

†.ΧΗΛΞ† † ΜΕΥΟΞΘ  
†.ΘΛ.ΠΞ† ΘΞΛΞ ΕΞΧΕΕΛ Θ† ΗΘΛΗΗ.Θ  
†.ΥΞΠ.†† † ΘΚΗ. Λ † Ε.ΘΘ.ΜΞΗ † Ξ†ΗΧ.†Ξ†  
Θ.ΞΘ - Η.Θ

Royaume du Maroc  
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah  
Faculté des Lettres et des Sciences  
Humaines Saïs -Fès



المملكة المغربية  
جامعة سيدي محمد بن عبد الله  
كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس  
فاس

Centre d'Études Doctorales : Langues, Patrimoines et  
Aménagement du Territoire Formation : Langues,  
Littératures et Communication.

Axe : Études françaises.

Laboratoire de recherches : Langues, Représentations et  
Esthétiques (LARES).

Thèse en vue de l'obtention du doctorat en lettres et sciences humaines Sous  
le titre de :

## *Silence et absence dans le Nouveau Roman français et africain francophone*

Préparée par : MACHKOUR Omaïma

CNE : 1028760322

Sous la direction de : Pr. EL AZOUZI Abdelmounim

Avec le soutien du Centre National pour la Recherche Scientifique et Technique (CNRST).

**Date de la soutenance** : 28/12/2020.

**Jury** :

Pr. Abdelghani EL HIMANI (président)

Pr. Mohamed SEMLALI (membre)

Pr. Abderrahim KAMAL (membre)

Pr. Fouad MEHDI (membre)

Pr. Abdelmounim EL AZOUZI (encadrant)

Année universitaire: 2020-2021

## Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse M. le professeur Abdelmounïm EL AZOUZI, d'avoir accepté de diriger ce travail, de m'avoir accompagnée tout au long de ces années sans jamais tarir de conseils et d'explications.

Je le remercie également d'avoir été non seulement un professeur, mais un père, un ami, un confident. Je le remercie de m'avoir soutenue, et surtout supportée dans les moments les plus kafkaïens de mon parcours.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les professeurs, à toute personne, qui par leurs recommandations, leurs remarques, ou leurs encouragements ont permis à ce travail de voir le jour.

Toute ma gratitude et ma reconnaissance à mes très chers parents, Ahmed et Naïma, qui ont attendu, dans l'appréhension, la douleur, et toute l'affection du monde, la naissance de ce premier petit-fils.

À Zakariae, que dirais-je devant le dévouement, la tendresse, et le soutien d'un frère ?

À Youssef, parce que ta folie n'a d'égale que ton amour de grand frère...

À Ghofrane, ce souffle de Pardon qui m'a redonnée foi en l'amitié...

## Dédicace

*À la mémoire de mon professeur Redouane Acherfi...*

*À Salma...*

*À Clare...*

*À Franklin, mon rayon de soleil...*

*À toi, noble étranger...*

## Introduction générale

*Le silence est une notion floue, présentant peu d'unité intrinsèque. Il exprime d'ailleurs bien la relativité qui l'habite et l'aporie qui consiste à parler de lui en le rompant immanquablement.*

Pascal Lardellier, « Du silence, et des malentendus qui l'entourent... ».

Étudier le silence et l'absence chez trois écrivains du « Nouveau Roman » français et africain francophone s'annonce d'emblée comme le dessein audacieux d'un projet aussi complexe que paradoxal. La complexité tient, d'abord, de l'ambiguïté que suscitent les tentatives définitionnelles des notions de silence et d'absence dans la mesure où les deux termes semblent se recouper dans un rapport d'inclusion mutuelle. Le silence se reflète dans l'absence, l'absence se présentifie dans le silence. C'est dire que le silence est communément absence de la parole, disparition du langage, voire vacuité du dire. De même, est absent ce qui s'éteint à la présence, ce qui *se tait* dans le vide, le rien, le néant. Autrement, qu'est ce qui révèle l'absence sinon le mutisme d'un objet, d'une personne, d'une pensée, son détachement du monde, du moins de notre conscience ? Aussi, silence et absence, nous semble-t-il, ne peuvent être abordés sans penser la polarité qui les fonde. Les dyades parole/silence, bruit (cri)/ mutisme sont inhérentes à la dialectique de la présence et de l'absence, et leur considération commune et simultanée sollicite d'autres couples dévoilant d'inquiétants questionnements susceptibles d'offrir, somme toute, de nouvelles dimensions aux schémas dichotomiques initiaux : dicible/indicible, lisible/illisible, représentable/irreprésentable (présentation et *déprésentation*).<sup>1</sup> Par-là,

---

<sup>1</sup> « Par *déprésentation* [Entgegenwärtigung] Fink entend l'ensemble des phénomènes tels que les rétentions, les protentions et les apprésentations. C'est tout ce qui n'est pas donné directement.

silence et absence conjugués intimement s'inscrivent au-delà de la question du langage comme communication verbale, sonore de l'*hic et nunc* ; ils se révèlent au contraire comme un potentiel critique à situer dans la diversité poétique, esthétique, symbolique, voire épistémologique de l'époque postmoderne. Car, l'affirme David Le Breton, le silence- et l'absence par extension- « est un sentiment, une modalité du sens, et non une mesure de la sonorité ambiante. »<sup>2</sup> Pris dans cette optique, silence et absence représentent donc moins les aspects d'une négativité contraignante qu'un moyen d'investigation herméneutique qui s'engage dans le texte littéraire à faire jaillir le sens de l'innommable, à donner forme au manque. Par conséquent, aux prises avec l'art et la littérature contemporains, le silence et l'absence deviennent une gageure de l'avant-garde dans le sens où ils oscillent inlassablement entre subversion et promesse : menace de déconstruction, de destitution, promesse de construction, de renouveau.

Envisagés dans leur capacité de remise en cause et appréhendés dans une démarche déconstructiviste, le silence et l'absence constituent ainsi l'un des caractéristiques notoires de l'ère postmoderne profondément opérées dans l'art et la littérature. C'est ainsi que dans le contexte subversif du Nouveau Roman français et subsaharien, la fuite du récit paraît inséparable du *mutisme* de la langue, de son impuissance devant l'étrangeté du monde. La reconnaissance du silence permettrait alors aux nouveaux romanciers français et africains de remédier à cette carence et de retracer les reliefs d'un « *nouveau réalisme* » qui échappe aux aléas de la représentation. Dans cette optique, nous avons choisi d'intituler notre thèse : *Silence et absence dans le*

---

Autrement dit, les déprésentations sont autant de fléchissements, voire « d'aliénations », pour reprendre la terminologie de Husserl, si l'on considère les modes du donner. » Murielle Gagnebin, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Ed. PUF, Coll. Écriture, 1984, p. 17.

<sup>2</sup> David Le Breton, *Du silence*, Métailié, 1997, p. 22.

*Nouveau Roman français et francophone (cas d'Alain Robbe-Grillet, de Sony Labou Tansi, et de Tierno Monénembo).*

### **1. problématique du sujet :**

La problématique qui fonde ce travail de recherche se donne en gros comme un questionnement épistémologique sur les notions du silence et de l'absence dans l'écriture du « Nouveau Roman » français et africain. L'idée directrice de ce rapprochement comparatif entre des entreprises scripturales différentes, d'aires géographiques complètement antinomiques (Occident vs Afrique) trouve son bien-fondé dans un mot-clé commun aux deux styles d'écriture, à savoir la fracture. Fracture ontologique et fracture de l'Histoire. En effet, les romans soumis à notre étude illustrent le mieux « l'ère du soupçon » dont parle Nathalie Sarraute, étant donné qu'elles sont le produit d'une époque de déchéance et de relativisme : décombres de la guerre mondiale, échec des discours idéologiques, montée acerbée des sociétés de l'anonymat pour les uns ; décolonisation, dictature, et désillusion pour les autres. Dans un tel contexte, où s'impose avec acuité l'idée de la défaillance des mots à dire le monde, l'indicible, l'irreprésentable ne rendent que plus pressant le besoin d'écrire. C'est ce dont témoignent l'écriture « irréférentielle » d'Alain Robbe-Grillet, « le réalisme prodigieux » de Sony Labou Tansi, et l'écriture de la mémoire chez Tierno Monénembo. À cet égard, nous serons amenée également, tout au long de notre travail, à nous interroger sur les notions de vérité, de mal, du rapport à l'Autre, des limites non seulement de la langue, mais aussi des écrivains, africains en particulier s'exprimant dans une langue étrangère.

Silence et absence, ces deux versants indissociablement liés simulent le cursus d'investigation auquel il y a lieu de se subordonner pour circonscrire, avec la minutie requise, la rupture qu'ont opérée respectivement Alain Robbe-Grillet, Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo dans l'histoire des

lettres françaises et africaines, où l'interconnexion entre le vide et l'indicible s'inscrit dans une texture ou fragmentée et poreuse, ou chaotique et démesurée. Ceci dit, il ne s'agit pas dans cette thèse de désigner l'indicible, encore moins de dénicher – sur le mode d'un comparatisme littéraire austère – une filiation, de repérer l'influence d'un auteur sur un autre, ou de relever la référence à un ouvrage premier en guise de source d'inspiration créative. Du fait, la présente étude se propose d'analyser les divers procédés, constamment renouvelés, qui ont permis aux écrivains de signifier l'indicible ou, d'installer, au contraire, une atmosphère thymique du non-dit où l'absence est ressentie comme une présence évincée.

## **2. Démarches méthodologiques**

Étant donné que cette thèse s'inscrit dans une perspective comparative, elle requiert le déploiement d'une approche éclectique se situant aux limitrophes des différentes disciplines penchées sur les questions du silence et de l'absence. De ce fait, il y'a lieu d'interpeller, en vue de saisir les pourtours de ces nouvelles formes d'écriture aussi différentes qu'identiques, un instrument d'investigation dont le soubassement pourrait tenir à la phénoménologie ( Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, sans oublier certaines études contemporaines celles de Victor Carrabino et d'Elizabeth Ann Newton, entre autres), la mythologie (les mythes bibliques, ceux de la culture Kongo et Peule), la psychanalyse (Sigmund Freud et Jacques Lacan notamment), la philosophie (Derrida, Levinas, Paul Ricœur, Deleuze) et bien d'autres. Nous nous basons également sur les essais et articles des romanciers eux-mêmes (*Pour Un Nouveau Roman* d'Alain Robbe-Grillet ; « Les sources Kongo de mon imagination » de Sony Labou Tansi), sur leurs entretiens (*Entretiens complices* d'Alain Robbe-Grillet, échanges de S.L.T avec Bernard Magnier, l'entretien récent avec Le Grand Prix de La francophonie 2017 Tierno Monénembo.) En effet, la nature composite de

notre corpus, hermétique qu'elle est à bien d'égards, s'offre comme une matière équivoque et évasive, d'où l'obligation de concevoir une grille de lecture qui escompte une mise au point sur une esthétique qui n'est rien d'autre que la manifestation de la faillite d'une idéologie à laquelle la création fait à bien des égards des clins d'œil sciemment codés. L'approche critique devrait de plus mettre l'accent sur les recoupements entre le Nouveau roman français et son homologue africain dont l'apport se manifeste dans la rupture devenue, chemin faisant, un moment marquant dans la résurgence du bien-fondé d'une renaissance culturelle dont la puissance tient, en tablant sur la différence, à ses velléités cosmiques.

### **3. Axes de la recherche :**

Notre thèse comporte trois parties contenant chacune trois chapitres. La première est intitulée « **Novation : formes et origines** ». Elle vise dans un premier mouvement à présenter l'essentiel de la pensée et de la démarche qui annoncent le dessein nouveau de la prose chez les trois romanciers du corpus. Il serait question de noter l'influence de la phénoménologie sur les écrits d'Alain Robbe-Grillet, de la structurer dans un moule critique adéquat à la problématique afin de mettre l'accent sur la manière dont elle peut utilement expliquer « *l'irreprésentable* » caractérisant l'œuvre robbe-grilletienne. En outre, l'évocation de la phénoménologie, en tant que méthode scripturale et en tant qu'outil herméneutique, fait surgir à la surface la question d'une *littérature « interartistique »* qui cherche sa plénitude dans d'autres domaines artistiques, comme le cinéma, la photographie et la peinture. Le septième art notamment constitue une issue salutaire qui, en délivrant le roman de ses oripeaux éculés du réalisme balzacien, permet à l'écrit chez Robbe-Grillet de pallier à ses lacunes, de dire *l'indicible*, de figurer « l'infigurable ».

Nous mettons l'accent par la suite sur la question de la réflexivité dans le roman phénoménologique grilletien, et ce, en nous appuyant sur les écrits théoriques de Robbe-Grillet lui-même. L'idée d'une « *littérature pensante* » (selon le terme de Milan Kundera) se profile également dans l'écriture sonyenne dans la mesure où elle mène une réflexion sur le mal humain, s'interroge à plusieurs reprises sur la place de l'homme (non seulement africain comme on pourrait le croire, mais l'homme dans son acception universelle) dans ce fragile équilibre entre la paix et la guerre, l'amour et la haine, la folie et la raison qui fonde le monde. Il nous semble que l'écriture de Sony Labou Tansi part d'une interrogation majeure : peut-on garder son humanité dans un monde voué de plus en plus au fanatisme de tout poil et à la barbarie ? Toute la question est là. De son côté, le renouveau dans l'écriture de Tierno Monénembo puise son origine dans la condition même de l'écrivain en tant qu'exilé. Plus précisément, pourrait-on stipuler, le souvenir et l'imagination, conjugués à la problématique de l'exil, constituent le fond sur lequel l'écrivain construit son réquisitoire à l'endroit du mutisme et du vide ontologique et spirituel de l'Histoire de l'Afrique contemporaine. Un autre point important qui nous intéresse dans les textes de Monénembo est la manière dont la dynamique présence/absence traduit – à travers la confrontation de la mémoire personnelle du moi « écrivain » et la mémoire collective dans l'espace de la fiction – une volonté de posséder le passé, d'aller au-delà de l'esthétique pure, et de méditer *ipso facto* sur le sens tragique de l'Histoire africaine et sur le statut du romancier exilé (*Comment, en faisant « un procès de la violence », la reconstruction de la mémoire devient-elle une « philosophie de l'Histoire » chez l'écrivain expatrié ?*) La question de la novation dans le roman africain postcolonial se double de la problématique de l'intertextualité et de l'emprunt. Les deux romanciers africains étudiés développent en effet une esthétique originale fort complexe tenant à la fois du socle mythologique, du Nouveau Roman français, et

rappelant tant bien que mal la démesure du réalisme magique hispano-américain. Or, parlant des influences et des sources étrangères des « nouvelles écritures » africaines attestent l'authenticité de la novation chez Sony Labou Tansi notamment<sup>3</sup>.

La deuxième partie de notre thèse s'intitule « *Silence du texte et écriture de l'autodestruction dans le Nouveau Roman français et africain francophone* ». Dans cette partie nous étudierons la matérialité du silence dans les textes choisis : figures, effets, manifestations formelles (typographies, blancs, mise en page, figures stylistiques et rhétoriques). En ce qui concerne le premier point, nous mettrons l'accent de prime abord sur l'esthétique de dissimulation et du doute dans *Les Gommages* et *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet (dans quelle mesure la subversion de la référentialité chez Robbe-Grillet suppose-t-elle pour autant l'existence d'un référent extratextuel qui se présente dans un permanent conflit entre affirmation et négation, manifestation et effacement ?). Si l'écriture autodestructrice de Robbe-Grillet passe d'abord par la dissimulation psychologique et physique des personnages, c'est essentiellement à travers une présence exagérée du corps que le texte se construit et se déconstruit dans le Nouveau roman africain. C'est, en effet, à partir du corps que se déploie le discours narratif et c'est en lui qu'il se parachève dans la mesure où le corps se présente comme un itinéraire discursif animé par des mouvements contradictoires et protéiformes, duquel surgit l'écriture, se prolifère, et dans lequel s'éteint et s'auto-annihile. Ainsi, le rapport entre la ruine du corps, l'autodestruction des personnages sonyens, et la ruine de l'écriture, considérée elle aussi comme corps, constituera la problématique du deuxième chapitre de la deuxième partie. Dans ce même ordre d'idée, nous examinerons l'hypothèse

---

<sup>3</sup> Jean-Michel Devésa parle d'une écriture à plusieurs mains, Daniel-Henri Pageaux et Séwanou Dabla, eux, parlent d'une « écriture de l'imitation », quant à Valérie Layraud, elle parle de « contamination ».

d'un silence rhétorique et scripturaire dans les deux romans de Tierno Monénembo, *Les Crapauds-Brousse* et *Les écailles du ciel*. En effet, si nous considérons que les écrits de l'écrivain guinéen interrogent le mutisme de l'histoire à travers la problématique de l'exil, considéré, à bien des égards, comme silence et résignation, il serait judicieux de voir dans cette le silence de l'exilé non un moyen de fuite de la réalité, mais plutôt une modalité du sens qui tend à réinventer l'Histoire de l'Afrique. Autrement dit, par le biais du silence du personnage exilé, l'écriture néo-romanesque de Monénembo représente un gisement moral à l'endroit du vacarme trompeur de l'histoire contemporaine de l'Afrique.

La troisième partie de notre thèse a pour titre « *L'invention de la solitude* ». L'étude des manifestations de la solitude chez les trois écrivains du corpus se présenterait comme l'aboutissement d'un cheminement, non seulement de la thèse en tant qu'écrit académique formel nécessitant forcément une troisième partie, mais aussi et surtout d'une réflexion qui paraît porter à découvert une irrémédiable césure. La solitude n'est de ce fait que l'articulation ultime elle-même articulée à la question de la destitution. Solitude de l'œuvre, solitude de la conscience, solitude existentielle et mystique, tels seront les grandes lignes de ce dernier pan de notre recherche.

# **Première partie : Novations, formes et enjeux**

## Introduction de la première partie

Entreprendre de (re)définir le Nouveau Roman peut paraître, à première vue, un projet acculé puisque, depuis les écrits de Barthes en 195 jusqu'à *Le Nouveau Roman une césure dans l'Histoire du récit* de Francine Dugast-Portes (publié en 2018), en passant par les théories de Robbe-Grillet et de Jean Ricardou, la critique littéraire n'a cessé d'explicitier le phénomène de la novation romanesque. Toutefois, étant donné que le Nouveau Roman, dès son émergence vers la seconde moitié du XXe siècle, s'est déterminé en termes de « rupture », de « crise » et d'« antagonismes », la porte a été laissée grand ouverte à toute sorte d'amalgames et de contradictions dans le sens où sous l'étiquette « Nouveau Roman » autant de productions romanesques « inclassables » se sont groupées que l'on est tombé dans la confusion : Qu'est ce qui définit la nouveauté du Nouveau Roman ? par rapport à quel modèle ? Ceci dit, si l'appellation Nouveau Roman excède aujourd'hui le cadre de la littérature française à celle francophone, notamment subsaharienne, jusqu'à quel point les aspects de cette démarche novatrice sont-ils valables pour le roman négro-africain postcolonial ? Plus, la métamorphose entreprise dans les lettres africaines s'inscrit-elle dans un rapport de continuité aliénée au modèle issu du « centre », ou s'agit-il plutôt d'un travail d'inspiration plurielle et diversifiée qui se fait en dehors du Nouveau Roman français ?

Ainsi, afin d'établir une assise conceptuelle à notre thèse, nous allons interroger dans un premier temps la question du « nouveau » au sein du roman français et africain francophone dans son rapport aux notions de *mimesis*, de temps, et de personnage. Nous tenterons, dans un second temps, de mettre en relief les grandes lignes qui définissent la pensée, la pratique scripturaire et la fabrique du texte néo-romanesque chez Alain Robbe-

Grillet, Sony Labou Tansi, et Tierno Monénembo. Aussi, le propre de cette première partie ne consiste-t-il pas en un travail de recensement théorique, mais espère poser les jalons qui détermineront *l'à-venir* de notre réflexion.

## **Chapitre premier : Pour une fixation de « la novation » dans le Nouveau Roman français et africain francophone.**

### **1.1. Nouveau Roman français entre continuité et subversion.**

Étudier la poétique de l'absence et de l'indicible dans deux romans majeurs d'Alain Robbe-Grillet signifie revenir avant tout sur une étape importante de l'histoire contemporaine des lettres françaises, dans la mesure où les césures et renouvellements proposés préalablement par le Nouveau Roman sont devenus des paradigmes incontournables dans l'analyse des textes aujourd'hui. Ainsi, il sera question dans le présent sous-chapitre d'exposer quelques-unes des idées théoriques essentielles à l'œuvre robbe-grilletienne. Précisons tout de même qu'il ne s'agira pas d'un examen exhaustif de toutes les caractéristiques du Nouveau Roman, mais plutôt d'une étude qui vise uniquement les grandes lignes de cette écriture nécessaires à la compréhension du discours de Robbe-Grillet.

En parlant de « novation », de « nouveauté », de « renouvellement », le Nouveau Roman se confronte d'emblée à la question de sa place dans le paysage littéraire français, dans le sens où il ne conçoit cette nouveauté qu'en référence à lui-même. Du fait, l'adjectif « nouveau » implique une rupture par rapport à ce qui précède, sans qu'elle soit forcément meilleure, car ce qui est nouveau est ce qui est tout simplement, disons-le, fraîchement « inventé », encore inhabituel et inconnu. Dans cette optique, la nouveauté de la littérature que suggère le Nouveau Roman ne doit pas se comprendre dans le sens absolu du terme, mais être sertie et circonscrite en faux, à la fois, du « Réalisme balzacien » et de « l'engagement sartrien ». Robbe-Grillet souligne que « depuis qu'il existe, [le genre romanesque] a toujours été

nouveau »<sup>4</sup> et donne l'exemple de la rupture qu'ont opérée respectivement Flaubert et Proust. L'auteur fait appel à une métaphore vitaliste afin d'illustrer son propos :

L'art est vie. Rien n'y est jamais gagné de façon définitive. Il ne peut exister sans cette remise en question permanente. Mais le mouvement de ces évolutions et révolutions fait sa perpétuelle renaissance.<sup>5</sup>

Dans cette perspective, le « nouveau » concerne une « révolution » dans le sens étymologique du terme qui désigne en même temps la réitération, le recommencement, le cycle.

Bien que l'expression « Nouveau Roman » soit devenue aujourd'hui très connue dans le milieu littéraire, on a encore du mal à lui trouver une définition claire, précise, et simple : un mouvement littéraire ? une École ? une tendance de l'écriture touchant tous les genres littéraires ? ou s'agit-il seulement d'un effet de mode passager ? Cette confusion qu'on a revient à deux éléments : la définition qu'en a fournie Robbe-Grillet lui-même dans *Pour Un Nouveau Roman* et « l'hybridité » du genre néo-romanesque. Robbe-Grillet souligne d'emblée que l'appellation « Nouveau Roman » n'est ni une école ni un mouvement littéraires sous l'égide desquels se groupent nombre « *défini et constitué* » de romanciers, mais un terme « *commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme.* »<sup>6</sup> Il s'agit en effet d'une « recherche » qui se projette dans le futur, d'un flux de réflexion continu et permanent, une réflexion qui se veut libre et libérée des « schémas préétablis » et de toute contrainte de forme ou de contenu. Or, la recherche suppose à la fois l'invention, la création de ce qui n'est pas et l'actualisation, le réajustement

---

<sup>4</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris, Ed. De Minuit, Coll. Double, 1963, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 09.

de ce qui est déjà là. Ainsi, la démarche littéraire robbe-grilletienne ne saurait être, pour nous, un produit *ex nihilo*, parce que même en refusant de suivre les carcans déjà existants, il s'est appuyé sur des théories émergentes allant du cinéma jusqu'à la nouvelle physique relative, en passant par la photographie et la phénoménologie.<sup>7</sup> Se placer en rupture par rapport à un héritage littéraire ne veut pas dire forcément faire table rase du passé, mais de le repenser (mettre en cause/ le critiquer) selon des paradigmes épistémiques nouveaux.

### **a. Le personnage : subversion ou mort ?**

Le personnage classique reflétait un être fictionnel anthropomorphe jouissant d'un ensemble de privilèges : nom propre, statut social, un visage, une généalogie (les Rougon-Macquart, les frères Karamasov) une psychologie propre, une existence qui dépasse les lignes du livre. La notion de personnage se confondait dans ce sens avec celle d'individu, (par le biais de l'identification). Ses actions traduisaient alors les tensions psychiques intérieures dont les soubresauts labyrinthiques représentent la complexité des rapports avec autrui (que l'on songe, en guise d'exemples, aux personnages de Dostoïevski, ou à ceux de la littérature de filiation). Le phénomène d'identification a fait que les noms mêmes de certains personnages sont conférés à une kyrielle de caractères sociaux ; ils deviennent des noms communs : un tartuffe pour l'imposteur, un don juan ou un Casanova pour le séducteur, un Rastignac pour parler de l'homme

---

<sup>7</sup> Soulignons que Robbe-Grillet s'inspire largement de l'analyse qu'a faite Roland Barthes des *Gommes* dans « La littérature objective », malgré l'absence d'une référence claire à Barthes. En effet, Robbe-Grillet fait sienne la terminologie barthésienne dans son essai *Pour Un Nouveau Roman*, tels que « le cœur romantique des choses », « la surface des choses », l'opposition binaire entre « profondeur » et « surface ». En un mot, l'étude de Barthes constitue le socle conceptuel et critique sur lequel Alain Robbe-Grillet a fondé sa « théorie » du Nouveau Roman. Outre l'apport considérable de Barthes, il va sans dire que la phénoménologie allemande, notamment la pensée heideggérienne de « l'être-là » avait également un rôle décisif dans le fleurissement des jalons d'une écriture de « la conscience ».

ambitieux et arriviste, l'histoire sulfureuse de Mme Bovary inspire la psychanalyse en parlant de bovarysme, Folkoche d'Hervé Bazin devient le symbole de la mère indigne, mégère et terrible. Mieux encore, le monde, dans les romans réalistes, n'est compris (interprété et dominé) qu'à travers le regard, le tempérament, et l'analyse d'un personnage principal. En d'autres termes, il est la force motrice du texte, le pivot autour duquel gravitent les autres éléments du récit. Contrairement à cet agencement homogène, dense et schématique du personnage dit balzacien, Robbe-Grillet propose<sup>8</sup> un « être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible. »<sup>9</sup> Il juge que :

Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marquera l'apogée de l'individu. Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir.<sup>10</sup>

En effet, la réalité intelligible du monde moderne, réifié, numérisé et informatisé, supporte mal les anciennes affirmations de la suprématie de l'homme, son omnipotence, la *profondeur mythico-métaphysique* de son être. Ainsi le personnage dans le Nouveau Roman se voit-il priver de ses structures identitaires cohérentes, se réduit-il à son étymologie de *masque*

---

<sup>8</sup> Alain Robbe-Grillet n'est pas le premier à avoir fait le procès du personnage dans son acception classique. Le sapement de la pseudo « vie intérieure » du personnage avait déjà commencée avec le formalisme russe quand Propp a réduit le personnage du conte à un simple élément du récit, n'ayant pas de profondeur psychologique. Malraux, quant à lui, était clair en faisant dire à Ferral (personnage de *la condition humaine*) qu'« un homme est la somme de ses actes, de ce qu'il a fait, de ce qu'il peut faire » (André Malraux, *La condition humaine* [1933], in *Œuvres complètes*, P. Brunel (dir.), Paris, Gallimard, 1989, p. 679.). Barthes parle carrément d'« un être de papier » pour désigner le personnage, c'est dire rien d'autre qu'une forme textuelle, une entité linguistique n'ayant aucune existence en dehors du texte.

<sup>9</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Ed. Gallimard, 1956, p. 61.

<sup>10</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, *op.cit.*, p 33.

(*persona*) où le « paraître » l'emporte définitivement sur « l'être » ou le « devoir être » qu'on impose aux personnages classiques. Autant dire qu'en proposant un roman où le personnage n'est plus le point focal du récit, Alain Robbe-Grillet arbore une position anti-individualiste qui lui permet de remettre en question aussi bien que de déconstruire le culte de l'humain qui hantait auparavant la littérature.

L'éclatement du personnage traditionnel commence par la dissolution de l'onomastique littéraire, étant donné que « toute subversion ou soumission romanesque, comme disait Barthes, commence donc par le Nom Propre. »<sup>11</sup> Il est évident que le nom propre est le premier gage de crédibilité, le filon entre l'univers référentiel et l'univers fictionnel qui oriente même le travail d'interprétation. Dans *Les Gommès*, les noms propres des personnages ne respectent plus les habitudes de lecture du grand public : Wallas sonne comme un prénom celtique, Dupont (nom-valise, patronyme passe-partout) se répète dans le texte créant une atmosphère de doute, de dédoublement, contribue à la confusion par le jeu de l'homonymie et de l'approximation. Cette subversion de l'acte de nomination dans *Les Gommès* se double d'un autre phénomène : la quasi-absence de héros. Si on prend en considération le nombre d'hypothèses à propos de l'affaire de meurtre, ses interventions dans le récit, l'on serait tenté de considérer le commissaire Laurent comme le personnage principal des *Gommès*. Dans cette même veine, de par son nom, le patron est une figure tout aussi importante puisqu'il tient une place de choix dans l'incipit et l'excipit, et occupe le premier plan des scènes qui se déroulent au café des « Alliés ». Ses doutes et incriminations à l'endroit de Wallas, sa méfiance de celui-ci, l'érige curieusement, à son tour, en personnage principal. Or, signalons à ce titre que c'est l'agent spécial Wallas, en dépit de son aspect peu recommandable, son manque de

---

<sup>11</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. Points, 1970, p. 102.

professionnalisme digne d'un détective privé venu de la capitale, qui précipite le dénouement de l'intrigue policière et le retour à l'ordre. Car en commettant le crime sur lequel il enquêtait, Dupont est réellement mort, l'énigme de son cadavre non-retrouvé est finalement résolu, Garinati parvient, à son insu, à accomplir sa mission, et le commissaire classe l'affaire Dupont. Les personnages évoluent, donc, en parallèle d'une manière symétrique, d'où la difficulté, nous semble-t-il, de trancher concernant la notion de héros dans les romans robbe-grilletiens. Aussi, le héros sous la plume d'Alain Robbe-Grillet n'est-il plus le point nodal du récit, le vecteur principal de l'intérêt romanesque, devient-il une figure interchangeable, arbitraire, lacunaire. Il est un simple « *participant* », un actant parmi d'autres, faisant partie d'un rhizome de rapports complexes dans la *praxis* textuelle.<sup>12</sup>

Dans *La Jalousie*, le seul personnage du trio ayant un prénom est l'amant présumé Franck, le personnage féminin est désigné uniquement par l'initial A..., quant au mari « jaloux », l'auteur en dissimule la présence derrière quelques indices *tangibles* parsemés dans le texte telle la récurrence du chiffre trois, plus précisément l'omniprésence du troisième objet :

Elle se redresse d'un mouvement souple, s'empare du troisième verre.<sup>13</sup>

Le couvert est mis pour trois personnes ; trois assiettes occupent trois des côtés de la table carrée.<sup>14</sup>

(...) l'un près de l'autre trois oiseaux rôtis de petit format.<sup>15</sup>

Les deux premiers bois se sont placés parallèlement l'un à l'autre ... Un troisième les coupe en biais vers le tiers de leur longueur.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Cf. Roland Barthes, « Analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, éd. Du Seuil, 1977, pp. 32-35.

<sup>13</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Ed. De Minuit, 1957, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 101.

-(...) il reste vacant toute la soirée, isolant encore un peu plus le troisième siège en cuir des deux autres.<sup>17</sup>

Dans ce roman de l'anonymat, le narrateur se transforme en voyeur, en spectateur passif dont les actions ne revêtent plus la moindre importance. Les repères identitaires se confondent, le quadrillage de la réalité se fait dans un mouvement déliriel de l'écriture : regards et fantasmes des personnages se superposent de telle façon que le lecteur ne soit pas en mesure de déterminer si les faits décrits relèvent de la fiction (de la diegèse), de la fantaisie du personnage, ou bien des commentaires du narrateur. En conséquence, l'anonymat entraîne le lecteur dans l'indistinct, l'indicible, le submerge d'une fascination ambiguë et inexplicée, altérant, à bien des manières, toute démarche identificatoire au personnage. Dans ce sens, le lecteur ne peut, nous semble-t-il, doter ces «masques» d'une présence qu'à travers la relecture du roman, ou plutôt à travers une lecture tabulaire, transversale et synchronique, qui sait dégager non la structure du texte, mais sa structuration, ses mouvances et significances. Dès lors, les approches socio-psychologiques ne seraient-elles pas pertinentes dans l'étude des personnages néo-romanesques dans la mesure où ces derniers se définissent par le hiatus, l'absence, la dilution.

Ceci étant, une question, non des moindres, se pose (et s'impose) à nous : pourrait-on conclure à l'exclusion définitive du personnage de la fabrique néo-romanesque ? à la mort du narrateur dans le Nouveau Roman ?

En effet, la représentation du personnage chez Robbe-Grillet fait preuve non d'un rejet pur et simple du personnage en tant que tel, mais plutôt d'une esthétique, disons-le, de *dys-anthropomorphisme*<sup>18</sup> du texte littéraire. En

---

<sup>17</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op.cit., p. 206.

<sup>18</sup> Nous utilisons anthropomorphisme dans le sens que lui attribue Robbe-Grillet, c'est-à-dire le recentrement de tous les éléments du récit autour du personnage, de l'humain. Ainsi, nous entendons par dys-anthropomorphisme décentrer le texte littéraire non de la présence humaine mais de son hégémonie.

d'autres termes, le personnage n'est pas supprimé, mais se donne dans une tension de présence et d'absence, de manifestation et de dissimulation, de précision et d'indistinction. De son propre aveu, Robbe-Grillet affirme que le Nouveau Roman ne prétend point évacuer l'homme, mais vise plutôt l'éviction de son piédestal, de sa place d'honneur dans le roman :

Comme il n'y avait pas, dans nos livres, de « personnages » au sens traditionnel du mot, on en a conclu, un peu hâtivement, qu'on n'y reconnaît pas d'hommes du tout. C'était bien mal les lire. L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et d'écrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires ; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment.<sup>19</sup>

Du fait, l'abondance des objets décrits dans les romans de Robbe-Grillet - notamment dans ses quatre premiers romans - a été mal interprétée comme étant l'expression d'une littérature automatique (dans le sens d'automate), inhumaine qui chasse l'homme de l'univers narratif, et le réduit à une chose parmi les choses. Or, à y regarder de près, c'est la conception du personnage traditionnel qui a suscité de vives réactions de la part d'Alain Robbe-Grillet ; elle a subi une telle défiguration en vue de rendre impossible les correspondances précises entre le personnage et les choses qui l'entourent, entre le personnage et le hors-texte. Contrairement aux idées répandues entre 1950-1960 qui instituent un faux antagonisme exclusif (c'est-à-dire qui exclut un terme au profit de l'autre) entre le subjectif et l'objectif, le Nouveau roman n'établit pas une césure entre les deux notions. Chez Alain Robbe-Grillet, la présence de l'une n'exclut pas l'autre : à l'effet de géométrie, de la description austère à outrance que dégage l'écriture robbe-grilletienne, correspond le regard humain qui embrasse l'ensemble des objets qui

---

<sup>19</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 147.

l'entourent. Plus explicitement, la prolifération du « vu » engendre celle du « voir ». Et Alain Robbe-Grillet de souligner que le narrateur omniscient, omnipotent, et ubiquiste des romans balzaciens ne peut être qu'un dieu, un être surhumain transcendant les contraintes spatio-temporelles, et donc le moins subjectif possible que le narrateur que propose le Nouveau Roman :

C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.<sup>20</sup>

Il est vrai que le statut narratorial dans *La Jalousie* en guise d'exemple revêt une posture paradoxale qui peut dissuader le lecteur non-averti, et le mener à croire naïvement à *la mort du narrateur*. Du fait, la subjectivité du narrateur est occultée d'où l'effet de la *caméra-narrateur* que dégage l'atmosphère générale du texte. Toutefois, bien qu'il s'agisse d'un narrateur *voyeur* inconsistant à l'aune de la narratologie genettienne, c'est à travers ses reconstructions fantasmatiques (psycho-récit ?) que nous est raconté le récit éventuel de l'adultère de A... . Ceci dit, il paraît que le Nouveau Roman a évidé le narrateur de deux fonctions uniquement : d'abord de sa fonction communicative dans la mesure où il y a absence totale d'une communication directe entre le narrateur et le narrataire. Ensuite, le narrateur ne se voit plus octroyer une fonction testimoniale, c'est-à-dire celle d'attester la vérité de ce qu'il raconte, d'impliquer son affect dans les événements et les rouages de l'histoire. Pour ce qui est des autres fonctions : narrative, idéologique, et celle de régie, nous ne pensons pas qu'elles soient abolies mais seulement subverties. Du fait, la fonction narrative est inhérente à tout type de récit, soit le narrateur présent dans le texte ou non. Plus, bien que le narrateur de Robbe-Grillet soit invisible, ne véhiculant aucun savoir didactique en rapport

---

<sup>20</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, op.cit., p. 149.

à son récit, cette absence d'idéologie dans le texte serait, à nos yeux, sa propre idéologie. En outre, certes le narrateur robbe-grilletien n'interrompt pas le cours de l'histoire afin de commenter ou d'expliquer ce qui se passe, ou annoncer ce qui va se passer. Néanmoins, il ne se dépossède pas entièrement de son pouvoir analytique ; il intervient tout de même lorsqu'il déforme certains faits, ne serait-ce qu'au niveau de son *délire* imaginaire, nous communiquant ainsi des images émanant de différents plans : pure perception (narration simultanée, du *hic et nunc*), fantasmes, démenti et non-dit, réminiscences, telles à titre d'exemples la scène de la mort de Franck et de A..., les connotations érotiques que suggère la répétition de la scène du scutigère, scène contingente à l'évocation du voyage de A... et de l'amant hypothétique. En somme, nous pourrions dire que l'ossature narrative dans l'œuvre de Robbe-Grillet, en particulier dans *La Jalousie*, relève d'une esthétique de dissimulation reléguant le narrateur à un *dieu caché* qui se retire dans « *le graphein ou l'archi-écriture* » c'est-à-dire, selon Derrida, dans l'« *effacement du nom propre, [l']oblitération du propre qui se produit dès le premier matin du langage.* » Dans cette optique, l'effacement du narrateur dans *La Jalousie* correspond à un *retrait de son identité*, de son signifiant, c'est dire de sa présence matérielle dans l'espace de l'autorité narrative. Il s'agit en effet, toujours d'après Derrida, d'un effacement primordial, d'un vide vital et inéluctable à la création de l'œuvre (non sans nous rappeler le vide originaire de la page blanche). L'on pourra parler d'*archi-trait* du narrateur dans le texte de Robbe-Grillet, c'est-à-dire qu'on n'en garde que l'empreinte, la trace d'un acte narratif qui s'efface et s'oublie au fur à mesure, laissant en même temps place au débordement du texte, à la libération et du sens et du lecteur de toute souveraineté.<sup>21</sup>

## **b. Subversion de l'intrigue romanesque**

---

<sup>21</sup> Cf. « Derrida, retrait, effacement » in <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0612250951.html>

L'intrigue est sans nul doute l'élément du récit auquel s'est attaqué le plus tous les nouveaux romanciers dans leurs écrits théoriques. La dissolution de l'intrigue chez Alain Robbe-Grillet rejoint, à plus d'égards, ce que l'auteur avait déjà annoncé à propos du personnage : Tout comme pour le personnage traditionnel, le maître mot qui régulaient l'intrigue dans le roman traditionnel est tout aussi le principe de vraisemblance. Imposer la représentation factice d'une certaine réalité comme vraisemblable supposait d'abord que l'illusion du réel s'accrédite comme telle à travers la présence d'une histoire. Cet effet du réel est obtenu donc grâce à des détails fictifs conformes à la réalité, tels, comme nous l'avons déjà susmentionné, la patronymie, la toponymie, la délimitation du cadre temporel, les portraits des personnages. Étant nécessaire à l'authenticité du récit, la vraisemblance ne doit pas néanmoins se confondre avec le documentaire ou le récit historique, car « le réaliste, s'il est un artiste, disait Maupassant, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. »<sup>22</sup> Il s'agit ainsi d'une affabulation de la réalité, c'est-à-dire d'un juste milieu entre les détails objectifs de la réalité et la construction esthético-épistémologique propre à la fiction. Ainsi serons-nous amenée par les nécessités de l'analyse à présenter successivement les points majeurs sur lesquels portait la subversion de l'intrigue.

### **c. Déréalisation de l'écriture romanesque ou le Nouveau Réalisme**

La vraisemblance des actions et des événements, basée sur un *continuum* de causes et d'effets, constituait un vecteur commun à l'écriture et à la lecture. Dans le Nouveau Roman, par contre, la réduction de l'histoire au regard externe ainsi que l'absence de connecteurs logiques entre les faits

---

<sup>22</sup> Guy de Maupassant, Préface de *Pierre et Jean*, 1887.

dérogent à l'horizon d'attente du lecteur, en créant une forte impression de déconnexion, d'écart par rapport à la réalité. Ainsi, la marque de gommes que cherche Wallas n'exerce aucune influence sur le déroulement de l'histoire, et contrairement à toute attente que pourrait susciter l'évocation répétitive de cet objet dans un roman policier, ce détail est insignifiant, arbitraire, n'est porteur d'aucun indice utile à l'enquête que mène l'agent spécial. De même, la description minutieuse du quartier de tomate dans le restaurant du self-service, si elle trahit implicitement l'esprit général de l'écriture néo-romanesque, ne sert en l'occurrence à rien et n'a pas de conséquences sur l'organisation de l'intrigue. Bien que les personnages dans *Les Gommes* fournissent parfois des informations susceptibles de servir l'enquête, cette dernière est le plus souvent interrompue par des réminiscences digressives. Dans *La Jalousie*, ce procédé esthétique innovateur est évident. La structure événementielle du livre est presque « blanchie », tendant à un point zéro de l'histoire, et est tout le temps fragmentée à cause de la *fixation*<sup>23</sup> descriptive sur un objet précis, et de son surgissement inconditionnel dans différents moments du texte. Certes, les événements ne font pas défaut dans les deux romans de Robbe-Grillet, mais les faits vécus ou imaginés y sont évoqués de façon hybride, hétérogène, discontinue, où les confins qui séparent le vrai du faux sont flous, la distance entre le dehors et le dedans est presque inexistante. Cette absence de repères trouble plus d'un lecteur, habitué à voir des caractéristiques conventionnelles de la réalité dans tous les textes. Encore faut-il préciser qu'il n'y a guère de se demander, comme l'affirme Robbe-Grillet, si le Nouveau Roman contient une intrigue ou non :

De même qu'il ne faut pas conclure à l'absence de l'homme sous prétexte que le personnage traditionnel a disparu, il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une

---

<sup>23</sup> Nous employons ici le terme « fixation » dans son acception psychanalytique.

tentative de suppression pure et simple de tout événement de toute passion.

En vérité, ce que le lecteur non-spécialisé ignore c'est que l'idée promulguée par Alain Robbe-Grillet consiste à faire valoir l'écriture sur le lire, ou plus précisément le jeu de l'écriture plutôt que la trame anecdotique. L'écriture dépasse dans le Nouveau Roman le simple instrument, devient invention et « intervention », « à la limite le sujet du livre »<sup>24</sup>. Ce dépassement de l'anecdote vers une libération de l'écriture, vers une construction ludique de nouveaux modèles, vise en effet à déconstruire l'image « d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »<sup>25</sup> et à destituer « son caractère de certitude, sa tranquillité, son innocence. »<sup>26</sup> Dans ce sens, l'histoire romanesque n'est ni l'illustration d'un canevas préalable au texte, ni l'expression d'un sens déjà institué. En conséquence, le texte fait montre d'une dynamique mobile, toujours ouverte au renouvellement, se veut le lieu d'un atelier de (ré)écriture interminable qui ne s'arrête pas au point final du livre. L'intrigue dans les romans de Robbe-Grillet est recherche d'écriture en soi, ou selon l'heureuse expression de Ricardou, le Nouveau Roman est « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture. »<sup>27</sup> Aussi, le vrai romancier chez Alain Robbe-Grillet n'est-il pas celui qui prépare ses romans à partir de plans soigneusement élaborés, projette des analyses déjà prêtes, fait du livre l'aboutissement final d'une ébauche anecdotique hors-texte, c'est-à-dire la concrétisation d'une idée qui prélude à l'acte de l'écriture. Le vrai écrivain, toujours d'après Robbe-Grillet, est celui qui « invente » sans aucune restriction un univers inachevé à l'image même du monde où nous vivons. L'inachèvement, la fragmentation et la déréalisation épousent métaphoriquement la figure close du cercle qui

---

<sup>24</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour Un Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 30.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>27</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, éd. Seuil, Coll. « Tel Quel », 1967, p. 111.

permet *in fine* au lecteur d'avoir une prise sur le texte et d'en faire le lieu d'interrogation permanente. Dans cette perspective, l'architecture du récit est pensée et contestée à partir de la circularité du temps.

### ➤ Une temporalité déconcertante

Dans sa relation avec la dilution de l'intrigue romanesque, la temporalité se trouve également influencée par le non-canonique. Sous la plume des nouveaux romanciers, Le temps devient de ce fait une matière hétérogène au sein de laquelle se juxtaposent et se succèdent nonchalamment des actions, des événements en parfaite disjonction avec la réalité. Tantôt il s'élargit dans une chronologie infinie, onirique ou délirienne, tantôt se fige dans un présent *a-narratif*, tantôt s'accélère sans se plier aux normes de la chronologie linéaire, accumulant les formes elliptiques et proleptiques. Ainsi, dans *Les Gommages* et *La Jalousie* le récit trompe le lecteur et feint d'avancer, puis s'abîme et s'immobilise dans un temps mental fait des fantasmes, d'imaginations des personnages : souvenir lointain d'un parent inconnu chez Wallas, scènes fuyantes d'un certain adultère chez le marie jaloux du deuxième roman. Notons dans ce sens que l'ossature temporelle chez Alain Robbe-Grillet imite essentiellement au travail de la conscience ; le fonctionnement temporel oscille entre passé, présent et futur dans l'immédiat si bien que les limites entre la réalité fictive (celle de la diégèse, des faits racontés) et les scènes imaginées par les personnages eux-mêmes deviennent indéfinissables. D'où le caractère hypothétique et problématique de plusieurs séquences narratives dans les deux romans.

Affinons un peu la lecture, nous dirions qu'il s'agit dans *Les Gommages* et *La Jalousie* d'un temps« humain » dans le sens où il suit dans sa progression non pas le cours des événements tels quels se produisent sur la ligne chronologique mais tels que la conscience, la pensée, l'imagination, et la mémoire humaines les organisent, les représentent, les remémorent. Il est

le temps d'une intériorité qui gémit sous le poids du souvenir, de l'hallucination, celui d'une conscience humaine qui vacille sans transition aucune entre le réel et le fictif, la présence et l'absence, le silence et la parole, le nommable et l'indeffectible. Dès lors, la temporalité dans le Nouveau Roman, ceux d'Alain Robbe-Grillet notamment est une notion complexe qui transcende la simple datation en garantissant une succession homogène et chronologique des événements. Elle est à vrai dire *dé-chronologisation* en ce sens qu'elle est réfractaire à tout traitement externe ou historiographique. Ce que les textes de Robbe-Grillet mettent en scène sont moins les scènes d'un enchaînement narratif diachronique qu'une multiplicité d'images mobiles et synchroniques à saisir dans l'immédiateté du silence que leur présent éternel instaure.

➤ **Conclusion partielle :**

Notre objectif dans le présent sous-chapitre a été d'examiner la validité des points de vue d'Alain Robbe-Grillet concernant la nouveauté de son approche esthétique et poétique. Ainsi, que conclure de ce passage en revue des principaux aspects de « nouveau » dans le Nouveau Roman selon Robbe-Grillet ? Si, comme nous l'avons vu plus haut, le roman robbe-grilletien tend à se « désoriginer », si forme nouvelle il y avait eu, nous serions tentée de nous demander si le refus de la théorie, le rejet de la Tradition, la parodie des systèmes de valeurs fondateurs de la civilisation occidentale, ne sont pas eux-mêmes des formes paradoxales de quadrillage théorique dans lequel on confine le genre romanesque « nouveau ». Il nous paraît que Robbe-Grillet ne subvertit les schémas imposés par le roman traditionnel que pour « instituer » d'autres, aussi libres qu'ils soient, ils n'en restent pas moins qu'un système de penser et d'écriture à leur tour. Ceci étant, la nouveauté qui existe chez Alain Robbe-Grillet, jugeons-nous, réside dans la contradiction ; l'écriture conflictuelle robbe-grilletienne ne présente pas de synthèses possibles, claires et nettes. Elle oscille entre précision et

imprécision, présente une conjonction paradoxale entre la théorie et la pratique, où chaque élément est en même temps *même* et *autre*. Ce qui rend, à nos yeux, singulier l'univers néo-romanesque, ce n'est pas l'écart qu'il prétend créer par rapport à un référent extérieur mais par rapport à sa disposition interne. Dans cette optique la nouveauté proposée par le Nouveau Roman n'est intéressante que dans la mesure où elle crée un vide à l'intérieur de l'œuvre afin de laisser place à la génération de nouveaux sens.

## **1.2. « Nouveau roman » africain.**

Dans son évolution, la littérature africaine est ponctuée d'un nombre de concepts qui suivent la ligne des transformations et crises connues par le continent. Dans cette perspective, il s'avère que le roman africain francophone a passé, à notre sens, par trois moments décisifs :

- a) Une phase de « tâtonnement » et d'apprentissage avec les pionniers de la Négritude. Il s'agit de la période apologétique du roman africain qui s'efforçait de réhabiliter le Noir dans sa dignité d'être humain, tout en célébrant les valeurs et traditions négro-africaines précoloniales.
- b) La deuxième étape est celle des grands « classiques » du genre romanesque africain, et part de 1950 et 1970. Il s'agissait dans un premier temps pour ces écrivains de dénoncer les appareils répressifs du Blanc (l'administration coloniale, la prison, l'école, et la religion) à un moment où « écrire sur l'Afrique Noire c'est prendre position pour ou contre la colonisation... »<sup>28</sup> Le roman se caractérise ainsi par l'adoption d'une écriture d'« imitation » et d'assimilation du modèle occidental. Or, au lendemain des Indépendances, le roman francophone, tout en gardant la tonalité réaliste, marque une nouvelle ère du

---

<sup>28</sup> Alexandre Biyidi, « Afrique noire, littérature rose », in *Présence Africaine*, avril-juillet, 1984, p. 132.

« décentrement et de la transcendance »<sup>29</sup> par rapport à la langue française. Conséquemment, beaucoup d'écrits sont frappés par les particularités de la syntaxe et de l'énonciation.

- c) La troisième période (de 1979 jusqu'à nos jours) voit l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains dont les œuvres marquent une coupure plus ou moins radicale avec leurs prédécesseurs. Du fait, ces romanciers manifestent un intérêt particulier pour le renouvellement tant formel que poétique de l'écriture, se complaisant, par conséquent, dans une parole libre, libérée, voire libératrice. Le « nouveau roman » africain traite, d'ores et déjà, de nouvelles thématiques qui s'articulent autour de concepts tels que le Mal, la justice, l'angoisse existentielle, l'Altérité, la migration, et les limites de « l'Humanité ».

Ceci dit, étudier les nouvelles tendances du roman postcolonial, ses fluctuations et ruptures, revient à aborder la période coloniale afin d'étayer les propos des auteurs de notre corpus. Un rappel succinct de la notion du réalisme dans la littérature africaine francophone nous semble nécessaire à l'entame de cette étude, dans la mesure où cela nous aidera à mieux saisir l'importance du triple changement, thématique, idéologique, et scriptural, opéré dans le genre néo-romanesque africain.

Dès sa naissance, la littérature subsaharienne francophone se veut réaliste, en ce sens qu'elle est recreation d'images que la société a d'elle-même à un moment de l'histoire. C'est dire qu'elle essaie de reproduire fidèlement les réalités du continent à travers la fiction. Genre prosaïque, le roman réaliste, considéré comme réflecteur de l'Histoire africaine, constitue *de facto* une véritable source de renseignements sur le déséquilibre sociopolitique, économique, culturel et identitaire que les siècles de

---

<sup>29</sup> Cf. Jean Études Biem, « Statut et enjeux de la littérature africaine face à la française : hybridité, décentrement et transcendance » sur [www.africultures.com/revues/](http://www.africultures.com/revues/).

domination ont entraîné : la traite, les missions religieuses, et la colonisation. Autrement, le roman réaliste constitue un témoignage écrit des problèmes et cataclysmes auxquels l'Afrique est confrontée. Dans cette optique, Claire L. Dehon tente de redéfinir les principales caractéristiques du mode réaliste :

Le mode réaliste implique : le goût de la vérité- « c'est-à-dire ce que la majorité des hommes [appartenant à une même culture] croit, admet comme possible, dans les événements, le cadre, les personnages, la morale »- la réalité des faits dans leur diversité, l'exactitude dans les détails, une préférence pour le concret, une pénétration dans la représentation de la société, une observation quasi scientifique. Il préfère des personnages ordinaires, souvent même médiocres, déterminés par le milieu, décrits physiquement et psychologiquement avec plus ou moins de détails suivant l'auteur, mais toujours dans le but de les particulariser. Il accorde une grande importance aux descriptions des milieux et des psychologies. Le style imite des façons de s'exprimer régionale ou par classe sociale. Un vocabulaire courant contient à l'occasion des termes techniques. La subjectivité, la stylisation et la généralisation n'y ont pas de place. Le lecteur a un rôle passif, tout au plus il peut se « permettre d'admirer l'exactitude de la peinture sociale. » Enfin, sans buts moraux avoués, ces œuvres constatent les lois naturelles.<sup>30</sup>

Suivant l'analyse menée par Dehon, il semble que la prééminence du réalisme dans le roman africain de graphie française s'explique essentiellement par deux facteurs. Tout d'abord, le roman, qui est un genre nouveau dans la littérature africaine<sup>31</sup>, a été emprunté aux écrivains français à « un moment où il avait déjà un passé réaliste bien établi : il s'inscrit donc dans une tradition difficile à ignorer. »<sup>32</sup> Claire L. Dehon d'ajouter que le

---

<sup>30</sup> Claire L. Dehon, *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 18-19.

<sup>31</sup> « Le genre littéraire dit « roman » dans la classification occidentale n'existe pas dans la littérature africaine orale. On ne retrouve pas dans l'oralité, des manières de discours littéraires qui aient des analogies stylistiques comme celles qui caractérisent le roman en général, ou le roman africain moderne, de la même manière que l'on peut en découvrir dans la poésie ou le théâtre par exemple. Même dans la littérature occidentale, il faut dire que le roman n'apparaît que vers le dix-huitième siècle, et surtout au dix-neuvième siècle, avec la naissance de la société industrielle et le surgissement d'une certaine bourgeoisie. » Puis NGANDU Nkashama, *Littératures africaines, de 1930 à nos jours*, Paris, Editions Silex, 1984, p. 59.

<sup>32</sup>Claire L. Dehon, *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne, op.cit.*, p. 29.

facteur premier qui a pu décider du sort de la littérature, et du roman en particulier, en Afrique réside dans le type d'enseignement que la France a imposé à ses colonies, lequel enseignement était axé sur les concepts du rationalisme, du positivisme, de la logique, et de la vraisemblance.<sup>33</sup> L'on notera donc que l'implantation de l'école coloniale, dans chaque territoire occupé, a donné naissance à un noyau de lettrés et a contribué par la suite à l'émergence d'une littérature africaine d'écriture française. Ainsi, les premiers écrits réalistes qui ont marqué la littérature africaine francophone sont *Force-Bonté* de Bakary Diallo, *Doguiçimi* de Paul Hazoumé. Ensuite, force nous est de signaler que malgré le caractère « merveilleux » qui distingue le substrat culturel africain, la production littéraire locale, à savoir les contes, représente elle aussi une analyse psycho-sociale des mœurs, qui cultive le goût de la minutie et de l'exactitude des détails. En effet, l'incursion dans le surréal confère paradoxalement de la crédibilité réaliste au « merveilleux » africain étant donné qu'il s'agit de tout l'imaginaire africain collectif inscrit non seulement dans les faits sociaux concrets, mais aussi dans le non-palpable par les sens, à savoir l'univers des croyances traditionnelles.<sup>34</sup> En d'autres termes, à l'encontre du réalisme occidental, le réalisme africain se nourrit et de la réalité sociale et de l'univers religieux, culturel et paranormal ; il s'agit d'œuvres traditionalistes recrées de l'oralité africaine, et qui se situent aux confins du visible et de l'invisible, du concret et de l'abstrait. Intrigues et personnages s'inscrivent fortement dans l'ethos culturel africain. Et c'est le sénégalais Birago Diop qui représente le mieux ce réalisme « traditionaliste » avec ses trois recueils de contes : *Les contes*

---

<sup>33</sup> Cf. Claire L. Dehon, *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, op.cit., p. 31.

<sup>34</sup> À ce propos, Amadou Koné affirme que « ce qui rend tous ces récits crédibles, c'est que le merveilleux emprunte ses images non à l'inconscient individuel du griot, mais au fond traditionnel commun à tout le groupe ethnique. » Amadou Koné, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Dakar, NEA, 1976, p. 49.

*d'Amadou Koumba* (1948), *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* (1958), et *Contes et Lavanés* (1963).

Or, c'est à partir des années 1950 que le roman réaliste africain bat son plein, à un moment où toute la littérature africaine était tournée vers la dénonciation des travers de la colonisation. Le récit devient ainsi une arme de lutte contre l'agression du colon, et le lien qui se tisse entre le roman et le fait sociopolitique s'avère, à bien des égards, d'ordre consubstantiel. Dans ce contexte, les romans de Mongo Béti (*Mission terminée*, *Le pauvre Christ de Bemba*, *Ville Cruelle*) et de Ferdinand Oyono (*Une vie de boy*, *Le vieux nègre et la médaille*, *Chemin d'Europe*) offrent un parfait exemple du réalisme et de l'engagement littéraire africains contre la colonisation. Il s'agira dans ces romans d'antagonismes et de conflits entre les deux communautés coloniales, entre la tradition et la modernité. D'où la perte des repères identitaires et la crise des valeurs, problème qui se résout dans l'ironie amère et dans le désabusement.

D'une manière générale, les romans réalistes africains de la période coloniale participent à la vie sociale de leur époque en dénonçant les maux et les fléaux du moment historique dans lequel ils s'ancrent. Dans cette optique, Claire Dehon, en citant Bjronson, montre que l'écrivain réaliste, dans de telles circonstances, ne doit pas être au service de l'élite ou encourager l'individualisme, mais servir la cause de la masse. Étant le porte-parole de sa société, il est chargé d'une mission éthique à l'endroit de sa société, celle de participer activement aux débats que connaît la scène nationale (internationale également) autour des questions urgentes de son époque, et d'ouvrir par conséquent de nouvelles perspectives de lutte contre l'impérialisme culturel et politique de l'Occident.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup>Cf. Claire L. Dehon, *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, op.cit., p.p. 62-63.

Ceci étant, à partir de 1968 –date de publication de deux romans phares : *Les Soleils des Indépendances* d’Ahmadou Kourouma et *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem- la scène littéraire africaine francophone voit l’émergence d’œuvres souvent baroques, où désespoir, humour noir, désenchantement, et burlesque se mêlent. Le joug réaliste devient trop contraignant à un bon nombre d’écrivains qui se sentent désormais plus à l’aise dans le merveilleux et le fantastique, dans la déconstruction de la langue et des modes classiques de l’écriture. Les romanciers négro-africains francophones de la nouvelle génération manifestent une ambition vive de représenter une réalité « *chaotique* ». En effet, cette littérature dite de la « rupture » se situe au confluent des Indépendances dans un contexte de reconfiguration institutionnelle marqué par la naissance d’États-nations proclamés souverains, et pose *ipso facto* la question de la liberté de l’homme africain dans un système d’avilissement, de déni, et de mensonge. Par roman de « la rupture », il faut entendre un ensemble de récits romanesques qui racontent une Afrique chaotique, infantile, enivrée de violence et de luxure, incapable de se prendre en charge ou de s’organiser en civilisation. Le roman de la rupture semble affirmer au sujet de l’Afrique tout le contraire du mouvement de la Négritude dont les poètes s’attachaient à l’exaltation des valeurs africaines en se tournant vers un passé précolonial.

Pourtant, c’est la décennie 1970-1980 qui a constitué un changement plus important encore, avec le surgissement des régimes totalitaires anticonstitutionnels. Du fait, l’Afrique postcoloniale devient le théâtre de la monstruosité humaine dans ses purs états. De la désillusion des indépendances, on passe à une fresque apocalyptique d’une « Afrique-cauchemar », territoire meurtrier et meurtri par les atrocités des régimes au pouvoir. L’impact de ces nouvelles réalités se fait aussitôt sentir dans l’imaginaire collectif, et c’est justement le tragique de la situation postcoloniale qui se constituera en parcours d’écriture et « [...] la littérature

se fait [ainsi] comptable des horreurs d'un continent, »<sup>36</sup>comme le souligne Théophile Obenga cité par Daniel-Henri Pageaux. Devant l'« incontestable malaise »<sup>37</sup> d'un monde bouleversé et sans repères, les démarches classiques de l'écriture, le témoignage et le mode réaliste entre autres, deviennent inaptes à « écrire le chaos africain »<sup>38</sup> pour reprendre une expression de Lilyan Kesteloot. Ceci étant, les mots se révèlent impuissants face à l'horreur et à l'excroissance permanente de la violence. Ces terreurs et tensions que connaît l'Afrique ne peuvent « s'exprimer, d'après Séwanou Dabla, que suivant des modalités nouvelles de violence verbale, de tonalité pessimiste et de dissimulation souvent garante de la sécurité des auteurs. Ce dernier moyen implique l'adoption de nouvelles techniques narratives telles que le symbolisme [...] ou l'invention [...]. »<sup>39</sup> La transfiguration, la rénovation, et la rupture apparaissent donc comme emblématiques pour la littérature africaine postindépendance, afin de dire l'hostilité d'un monde à la dérive. Le renouvellement du discours romanesque leur a permis de critiquer avec véhémence le dysfonctionnement interne d'une société à laquelle ils appartiennent, tout en échappant à la censure. En outre, les ruptures remarquées dans l'évolution du roman africain postcolonial seraient révélatrices de la conscience douloureuse, terrifiée, mais aussi révoltée contre l'autoritarisme et le despotisme politique, idéologique, voire littéraire dans une certaine mesure. Autrement dit, le roman dit de la « rupture », né sous le signe d'un système politique répressif, pose la question du pouvoir au carrefour du Bien et du Mal, tout en s'interrogeant sur les limites de la liberté de l'homme africain (et conséquemment de l'intellectuel africain)

---

<sup>36</sup> Théophile Obenga, *Pour une nouvelle histoire*. Cité par Daniel-Henri Pageaux, « Entre le renouveau et la modernité : vers nouveaux modèles ?, *Notre Librairie*, 1985, n° 78, p. 32.

<sup>37</sup> Jacques Chevrier, « Le roman africain dans tous ses états », *Notre Librairie*, n° 78, 1985, p. 37.

<sup>38</sup> Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris-Karthala, 2004, p. 270.

<sup>39</sup> Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la Seconde Génération*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1986, p. 237.

dans un environnement d'avilissement physique et moral, d'hypocrisie et d'arbitraire. Dans ce même ordre d'idées, Georges Ngal corrobore notre propos en affirmant que :

Ces ruptures sont étroitement liées à la conjonction historique dont elles sont une sorte de miroir. Les discontinuités ou ruptures historiques, en effet, éclairent les ruptures constatées au plan de la création [...] L'esthétique du grotesque, de la bouffonnerie, apparue dans le roman de la décennie quatre-vingt n'est compréhensible que comme dénonciation des dictatures ubuesques. Le lien avec l'évolution des sociétés africaines est visible. La rupture observée n'est rien d'autre que la conscience lucide des écrivains de leur rapport spécifique au langage à une période donnée. Le terme de rupture désigne alors coupure épistémologique.<sup>40</sup>

Aussi, s'avère-t-il que cette prise de position « épistémologique » consiste, outre le défi du silence institué par les régimes dictatoriaux, en le rejet total de toute forme de conformisme et en la transgression des tabous ; « C'est un acte de libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, par la religion, ou par l'idéologie. »<sup>41</sup>

Il va sans dire que « le pouvoir ou la situation politique reste le lieu fréquent de cette écriture. »<sup>42</sup>, étant donné que la fiction met l'accent sur l'institution étatique, son régime despotique et ses appareils militaires liberticides. Abordant également dans le même sens, le béninois Guy Ossito Midiohouan croit percevoir, après les indépendances, la constitution progressive d'un « nouveau roman politique » qui se donne pour mission de dévoiler « les

---

<sup>40</sup> Georges Ngal, 1994, p. 09.

<sup>41</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 148, Paris, juillet-septembre 2002, p. 27.

<sup>42</sup> Romuald Fonkoua, « Dix ans de littérature africaine : pouvoir, société et écriture » in *Notre Librairie*, n° 103, octobre-décembre, 1990, p. 71.

mécanismes par lesquels se perpétue le malheur de l’Afrique dans une ère néocoloniale particulièrement sinistre ». Il dit ceci :

Il est évident que les écrivains ne dévoilent la réalité néocoloniale qu’avec le désir de la changer. La prise de conscience à laquelle il convient le lecteur devra déboucher sur la véritable libération qu’ils appellent de tous leurs vœux, la véritable révolution qui reste à faire, la véritable indépendance qui reste à conquérir [...] Le principal ressort du nouveau roman politique tient donc au constat de l’échec des Indépendances [...] [Il] est donc à la fois l’affirmation du refus du désordre établi en même temps que la tentative de redressement du cours tragique de notre destin. [...] C’est avec le nouveau roman politique que nous observons les mutations les plus profondes du genre romanesque africain d’après les indépendances. Bien entendu, cette évolution de l’écriture ne suit pas les mêmes modalités chez tous les romanciers et l’innovation prend une forme plus au moins audacieuse selon la personnalité et la sensibilité de chacun.<sup>43</sup>

En faisant de la dénonciation du néocolonialisme leur cheval de bataille, cette nouvelle tendance d’écriture donne le ton d’une société africaine en déphasage avec elle-même, évoluant dans un climat funeste et exécrationnel sous l’égide de « fous pouvoirs » qui ont fait voler en éclat l’essence même de l’État-Nation. Le lecteur est ainsi mis au parfum des mesquineries politiques et des problèmes qui déstabilisent la société postindépendance. Dans ce sens, Sony Labou Tansi est immanquablement l’un des romanciers les plus profondément politiques de la nouvelle génération. Dès la parution de son chef-d’œuvre, *La Vie et demie* en 1979, l’écrivain congolais invente une nouvelle façon d’aborder la politique dans ses romans. Au-delà de la peinture des dérives de l’inamovible pouvoir des « Guides providentiels » dans la Katamalansie, ce roman prône une remise en cause systématique des frontières entre l’humain et le monstrueux, il s’agit en effet de la mise en scène d’une dérive beaucoup plus grave : celle de l’ordre de la vie que l’homme, de par son sadisme et sa violence, a cruellement « violé »<sup>44</sup>. Dans

---

<sup>43</sup> Guy Ossito Midiohouang, *L’Idéologie dans la littérature négro-africaine d’expression française*, Paris, L’Harmattan, 1986, pp. 207-210.

<sup>44</sup> Le motif du viol est très présent dans les romans de Sony Labou Tansi, pour ainsi signifier cet état du non-respect de la Vie dans lequel l’Homme postcolonial sombre.

cette même veine, constatons que ces textes subversifs sont caractérisés dans leur majorité (du moins en ce qui concerne notre corpus) par la transgression de la bienséance verbale et l'omniprésence de l'obscénité, du scatologique, d'images de la pourriture et de la puanteur. En effet, le recours à un « *langage ordurier* » sert à dévoiler la souillure morale, la perfidie, et la perversion des dirigeants africains, et à dénoncer les conditions inhumaines et dégradantes dans lesquelles baignent les damnés du continent (Ex le quartier dans *Les écailles du ciel* de Monénembo). Le vocabulaire de la facétie, de l'organique et du bestial constitue un leitmotiv qui traverse de manière tellement obsessionnelle que Jacques Chevrier parle de « *fécalsation* »<sup>45</sup> comme style d'écriture dans l'œuvre tansienne. Augustin H. Asaah a d'affirmer que « *les écrivains francophones d'Afrique subsaharienne dévoilent les tares de la société néocoloniale afin de la lessiver et d'ériger une cité meilleure. Écrivains aux goûts doloristes, ils dépeignent dans leurs œuvres la puanteur, l'aberration et la violence systématiques de l'État.* »<sup>46</sup> Ainsi, l'utilisation d'un langage cru et scandaleux a pour but, nous semble-t-il, non seulement de manifester son malaise, son dégoût, et sa répugnance devant la situation éhontée du pouvoir en Afrique, mais aussi et surtout d'amener le lecteur à se déchaîner de la peur, à se révolter contre l'empiétement, le népotisme, et l'injustice. Eu égard à ce qui précède, la déclaration de Sony Labou Tansi dans l'avertissement de *L'État honteux* est bien significative dans la mesure où l'auteur montre clairement que « les mots » sont érigés en « maux » et c'est à l'écrivain de nommer sans complaisance le mal, loin de l'hypocrisie des convenances et de la décence de la langue :

J'écris ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n'aurai donc jamais votre honte d'appeler les choses par leurs noms. J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne

---

<sup>45</sup> Jacques Chevrier, *Littérature d'Afrique Noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999, p. 118.

<sup>46</sup> Augustin Asaah H, « Satire, désordre, folie et régénérescence : lecture de quelques romans africains », *Présence francophone*, Paris, n° 64, 2005, pp. 132-150, p. 132.

dis que cette chose-là en plusieurs maux. [...] L'État honteux c'est le résumé en quelques « maux » de la situation honteuse où l'humanité s'est engagée.<sup>47</sup>

L'assimilation des « mots » aux « maux » permet de constater la vacuité et l'insignifiance du discours normé à nommer l'indicible de ce « *déferlement de monstruosité* »<sup>48</sup> qui gangrène l'Afrique. Ce terme de « maux » dans sa dimension politique, morale, sociale, et aussi métaphysique est très complexe, et constitue, comme nous allons le voir dans les chapitres qui suivent, un « thème-filant » dans les romans de Sony Labou Tansi et de Tierno Monénembo. À côté du langage ordurier se range un autre procédé qui sert à discréditer, à humilier les figures de l'autorité en Afrique, à les déchoir de toute dignité : la dérision. En effet, la notion de dérision sous la plume des auteurs de la postcolonie semble inhérente à celles de l'ironie, du burlesque, de l'humour noir, et de la parodie. Ces dispositifs stylistiques et esthétiques deviennent les assises d'une écriture subversive et provocatrice, hautement symbolique, capable d'épingler les défaillances du système politique postcolonial dans leurs minces détails, de diffamer non seulement les dirigeants mais également les peuples en mettant chacun devant ses responsabilités, ses dérives, et son inaction. Bien plus, l'exploitation d'images parodiques et grotesques ne forme une dynamique scripturale qui débarrasse l'écriture de la teinte angoissante du réel. Plus explicitement, grâce aux procédés de l'exagération, du grossissement et de la contradiction, l'intensification de la violence s'avère, paradoxalement, une déconstruction et une libération de celle-ci ; dans ces textes les dictatures apparaissent si barbares qu'elles perdent par conséquent toute prise sur la vie.

Aussi, appert-il que ces fictions propulsent manifestement dans une nouvelle ère du roman négro-africain de langue française, qu'on qualifie, entre autres,

---

<sup>47</sup> Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, p. 05.

<sup>48</sup> Madeleine Borgomano, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 191.

de « *discours rebelle* »<sup>49</sup>, de « *forme monstrueuse* »<sup>50</sup>, d'« *écritures de la violence* »<sup>51</sup>.

De son côté, Séwanou Dabla parle de « nouveau roman africain »<sup>52</sup> largement assimilable au Nouveau Roman français, dans le sens où il introduit également une cassure dans l'histoire de la littérature africaine, une rupture par rapport aux lois du discours réaliste « forcené » des premiers romanciers africains, au profit de « l'allégorie » et de « l'invraisemblance » :

[...] Ce que nous considérons comme le « nouveau roman » africain francophone participe du temps de son écriture, c'est-à-dire des deux dernières décennies [...] Sur le plan formel, cette transformation se traduit d'abord par l'irruption dans le tissu narratif d'un quotidien nouveau. Et c'est W. Sassine qui introduit un tract dans son récit ; c'est Henri Lopès qui transcrit des slogans, des coupures de presse ; c'est encore l'auteur du *Jeune Homme de sable* qui construit tout un chapitre sur un enregistrement au magnétophone. [...] L'autre signe éloquent des temps concerne l'emprunt au Nouveau Roman occidental des techniques par lesquelles James Joyce, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et quelques autres l'ont créé. [...] De fait, la « thématique », la composition romanesque et la narration, dans la plupart des [nouveaux romans africains], présentent des caractères qui rappellent à bien des égards ceux du *Voyeur* d'A. Robbe-Grillet, de *Mobile* de M. Butor ou de *Tropismes* de N. Sarraute, pour ne citer qu'eux.<sup>53</sup>

Pareillement à leurs confrères métropolitains, le parti pris novateur s'observe ainsi dans la position anti-réaliste des auteurs, c'est-à-dire que ces derniers se placent aux antipodes du réalisme tel que l'ont pratiqué leurs prédécesseurs. Certes, le nouveau roman africain a réussi à dresser une fresque détaillée de la condition postcoloniale, tout en s'engageant pour

---

<sup>49</sup> Jacques Chevrier, « Des formes variées du discours rebelle », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 64-70.

<sup>50</sup> Xavier Garnier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 54-58.

<sup>51</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 72-79.

<sup>52</sup> En effet, le premier qui a parlé de « nouveau roman africain » est Eric Sellin dans « Ouologuem, Kourouma, et le nouveau roman africain », in *Littératures ultramarines de langue française*, Sherbrook, Naaman, 1974, p. 37.

<sup>53</sup> Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines, Romanciers de la Seconde Génération*, op.cit., pp. 216-218.

autant dans la pure fiction. Ils déforment tellement la réalité que les frontières entre réel et irréel deviennent floues et liquéfiées.<sup>54</sup> Ceci est traduit en effet par les choix des sujets, du cadre spatio-temporel (temps cyclique ; espaces fantastiques), des personnages (anti-héros, personnages affublés...), et par les déclarations des écrivains eux-mêmes. Sony Labou Tansi affirme dans l'avertissement de *La Vie et demie* sa volonté de ne pas faire vrai ; l'auteur y confesse qu'il s'agit bien d'« une écriture par étourderie », de « chemins tortueux de la fable ».<sup>55</sup> En outre, dès l'abord des *Crapauds-Brousse*, Tierno Monénembo montre que toute correspondance des personnages ou de l'intrigue de son roman avec des faits de la réalité n'est que pur hasard. Dès lors, l'analyse se fait-elle sur l'axe de l'écart et de la rupture en faisant appel aux techniques de « retournement » et du « renversement » qui sont souvent à l'œuvre dans les textes néo-romanesques subsahariens.

## **Chapitre deuxième : Autoréflexivité du Nouveau Roman : entre extinction du dire et pluralité du sens**

Répétition, retour en arrière, spéculation, jeu de miroir : le phénomène autoréflexif est un véritable précipité de l'écriture du Nouveau Roman en général, gage du renouvellement, et socle de l'édifice littéraire chez Alain Robbe-Grillet, en particulier. De ce fait, il est question de souligner dans le présent chapitre les phénomènes réflexifs qui font du texte néo-romanesque le lieu d'écart et de contestation continue.

Avant d'entamer cette analyse il nous paraît judicieux de rappeler que la notion de « réflexivité » ou d'« auto-réflexivité » revêt plusieurs aspects, ce qui nous oblige à cerner notre étude à quelque type précis. En effet, la réflexivité en cause dans le présent chapitre est essentiellement linguistique et référentielle, celle qui se détache strictement de la représentation réaliste

---

<sup>54</sup> Cf. Claire L. Dehon, *op.cit.*, p. 304.

<sup>55</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. Points, 1979, pp. 09-10.

externe au texte et se suffit à ses propres référents, d'où les attributs de récit autoréférentiel ou autofictionnel concernant les romans d'Alain Robbe-Grillet. C'est dire simplement que le roman autoréflexif se regarde dans son propre miroir, et les représentations ou plus précisément les présentations qu'il génère ne sont que les copies, les reflets, les projections d'une assertion, d'une image, d'une scène préexistante. Eu égard à cela, l'autoréflexion serait-il synonyme de redondance qui tue le texte littéraire ou renvoie-t-il à un phénomène beaucoup plus vaste dépassant la répétition dans son acception la plus élémentaire ?

Dans son ouvrage critique *Le voir simonien*, le professeur Abderrahim Kamal fournit une explication bien détaillée du procédé de réflexivité, laquelle explication nous permettra d'entrée de jeu de saisir le sens et le mécanisme de fonctionnement de l'autoréflexion dans le Nouveau Roman. Il écrit, bien que son propos porte sur l'écriture de Claude Simon, que :

Le concept de réflexivité peut à lui seul résumer et condenser toute l'esthétique et la poétique de Claude Simon : réflexivité de l'écriture (autoproduction, autoreprésentation et autoréception : « le roman doit être un jeu de miroirs internes » dit Simon) et réflexivité de la conscience (retour de la conscience sur elle-même qui fait que le roman mime ce qui se passe dans le corps et la conscience de celui qui écrit) sont, en fait les deux grands pôles qui ordonnent le texte simonien. [...] Mais les deux réflexivités sont elles-mêmes fondées sur la réflexivité du langage : le langage comme une systémique mathématique et musicale où les éléments renvoient les uns aux autres en révélant les logiques qui sous-tendent les choses du monde sensible. Et c'est à ce propos que Simon cite Novalis qui, déjà à la fin du siècle des Lumières, « énonçait avec une étonnante lucidité cet apparent paradoxe qu'il en va du langage comme des formules mathématiques : elles constituent un monde en soi, pour elles seules ; elles jouent entre elles exclusivement, n'expriment rien sinon la nature merveilleuse, ce qui justement fait qu'elles sont si expressives que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses. »<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Abderrahim Kamal, *Le voir simonien*, Ed. OKAD, 2001, p. 128-129.

C'est sous l'égide d'une réflexivité langagière qu'émergent donc les autres formes d'autoréflexion dans le Nouveau Roman. L'origine de ce miroitement des mots dans les nouvelles entreprises scripturaires remonte en effet à la désagrégation du rapport entre les choses et les mots qui les nomment, laquelle désagrégation date du XIXe siècle où le langage, nous dit Foucault, « se replie sur soi, acquiert son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartiennent qu'à lui. »<sup>57</sup>. Par effet de contamination (et parce qu'elle est avant tout la forme extensible du langage), la littérature, plus particulièrement le roman, se présente à son tour comme jeu de miroirs internes- contrairement au miroir de Stendhal- qui évolue, se génère dans ce même recroquevillement réflexif. C'est dire ainsi que le roman réflexif ne constitue pas seulement le propre d'une esthétique qui fait du même l'autre, mais apparaît, de surcroît, comme outil heuristique et critique auto-suffisant et autonome, à bien des manières. Et Foucault d'ajouter à ce propos :

Sur le fond de ce jeu essentiel, le reste est effet : la littérature [...] n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme : elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, où elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature ; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine-singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle-, vers le simple acte d'écrire. Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée : silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité si interlocuteur, où il n'a rien à dire que soi rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être.<sup>58</sup>

Reprise, spéculation, autoréflexion, réflexivité, autant de concepts qui définissent la démarche anti-mimétique du Nouveau Roman et son intention

---

<sup>57</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. NRF, 1966, p. 309.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 313.

de (ré)inventer la réalité en dehors de tout modèle.<sup>59</sup> Aussi, l'écriture néo-romanesque rejette, nous l'avons vu, l'artifice de la vraisemblance réaliste, se fait elle-même le lieu de discours implicitement essayistique sur la littérature, sa validité, ses limites.

Né d'un éternel retour de scènes, de situations, de dialogues et de personnages, l'univers fictif de Robbe-Grillet est fait de répétition, de réplification, de circularité, et le langage littéraire se convertit, *ipso facto*, en métalangage ou précisément de métadiscours. Soulignons que ce dispositif est manifestement présent dans le fond comme dans la forme dans *Les Gommages* et *La Jalousie* de Robbe-Grillet. Dans le premier roman, la réflexivité se situe surtout au niveau de l'espace. L'action se déroule en effet dans une ville anonyme, labyrinthique qui ne promet rien, sauf l'errance et la perte : le détective privé, Wallas, parcourt cet espace imprécis de long en large et en travers, sans jamais pouvoir reconnaître sa direction. Le personnage se perd dans un décor urbain qui se répète où presque tout se ressemble, et où toute tentative d'orientation semble vaine. Suivant une trajectoire droite et linéaire, le détective s'égaré davantage. Observons cet extrait :

Wallas aime marcher [...] droit devant soi, à travers cette ville inconnue. Il regarde, il écoute, il sent ; ce contact en renouvellement perpétuel lui procure une douce impression de continuité : il marche, et il enroule au fur et à mesure la ligne ininterrompue de son propre passage, non pas une succession d'images déraisonnables et sans rapport entre elles, mais un ruban uni où chaque élément se place aussitôt dans la trame, même les plus fortuits, même ceux qui peuvent d'abord paraître absurdes, ou menaçants, ou anachroniques, ou trompeurs ; ils viennent tous

---

<sup>59</sup> « Ce qui fait la force du romancier, c'est justement qu'il invente, qu'il invente en toute liberté, sans modèle. Le récit moderne a ceci de remarquable : il affirme de propos délibéré ce caractère, à tel point même que l'invention, l'imagination, deviennent à la limite le sujet du livre. » Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », dans *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 30.

se ranger sagement l'un près de l'autre, et le tissu s'allonge sans un trou ni une surcharge à la vitesse régulière de son pas.<sup>60</sup>

L'espace ainsi décrit se présente comme une nomenclature recelant en elle divers éléments dont chacun est à sa place constituant un tissu, une structure homogène et cohérente. Or, ce passage apparaît, à nos yeux, comme « un art poétique », une réflexion implicite sur l'écriture romanesque elle-même. Plus explicitement, constatons ici une allusion à l'une des caractéristiques majeures du roman traditionnel : la linéarité. L'auteur trompe le lecteur ordinaire et use de ce passage pour battre en brèche la progression linéaire du texte dans le reste de l'œuvre. Ainsi, bien que Wallas trouve le plan de la ville, il a du mal à s'orienter, et même d'avancer, et ne cesse de tourner en rond :

Wallas débouche enfin sur une très large artère qui ressemble beaucoup à ce Boulevard circulaire qu'il a quitté au petit jour [...] Wallas s'étonne de rencontrer encore ce mélange suburbain. Comme il a traversé la rue pour prendre à droite cette nouvelle direction, il lit avec une surprise accrue le nom : « Boulevard Circulaire » sur l'immeuble qui fait le coin. Il se retourne désorienté.<sup>61</sup>

L'extrait ci-dessus constitue, dans le même ordre d'idées, un contre discours critique opposé au premier cité supra. L'onomastique « Boulevard circulaire » ainsi que le plan de cette ville-labyrinthe suggèrent d'ores et déjà l'idée de réflexivité. Plus Wallas s'obstine à se fier au plan de la ville, plus il se perd, de même, plus la lecture se confine dans une lecture classique, linéaire, et chronologique, plus le texte se révèle illisible.

Dès lors, « Le Boulevard Circulaire » dans *Les Gommès* est-il toute la structure narrative de l'œuvre en miniature. Le roman commence par un assassinat et finit par un crime imprévu contre la même personne dans le

---

<sup>60</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Paris, Ed. De Minuit, Coll. Double, 1953, p. 62.

<sup>61</sup> *Ibid.* pp 64-65.

même endroit. Entre ces deux événements extrêmes, l'impression générale qui se dégage du texte est celle du redoublement, de la répétition, voire de la réplication ; de par sa configuration spatiale, la ville d'Alain Robbe-Grillet correspond à un réseau inextricable de rues qui se confondent, se multiplient et s'entrecroisent incessamment. Wallas passe par plusieurs canaux semblables, se trouve deux fois au même arrêt du tramway, retourne deux fois au café des Alliés ; au restaurant self-service, il constate que tous les plats dans le distributeur contiennent le même menu, trois consommateurs sont presque des clones, il traverse trois fois le même carrefour, sa rencontre avec le docteur Juard est reportée deux fois, et c'est dans trois reprises que l'ivrogne répète sa devinette. Mieux encore, ce dédale de rues se double d'une multitude d'interprétations du crime qui maintiennent le commissaire Laurent dans l'impuissance. Le nombre d'hypothèses émises au sujet du crime par les différents personnages est bien déconcertant. Contrairement à l'effet souhaité, les passages explicatifs, à l'image du plan de la ville, sont gênants parce qu'ils brouillent la compréhension chez le lecteur.<sup>62</sup> Ce dernier est dérouté par une avalanche d'informations contradictoires, fragmentaires, voire incertaines mettant tout en doute, d'où ce mouvement quasi-imperceptible entre le réel et la fabulation dans *Les Gommages*. Il s'agit d'espaces, de scènes –réelles ou fantasmées par le personnage du détective– qui se font écho et dont la concertation prépare, et paramètre même le travail interprétatif du lecteur. Ainsi semble-t-il que l'art d'écrire dans *Les Gommages* repose sur le vertige dû à ce climat d'incertitude que créent ce jeu autoréflexif, la contingence et la multiplicité.

Dans *La Jalousie*, le phénomène de la répétition est accru jusqu'au point de faire croire qu'il ne se passe rien dans le roman. En effet, toute la dynamique discursive et narrative de *La Jalousie* est fondée sur la mise en

---

<sup>62</sup> Cf. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. « Tel Quel », 1967, p.120.

abyrne. Selon Lucien Dällenbach « *est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire* »<sup>63</sup> Le roman de Robbe-Grillet se démarque par l'omniprésence de miroirs, aussi latents qu'apparents. Le personnage de A... est comme obsédée de son miroir, apparaît à plusieurs reprises contemplant son propre reflet : « Elle s'assied devant la table coiffeuse, et se contemple dans le miroir ovale. »<sup>64</sup> En outre, remarquons que, le plus souvent, le visage du personnage féminin n'est vu et regardé par le narrateur qu'à travers le détour du reflet et de l'ombre, chose qui métamorphose le plus souvent la saisie immédiate de ce visage, et le relègue au rang de trace imaginée, fantasmée, déformée qui multiplie les représentations et les significations.

Eu égard à cela, le Nouveau Roman diversifie ses recours à la mise en abyme pour revendiquer, nous semble-t-il, un statut de pur fantasme où le même devient autre, l'identique se transforme en différent. Par conséquent, les scènes spéculaires ne sont pas de simples effets optiques, mais s'érigent plutôt en structure sous-jacente au travail de l'écrivain, où l'imbrication du texte et du miroir n'est pas de l'ordre de l'anodin. Ainsi, le roman africain que lisent A... et Franck met en abyme la conscience torturée d'un mari jaloux et obsédé par la possibilité d'un adultère jamais avéré. À ce propos, Lucien Dällenbach stipule que le roman africain dans *La Jalousie* trahit en sourdine la même intrigue du texte de Robbe-Grillet puisqu'il reprend le même cadre spatio-temporel (l'Afrique coloniale) et on y retrouve la même relation triangulaire du mari jaloux, la femme et l'amant supposé, celui-là épiant ceux-ci et fantasme à partir de ce qu'il croit des indices<sup>65</sup>. L'adultère demeure ainsi une sorte d'hallucination propre à l'imagination du narrateur, similaire à l'histoire du roman africain que les deux personnages suspects ne

---

<sup>63</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. Poétique, 1977, p. 18.

<sup>64</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op.cit.*, p. 119.

<sup>65</sup> Cf. Lucien DÄLLENBACH, *op.cit.*, p. 164.

cessent de réinventer. Or, selon Jean Alter, les fictions imaginées par A... et Franck sont balayées par une remarque attribuée indirectement à Franck<sup>66</sup> :

Rien ne sert de faire des suppositions contraires, puisque les choses sont ce qu'elles sont : on ne change rien à la réalité.<sup>67</sup>

Pour Jean Alter, le roman africain transposé dans *La Jalousie*, sert de prétexte à la proclamation du règne de la nécessité, de ce qui est acquis et à quoi on ne peut rien changer.<sup>68</sup> Mais ce roman africain, à l'image des œuvres de Robbe-Grillet, est lui-même le lieu d'un fantasme qui ne cesse de se construire et de se déconstruire. Tout comme la scutigère, tour à tour morte et en vie, il perd tout aspect référentiel :

Le personnage principal- apprend-on- est malhonnête. Il est honnête. Il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, mort dans un accident. Il est d'ailleurs, question d'un navire (un grand navire blanc) et non d'une voiture.<sup>69</sup>

Dans cette même perspective, les personnages deviennent les doubles et du lecteur et l'auteur. Ainsi, en guise d'exemple, A... est représentée tantôt comme lectrice du roman africain, tantôt écrivaine, de lettres ou d'un éventuel roman épistolaire :

A... dans la chambre, rabaisse le visage sur la lettre qu'elle est en train d'écrire. La feuille de papier bleu pâle, devant elle, ne porte encore que quelques lignes ; A... y rajoute trois ou quatre mots, assez vite, et demeure la plume en l'air. [...] A... dans la chambre, a continué sa lettre, de son écriture fine, serrée, régulière.<sup>70</sup>

Pensé au prisme du miroitement, ce roman imprécis que lit A... ne serait-il pas celui de *La Jalousie* ? En instance écrivante, A... ne serait-elle pas le

---

<sup>66</sup> Cf. Jean ALTER, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Genève, Droz, 1966, p. 46.

<sup>67</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *La jalousie*, op.cit., p. 83.

<sup>68</sup> Cf. Jean ALTER, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, op.cit., p. 47.

<sup>69</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*, op.cit., p. 216.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 101- 103.

reflet inversé, la *duplication différenciée* de Robbe-Grillet, étant donné que Gilles Deleuze met la différence à l'origine de la répétition<sup>71</sup>. En d'autres termes, l'autoréflexion du visible, du lisible renferme certes le texte dans une boucle qui pourrait paraître stérilisante. Toutefois, la répétition, nous écrit Deleuze, « c'est la transgression [qui] met en question la loi, [qui] en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde, plus artiste. »<sup>72</sup> Aussi, la figure de l'écrivain transparait-elle derrière ces divers procédés de mise en abyme, même si nous n'aurions jamais l'occasion de lire le texte de la jeune femme.

Ceci dit, la reprise de la description de certains objets amène le texte à l'aporie. En voici un exemple suggestif :

Maintenant l'ombre du pilier-le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit- divise en deux parties égales l'angle de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison [...] A cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison.<sup>73</sup>

Maintenant l'ombre du pilier se projette sur les dalles, en travers de cette partie centrale de la terrasse, devant la chambre à coucher. La direction oblique du trait sombre indique, quand on le prolonge jusqu'au mur, la traînée rougeâtre qui a coulé le long de la paroi verticale depuis le coin droit de la première fenêtre, la plus proche du couloir.<sup>74</sup>

Ces deux paragraphes représentent, respectivement, le début de la première et de la dernière partie, en décrivant la position de l'ombre du pilier à un moment donné de la journée. Tout d'abord, on est frappé par l'austérité du

---

<sup>71</sup> « C'est la production du double (inverse et symétrique) qui est la porte d'entrée de la différence ». Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Ed. PUF, 1968, p. 483.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>73</sup> Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, *op.cit.*, p.p. 9-10.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 207.

style et la surabondance des procédés de localisation géographique (sud-ouest) et géométrique (angle ; largeur ; médiane, latérales, ligne, angle droit, verticales, oblique). En outre, malgré d'insignifiants changements, il paraît que le début et la fin se ressemblent énormément : le lieu est le même, la maison coloniale en présence du même trio, A..., son mari et Franck. Ces derniers n'ont pas évolué entre les deux temps, et l'*excipit*, tout comme dans les *Gommes*, peut être un second incipit puisque la fin reste ouverte : On ne sait pas comment le mari va réagir devant sa jalousie qui s'accroît. Se contenterait-il encore du regard ? Ainsi, en se fiant à la linéarité du texte, le lecteur est progressivement défait de son espoir de construire une histoire dont la fin serait la conclusion, la réponse à tous ses questionnements. En effet, les deux extraits susmentionnés constituent le noyau de la vaste structure du roman. La description du début et de la fin se referme sur elle-même en un mouvement circulaire, avec des variantes légères que l'auteur insère afin de détruire la confiance accordée, jadis, de bonne foi au texte par le lecteur. La scène de l'apéritif en constitue un exemple pertinent. À la page 47, le narrateur va chercher les glaçons à l'office, il traverse toute la maison, en passant par deux espaces : le bureau et la salle à manger. Mais, cette même scène nous est proposée plus tard dans les pages 104 et 106 dans une version plus complète. Le narrateur est surpris par le fait que le boy ait déjà reçu l'ordre d'apporter la glace par A..., ce qui accentue ses doutes. À son retour, il sort par la porte-fenêtre afin d'éviter le regard de sa femme et remarque une lettre pliée en quatre dépassant la poche de la chemise de Franck, de la même couleur du papier que sa femme a utilisé ce matin. La répétition ou la réécriture autoréférentielle dans le roman enferme le texte dans une circularité morne et monotone. Or, comme l'affirme Roland Barthes, la répétition est l'une des ressorts du plaisir de la lecture, dans la mesure où elle favorise la floraison sémantique du texte, contribue, amplement à son effervescence interprétative, tout en mettant le lecteur dans un état

vertigineux de perte jouissive<sup>75</sup>. Le récit se tisse lui-même dans un espace fait d'éléments antithétiques, spéculaires, autofictionnels qui cohabitent ensemble, et génère sa continuité et son ouverture. Il se dédouble, résonne en échos, se plie et déplie, se donnant l'infinité des lectures. Mieux, la répétition, conçue dans son acception kierkegaardienne, est « se ressouvenir en avant »<sup>76</sup> qui n'est autre qu'un acte d'épanouissement et de liberté.

De toute évidence, la réflexivité est ce qui libère paradoxalement le Nouveau Roman de la prison de la forme. L'œuvre devient dilatée, distendue, poussée à sa limite dans le sens où ce mouvement continu et subtil de répétition intra-textuelle mine et mène le texte à la découverte de l'extrême : extrême du langage, extrême de la référence, extrême des significations. C'est dans cette même perspective que John Barth parle de « littérature d'épuisement » qui est loin de désigner :

un état de décadence physique, morale ou intellectuelle, [renvoie au] fait que certaines formes ou certaines possibilités sont usées et donc inutilisables [...] Il serait [donc] concevable de redécouvrir de manière valable les artifices du langage et de la littérature (notre traduction)<sup>77</sup>

Ainsi, du moment où le roman « s'épuise » il se transforme, se renouvelle, et œuvre, contre le dogmatisme du sens commun, définitif et totalitaire, se présente, par voie de conséquence, comme entité plurielle, ouverte, prête à des variations, à des expansions sans cesse renouvelables.

---

<sup>75</sup> « La répétition engendrerait elle-même la jouissance. Les exemples ethnographiques abondent : rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembustu bouddhique, etc. : répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. » Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Ed. Du Seuil, Coll. Points Essais, 1973, Paris, p. 57.

<sup>76</sup> Soren Kierkegaard, *La répétition*, Paris, Ed. De l'Orante, 1972, t. V, p. 03.

<sup>77</sup> « By "exhaustion" I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities [...] it might be conceivable to rediscover validly the artifices of language and literature – such far-out notions as grammar, punctuation... even characterization! Even *plot!* – if one goes about it the right way, aware of what one's predecessors have been up to. » John Barth, *The Friday book: Essays and other nonfiction*. New York, G. P. Putnam's Sons, 1984, p.p. 64-68.

## Chapitre troisième : Penser le « Nouveau roman » français et africain francophone.

### 3.1. Alain Robbe-Grillet : Regard sur l'homme et son œuvre

Sans nul doute, Alain Robbe-Grillet est l'un des écrivains dont le talent et la carrière littéraires ont fait l'objet de plusieurs écrits académiques depuis le début des années 1950. Diplômé de l'Institut National d'Agronomie en 1945, cet ingénieur agronome fut en parallèle un lecteur féru de littérature, chose qui l'incita à s'essayer à l'écriture lui-même. Ce fut justement la frustration qu'il ressentait en tant que lecteur qui éveilla en lui la vocation d'écrivain hors norme :

[...] J'avais l'impression que la plupart du temps, dans les livres, le monde était noyé par des explications [...] Cependant à certains moments, j'étais frappé par une présence brute, directe, de la chose. Je me suis dit : « Je voudrais essayer de faire quelque chose en ce domaine, qui corresponde mieux à ce que j'entends de l'écriture romanesque<sup>78</sup>.

Ce désir de dissocier l'homme des objets qui l'entourent, résultat irréfutable de l'observation scientifique, marquera les trois premiers romans de l'écrivain ingénieur. Ainsi, entre 1949 et 1951, pendant qu'il est chargé de mission à l'Institut des fruits et des agrumes coloniaux, dans plusieurs pays de l'outre-mer (Maroc, Guinée, La Guadeloupe et la Martinique) il commence la rédaction de son premier roman publiable *Les Gommès*<sup>79</sup>. De retour en France métropolitaine (1951), Alain Robbe-Grillet démissionne de son poste afin de s'adonner entièrement à l'écriture de son roman, accepté en 1952 et publié une année après par Jérôme Lindon, directeur des éditions de Minuit. L'accueil fut glacial et hautain voire ouvertement agressif et

---

<sup>78</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 43.

<sup>79</sup> En effet, *Les Gommès* était le deuxième roman rédigé par Robbe-Grillet. À vrai dire, l'écrivain rédige un premier livre en 1949 *Le régicide*, lequel refusé par les éditions de Gallimard, ne sera publié qu'en 1978 dans Minuit.

ironique. Un ensemble de critiques français de renom ne voient dans *Les Gommages* qu'une sorte de littérature illisible<sup>80</sup> et vont jusqu'à faire croire que son but fut justement, de ne pas être lu. Totalement dérouté par l'apparente complexité de l'œuvre et par son absence de profondeur (psychologique, morale, sociologique etc.), on considère Robbe-Grillet donc comme étant un « handicapé littéraire », n'ayant aucune connaissance de ce que doit être une bonne construction du roman. C'est que le nouveau romancier attaque de front la thèse réaliste de la description réfléchie. Une telle description est non seulement « démodée » mais inconcevable dans un monde en perpétuelle évolution, le champ littéraire y compris. Aussi, l'univers de ses textes serait-il taxé de déshumanisation, placé sous l'égide du discours formaliste, et rangé du côté de l'objectivité, du quadrillage et du géométrique, pour la seule raison qu'Alain Robbe-Grillet subvertit les limites de l'écriture réaliste, représentant une osmose entre le personnage et les choses. L'anthropocentrisme balzacien qui confère une profondeur et une vie aux choses suppose d'abord l'ascendance préalable de l'homme sur celles-ci. Ainsi, dans le roman traditionnel, un objet ne peut exister qu'en fonction de la présence de l'homme ; il se doit de signifier par et pour l'homme uniquement. Au mieux, la *chose* se doit d'apporter *ipso facto* une réponse à quelque interrogation que le personnage se pose sur lui-même. Une chaise vide peut être le symbole d'un personnage dans le roman balzacien, tandis que pour Robbe-Grillet ce n'est qu'un simple objet. Il n'est ni signifiant ni absurde, il « est » seulement et simplement, indépendamment de l'Homme. C'est ainsi que l'écrivain souligne qu'en l'occurrence, la nausée, qui s'empare d'Antoine Roquentin provient précisément du constat que « l'être-là » des objets n'est pas inhérent à la présence de l'homme : « *La couleur changeante, donc elle vit ; c'est cela que Roquentin a découvert : les choses*

---

<sup>80</sup> Effectivement les romans de Robbe-Grillet étaient méconnus à son époque, le public n'a pas accepté les révolutions proposées par l'auteur dans l'art du récit.

*sont vivantes comme lui-même* »<sup>81</sup>. Robbe-Grillet montre que la description réaliste d'un objet dépend en effet des codes et des conventions socio-culturels dans lesquels s'inscrit « l'observateur » :

« Déjà l'observateur le moins conditionné ne parvient pas à voir le monde qui l'entoure avec des yeux libres(...) À chaque instant, des franges de culture (psychologie, morale, métaphysique, etc.) viennent s'ajouter aux choses, leur donnant un aspect moins étranger, plus compréhensible, plus rassurant. (...) Nous sommes habitués à ce que cette littérature (...) fonctionne comme une grille, munie de verres diversement colorés, qui décompose notre champ de perception en petits carreaux assimilables. »<sup>82</sup>

Alain Robbe-Grillet se propose donc de débarrasser l'objet dans la littérature de la sphère métaphorique trompeuse, au profit d'une description simple de l'objet en tant que tel. Pour le lauréat du Goncourt 2001, le regard (la perception) dans le Nouveau Roman est une sorte de « nettoyage », de « lavage » qui élimine l'aura de la profondeur psychologique entourant les objets, permettant à leurs surfaces de surgir et d'être *de facto* décrites telles qu'elles sont réellement. Dès lors, la première tâche de l'écrivain, selon Alain Robbe-Grillet, est-elle de détruire le vieux mythe de la profondeur, des sens dissimulés derrière la face du monde que nous habitons. Et Barthes, le premier qui a su bien accueillir la nouvelle écriture robbe-grilletienne, de préciser dans la même optique que la littérature d'Alain Robbe-Grillet est considérée comme « objective » dans la mesure où la description des objets est dépouillée du « bourrage » culturel :

L'écriture de Robbe-Grillet est sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur: elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités (...) le langage (...) est chargé de "peindre" l'objet (...) l'objet de Robbe-Grillet n'est pas composé en profondeur; il ne protège pas un cœur sous sa surface (et le rôle traditionnel du littérateur a été jusqu'ici de voir, derrière la surface, le secret des objets); non, ici,

---

<sup>81</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 60.

<sup>82</sup> *Ibid.* pp 20-21.

l'objet n'existe pas au-delà de son phénomène. Il n'est pas double, allégorique ; on ne peut même pas dire qu'il soit opaque, ce serait retrouver une nature dualiste [...] Le silence de Robbe-Grillet sur le cœur romantique des choses n'est pas un silence allusif ou sacré, c'est un silence qui fonde irrémédiablement la limite de l'objet, non son au-delà. [...] « La condition de l'homme, c'est d'être là. » Robbe-Grillet rappelait ce mot de Heidegger à propos de *En attendant Godot*. Eh bien, les objets de Robbe-Grillet, eux aussi, sont faits pour être là. Tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un « être là » et de lui ôter un « être quelque chose. » 83

L'approche barthésienne de l'œuvre de Robbe-Grillet est connue sous le nom de l'interprétation *chosiste* ou de *l'école du regard* qui privilégie largement la description à l'explication ; le monde est représenté sans aucun sens allant au-delà du fait de son existence.<sup>84</sup> Le lecteur des *Gommes* constate rapidement qu'il n'y a aucune analyse psychologique, contrairement aux romans du XIXe siècle et ceux du XXe siècle dans leur majorité. Le narrateur n'intervient à aucun moment de l'histoire afin d'expliquer le comportement des personnages, de mettre à nu leurs motivations et désirs, lesquels sont susceptibles de rendre compréhensibles leurs actions. Dans cette perspective, le processus de la recherche d'une réponse à toute obsession humaine semble constituer un substrat idéologique que l'écrivain souhaite battre en brèche dans son premier roman. Il transforme, du fait, la quête de réponses en un jeu bien révélateur, dont toute l'ampleur réside non dans la « solution » ou « le résultat » qu'il produit, mais dans son processus de développement à travers le texte. Cette entreprise ludique, invite le lecteur à revenir sur ses acquis culturels, à (re)penser son attitude révérencieuse à l'endroit de l'hégémonie du sens.

---

<sup>83</sup>Roland Barthes, « Littérature objective » in *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991, P. 288.

<sup>84</sup> Le chosisme de Roland Barthes n'est pas valable pour toute l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet. Malgré la grande influence de cette approche interprétative dans les années 1950, il n'en reste pas moins qu'elle ne rend pas justice à plusieurs autres aspects de l'entreprise romanesque de Robbe-Grillet que le romancier a pris soin lui-même d'éclairer dans son essai *Pour Un Nouveau Roman*.

Nous pourrions certainement nous attendre à ce qu'Alain Robbe-Grillet, en tant qu'homme de science, soit plutôt convaincu que toute chose devrait avoir un sens. Pourtant, s'inscrivant à une époque où la relativité d'Albert Einstein et le principe d'incertitude de Werner Karl Heisenberg faisaient fureur dans le milieu des sciences exactes, Robbe-Grillet est, peut-être, le mieux-placé de tous les romanciers du XXe siècle pour saisir l'importance du changement que la science moderne a infligé aux notions traditionnelles de la Vérité. La dissolution de la certitude paraît, dès lors, comme l'une des conditions de cette nouvelle forme de l'écriture. Ainsi, le lecteur de *La Jalousie* (1957), dernier roman de la première trilogie, se trouve en face d'un désordre total. C'est surtout l'évacuation de l'ancienne structure du roman dit balzacien qui frappe à première vue dans ce roman :

Dans *La Jalousie*, [...] la structure traditionnelle est si radicalement détruite que le dépaysement du lecteur est total. [...] C'est un roman qui n'est raconté ni à la première, ni à la troisième personne. C'est donc un roman où il n'y a pas de personne qui raconte... 85

En un sens, sans un narrateur identifiable ni une progression claire de l'histoire, *La Jalousie* se tient sur le « vide », se construit sur une sorte d'« absence » que le texte n'éclaire point. Plus précisément, le réel dans ce roman semble subir de nombreuses mutations. « *La réalité*, comme l'a bien souligné Olga Bernal, *est une ouverture perpétuelle, une béance.* »<sup>85</sup> Par conséquent, l'univers romanesque dégage, que ce soit dans *La Jalousie* ou dans *Les Gommages*, un climat de doute général, essentiel et vital, sans lequel ces romans ne sauraient exister : c'est dans et par l'incertitude que le roman de Robbe-Grillet évolue et s'étoffe. L'imprécision qui plane sur les œuvres de l'ingénieur agronome (en tout cas dans ses premiers romans) s'explique,

---

<sup>85</sup> Olga Bernal, *Robbe-Grillet, le roman de l'absence*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Le Chemin », 1964, p. 167

<sup>86</sup> *Ibid.* 120.

comme nous l'avons déjà signalé, par l'appartenance à un moment de l'histoire des idées, lui-même lié à l'écroulement progressif des dogmes de tout poil, au détrônement de *l'ego* cartésien, garant de la vérité et de l'homme et des objets extérieurs, par les travaux de Freud. Ainsi, écrivant à l'aube du structuralisme, le romancier tente, en effet, de renouveler les modalités de signification du réel au sein de sa fiction en combinant deux préoccupations des années 1950 : la phénoménologie et la textualité. En termes d'apport littéraire, la phénoménologie a été souvent associée au Nouveau Roman français, et l'importance de son influence dans la fiction d'Alain Robbe-Grillet semble faire l'unanime avis d'une pléthore de critiques occidentaux. *The phenomenological Novel of Alain Robbe-Grillet* (1974) de l'américain Victor Carrabino est l'un des ouvrages pionniers qui aborde certains principes phénoménologiques de l'écriture de Robbe-Grillet. Son travail est une analyse approfondie de la manière dont la phénoménologie peut utilement expliquer diverses caractéristiques des œuvres de Robbe-Grillet. Par la suite, maintes études sur le traitement de la phénoménologie du romancier français se sont inspirées du travail de Carrabino, entre autres la thèse d'Elizabeth Ann Newton, *Phenomenology in the works of Alain Robbe-Grillet* (2003) dans laquelle « la réduction phénoménologique »<sup>87</sup> est

---

<sup>87</sup> La "réduction phénoménologique", "mise entre parenthèse" ou « epochè » désigne chez Husserl une forme d'incertitude qui interdit la formulation de tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle. Il dit ceci : "(...) toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel- quelle que soit à mes yeux leur solidité, quelque admiration que je leur porte, aussi peu enclin que je sois à leur opposer la moindre objection- je les mets **hors circuit, je ne fais absolument aucun usage de leur validité** ; je ne fais mienne aucune des propositions qui y ressortissent, fussent-elles d'une évidence parfaite ; je n'en accueille aucune, aucune ne me donne un fondement, -aussi longtemps, notons le bien, qu'une telle proposition est entendue au sens où elle se donne dans ces sciences, c'est-à-dire comme une vérité portant sur la réalité de ce monde. Je n'ai le droit de l'admettre qu'après l'avoir **affectée des parenthèses**, autrement dit, uniquement dans la conscience qui la modifie en mettant **le jugement hors circuit** ; par conséquent je ne peux la recevoir comme si elle était encore une proposition insérée dans la science, une proposition qui revendique une validité et dont je reconnais et utilise la validité. » Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, (traduit de l'allemand par Paul Ricœur), Ed. Gallimard, Paris, 1950, p. 103.

interprétée comme étant partie intégrante du travail sur la forme, l'une des stratégies majeures que Robbe-Grillet met en œuvre afin de défier les lois littéraires conventionnelles. Quant à Hanna Meretoja, elle s'interroge dans son article « Against Pre-Established Meanings : Revisiting Robbe-Grillet's Relation to Phenomenology » (2010) sur la relation entre le Nouveau Roman et la phénoménologie ; elle soutient que :

Ce qui relie de manière cruciale Robbe-Grillet à la phénoménologie est la critique des visions essentialistes, substantielles du moi, des significations naturalisées et préétablies, ainsi que l'affirmation de la primauté du flux de la conscience dans lequel le monde et le moi, tout deux, sont constitués simultanément.<sup>88</sup>.

Il est à souligner que les textes de Robbe-Grillet répètent sous une forme littéraire quelques aspects méthodologiques de la phénoménologie, celle de Husserl notamment. En d'autres termes, une lecture, que nous aurons l'occasion d'effectuer par la suite, montrera que ces textes semblent être le produit de l'application de la méthode phénoménologique à l'écriture littéraire. En tant qu'approche littéraire, la phénoménologie de Robbe-Grillet révèle les objets et les gestes des personnages dans leur « présence » immédiate, explore, par voie de conséquence, la relation entre ce qui se manifeste dans la conscience et la possibilité de son expression à travers le langage. L'intérêt manifeste d'Alain Robbe-Grillet pour une « phénoménologie de la perception »<sup>89</sup> plutôt que pour les significations toutes faites collées aux objets, rappelle, dans son intentionnalité, la tentative

---

<sup>88</sup> « What crucially links Robbe-Grillet to phenomenology is the critique of the essentialist, substantial views of the self and of pre-established, naturalized meanings, as well as the affirmation of primacy of the flow of consciousness in which both the world and the self are constituted simultaneously. » (Notre traduction) Meretoja, Hanna. "Against Pre-Established Meanings: Revisiting Robbe-Grillet's Relation to Phenomenology." *Phenomenology, Modernism and Beyond*. Ed. Carole Bourne-Taylor and Ariane Mildenberg. Bern : Peter Lang, 2010, p.p. 122-64.

<sup>89</sup> Nous avons emprunté l'expression au titre de l'ouvrage de Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*.

du phénoménologue à inscrire dans sa fiction une philosophie de la description. Plus précisément, la posture phénoménologique de Robbe-Grillet s'oppose à l'attitude naturelle dans le monde que Fink considère comme « une cécité » à l'origine, une « cécité » que nous acquérons des préjugés et des conceptions « prêt-à-porter » que nous offrent la science et la culture. Ce n'est pas sans raison qu'Alain Robbe-Grillet insiste sur le fait que la création d'un nouveau réalisme, en dialogue avec la phénoménologie et le structuralisme, doit tenir en compte que les significations sont en permanente mutation, et que le monde est à inventer et à réinventer selon les données qui se présentent à la conscience humaine. Toutefois, soulignons que dans la phénoménologie, il existe toujours un être humain qui aperçoit et perçoit les choses, qui fixe son regard et concentre son attention sur certains objets plus que d'autres, et donc tous les phénomènes sont expérimentés subjectivement dans le temps et l'espace. Parallèlement, comme conséquence à l'immédiateté spatio-temporelle, le phénoménologue ne peut vivre l'expérience du temps qu'au présent ; passé et futur s'expriment au présent, privilégiant de ce fait le vivre sur le *vécu*, ou, pour ce qui est de l'expérience esthétique phénoménologique, l'*écrire* sur l'*écrit* et le *lire* sur le *lu*. C'est pourquoi il est très difficile pour le lecteur de Robbe-Grillet de déceler les scènes du présent des souvenirs du passé et des projections dans le futur. Dans cette optique, si *Les Gomme*s peut être considéré comme un exercice formel qui se situe dans une large perspective phénoménologique du scepticisme, *La Jalousie*, par ailleurs, est une étude prégnante d'un sentiment en termes d'analyse foncièrement phénoménologique. Elle met l'accent sur l'arrangement, *hic et nunc*, des scènes et des choses dans la conscience d'un obsessionnel et nous dresse ainsi, le portrait de cet esprit dérangé. Dans les deux livres, les instances temporelles sont brouillées dans une fusion vertigineuse dans la conscience perturbée des protagonistes, une conscience

labyrinthique où s'entremêlent souvenirs d'enfance, rêveries, fantasmes, craintes du futur, et se cachent l'indicible, l'ineffable, l'inexprimable.

Dans ce contexte subversif de toute vision monolithique, Alain Robbe-Grillet non seulement dénonce le fossé qui sépare l'homme des choses, mais il préconise également le refus de toute forme transcendantale d'ordre religieux ou spirituel, et ce, nous semble-t-il, afin de neutraliser les systèmes de valeurs humaines. Décor et personnages ne font pas la moindre allusion à quelconque vie religieuse. Or, il faut souligner que cette absence du divin, comme le note Jean Alter, n'est pas la conséquence *sine qua non* d'une réflexion philosophique ou métaphysique sur la condition de l'homme que nous trouvons, en guise d'exemple, chez Camus ou chez Sartre, encore moins d'un sentiment de dérélition, commun chez une pléthore de penseurs du XXe siècle<sup>90</sup>. Chez Robbe-Grillet en effet « *le domaine de la réalité se borne rigoureusement à l'existence de l'homme dans un univers matériel, sans nulle notion d'un appel à une source extérieure de salut ou de grâce, sans nulle idée d'un prolongement dans des significations ou des justifications supérieures, sans évasion hors de l'imagination.* »<sup>91</sup> Ainsi, dans *Les Gommages*, la ville anonyme où se passe l'action est dépourvue de tout lieu de culte. Bien plus, gestes et comportements des personnages semblent être frappés d'automatisme ; il n'y a lieu d'aucune « communion » ni de « complicité » entre l'homme et l'univers. Nous sommes bien loin des discours métaphysico-religieux contribuant à réguler les angoisses de l'individu et à le rassurer dans l'univers qui l'entoure. Cette sécheresse spirituelle touche également *La Jalousie* avec plus d'acuité. Les personnages, réduits ou à l'anonymat ou à leurs initiales, sont décrits dans leur immédiateté sous un regard objectif, minutieux, et froid. Or, nous

---

<sup>90</sup> Cf. Jean Alter, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, structures et significations*, Librairie Droz, Genève, 1966, p. 06.

<sup>91</sup> Jean Alter, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, op.cit.*, p. 06.

jugeons très important de souligner que l'amputation du divin dans l'œuvre grilletienne ne signifie pas forcément absence d'intériorité, de subjectivité. Car, comme nous l'avons dit ci-dessus, au plus profond de cette « littérature objective » pour reprendre l'expression de Barthes, l'intérêt est de faire apparaître ce monde intime, entortillé et hermétique de notre esprit ; la préoccupation fondamentale de l'auteur paraît être la représentation non pas du monde extérieur, mais de celui de notre sensibilité, ou au mieux, de sa propre sensibilité, comme il l'affirme lui-même dans *Le miroir qui revient* : « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.* »<sup>92</sup> La dernière période des recherches de Robbe-Grillet corrobore en fait notre remarque. Sa dernière trilogie romanesque eut l'effet de choc au sein de la critique littéraire étant donné qu'elle contient, de façon explicite, une grande part autobiographique (*Le miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994).)

L'originalité et la complexité de l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet s'enracinent, outre les sciences contemporaines, dans le cinéma. En effet, la parenté avec le septième art sera traitée par Alain Robbe-Grillet lui-même à plusieurs reprises dans son essai *Pour Un Nouveau Roman*, paru en 1956. L'influence du cinéma – qui est d'ailleurs une issue, un moyen salutaire pour délivrer le roman de ses oripeaux éculés du réalisme – réside dans la dépersonnalisation de l'objet, c'est dire l'objet cinématographique et l'objet romanesque s'imposent au spectateur/lecteur par leur seule présence sur l'écran/la page. Ainsi, en appliquant les nouvelles techniques filmiques aux textes écrits, le visuel chez Alain Robbe-Grillet, au lieu de bien révéler la réalité décrite au lecteur, la déroute complètement en reflétant les morceaux brisés, disloqués d'images floues, opaques, incompréhensibles. La caméra devient donc une seconde plume pour l'écrivain-cinéaste. Écrire

---

<sup>92</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, op.cit., p. 43.

l'image, « cinématographier » l'écriture s'avère être le projet ambitieux d'un roman absolu capable de joindre l'atmosphère thymique du film à celle du texte. Le second aspect qui rapproche les romans de Robbe-Grillet de ses films est le traitement du temps. Certes les stratégies narratives de l'ossature temporelle dans un texte écrit ne sont pas identiques à celles utilisées dans un film, mais nous reconnaitrons tout de même certaines tendances communes aux deux médiums, en l'occurrence l'emploi du présent, la répétition des scènes (séquences narratives ou descriptives dans un roman), l'irrespect de l'ordre linéaire du récit ... La transgression du code conventionnel relatif au temps serait, de ce fait, une tentative pour plonger dans la mémoire humaine, une réflexion sur ses failles, ses peurs et ses doutes. Ainsi, séduit par le cinéma, Robbe-Grillet publie en 1961 son premier ciné-roman *L'année dernière à Marienbad*- genre hybride qui allie d'une part la narration écrite et de l'autre une vision tout à fait cinématographique, transformant le texte en scénario-, inaugurant de ce fait une série de films, écrits et réalisés par le romancier-cinéaste lui-même : *L'immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968), et la liste est bien longue.

En somme, que ce soit dans son œuvre écrite ou filmique, l'objectif d'Alain Robbe-Grillet est, pour nous, de porter un nouveau regard sur le monde en empruntant le chemin sinueux, dédaléen, et chaotique de la conscience humaine.

Ceci étant, si en phénoménologie la conscience humaine se définit par la réflexivité et se révèle dans l'acte même de la réflexion, pourrions-nous considérer, dans ce sens, l'écriture de Robbe-Grillet comme expérience littéraire de la pensée, comme une « fiction pensante »<sup>93</sup> ?

---

<sup>93</sup> Cf. Frank Salaün, *Besoin de fiction*, Paris, Hermann, coll. "Fictions pensantes", 2010.

### 3.2. Sony Labou Tansi ou l'œuvre du sang

« Mon écriture vient tout simplement [...] de la honte que j'ai de mâcher  
les mots »

(Sony Labou Tansi)

Marcel Ntsoni<sup>94</sup>, connu sous le nom de plume de Sony Labou Tansi, une figure, peut-être peu méconnue de la scène universitaire, marocaine en ce qui nous concerne, mais qui a tout de même bien su s'octroyer une large renommée dont le rayonnement internationale dépasse les confins de la littérature congolaise et négro-africaine en générale. Après l'échec de son premier texte romanesque *Premier pas*, Sony Labou Tansi n'a pas renoncé (fort heureusement) à l'écriture ; grâce au concours théâtral interafricain de Radio France en 1966, l'écrivain congolais a réussi ses premiers pas dans l'écriture dramatique et a eu ainsi le pied à l'étrier. Cette première réussite lui vaut une grande notoriété et le soutien de ses confrères aînés : Henri Lopès et Tchicaya U Tam'si en particulier. Avec un répertoire d'une dizaine de pièces de théâtre récompensées à maintes reprises lors des concours de la RFI, le succès de Sony Labou Tansi est dû, sans doute, à son talent de fin dramaturge. Or, la parution de son premier roman *La Vie et demie* en 1979 a fait figure d'un réel événement dans l'histoire des belles lettres africaines. Ainsi le jeune écrivain a-t-il facilement conquis un large public français et africain, a-t-il attisé les plumes des critiques de par son style authentique et

---

<sup>94</sup> Dans son ouvrage *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Jean Dévéa a bien pris soin d'expliquer les différentes acceptions du pseudonyme de Sony ; dans le Kikongo, la langue maternelle de Sony Labou Tansi, son pseudonyme renvoie à la honte, à la danse, à la terre, aux cultures de sa mère et de son père, à la sagesse de sa grand-mère qui l'élevait à Brazzaville. Signalons ici que « Sony Labou Tansi » ne représente pas un nom et prénom, mais un seul et même mot, c'est pourquoi en forme abrégée on utilise uniquement « Sony », qui n'est pas un prénom.

provocateur. Ce n'est peut-être pas exagéré si Sylvain Bemba parle d' « engin infernal » au sujet de *La Vie et demie* :

Comme par un effet de télescope, Sony, encore inconnu la veille, s'est imposé avec une présence véritablement prodigieuse. Du jour au lendemain, la question n'est pas : d'où vient ce jeunot ? mais bien celle-ci : comment un tel phénomène a-t-il bien pu passer inaperçu et nous péter brutalement à la figure, telle une bombe ? Aucun artificier n'était en mesure de désamorcer l'engin infernal, *La Vie et demie*.<sup>95</sup>

À l'évidence, le renouveau esthétique et thématique de *La Vie et demie* inscrit Sony Labou Tansi dans la lignée des écrivains africains de la désillusion et du désenchantement<sup>96</sup>, inaugurée par *Les Soleils des Indépendances* (1969) d'Ahmadou Kourouma, et caractérisée par la dénonciation des nouveaux pouvoirs africains. Sous la plume sonyenne, les chefs d'états autocratiques font l'objet d'une satire mordante ; ils sont caricaturés, réduits à l'image la plus grotesque qu'elle soit. En effet, les récits romanesques de l'écrivain congolais se présentent sous le signe de la caricature sarcastique, étant donné que le roman postcolonial francophone reste contraint, c'est-à-dire qu'il vise le dévoilement des turpitudes sociopolitiques des jeunes états africains : dictature, oppression, génocides, annihilation physique et morale. Le premier roman *La Vie et demie* suffirait pour définir le noyau de toute l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi. Il nous plonge dans un univers vertigineux, imprécis, marqué par un sentiment de folie générale. Nous y voyons une atmosphère chaotique de

---

<sup>95</sup> Sylvain Bemba, Correspondance adressée à Jean-Michel Devésá, automne 1994, p. 77

<sup>96</sup> « *Maintenant que le grand souffle épique et lyrique des années immédiatement contemporaines de l'indépendance est retombé, il faut bien constater que la période comprise entre 1960 et nos jours a engendré, pour l'essentiel, une littérature de désenchantement et de désillusion. [...] les auteurs francophones ont entrepris de dresser à leur tour, et à des degrés divers, un réquisitoire sévère et une satire acerbe à l'encontre des mœurs politiques de l'Afrique contemporaine. Corruption, népotisme, vénalité, despotisme des dirigeants et de leurs complices y sont dénoncés sans ambages* ». Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, 1984, Paris, Armand Colin, réédition 1999, p. 139.

cataclysme, une atmosphère d'apocalypse, de « cosmocide »<sup>97</sup>. Du fait, ce terme trahit sans nul doute l'une des principales marques de fabrique de la production littéraire de Sony. *La Vie et demie* s'avère ainsi un pamphlet de « la bâtardise »<sup>98</sup> des indépendances en Afrique noire, fustigeant, par le biais de la fabulation, la corruption et les horreurs du régime au pouvoir. Il s'agit ici d'un phénomène récurrent dans les romans et pièces de théâtre de Sony Labou Tansi. En effet, aucun de ses romans ne manque de mettre en relief la dégradation générale des mœurs à travers la peinture de la violence, de la souffrance, du désordre et de la souillure aussi bien des personnages que des espaces romanesques, au point de devenir une véritable obsession chez l'écrivain congolais, et ce parfois jusqu'à la limite du ressassement. Dans *L'Anté-peuple* (1983) en guise d'exemple, le parti unique monopolise tous les pouvoirs, et substitue aux institutions de l'État ses propres intérêts capricieux, tandis que le peuple croule sous le poids des crimes perpétrés par le régime totalitaire. Il s'agit d'une satire du discours victimaire des pouvoirs en place. Cette vision du « one man system »<sup>99</sup> des dictatures africaines se développe encore plus dans son quatrième roman *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985). Tout le roman se déploie autour du mal être des femmes sous le règne dictatorial et sexiste de Lorsa Lopez. Ce dernier est responsable de l'assassinat de son épouse Estina Benta, tout en la déshonorant elle et les autres femmes qui osent s'insurger contre la lâcheté et la peur de leurs concitoyens. L'attachement inaliénable des femmes aux idéaux de la démocratie et de la liberté valent à la totalité du peuple une identité traumatisée fondée sur les massacres et les génocides. Dans les deux derniers romans, *Les yeux du Volcan* (1988) et *Le commencement des douleurs* (1995)

---

<sup>97</sup> Le terme est créé par Sony Labou Tansi lui-même dans l'une de ses pièces de théâtre : « *Nous sommes les enfants du Cosmocide* », Note de l'auteur au début de *Conscience de tracteur*, p. 17.

<sup>98</sup> Nous empruntons ce terme à Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des Indépendances*, 1960.

<sup>99</sup> DECRAENE (P.), *Vieille Afrique et jeunes nations*, Paris, PUF, 1982, 157.

l'auteur n'a eu de cesse d'exprimer son hostilité aux régimes autocratiques en exposant leur nature répressive. Nous apercevons alors la conception d'un univers fictionnel habité par les massacres et la violence. L'on se demande si l'ensemble de l'œuvre sonyenne, du moins celle romanesque, ne véhicule un seul et même message sous différents couverts fictifs : la conscience douloureuse d'un écrivain vis-à-vis de la cohue des maux politico-sociaux d'un continent en pleine ébullition.

Ceci dit, force nous est de nous arrêter aux questions suivantes : La littérature de génocide de S.L. Tansi est-elle un simple témoignage sur les horreurs de la décolonisation ? Sony était-il réellement un écrivain engagé, à l'instar de Sartre ? Sa production se limite-t-elle à disqualifier la figure du despote africain ? Est-elle uniquement un réquisitoire des régimes totalitaires ?

Le contexte historique de la décolonisation, qui dégénère en états totalitaires, ancre a fortiori l'œuvre de Sony Labou Tansi dans une conception de littérature engagée, chargée de dévoiler et de transformer les maux sociopolitiques dont sont victimes les pays africains. À vrai dire, l'engagement de Sony Labou Tansi fait polémique, étant donné que son parcours est complexe : Dramaturge, poète, romancier, ami des leaders politiques congolais, un des fondateurs du Mouvement congolais pour la démocratie un des fondateurs du Mouvement congolais pour la démocratie et le développement intégral, et député de son quartier Makélékélé. Bien plus, le rapport entre l'écrivain et le politicien qu'il était fait de lui une figure charismatique qui séduit la jeunesse congolaise de l'époque. Mais, à cause de son succès rapide, la critique africaine, de son côté, l'accuse de n'être qu'une pure fabrication des médias français, «*l'otage de la Francophonie, son porte-flambeau en Afrique* »<sup>100</sup>. D'un autre, en France, plusieurs

---

<sup>100</sup> « Sony Labou Tansi, la star francophone », *Ehuzu*, (journal béninois), 23 octobre 1987, p. 03.

critiques voient dans Sony Labou Tansi la *vox populi*, du Congo un pourfendeur des dictateurs africains, soutenus et aidés par l'ancien ennemi et le maître de toujours. Certes, l'écrivain congolais s'oppose à l'oligarchie corrompue des présidents africains dans ses textes, néanmoins, il refuse totalement le terme d'engagement pour la simple raison qu'il limite l'ambition de son entreprise littéraire : « à ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant »<sup>101</sup>, écrit-il dans l'avertissement du roman *La Vie et demie*. Par cette déclaration, Sony semble vouloir dissocier son écriture de toute forme de militantisme susceptible de cantonner sa production littéraire dans la réflexion des exactions qui ensanglantent le Congo. En ce faisant, il a pris soin de mettre en garde son lecteur contre les interprétations simplistes et réductrices de son œuvre en parsèment çà et là, dans ses écrits (romanesques, dramatiques, et même poétiques) la quintessence de sa pensée :

C'est le pays, le continent, la race et enfin l'homme noir qui parlent en moi. L'homme noir et l'homme tout court, l'homme en lutte éternelle contre sa barbarie naturelle, l'homme amoureux de sa dimension, il faut l'écouter sans idées préconçues.<sup>102</sup>

Aussi, Sony Labou Tansi renouvelle-t-il la problématique de l'engagement, en refusant à la fois la conception de la littérature comme lieu de règlement de comptes et l'idée d'un apolitisme total de la littérature. Si la plume sonyenne puise son souffle dans l'identité Kongo de l'écrivain, enfonce ses racines dans l'histoire culturelle, voire politique du Congo c'est justement en but d'aller vers les lumières de l'altérité, l'Homme, et de s'ouvrir sur les voies de la fraternité universelle. Tout se passe comme si l'appartenance culturelle de Sony Labou Tansi nourrissait un être au monde réfractaire aux illusions de l'identité une, enfermant l'individu dans des considérations

---

<sup>101</sup>Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Éditions Du Seuil, Coll. Points, 1979, p. 09.

<sup>102</sup> Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, p. 125.

locales et minimalistes, enclin, par contre, au déploiement existentiel enrichissant de l'expérience humaine dans le monde. L'humanisme de Sony n'a pas *de facto* le même sens que chez les disciples de Montaigne.

« Être homme, dans sa tradition, c'est être au cœur de forces tutélaires qui gouvernent l'univers [...] Sa lutte n'avait pas pour objectif de rendre l'homme meilleur mais de l'inciter à se situer au centre névralgique de la réalité. Sony était persuadé qu'ainsi tout reprendrait sa place. »<sup>103</sup>

D'où, soulignons-le, l'ambiguïté du positionnement moral de l'écrivain. C'est que l'écriture chaotique chez Sony n'est pas manichéenne, c'est dire qu'elle ne cherche pas à donner des leçons de morale en affrontant le bien et le mal. Si la dynastie des « Guides providentiels » dans *La Vie et demie* est globalement abjecte, monstrueuse et immonde, le clan de Martial, en dépit de son idéalisme, n'est pas tout à fait un exemple de vertu : Chaidanna s'adonne à la prostitution afin de se venger pour sa famille, mais n'hésite pas d'épouser l'assassin même de son père, le spectre de Martial administre à sa propre fille, la chair de sa chair, une punition de son invention, « la gifle intérieure », il la viole, ce qui désacralise totalement ce chef de la rébellion. L'auteur souhaite se mettre au diapason de l'Histoire, situer ainsi l'homme à l'isthme de la vie et de la mort, lui trouver une place dans ce fragile équilibre entre la guerre et la paix, l'amour et la haine. C'est une écriture labyrinthique qui part, nous semble-t-il, d'une interrogation majeure : peut-on garder son humanité dans un monde voué de plus en plus au fanatisme de tout poil et à la barbarie ? La question est toujours d'actualité. Qu'on réduise l'œuvre de Sony Labou Tansi seulement aux lieux communs de sa dimension satirique, conduirait-il à négliger « l'esthétique de l'ambivalence »<sup>104</sup> et l'ambiguïté

---

<sup>103</sup> Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.p. 133-134.

<sup>104</sup> Josias Semujanga, « De l'ambivalence axiologique à la métamorphose des genres dans *L'anté-peuple* de Sony Labou Tansi », *Présence francophone*, n° 52, 1998, p. 69-86.

toujours à l'œuvre dans son écriture. Sony est le premier à savoir que chacun est libre d'interpréter ses œuvres comme bon il entend. Or, les analyses schématiques et caricaturales ont tellement indisposé l'auteur qu'il n'hésite pas à exprimer son désarroi :

« J'ai l'impression qu'à propos de ce livre [*La Vie et demie*] tout le monde s'est foutu dedans. On s'empresse de dire : C'est un livre sur les dictatures africaines. À tous je dis : relisez ! En fait, *La Vie et demie* est un livre sur la vie. La vie que nous avons cessé de respecter. La vie que notre génération n'arrivera peut-être pas à transmettre aux générations futures. Et quelle honte ! Mon livre c'est la peinture de la barbarie de l'homme à l'endroit de l'homme sous toutes ses manifestations possibles. »<sup>105</sup>

Les textes tansiens, dont *La Vie et demie*, s'avèrent être, tout compte fait, une parfaite illustration du *homo homini lupus est* ; ils disent le mal humain dans ses purs états, explorent ce côté obscur le mieux partagé entre tous les hommes : la cruauté. Plus, soulignons que la satire politique et sociale, basée sur une philosophie animiste et humaniste du monde, s'accompagne chez Sony Labou Tansi, d'abord, d'une introspection, d'une méditation sur son être profond, puis d'une réflexion sur l'homme. Le romancier rompt non seulement avec la conception senghorienne du « négro-africain » pour un « négro-humain », mais, bien plus, avec le processus de victimisation du Noir qui caractérise le roman de l'époque coloniale et du début des Indépendances. À la différence des chantres de la Négritude, entre autres Aimé Césaire, qui a choisi d'opposer un contre-discours au discours du colonisateur, seul et éternel responsable de la souffrance du nègre, l'écriture de Sony Labou Tansi réinvente, en effet, l'Homme par-delà toute catégorie figée, étroite bien distincte à savoir le Bien et le Mal, la mort et la vie. En d'autres termes, la littérature « engageante » de Sony, bien qu'elle trahisse un fort attachement aux valeurs Kongo de la part de l'auteur, aspire surtout

---

<sup>105</sup> Sony Labou Tansi, « Sony Labou Tansi : l'homme qui dit tous les hommes », *Demain l'Afrique*, 19 novembre 1979.

à percer le silence d'un monde insaisissable, de nommer l'innommable, de dire le malaise de l'homme postmoderne par un temps de crise à résonnance universelle, tout en cherchant à décroiser le discours littéraire du communautarisme. « *Parce que le salut a cessé d'être individuel : on ne peut plus tuer Carthage pour sauver Rome. Nous devons raisonner à partir du fait qu'aujourd'hui Rome peut mourir des blessures par elle faites à Carthage* »<sup>106</sup> disait bien Sony. Il n'est pas sans raison que J-C Blachère considère Sony Labou Tansi comme l'un des meilleurs représentants de la maturité de la littérature négro-africaine, une littérature devenue adulte dont la force réside à coup sûr dans la capacité de se dépasser, et de créer ainsi un lien entre l'actualité brûlante d'un continent et une pensée prophétique, qui révèle progressivement le crépuscule de toute l'humanité.

L'explosion de créativité implique chez Sony Labou Tansi l'abolissement des antagonismes culturels, ce qui fait monter à la surface la question de l'intertextualité comme marque identitaire de la littérature sonyenne. Du fait, aussi étrange et éclatée qu'elle puisse paraître, l'écriture de Sony s'inspire de plusieurs sources africaines et étrangères, que nous avons crues nécessaire et approprié de citer. Nous ne prétendons point à l'exhaustivité, encore moins à une lecture d'une cartographie plurielle des manifestations de ce dialogue interculturel. Sa présentation dans l'espace réduit de cette analyse, en tant que problématique esthétique, permettra de définir le rôle que les emprunts peuvent jouer dans la rupture qu'a provoqué l'œuvre de Sony Labou Tansi au sein des lettres francophones.

Dans son ouvrage *Écriture et identité dans la littérature africaine*<sup>107</sup>, André-Patient Bokiba essaie de définir la littérature africaine au regard d'une triple

---

<sup>106</sup> Tiré de son intervention au symposium sur la littérature africaine qui a eu lieu lors de la Foire du livre de Francfort de 1980

<sup>107</sup> André-Patient, Bokiba, *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris, L'Harmattan, 2004.

perspective. De prime abord, elle est « *un art dont l'essence réside dans l'usage du mot* »<sup>108</sup>, et donc l'étude des éléments stylistiques et scripturaires s'impose. Ensuite, elle est définie comme étant un « accouplement d'une culture et d'une sensibilité avec une langue »<sup>109</sup>, et est perçue, en fin de compte, comme « le produit d'une histoire, l'histoire d'un cri et d'un sursaut ».<sup>110</sup> Ces repères cités par le critique trahissent, à bien des égards, le caractère hétérophonique de cette littérature nommée communément « africaine » ou « subsaharienne ». Ainsi, à l'instar de plusieurs écrivains africains, Sony Labou Tansi est l'une des figures de cette identité littéraire multiple. Souvent, la critique, journalistique en particulier, a cru reconnaître dans l'œuvre de Sony des échos rappelant le style rabelaisien ou la parodie ubuesque d'Alfred Jarry. Or, Alain Ricard insiste sur l'impact de la poésie du congolais Tchicaya U Tamsi sur l'aspect ludique et lyrique de l'écriture romanesque de Sony :

C'est dans l'héritage de Tchicaya U Tam'si que Sony Labou Tansi puise la force de novation de son écriture romanesque toujours proche de sa voix chaleureuse et nourrie de sa pratique d'homme de théâtre. <sup>111</sup>

Les romans de Sony Labou Tansi exhalent une sensibilité poétique proche de celle de Tchicaya U Tam'si. Mais, l'imaginaire du fondateur du *Rocado Zulu Théâtre* présente des caractéristiques qui se rapprochent plus du modèle latino-américain. Sony n'était pas le seul d'ailleurs, comme le signale Tchichelle Tchivela dans les pages de *Notre Librairie*. Ce dernier note « *une parenté outre-Atlantique* » entre la littérature congolaise et la littérature sud-américaine et la caractérise de « *réalisme prodigieux* », citant à l'appui les romans de Sylvain Bemba, d'Henri Lopès, d'Emmanuel Dongala, et de Sony

---

<sup>108</sup> *Ibid.* p. 09.

<sup>109</sup> *Ibid.* 56

<sup>110</sup> *Ibid.* 12

<sup>111</sup> Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire, Des langues aux livres*, Paris, C.N.R.S. éditions/Karthala, 1995, p. 226.

Labou Tansi, chez qui on décèle « *certaines traits du roman hispano-américain* ». <sup>112</sup> Dans le cas de Sony, l'influence de Gabriel Garcia Marquez est plus qu'évidente. Des critiques comme Daniel-Henri Pageaux et Séwanou Dabla ont montré comment l'intertextualité chez Sony dépasse la simple reprise d'une citation pour devenir la reproduction de tout un modèle romanesque à travers l'usage subtil des « *agrammaticalités* » <sup>113</sup>, c'est-à-dire des motifs d'écriture qui permettent « *la perception dans le texte de la trace de l'intertexte.* » <sup>114</sup> Pour Séwanou Dabla, l'intertexte se manifeste d'une façon accrue dans *La Vie et demie*, laquelle, selon lui, reprend les images créées par Gabriel Garcia Marquez dans *Cent ans de solitude*. Ainsi, les apparitions du spectre de Martial, le rebelle assassiné sauvagement par le Guide Providentiel, font écho au fantôme de Prudencio Aguilar, qui, pour se venger de son meurtrier José Arcadio Buendia, lui hante la vie. La couleur bleue, symbole du règne de Jean-Cœur-de-Pierre dans *La Vie et demie*, rappelle les préparatifs pour célébrer l'anniversaire de l'Indépendance en peignant toute les maisons en bleu dans un passage de *Cent ans de solitude* <sup>115</sup>. Plus, Séwanou Dabla montre que même la dénomination des personnages ressemble curieusement à celle de l'écrivain colombien : à Aureliano le Second, Aureliano le Triste, Aureliano le centième, les fondateurs de Macondo <sup>116</sup>, s'oppose la dynastie des Guides providentiels des Jean (Jean-Cœur-de-Pierre, Jean-Calcium, Jean-Coriace, Jean Soixante-seize, etc...) Outre ces rapprochements formels entre *La Vie et demie* et *Cent ans de*

---

<sup>112</sup> *Notre librairie*, n°92-93, pp. 31-33.

<sup>113</sup> Michael Riffatere, « L'intertexte inconnu » in *Littérature* n° 41, février 1981, p. 05.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> « *Jean-Cœur-de-Pierre avait demandé que toutes les maisons de Kawangotara(...), enfin tout ce qui pouvait frapper l'œil, fût peint en bleu...* » S.L Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 144. « *Don Apolinar Moscote, le gouverneur envoyé à Macondo, dont les premières dispositions furent d'ordonner qu'on peignît en bleu toutes les maisons pour célébrer la date anniversaire de l'Indépendance nationale.* », G. Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 65.

<sup>116</sup> G. Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*, op.cit., pp. 230-234.

*solitude*, l'ensemble de l'œuvre tansienne s'inscrit dans la veine de l'écriture baroque sud-américaine de par l'abondance des scènes de violence qu'elle recèle. La violence devient ainsi une démarche esthétique inhérente à une profonde vision du monde, plutôt qu'une représentation d'un certain moment de l'histoire. À cet égard, Lydie Mondliano affirme que Sony Labou Tansi est le seul auteur africain francophone « dont l'ensemble de l'écriture est régulièrement rapportée au réalisme magique. »<sup>117</sup> Le « réalisme magique » est associé surtout, selon Charles W. SCHEEL<sup>118</sup>, à l'émergence des littératures outre-Atlantique des Caraïbes et de l'Amérique latine vers 1968, avec Jorge Luis Borges, Julio Cortazar, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier et Gabriel Garcia Marquez. Ces écrivains ont procédé à une écriture qui déconstruit le réel par le biais de la démesure, de l'irrationnel, et la représentation de l'extrême. Ils partent d'une intime conviction que l'écriture doit impérativement renvoyer à l'appartenance autochtone de l'écrivain, et ce en faisant appel aux mythes, aux systèmes épistémologiques et symboliques spécifiques. C'est dans ce sens que l'italien Massimo Bontempelli définit le réalisme magique comme étant « une façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune. »<sup>119</sup> Sony Labou Tansi se lance justement à la quête de cette face cachée du monde dans les mouvements de la danse Kongo, dans sa société secrète du Lemba,

---

<sup>117</sup> Lydie Mondliano, « La fabrication des identités dans le roman congolais », in *Parades postcoloniales*, Paris, Karthala, 2006, p. 109.

<sup>118</sup> Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005. Nous tenons à préciser que le terme « réalisme magique » existe bien avant, et apparaît pour la première fois sous la plume de Novalis avant de faire l'intitulé d'un essai de Franz Roh *Magischer Realismus* (Le réalisme magique) en 1925. Cette appellation fut utilisée afin d'aborder la production picturale post-expressionniste des deux premières décennies du XXe siècle.

<sup>119</sup> Bontempelli Massimo, *L'Amante fidèle* (recueil de nouvelles, Milan, Mondadori, 1953), 4ème de couverture, in Charles W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 16.

et dans les mystères du « matsouanisme »<sup>120</sup>, mouvement politico-religieux qui appelle au retour aux valeurs Kongo en abolissant le morcellement des deux Congo par la colonisation, rejette le modernisme occidental et promeut un humanisme ethnique fondé sur une sociologie indigène. La quête du symbole qui définit l'écriture de Sony Labou Tansi s'explique par la volonté de se délivrer du modèle occidental, français notamment, dont les défauts sont multiples : dogmatisme, didactisme, sociologisme, etc. Ce faisant, Sony souhaite éveiller chez son lecteur une sensibilité nouvelle, plus profonde et ardente, propre à l'univers surnaturel et à la sorcellerie Kongo. À ce propos, Sylvain Bemba parle de la littérature congolaise comme étant une « vision du monde » inhérente au domaine « surnaturel » et « surréel » :

« Parler de réalisme critique et de réalisme fantastique à propos de la littérature congolaise risque fort de ressembler à un banal collage d'étiquette sur un produit non contrôlé, du moins si l'on veut éviter tout amalgame. Aussi m'a-t-il paru plus approprié d'examiner le réalisme congolais dans le cadre d'une vision du monde structurée à partir du noyau des représentations et croyances fondées sur le surnaturel et peut-être même sur le surréel. »<sup>121</sup>

Dans cette même veine, Sony Labou Tansi affirme que la réalité elle-même est magique, que les mots et les choses ne sont que les manifestations de la magie du monde :

« Ce que j'écris est-il un roman ou pas ? Si mon histoire a cette dimension magique, j'y tiens car la réalité a un fond magique. »<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Matsouanisme est un mouvement politico-religieux fondé par André-Grenard Matsoua lors de la colonisation au Congo. L'emprisonnement et l'assassinat mystérieux de ce dernier par les forces du colon l'érige en martyr, en prophète du cercle secret Lemba, qui a la possibilité de se réincarner et de poursuivre son combat. Sony fut très influencé par le matsouanisme, en témoigne le personnage de Martial dans *La Vie et demie* : rebelle, principal opposant au régime totalitaire du Guide providentiel, Martial fait des apparitions spectrales même après son assassinat et continue de mobiliser ses disciples et les inciter à la révolte.

<sup>121</sup> Sylvain Bemba, « Jeux de magie et magie du jeu dans la création poétique et romanesque au Congo », in Jean Michel Devesa, *Écriture et magie au Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.p. 57-61.

<sup>122</sup> Sony Labou Tansi, « Rencontre écrivain public », *Écrire de l'école à l'université*, numéro spécial « Lettres francophones », Nice, 1990, p. 73.

« Ne me parlez plus de réalisme et surtout plus de réalité, à moi qui sais ce que nous sommes. La réalité est la lisière infinie des infinis, le rivage où se promènent comme sur une plage déserte nos yeux, notre intelligence, notre émotion, notre infinie petitesse et notre ignardise achevée. Tout est magie, tout est magie, tout est magie, à commencer par la beauté. »<sup>123</sup>

Aussi, la présence d'accents mythologiques confère-t-elle au texte sonyen une telle verdeur esthétique permettant la fusion réussie d'univers logiquement antinomiques (réel/rêve, vie/mort). Mieux encore, l'esthétique nouvelle du désordre et du foisonnement que prêche Sony Labou Tansi rejette, à bien des manières, le paternalisme dicté par le schéma traditionnel (hiérarchique) de la francophonie, et l'écrivain ose, par voie de conséquence, revendiquer une certaine liberté et autonomie intellectuelle par rapport au(x) patron(s) métropolitain(s). Une telle prise de position est assez suffisante, à nos yeux, pour attirer les foudres de la critique française à l'endroit de l'écrivain congolais. Ainsi, en parlant des sources et influences étrangères du magique chez l'écrivain congolais, Jean-Michel Devésa n'évoque en aucun moment le terme d'intertextualité, mais croit entrevoir dans l'œuvre de Marcel N'tsoni une écriture à plusieurs mains, ce qui est peu honorable pour un auteur de l'acabit de Sony Labou Tansi. Cette accusation voilée de plagiat, le critique l'inscrit dans les réajustements effectués par l'éditeur afin que *La Vie et demie* en particulier ait une parenté avec les écrits de Gabriel Garcia Marquez, qui faisait le succès de librairie à l'époque :

« À la fin des années soixante-dix et pendant quasiment une décennie, beaucoup, chez les éditeurs comme parmi les commentateurs, ont cru que la littérature et les écrivains africains avaient tout à gagner à s'inspirer du modèle latino-américain et plus particulièrement de l'œuvre de Gabriel Garcia Marquez.

Aussi, en 1979, Sony Labou Tansi a-t-il d'autant plus facilement conquis ses interlocuteurs des milieux culturels français que le

---

<sup>123</sup> Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens », in Jean-Michel Devesa, *Écriture et magie au Kongo*, *op.cit.*, p.p. 57-58.

manuscrit qu'il leur proposait, celui de *La Vie et demie*, affichait un ton et une problématique inspirés à l'évidence des livres du prix Nobel colombien et de cette « *tropicalité* » dont ils pensaient alors qu'elle était le mode d'expression privilégié du tiers monde progressiste et nationaliste. Ceux qui ont « découvert » Sony Labou Tansi, l'ont vraisemblablement encouragé à exploiter cette veine [...] L'une des plumes africaines les plus originales devait en partie sa vigueur à un modèle consciencieusement adapté. Le champion de l'authenticité africaine s'est à l'évidence, pendant des années, avancé masqué : il a proposé à ses locuteurs une littérature d'imitation sans songer vraiment à énoncer les intentions et les mobiles. Cicéron et les poètes de la Pléiade avaient, pour en revenir à eux, agi différemment. »<sup>124</sup>

Le propos gentiment ironique de Jean-Michel Devésa remet sévèrement en cause l'authenticité du caractère novateur des textes tansiens. Pour lui, Sony Labou Tansi omet (consciencieusement) de citer ses sources d'inspiration étant donné que ses manuscrits originaux ont été remis en forme par l'éditeur, et que ces multiples réajustements étaient le prix à payer en vue d'être publié. Pire, Devésa va jusqu'à attester qu'il ne s'agit pas d'un simple travail de retouches mais d'une réécriture en bonne et due forme qui dépossède presque le romancier de son texte :

« Il semblerait que Sony Labou Tansi ait donné son accord pour que ses romans soient, en partie, retravaillés avant d'être édités. Ces remaniements, que la critique et surtout les chercheurs et les étudiants aimeraient bien pouvoir apprécier d'un examen des manuscrits de travail et des épreuves fournies à l'auteur au tirage, ont probablement concerné toute sa production romanesque, y compris son premier livre, *La Vie et demie*. »<sup>125</sup>

S'appuyant sur les travaux de Serge M'Bourra, de Daniel-Henri Pageaux, et de Séwanou Dabla, Devésa continue son tir et évoque la question d'« une écriture d'imitation » chez Sony Labou Tansi qui « copie » (dans le sens dépréciatif du terme) le style marquezien. Or, Daniel-Henri Pageaux, pour

---

<sup>124</sup> Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *op.cit.*, p. 228.

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 230.

ce qui le concerne, soutient que l'imitation ou *imitatio* n'est pas un défaut chez l'écrivain congolais mais bien « un principe d'écriture » inhérent au changement du modèle d'inspiration occidental et à la maturité des lettres africaines d'expression française. Il dit ceci :

« Les références faites à Garcia Marquez sont tellement claires, évidentes, voire nombreuses qu'elles deviennent tout à la fois clin d'œil au lecteur et principe d'écriture, qu'il faut appeler personnelle [...] Principe d'écriture, car il serait peut-être utile de réhabiliter l'antique principe d'imitation, d'amplification, cher aux rhéteurs, à partir d'un modèle tenu pour « classique ». Or c'est bien Garcia Marquez, « classique du XXe siècle » (et non pas tel ou tel maître parisien ou provincial par affectation de la prose française) qui explique et cautionne les « emprunts » de Sony Labou Tansi, comme s'il s'agissait de prouver le caractère universel du style de Marquez et son application possible au contexte, au continent africain. »<sup>126</sup>

Dans ce même ordre d'idées, Serge M'Bourra stipule que l'imitation comme « principe d'écriture » servait de tremplin permettant l'émergence de la jeune littérature congolaise de l'époque ; le fameux baroque latino-américain était à ces auteurs ce que les modèles de l'antiquité greco-latine et ceux de la Renaissance étaient pour les poètes de la Pliéade. En étudiant le théâtre de Sony Labou Tansi, Valérie Layraud, quant à elle, aborde l'influence latine du point de vue de la *contaminatio*, technique de l'adaptation par « altération » d'un modèle préexistant, et croit voir dans ce phénomène « *l'affirmation d'une nouvelle identité culturelle africaine face à l'occident* »<sup>127</sup>, rejoignant ainsi les propos de M'Bourra. Néanmoins, malgré ces multiples lectures qui épargne Sony Labou Tansi du plagiat, nous constatons qu'à aucune étape de leurs raisonnements, les critiques susmentionnés n'ont pas parlé clairement et directement d'intertextualité, et mettent de ce fait à rude épreuve l'originalité et l'autonomie non seulement des textes sonyens mais du « nouveau roman » africain en général.

---

<sup>126</sup> Daniel-Henri Pageaux, « Gabriel Garcia Marquez en français : de la traduction au modèle », *Lendemains*, n° 27, Berlin, 1982, p. 48.

<sup>127</sup> Valérie Layraud, *Sony Labou Tansi ou « L'Aventure ambiguë » du théâtre*, p. 03.

En réponse à cette véhémence critique, Sony Labou Tansi montre que s'il y'a une connivence esthétique entre la communauté des écrivains congolais et ceux d'Amérique latine c'est parce qu'il existe avant toute chose une réalité historique et culturelle commune entre l'Afrique noire et l'Amérique latine : la colonisation européenne. À ses yeux, il n'est pas hasardeux donc si ces deux littératures d'aires géographiques différentes reflètent les linéaments des mêmes préoccupations et ambitions :

L'Amérique du sud c'est l'Afrique avec trois cents ans d'envie de liberté, trois cents ans d'un mariage raté avec l'Europe (...) l'Afrique risque d'être une autre Amérique latine. Pour le reste, je crois que le progrès consiste à ne pas s'éloigner de sa terre inutilement. C'est comme cela que j'explique ma parenté avec l'Amérique du sud. Mon désir fougueux de rester près de l'Équateur, de vivre avec un cœur où il fait chaud, une tête qui tienne de la jungle et du débit d'un fleuve comme le Kongo. On peut garder la Seine dans n'importe quel cerveau humain, pas l'Amazone et encore moins l'Amazonie. »<sup>128</sup>

Le fleuve, symbole d'une mystique animiste étendue, espace de paix dans nombreux romans africains et sud-américains, se révèle être une échappatoire, un lieu de refuge et de liberté inscrivant l'imaginaire littéraire des deux continents dans une transe démesurée pour chasser les esprits maléfiques de l'aliénation culturelle de l'ancien démon colonial. Dès lors, la liberté aspirée par les écrivains des anciennes colonies se base-t-elle sur une osmose spontanée, innée, d'ordre « intuitif » et émotionnel. La conviction d'un lien viscéral entre la communauté des écrivains des deux continents n'est pas le fruit de l'imagination des auteurs africains uniquement, mais il s'agit bien d'un sentiment partagé aussi chez leurs confrères du « Nouveau monde ». En cela, l'argentin Miguel Angel Asturias pense que les spécificités culturelles et historiques, tout en étant très différenciées, unissent l'Amérique latine et l'Afrique dans « *une fraternité humaine issue des*

---

<sup>128</sup> Sony Labou Tansi, « Sony Labou Tansi : Un Homme à la recherche de l'homme perdu », Entretien recueilli par Alphonse Ndzanga-Konga, *Recherche Pédagogie et Culture*, n° 64, 1983, p. 76.

*racines les plus dépouillées de l'homme, racines qui vont beaucoup plus loin qu'un rapprochement littéraire courtois et civilisé.* »<sup>129</sup>

À travers plusieurs éléments esthétiques, Sylvain Bemba -ami et acolyte de Sony Labou Tansi, celui qui avait relu et corrigé la majorité des manuscrits de Sony avant leur envoi aux locaux des éditions du Seuil-constate que « le génie » sonyen réside essentiellement dans l'invention, dans ce qu'il nomme « *l'art de la recombinaison littéraire.* »<sup>130</sup> Autrement, l'invention se ramène à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature reste intacte, créant ainsi un univers fait de nouvelles références. En ce sens, la fabrique littéraire chez Sony est assimilée à « *l'oiseau qui fait son nid avec de multiples brindilles.* »<sup>131</sup>, au travail de l'artisan qui donne lieu à des créativités inouïes qui peuvent doter une matière grossière d'une vie nouvelle.

Aussi, Sony Labou Tansi sort-t-il de l'étau institutionnel et littéraire occidental qui a conditionné et assiégé les écrits africains de la période coloniale dans des moules rigides, lesquels, en comprenant le monde d'un point de vue exclusivement rationnel, ne parviennent pas à prendre acte de la spécificité africaine. Le modèle figé, limité, définitif était une forme de mort pour ce révolté contre le mimétisme<sup>132</sup>, comme il le confiait lors d'un entretien à B. Magnier : « *J'ai peur de ce qui est trouvé pour toujours. J'aime ce qui est trouvé pour quelques jours* »<sup>133</sup>, dit-il. Au demeurant, le traitement sévère de la novation dans le champ littéraire subsaharien par la critique

---

<sup>129</sup> Miguel Angel ASTURIAS, *Europe*, n° 553-554, mai-juin 1979, p. 121.

<sup>130</sup> Sylvain Bemba, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n°1, 1986, p. 50.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> « *Mon métier c'est celui d'homme ; ma fonction celle de révolté. Mon intention serait celle de prouver à tous les hommes à quel point ils sont semblables. Je suis révolté contre la bêtise, le mimétisme et l'arrogance.* » Bernard Magnier, « Un citoyen de ce siècle. Entretien recueilli par Bernard Magnier », *Équateur* n° 1, 1986, p. 12.

<sup>133</sup> Bernard Magnier, « Un citoyen de ce siècle. Entretien recueilli par Bernard Magnier », *Équateur* n° 1, 1986, p. 19.

occidentale soulève plusieurs points d'interrogation sur les limites de la liberté créatrice chez l'auteur africain, issu d'une littérature francophone jugée « subalterne » et mineure. L'émancipation de l'écrivain africain hors du cadre de la francophonie est-elle impensable ? L'auteur d'expression française est-il condamné éternellement à endosser le rôle du dominé dans ce mariage raté avec l'Europe ? C'est ce que nous allons étudier dans les chapitres suivants.

En définitive, il importe de rappeler que les constantes ainsi dégagées au niveau de la pensée et de l'écriture ne suffisent point pour cerner globalement l'entreprise novatrice chez Sony Labou Tansi. Nous avons juste relevé quelques repères qui nous semblent fondamentaux au balisage de l'étude que nous souhaitons effectuer.

### **3.3. Tierno Monémbo et la réécriture de l'Histoire contemporaine.**

Tierno Monémbo, de son vrai nom Thierno Saïdou Diallo, fait partie d'une génération d'intellectuels guinéens qui, menacés dans leurs chairs par les affidés du dictateur le plus sanguinaire de l'Afrique Sékou Touré, ont été obligés de vivre en exil. De ce fait, l'exil, point autant géographique que mental, serait pour Monémbo un asile, un espace de délivrance, un espace de la germination de l'écriture loin des censures politiques, lesquelles auraient pu étouffer la voix et éteindre l'étincelle du romancier-biochimiste :

Je dois préciser tout de suite que je n'ai pas reçu de formation littéraire, j'ai une formation de biochimiste. Cependant, j'ai toujours eu l'arrière-pensée d'écrire, et puis l'exil s'y est ajouté. Je pense en effet que l'exil est un lieu privilégié pour l'écriture car il est à la fois distance et souffrance en profondeur. Ces deux choses qui permettent l'émergence de l'expression la plus sacrée : l'écriture.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Propos rapportés par Françoise Cévaër dans la *Revue de littérature comparée*, Paris, no 265, janvier-mars 1993, p. 164.

C'est donc l'exil qui a forgé la personne de l'écrivain chez Tierno Monénembo ; celui-ci associe l'expérience de l'exil au processus créatif et mentalement productif chez le sujet exilé. En d'autres termes, c'est l'expérience de l'éloignement douloureux du pays natal qui, relevant de la sphère de l'intime, structure le passage de Tierno Monénembo à l'écriture et permet son inscription dans l'espace public. La prise de l'écriture s'avère donc une forme de survie intellectuelle et spirituelle ; elle se fait un besoin, une nécessité ontologique spontanée et inconsciente opposant, le plus souvent, la rupture du départ, la douleur du non-retour au bercail à la restitution de soi, de son histoire individuelle, communautaire et nationale. Ainsi, pendant ses longues nuits d'insomnies en France, le jeune Monénembo trouve dans l'écriture un asile afin de régler ses comptes avec une histoire obsédante qui ne cesse de hanter son présent, un outil thérapeutique pour exorciser le démon de la tragédie guinéenne de son propre drame, et rédige son premier roman *Les Crapauds-Brousse*, paru en 1979 aux éditions du Seuil :

Le fait de me retrouver en médecine à partir de 1969 en France notamment dans des situations très très difficiles, ont fait que je me suis retrouvé en train d'écrire sans m'en rendre compte parce que je n'avais pas de bourse comme tous Guinéens à cette époque ainsi j'étais obligé de balayer un super marché de 22 h à 7 h du matin afin de payer mes études et je recommençais mes cours à 8h 30. J'ai fini par avoir des insomnies et quand je me retrouvais seul dans ma chambre pendant les week-end, je me mettais à noter des choses dans un cahier et ce sont ces choses que j'ai noté pendant un an que j'ai réorganisé pour en faire *Les crapauds-brousse* qui a été mon premier roman. C'est l'exil qui m'a vraiment révélé comme écrivain ! <sup>135</sup>

*Les Crapauds-Brousse*, dont la parution est concomitante à celle du chef-d'œuvre congolais *La Vie et demie*, insiste sur le fossé qui se creuse entre les rêves et les aspirations de Diouldé et de ses compagnons vis-à-vis de la

---

<sup>135</sup> Entretien avec l'auteur sur Radio-Kankan, 2004, in Elisa Diallo, *Tierno Monénembo, une écriture migrante*, Paris, Karthala, 2012, p. 66.

machine dictatoriale. Le roman oblige surtout à prendre acte du paradoxe existentiel auquel est contraint l'intellectuel africain ; en voyant ses projets anéantis par les dérives du système totalitaire régnant, la jeune élite dans *Les Crapauds-Brousse* se trouve condamnée ou à la soumission, et, *de facto*, devient membre de la dégradation générale, ou au périple périlleux de l'exil. En outre, il est lieu de dire ici que la notion d'exil dans le roman est élastique<sup>136</sup>, c'est-à-dire qu'elle recouvre non seulement l'expulsion politique d'une région mais également et surtout l'exil intérieur de soi, un sentiment de perte et d'abandon, conséquence plus au moins d'aliénation psychologique et sociale forcée. Diouldé, personnage principal, se sent en véritable non-congruence avec l'engrenage administratif corrompu de son pays, et n'aura jamais l'occasion de mettre ce qu'il a appris en Hongrie au service de sa communauté. Son retour au pays natal était une forme de suicide psychologique et physique pour lui. Le silence institutionnalisé imposé par le règne terroriste de Sâ Matrack finit par avoir raison de Diouldé et celui-ci devient lâchement indifférent aux contradictions de sa société. Il sera cependant entraîné, à son insu, dans les méandres de la machine politique, arrêté et exécuté en fin de compte accusé d'un crime qu'il n'a pas commis. La question de l'exil se fait d'autant plus pressante dans le

---

<sup>136</sup> Le terme « exil » est polysémique, il renvoie à plusieurs expériences hétérogènes d'exclusion dont Mwatha Musanji Ngalasso distingue quatre types : **géographique** : impliquant le déplacement et l'éloignement forcés du pays natal. **Social** : « qui désigne une mise à l'écart, sans éloignement géographique, de la vie social du groupe auquel on appartient [...] une mise en quarantaine au milieu des siens. » **Psychologique** « correspond à ce que communément on nomme « exil intérieur », une sorte de voyage introspectif au bout de soi-même qui peut s'avérer un puissant moteur pour la réflexion, la méditation, l'invention, et dans un certain cas, la création littéraire. L'exil intérieur ne résulte pas d'une mise à l'écart par la société mais de dispositions purement psychologiques : mélancolie, sentiment d'abandon, de solitude. » L'exil **Historique** : « se définit à la fois comme une rupture avec le passé ancestral et comme une manière de vivre « hors du temps présent », en marge de la société actuelle, à l'écart du monde réel. » Mwatha Musanji NGALASSO, « l'exil dans la littérature africaine écrite en français », Danièle SABBAAH (dir.), *Eidôlon* n°85, *Écriture de l'exil*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, pp. 253-267 ; pp. 254-255.

deuxième roman de Tierno Monénembo *Les écailles du ciel*, publié en 1986. Ce livre met l'accent sur l'évanouissement des références et des repères identitaires et géographiques chez le banni dans le sens où, dans sa recherche d'un lieu d'ancrage, le personnage de cousin Samba devient un orphelin du monde. Cousin Samba, jeune homme mystérieux, est contraint à l'étrangeté, à l'éloignement de son village et des siens, à la destruction morale et physique. Il vit son exil comme un deuil, comme un naufrage sans secours. Après ce roman, suivra en 1991, *Un rêve Utile* qui participe largement de la même problématique. Le texte raconte le quotidien désemparé des familles guinéennes exilées dans les banlieues lyonnaises, ainsi que leur rupture physique et spirituelle avec le pays natal. Monénembo y inscrit les premières lignes de son « écriture migrante » puisqu'il y aborde la question de l'exil en dehors des frontières de l'Afrique. Ainsi, dans *Un Attiéké pour Elgass* (1993) et *Pelourinho* (1995) l'auteur insiste beaucoup sur la question de l'immigration, met à nu les espoirs, désespoirs, et déboires de la jeunesse africaine en exil. Dans cette optique, l'éloignement de l'univers de références fait que l'exil soit assimilé au vide, à l'absence, au blanc. Aussi, à travers ses romans, Monénembo tente-t-il de recoller les morceaux épars d'une mémoire éclatée et ce en l'inscrivant dans un point d'ancrage incoercible : le récit. Autant dire que l'écriture se ressent comme une urgence pour préserver cette stabilité qu'est le souvenir face à l'instabilité du présent, et au caractère ambigu de l'avenir. C'est que la mémoire pour l'exilé est « le lieu privilégié du souvenir d'où rejaillit l'espoir [et] un refuge qui, même s'il n'a rien d'édénique, lui permet de se retrouver. »<sup>137</sup> En effet, la mémoire intervient dans la construction de soi, et de la mémoire individuelle on passe à la mémoire collective – celle des communautés, des états, des nations – qui sombre le plus souvent dans des injonctions invincibles d'oubli et de silence.

---

<sup>137</sup> Unwin Tim, « Écrire l'exil : rupture et continuité », in *Mots Plurielles*, n° 17, avril 2001, [http : www.arts.uwa.edu.au/Mots Plurielles/MP1701](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots%20Plurielles/MP1701) édition html, p. 04.

À vrai dire, Le discours historique (ou historiographique) sur l’Afrique sous le règne de la dictature reste, à bien des manières, très sélectif, taisant tout ce qui est « désagréable », et c’est à la littérature, justement, d’amenuiser les manques de l’Histoire, de dévoiler *ipso facto* sa « zone grise »<sup>138</sup>, de coucher le destin de tout un peuple par l’écrit.

Dès lors, que l’écrivain postcolonial, nous semble-t-il, ne peut pas écrire à l’insu de ses racines, pour la simple raison qu’il est l’héritier, malgré lui, d’une double plaie : l’une provient de la colonisation et l’autre de la décolonisation, et dont il porte, par conséquent, les stigmates d’une « mémoire tatouée » de sang, d’un sombre passé qui continue d’émailler le présent. Ceci dit, « le devoir de mémoire »<sup>139</sup> s’impose aussi criard qu’obsédant dans l’écriture monénembienne. « Nous n’avons pas, nous dit Ricoeur, d’autre ressource, concernant la référence au passé que la mémoire elle-même. À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d’être fidèle au passé. »<sup>140</sup> En fait, la mémoire, « comme capacité de convoquer le passé et de s’y mouvoir librement, est une conduite significative et sélective qui engage la responsabilité sociale du sujet »<sup>141</sup>, d’où la célébration d’un tel ou tel souvenir. Ce dernier s’avère un lieu imaginaire fécond étant donné que c’est l’imagination, en tant que représentation délibérée et consciente d’un passé absent, qui permet la conservation du souvenir. Mieux, si le domaine du souvenir se ferme dans le vécu, l’imagination, par contre, est une ouverture permanente orientée vers

---

<sup>138</sup> Voir Pierre LABRIE, *Les Français des années troubles, De la guerre d’Espagne à la libération*. Paris, Seuil, 2003.

<sup>139</sup> Par « devoir de mémoire » nous désignons le devoir moral de témoigner des répercussions des tragédies de l’Histoire dans le but de tirer des leçons du passé et de prévenir la reproduction du même drame dans le futur. Pour plus de détails sur la définition et l’histoire de cette expression. Cf. à ce propos : Sébastien Ledoux, *Le devoir de mémoire, une formule et son histoire*, publiée dans les éditions de CNRS en 2016.

<sup>140</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Ed. Du Seuil, 2000, p. 26.

<sup>141</sup> *La philosophie de A à Z*, Paris, Ed. Hatier, Avril 2000, p. 285.

le futur. Conjugués avec la problématique de l'exil, le souvenir et l'imagination sont autant de matériaux nécessaires à la restitution de l'Histoire de l'Afrique des Indépendances par le dedans et le dehors (le regard extérieur de l'exilé). Du fait, le dialogue entre la mémoire et la littérature contribue au mieux à briser le silence et le vide ontologiques de l'Histoire de l'Afrique à travers des lectures buissonnières prenant compte des trajectoires de vies et des faits historiques généraux. À ce propos, Monénembo dit ceci :

Ce que je veux exprimer, c'est ce passage à vide que nous vivons, suite à un traumatisme historique assez important depuis quelques siècles. Ce sont aussi les différents blocages qui nous empêchent d'exprimer correctement nos problèmes et d'envisager leur solution.<sup>142</sup>

Écrire la mémoire c'est inscrire le dehors, le groupe, la collectivité dans le personnel, le sensible, le subjectif. La mémoire de ce fait inclut les divisions chronologiques opérées par l'Histoire et s'écrit pour autant au-delà du temps. Elle existe dans les plis du souvenir, « le présent est [ainsi] palimpseste » et « les individus comme les collectivités se constituent par une mémoire qui est une construction élaborée au fil du temps. »<sup>143</sup> La mémoire est, de ce fait, la vérité de l'Histoire ; la narration s'en inspire sans se fondre complètement dans le fait historique. Ainsi, en faisant un certain procès de la violence, la reconstruction de la mémoire chez Monénembo ne correspond aucunement à la simple description des faits, et pourrait s'approcher, par contre, d' « une philosophie de l'Histoire » dans la mesure où elle dépasse l'historiographie vers une remise en cause des images qu'un peuple peut avoir de son passé et de sa propre misère. En partant des données du réel, son écriture lit l'Histoire et se détache, en même temps, d'elle par le biais du texte fictif, des références

---

<sup>142</sup> Christiane Albert, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 324.

<sup>143</sup> Paul-Augustin DEPROOST, Laurence VAN YPERSELE, Myriam WATTHEE-DELMOTEE, *Mémoire et identité. Parcours dans l'imaginaire occidental*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2008, p. 165.

mythiques, ainsi que par l'introduction de l'espace onirique dans l'espace du réel en vue d'un projet reliant les drames du passé aux projections du futur et aux rêves collectifs. Autrement dit, l'écrivain réinvente l'Histoire pour façonner le présent, et ce dans une double perspective : d'une part, c'est un regard d'aujourd'hui porté sur hier, et d'autre part, comme le souligne Sony Labou Tansi, c'est « aujourd'hui avec les yeux de demain. »<sup>144</sup>

Aussi, dans leur rapport à l'Histoire, les œuvres monénémbiennes s'articulent-elles autour d'une motrice de trois grandes questions, à savoir la relation entre la mémoire, le traumatisme et la fiction. Le traumatisme se manifeste dans la récurrence de la thématique de la torture, l'abondance d'espaces carcéraux d'où l'on revient jamais, ou d'où l'on sort paralysé. L'écrivain guinéen multiplie dans ses romans des images désarticulées de corps broyés par la machinerie indifférente de la dictature, des consciences assaillies par la déshumanisation, l'horreur des guerres, et la perte du sens. En effet, l'interaction complexe entre ces trois données de l'Histoire traduisent une volonté de « posséder » le passé, de reconstruire sa morphologie. Or, « posséder » le passé d'un peuple durement réprimé par l'engin dictatorial, c'est revenir sur un silence honteux de l'Histoire officielle, étant donné que la dissonance entre le discours public de la propagande et l'expérience réelle de la guerre est incommensurable. À ce propos, dans son article « La guerre depuis la rue » (1919), Virginia Woolf a de souligner l'opposition entre l'histoire officielle et l'expérience humaine de la guerre en montrant qu'« il est impossible de croire que l'histoire comme on l'écrit ressemble à l'histoire telle qu'on la vit. »<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 07.

<sup>145</sup> Virginia Woolf, *The essays of Virginia Woolf (1919-1924)*, Lenders, Ed. A. MacNeillie, Hogarth Press, 1986, Vol. 3, p. 03.

Ce qui nous intéresse dans l'écriture de Monémbo c'est, d'une part, la manière dont la fiction se superpose au fait politique et aux structures sociales, et, de l'autre, sa capacité d'aller au-delà de l'esthétique pure, de méditer sur le sens tragique de l'Histoire en Afrique et sur le parcours d'exilé du romancier guinéen. La récurrence de la problématique de l'errance et de l'exil qui traverse la production romanesque de Monémbo s'inspire, comme nous l'avons déjà susmentionné, d'expériences personnelles qu'il a vécues. Certes, les points d'ancrages de son écriture sont serties dans sa situation même de banni, d'où le réquisitoire du pouvoir dictatorial de Sékou Touré et le caractère quasi autofictionnel qui impriment les œuvres de l'auteur. Néanmoins, une lecture foncièrement politique de ces romans ou exclusivement autobiographique serait pour autant réductible et pourrait mener ainsi à de fausses synthèses simplistes. C'est donc à travers la confrontation de la mémoire personnelle du moi « écrivain » à la mémoire collective dans l'espace de la fiction que l'exilé parvient à présentifier l'absence qui définit l'Histoire de l'Afrique, en jetant de ce fait un nouveau regard investigateur sur les causes endogènes et exogènes ayant conduit à ses tragédies. Autrement dit, les mémoires en exil et de l'exil - mémoires faites d'étrangeté, de souffrance, d'avalissement, de folie, et de mort-apparaissent donc comme un ferment vital à partir duquel le romancier aborde la grande « Histoire » de l'Afrique dans le but d'échapper aux béances de la mémoire et aux menaces de l'oubli, de défier le vide de la quête identitaire, laquelle quête se décline sur le mode de l'errance, de l'indécidable, de la confusion dans les deux romans soumis à notre analyse.



## Conclusion de la première partie

Baliser le chemin de la réflexion est l'enjeu de cette première partie qui, nous semble-t-il, ne s'enlise pas entièrement dans le théorique, et s'adonne d'emblée à un va-et-vient entre le corpus et la théorie. Partant de l'idée que le Nouveau Roman est aujourd'hui un phénomène assez connu dans l'histoire des idées et des lettres, nous nous sommes plus orientée vers l'examen des opinions critiques et des théories qui ont ou biaisé sa réception ou contribué à son éclosion. En outre, procéder par un tel ancrage conceptuel à bien des égards nous a été indispensable dans la mesure où il permet de saisir la portée du renouvellement dans le roman subsaharien et de mesurer son apport dans ce passage, quoique alangui, vers la postmodernité en Afrique noire.

Ainsi soulignons-nous que bien que les deux tendances scripturaires se démarquent des normes classiques de l'écriture romanesque et tranchent avec une conception réaliste de la littérature, les auteurs africains francophones ont su multiplier, mieux que quiconque, les sources inspiratrices de cette nouveauté ; entre une écriture carnavalesque à la sud-américaine, un rejet de la représentation réaliste, et un retour au bercail de la palabre tropicale, la novation se fait entendre chez les écrivains par une sorte d'ouverture par enracinement, et se situe *ipso facto* non en opposition au Nouveau Roman français mais dans un rapport de ce nous appelons *une continuité différentielle*. En somme, de ce rapprochement inaugural que nous avons pu opérer entre le Nouveau Roman français et celui africain francophone une chose est évidente : le désistement de l'écriture romanesque s'affirme dans les deux côtés par un basculement dans « la limite », ou, pour reprendre volontiers le mot de Barthes, des « textes-limites qui se déconstruisent au fur à mesure qu'ils se construisent, et c'est à l'analyse des

modalités de cette écriture de l'autodestruction que nous consacrons la deuxième partie de notre travail.

**Deuxième partie : Silence du texte et  
écriture de l'autodestruction dans Le  
Nouveau Roman français et africain**

## Introduction de la deuxième partie

Interroger le silence au prisme d'une écriture dite autodestructrice mérite tout de même que nous revenions sur l'étymologie du terme en vue de saisir le rapport qui lie ces deux aspects du Nouveau Roman français et africain francophone. Le dictionnaire *Littre* note que le terme silence est dérivé du latin *silentium*, lui-même provenant du verbe *silere*, se taire. C'est dire donc s'abstenir de parler ou encore interrompre un propos en cours. Cette acception pourrait, à nos yeux, expliciter la relation entre le silence et le caractère autodestructeur de l'écriture néo-romanesque en ce sens que le silence implique la volonté de suspendre sciemment la parole, le choix voulu et recherché d'arrêter un discours préalablement entamé, de l'anéantir subitement, et c'est justement ce que suggère le préfixe « auto » de la notion d'autodestruction.

Eu égard à cela, l'autodestruction scripturaire est de ce fait consubstantielle au silence. Or, ce phénomène d'une écriture qui tend vers sa mort nous paraît paradoxalement comme signe d'une extrême liberté, la tentative d'une renaissance à jamais revendiquée dans le Nouveau Roman français et africain francophone. Ainsi, l'objectif de la présente partie est de mettre en relief la démarche d'une écriture porteuse de son propre mécanisme d'anéantissement.

## Chapitre 1 : Origines du silence, silence des origines

*Les Gommages* et *La Jalousie* permettent de lire chez Alain Robbe-Grillet une interrogation persistante sur la possibilité ou non de raconter, et par là même d'écrire. Chez Alain Robbe-Grillet, en effet, l'écriture s'entend comme un exercice d'effacement constant, un jeu de bascule entre le rien et le tout, une oscillation entre le visible et l'invisible, entre l'apparition et la disparition. C'est que l'écriture robbe-grilletienne remet l'unanimité en cause, *dédogmatise* la littérature en mettant en péril les formes littéraires consensuelles, et, *ipso facto*, échappe au cadre des classifications qui assèchent l'œuvre et stérilisent le processus créatif. Aussi, les questions du silence, de l'absence, et de l'effacement habitent-elles et hantent-elles l'œuvre de Robbe-Grillet et constituent, à nos yeux, des problématiques fondatrices de l'écriture néo-romanesque. Le cheminement que nous endentons emprunter dans ce présent chapitre vise à mettre en lumière, par-dessus tout, le côté illisible lié, d'une part à l'importante présence des objets au sein du texte, et au silence des personnages, de l'autre. Il serait question, autrement, de rendre perceptible l'absence d'une présence essentielle dans *Les Gommages* et *La Jalousie*, de faire advenir la musique silencieuse que sous-entendent les blancs du texte au-devant de la scène.

Alain Robbe-Grillet, comme nous l'avons déjà montré, tente de contester les poncifs et de libérer le roman des références socioculturelles qu'il considère comme un héritage bourgeois, et ce, à travers une écriture subversive rendue dans une acribie descriptive du seul aspect matériel des choses. L'attention se penche sur les détails physiques de la description : surabondance des procédés géométriques et géographiques, insistance sur les mesures et l'aspect physique des choses, omniprésence obsédante et

obsessive des objets du quotidien. Observons cet extrait de l'incipit des *Gommes* :

Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin. [...] Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor. Quand tout est prêt, la lumière s'allume...<sup>146</sup>

Les pages liminaires du livre sont marquées par une énumération non habituelle d'objets, qui s'accumulent, s'autonomisent au point d'occulter et d'absorber l'existence du Patron qui cherche « *à se reconnaître au milieu des tables et des chaises* »<sup>147</sup>. On a l'impression d'être devant un tableau qui s'anime progressivement, un monde qui se crée devant nos yeux, comme s'il revenait à ces objets d'orienter le mouvement même de la construction. L'auteur nous livre ainsi un spectacle des commencements où les choses, dans leur état brut et pur, ne sont que les éléments passifs de l'univers romanesque qui se met à s'organiser. Toujours est-il que cette entrée en matière est non sans rappeler le prologue d'une pièce de théâtre. Personnage et décor prennent l'allure d'une mise en scène : la répartition en cinq actes du roman, l'épigraphe empruntée à Sophocle, les vingt-quatre heures où se déroule l'histoire sont également autant d'éléments qui placent le roman sous le signe de la tragédie antique. Et le choix du genre théâtral n'est point arbitraire ; tout comme le théâtre, le roman de Robbe-Grillet appartient au domaine de la parole, ce n'est donc qu'un exercice de déploiement de la langue, un jeu, une feinte, un artifice. Autrement, toute éventuelle croyance à l'intrigue du roman est déjouée dès la scène initiale à travers d'abord

---

<sup>146</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Les Gommes*, *op.cit.*, pp 11-12.

<sup>147</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Les Gommes*, *op.cit.*, p. 12.

l'allusion au théâtre, ensuite à travers cette esthétique de *la devanture* qui consiste en une description minutieuse et superficielle d'objets triviaux ramenés à leur dimension première, hors d'attributs métaphoriques, épurés de l'attraction sémantique. Aussi, l'incipit des *Gommes*, en désamorçant la stratégie narrative, reflète parfaitement cette désunion entre l'homme et les objets, illustre l'absence de tout contact sensuel ou métaphysique entre le personnage et les choses qui l'entourent.

Dans *La Jalousie*, l'auteur procède à une prolifération de passages descriptifs à outrance. Les descriptions hyperdétaillées empiètent sur une grande partie du livre et empêchent le recours aux interprétations ou interventions de l'auteur. Elles ne constituent pas une pause dans la narration-comme chez Balzac- mais une prolifération qui fragmente et morcelle le récit. En effet, le narrateur passe en revue les objets, les lieux et les paysages qui s'offrent à son regard, en se focalisant, à la manière du gros plan en cinéma, sur les menus détails :

[...] sous la fenêtre du bureau ouverte, les dalles gardent la trace des huit pieds de fauteuils : deux fois quatre points luisants, plus lisses qu'alentour, disposés en carrés. Les deux coins gauches du carré droit sont à dix centimètres à peine des deux coins droits du carré gauche.

Ces points brillants ne sont nettement visibles que depuis la balustrade. Ils s'estompent quand l'observateur veut s'approcher. À la verticale par la fenêtre qui se trouve juste au-dessus, il devient même impossible de situer leur emplacement.<sup>148</sup>

La description est faite sur un ton froid, neutre, et scientifique qui isole tellement l'objet que son identité en vient à s'effacer. Le narrateur ne s'engage pas dans sa description ; l'objet décrit se distancie du sujet parlant ou observateur à travers justement les précisions spatiales. La minutie de la description ne présente en soi aucun intérêt, elle insiste sur le côté

---

<sup>148</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*, *op.cit.*, p. 122.

impersonnelle de la chose en gommant ce qu'il y a d'animé et d'expressif dans l'objet. Objets coutumiers ou espaces deviennent dès lors étrangers au drame intérieur des personnages, et inversement le personnage n'a aucune interaction avec ce qui l'entoure. Le seul lien qui les unit est celui du regard. L'emplacement des objets, leurs mesures et leurs formes dépendent tous de la perception du narrateur. Le lecteur découvre par le regard du personnage-observateur l'architecture extérieure de la maison coloniale, son intérieur, les bananeraies qui l'entourent, et suit pas à pas le changement d'angles de prise de vue du narrateur : « A... [...] n'est donc *visible* que de la troisième fenêtre [...]. Il serait facile de *l'observer* par l'une des deux portes... »<sup>149</sup> « *L'œil* maintenant ne discerne plus rien, malgré les fenêtres ouvertes »<sup>150</sup>, « Bien que la *vue* ait eu le temps de s'habituer, aucun objet ne surnage... »<sup>151</sup> Les objets n'existent ainsi que dans leur manifestation en tant que phénomènes (exposés à une subjectivité, et ne prennent forme que dans le cadre du regard du narrateur qui oriente la description). C'est que, comme le remarque Stoltzfus, « *il n'y a point ou presque pas de sensations tactiles ou olfactives dans les romans de Robbe-Grillet. Cela dérive, ajoute-t-il, du fait que la vue selon Robbe-Grillet comprend non seulement différents degrés de perception, mais encore elle est le moyen le plus efficace d'enregistrer la séparation entre l'homme et les choses.* »<sup>152</sup>. Robbe-Grillet fait des questions mise en perspective l'enjeu central de ses aménagements romanesques. Ainsi, le regard du personnage est ce qui provoque l'existence des choses en les mettant à la disposition du lecteur. Or, constatons que c'est dans le regard qu'Alain Robbe-Grillet trouve le moyen d'annihiler l'objet dans ses dimensions transcendantales et métaphoriques, en le réduisant à son premier

---

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 120.

<sup>150</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>151</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>152</sup> Ben STOLTZFUS, *Alain Robbe-Grillet*, Southern Illinois, University Press, 1964, p. 76.

« état » de pure matérialité. L'avidité de tout voir, telle que pratiquée par Alain Robbe-Grillet, semble produire l'effet inverse, dans le sens où, à force de s'appliquer aux menus détails, elle finit paradoxalement par *ombrer* l'objet et le vouer sournoisement à l'effacement. Ce processus extrêmement complexe et contradictoire, l'auteur des *Gommes* l'illustre par un exemple emprunté à la vie quotidienne. Il dit ceci :

L'homme saisit son marteau [...] et il frappe sur un pieu qu'il veut enfoncer. Pendant qu'il l'utilise ainsi, le marteau [...] n'est que forme et matière : son poids, sa surface de frappe, son autre extrémité qui permet de le saisir. L'homme, ensuite, repose l'outil devant soi ; s'il n'en a plus besoin, le marteau n'est plus qu'une chose parmi les choses : hors de son usage, il n'a pas de signification.<sup>153</sup>

L'objet perçu se maintient raide, inentamé dans son essence d'inanimé, et s'annule *ipso facto* sitôt que le sujet percevant s'en détourne. À y voir de très près, bien que le personnage porte un regard attentif d'entomologiste sur l'objet de sa description, un sentiment de manque et d'incertitude persiste dans le récit. L'éclairage descriptif n'est que brouillage et déception ; il accentue le doute chez le personnage et laisse la curiosité du lecteur insatiable. Ce dernier est confronté en effet à une aporie perpétuelle du sens, à un système d'énonciation en fugue enfermant toutes les formes de l'incertain, du non-dit, du probable, et du démenti. Dans *Les Gommes*, le nombre d'hypothèses émises au sujet du crime par les différents personnages est déstabilisant. Contrairement à l'effet souhaité, les passages descriptifs, à l'image du plan de la ville, sont gênants parce qu'ils déroutent le lecteur par une avalanche d'informations fragmentaires, porteuses de contradictions et de ruptures à l'intérieur du texte. Malgré la maîtrise et l'assurance trahies par

---

<sup>153</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Pour Un Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 66.

l'exactitude descriptive dans *La Jalousie*, une impression particulière d'absence plane sur tout le récit, en témoigne décidément le mystère qui entoure les personnages : le narrateur est invisible et les autres personnages sont aussi opaques qu'énigmatiques, sans préoccupations idéologiques ou politiques. Du côté de la forme, l'incertitude est manifeste à travers l'abondance des points de suspensions dans le discours des personnages :

Oui, j'irai... pour te rendre service... puisque tu penses que c'est nécessaire... je ne voudrais pas paraître non plus travailler pour votre groupe... Ce n'est pas le moment d'avoir l'air trop bien avec vous... hein ? n'oublie pas que je n'ai jamais été d'accord avec vous sur le fond... Remarque que je ne dis pas ça pour prendre la défense de ... de ces... de cette... (G, op.cit., p. 41)

Il reste encore à savoir si... [...] un autre, à sa place... Non prévenue. Sa main à lui. L'assassin toujours retourne... Et si Bona l'apprend ? il ne devrait pas resté planté là non plus ! Bona. Bona. Bona... Garinati s'est redressé. Il s'engage sur le pont. (G, pp. 49-50)

L'interruption par les points de suspension est ainsi pourvoyeuse d'hésitation et de soupçon ; ils se font l'écho de l'indicible, du refoulé, et de l'inaccompli. Cette structure de l'inachevé est investie également par les blancs textuels et la rareté des échanges entre les personnages dans *La Jalousie*. Ces blancs suscitent l'attente, créent le sentiment d'une disparition qui précède même l'acte d'écrire, et un manque fondamental s'installe suite dans le tissu du récit. En effet, le manque charge les blancs graphiques dans *La Jalousie* d'une dimension temporelle dans le sens où ils marquent une interruption de l'écriture, jouant le rôle de pauses et d'arrêts sémantiques qui sauraient être des moments de réflexion indispensables au processus de création chez l'auteur. En d'autres mots, mis à part sa fonction purement typographique de séparation entre les paragraphes et les chapitres, le blanc textuel dans le roman de Robbe-Grillet serait un espace interstitiel où se loge le non-dit et l'inavouable. Ce procédé textuel (mais aussi discursif) n'est pas

insignifiant ; il est aussi criard que les mots, s'intégrant dans la structure discursive et signifiante de l'écrit, et constituant, par conséquent, le vide visuel d'une parole. Dès lors, incombe-t-il au lecteur de se mettre attentivement à l'écoute de ces silences, de cette absence qui préside à l'éclosion du sens, voire de l'écriture elle-même. Il apparaît donc que le vide ou l'absence s'enlise dans une stratégie d'écriture qui tend par tous les moyens à épurer le récit des actions spectaculaires et à ouvrir la voie à d'interminables possibilités interprétatives. Mieux encore, en nous aventurant encore plus loin du côté de cette écriture elliptique, il nous semble que la manie descriptive chez Robbe-Grillet pourrait s'apparenter, à bien des égards, au phénomène de *l'écriture blanche*. D'après Roland Barthes, l'écriture blanche se veut très descriptive, dégagée des marques axiologiques du langage, du surplus des références culturelles, et libérée de la polysémie connotative et de la prédominance de l'affect. C'est une écriture qui charrie, selon les mots de Barthes, la forme « neutre », « transparente », « basique », et « amodale » du style ; il s'agit, pour nous, dans le cas de Robbe-Grillet, d'une esthétisation de l'ordinaire et du banal dans la mesure où l'écriture est amenée à un stade « minéral », se complaisant ainsi dans l'assèchement du style et dans la platitude des événements, loin des histoires rocambolesques aux rebondissements extravagants et aux prétentions idéologiques et métaphysiques. À travers le refus des artifices de la langue, l'absence des métaphores, le figement chronologique, Alain Robbe-Grillet fait alors le choix d'une écriture rigide, neutre, ennuyeuse à la limite, qui destitue les « déjà-là » sémantiques. Il nous délivre des textes opalescents et réflexifs, sans afféterie langagière, et d'où il se serait lui-même comme éclipsé. Autrement dit, si l'auteur s'obstine à géométriser son écriture c'est décidément pour retrouver l'aspect *originale* voire *original* des choses

« libérée[s] de toute servitude à un ordre marqué du langage »<sup>154</sup> et de la suprématie des considérations culturelles. Les romans de Robbe-Grillet tentent de renouer avec le silence originel de l'acte d'écrire, de retrouver la chair première des choses comme l'explique Roland Barthes :

[...] l'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante ; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire, porteuse d'Histoire. 155

L'écriture telle qu'elle se présente dans les textes de Robbe-Grillet se veut ainsi le lieu d'une stylistique transparente, pure, dénuée de l'utilitarisme bourgeois aux constructions idéologiques. C'est dire que, contrairement au système de représentation issu de la bourgeoisie qui codifie le langage, l'écriture blanche du Nouveau Roman libère l'énoncé de la partialité interprétative et de l'esprit de propagande. Le dénuement du langage entre donc en jeu dans la fabrique romanesque chez Alain Robbe-Grillet. Le dépouillement dans les romans étudiés est à la fois origine et finalité en soi ; son œuvre s'élabore à partir d' « *un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style* »<sup>156</sup>, laquelle absence serait la condition *sine qua non* de la génération de l'œuvre littéraire, faisant figure d'un *Originel* à valeur générative, et devient par là même le point d'aboutissement de cette écriture plate.

Néanmoins, le vide ou le manque n'empêchent point les textes robbe-grilletiens d'être perçants. Ces derniers marquent le lecteur, laissent chez lui un arrière-goût saisissant et prenant. C'est que les romans de Robbe-Grillet,

---

<sup>154</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 55.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp 56-57.

<sup>156</sup> *Ibid.*, 56.

de par leur côté subversif et anticonformiste, choquent et produisent *de facto* ce que Barthes appelle en photographie « *l'effet de punctum* ». Le *punctum* renvoie, en effet, à un détail captivant et troublant « qui point » le lecteur, se présente comme « une fulguration » qui attire l'attention et trouble après coup parce qu'insaisissable. Et Barthes de souligner que l'effet *punctum* :

Est sûr, mais il est irréparable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction : « c'est un éclair qui flotte » [...] il ne se révèle qu'après coup.<sup>157</sup>

Le *punctum* désigne donc une illumination qui retient notre attention, mais que ne nous essayons de saisir qu'après la confrontation avec l'œuvre. Une fois passé, le premier émerveillement se transforme en une trace mnésique qui fascine et angoisse, une empreinte intrigante qui obsède et poigne l'esprit du lecteur. En outre, le *punctum* sort du cadre de l'immédiatement évident, s'écarte du communément manifeste, et s'adresse au potentiel passionnel et affectif de tout un chacun. C'est ainsi qu'il y a autant de *punctums* possibles que de réceptions. Si il nous est permis ici de rapporter notre expérience personnelle, nous dirions que le *punctum* dans *Les Gommages* (et le lecteur nous excusera notre subjectivité) est la devinette de l'ivrogne qui change vers la fin du livre et perd son aura mythique : « *Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir [...] Non...Aveugle le matin, inceste à midi, parricide le soir. Hein ?* »<sup>158</sup> devient « *Quel est l'animal qui est noir, qui vole et qui a six pattes ?* »<sup>159</sup>. L'énigme reste sans réponse, quand bien même elle rappelle dans sa première version la figure mythique d'Œdipe,- d'autant plus que le roman est une parodie de la tragédie de Sophocle- ainsi que la structure de la célèbre devinette du sphinx. À la lecture des *Gommages*, rien n'est vraiment résolu. Toutes les enquêtes et questions

---

<sup>157</sup>Roland Barthes, *La Chambre Claire, Œuvres Complètes V*, Seuil, Paris, p. 830.

<sup>158</sup>Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages, op.cit.*, p.

<sup>159</sup>*Ibid.*, p. 328.

de Wallas débouchent sur des hypothèses déroutantes ; la réponse n'existe pas, elle est à *inventer*, et Wallas l'invente même à son insu. Quant à *La Jalousie*, le *punctum* réside, nous semble-t-il, dans les fentes, les fissures des jalousies, l'entrebâillement des portes à travers lesquels le mari jaloux épie sa femme. Cette obsession de fragmentation et de morcellement que dégage le jeu optique des scissures nous frappe et nous trouble dans la mesure où elle crée chez nous un vide sémantique incompensable. Autrement dit, les fentes se révèlent comme des hiatus qui renferment un sens inchoatif, on ne peut plus impénétrable. Aussi, ces détails secondaires, insignifiants peut-être, nous apparaissent-ils comme une mise en abyme subtile et latente de ce geste d'effacement qui définit l'écriture et l'esthétique romanesque de Robbe-Grillet.

De ce qui précède, une évidence ressort : la transparence de la langue et l'opacité des objets qui composent l'univers fictionnel sont ainsi des conditions nécessaires à l'introspection du réel. Le dispositif descriptif dans *Les Gommages* et *La Jalousie* semble indispensable à l'économie générale du récit, dans la mesure où il ne constitue pas un artifice ornemental basé sur la clarté du visible, mais établit plutôt un réseau multiple et hiérarchisé de significances<sup>160</sup> et de structurations, en état permanent de construction et de déconstruction, de monstration et d'omission. Il s'agit, à nos yeux, d'un cheminement épistémologique vers le fond inaugural et silencieux de l'objet, parallèle à un travail purgatif de démythification. À cet égard, le mot de Mallarmé, cité par Maurice Blanchot, est fort révélateur : « *Je n'ai créé mon œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que par la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres absolues. La destruction fut ma Béatrice.* »<sup>161</sup> Nous fiant à cette déclaration, l'effacement dans l'écriture de Robbe-Grillet rejoint, à notre sens, ce que Barthes écrit du mot « silence », en montrant que l'étymologie

---

<sup>160</sup> Significance dans le sens kristévien du terme.

<sup>161</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Ed. Gallimard, 1959, p. 306.

« *silere* », (contrairement à *taceo*, se taire), renvoie « à une sorte de virginité intemporelle des choses, avant qu'elles naissent ou après qu'elles ont disparu[...] ». »<sup>162</sup> Aussi, force nous est de le constater, la destitution est l'élément génésiaque et téléologique de l'œuvre robbe-grilletienne. Le silence constitue, de ce fait, la pierre angulaire qui précède à la création romanesque et l'achève en même temps. Et c'est à ce propos que Maurice Blanchot, bien qu'il parle de l'expérience de l'*Igiture* chez Mallarmé, montre que l'œuvre vient du silence et y revient. Il écrit :

On peut dire qu'il [Mallarmé] a vu le rien à l'œuvre, il a éprouvé le travail de l'absence, il a saisi en elle une présence, une puissance encore, comme dans le néant un étrange pouvoir d'affirmation. Toutes ses remarques sur le langage, nous le savons, tendent à reconnaître dans la parole l'aptitude à rendre les choses absentes, à les susciter en cette absence, puis à rester fidèle à cette valeur de l'absence, à l'accomplir jusqu'au bout dans une suprême et silencieuse disparition. En vérité [...] l'œuvre n'est possible que si l'absence est pure et parfaite [...] là seulement parle son origine, là commence, elle trouve la force du commencement. »<sup>163</sup>

Le commencement suppose donc un appel au « retour aux choses mêmes » qui ne se réalise qu'à travers l'expérience perceptive, dans le sens où le sujet écrivain (et pensant, car il s'agit surtout de réflexion) identifie les objets dans le mutisme premier de leur existence. L'esthétique à la dérobée d'Alain Robbe-Grillet tend ainsi à être foncièrement originaire. Si nous devons exprimer cela en termes philosophiques, la description eidétique dans l'œuvre de Robbe-Grillet nous faisons un usage métaphorique du terme eidétique dans le sens de minimaliste, qui rejette les généralisations abusives et exclue les jugements erronés du champ visuel- implique le retrait d'un regard exempt des insuffisances interprétatives, de la jouissance, du désir, des analogies anthropomorphiques, et qui ne s'arrête qu'à

---

<sup>162</sup> Roland Barthes, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, Coll. Traces Écrites, 2002, p. 49.

<sup>163</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Ed. Gallimard, 1955, p. 137.

la simple apparition de l'objet. Il nous semble que par le biais d'une *géodésie* de la surface, privilégiant l'apparence initiale plutôt que la profondeur psychologique ou métaphysique, l'auteur cherche à s'installer hors de toute subjectivité individualiste- au sens bourgeois du terme-un au-delà du voir transcendantal<sup>164</sup> « *qui nous installe dans le monde avant toute science et toute vérification par une sorte de foi ou d' « opinion primordiale » »*.<sup>165</sup>

Eu égard à cela, le mot d'ordre structurant les romans de Robbe-Grillet est ce que nous sommes tentée d'appeler « *une poétique de la perception* ». L'appréhension du monde dans l'œuvre néo-romanesque ne se fait qu'à travers les données perceptives, et formant par là même un schéma de significations. Ceci étant, l'instabilité du regard, son flottement d'une observation factuelle et instantanée (dans le cadre de la fiction) à des visions oniriques de l'ordre du fantasme et du souvenir, crée un effet de dédoublement constant. L'écriture de la perception au sein des textes de Robbe-Grillet oscille, en effet, entre deux pôles, paradoxalement complémentaires et opposés, à savoir : *Le voir*, qui est la part involontaire, somatique, et physiologique de la perception, et *le regarder*, désignant l'ensemble des capacités cognitives du sujet observateur ; des degrés multiples et instables d'angles de vues, de perspectives se superposent, s'échelonnent, et se prêtent, par voie de conséquence, à un mouvement d'agencement et de réagencement spatio-

---

<sup>164</sup> « *Le mot est ancien. Mais son sens moderne a été élaboré par Kant. Celui-ci appelle « transcendantales » les conditions nécessaires et universelles qui fondent a priori la possibilité de l'expérience. Ainsi pour lui l'espace est une condition transcendantale de la perception des objets extérieurs. Le sens kantien est passé chez Husserl. La phénoménologie est une « philosophie transcendantale » : elle cherche les structures universelles et a priori qui permettent la détermination du sens de toute expérience possible pour une conscience. Bien entendu, ces « conditions transcendantales » sont, pour Husserl, bien différentes de ce qu'elles étaient chez Kant.* » Jean T. Desanti, *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1976, p. 157. La transcendance chez Husserl suppose donc une sortie hors de soi, le dépassement des filtres de son intériorité, une projection *ob-jectale* de la conscience. Le concept constitue la clé de voûte de la phénoménologie husserlienne dans le sens où il invite à repenser et à re-comprendre (comprendre autrement), en deçà de tout pré-requis ou préjugé cognitif, la conscience comme l'outil heuristique primordial dans la découverte du monde.

<sup>165</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 394

temporels. C'est ainsi que la succession linéaire des événements est abolie au profit d'une structuration tabulaire qui favorise l'emboîtement des tiroirs temporels et l'anamorphose<sup>166</sup> soudaine d'images et de scènes. De telles suspensions pourraient être lues comme une technique littéraire représentative de *l'épochè* phénoménologique, dans la mesure où, en posture de phénoménologue, Alain Robbe-Grillet rejette à son tour « l'attitude naturelle » et les synthèses préexistantes du « va-de-soi ». À ce propos, Olga Bernal a bien observé que la rupture littéraire qu'effectue Robbe-Grillet s'apparente à la réduction phénoménologique, étant donné que la dite rupture implique une mise entre parenthèses des « préjugés » et des formes littéraires stéréotypées qu'elle souhaite rejeter :

La tendance à la réduction phénoménologique est aujourd'hui reflétée dans toute recherche originale. Cette mise entre parenthèses, qui se pratique à notre époque spontanément, vise à libérer la conscience de tous ses « préjugés », de toutes ses présuppositions, de toutes ses fables pour lui permettre de saisir ce qui est « réel » pour l'homme d'aujourd'hui. Pour le phénoménologue, la mise entre parenthèses promet la vérité. « Notre ambition est précisément de découvrir un nouveau domaine scientifique, dont l'accès nous soit acquis par la méthode même de la mise entre parenthèses. » La mise hors circuit de tout ce que nous étions habitués à voir dans la peinture classique, l'absence de tous ces points de repère romanesque que nous constatons dans les romans de Robbe-Grillet nous font penser qu'il ne s'agit pas ici d'une mise en doute rhétorique des valeurs traditionnelles mais d'un effort radical pour retrouver l'aspect original des choses : « Il faut d'abord perdre le monde par l'épochè, pour le retrouver ensuite ». <sup>167</sup>

Suivant cette interprétation, la radicalité de l'investigation phénoménologique fait qu'une conscience tournée vers l'objet, vers sa matérialité plus précisément, se profile ainsi subtilement dans les deux textes de Robbe-Grillet, sans avoir

---

<sup>166</sup>L'anamorphose en peinture est la représentation volontairement déformée d'un objet, obligeant le spectateur à se placer selon un angle de perception précis pour pouvoir l'identifier. Nous ne citerons à titre d'exemple que le célèbre tableau de Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*.

<sup>167</sup> Olga Bernal, *op.cit.*, p.p. 12-13.

néanmoins à attribuer un sens au monde environnant. Or, il est à distinguer dans les textes de Robbe-Grillet entre l'objet perçu et l'objet imaginé, entre, pour être plus précise, l'intentionnalité phénoménologique et l'imagination. En effet, cette dualité, relève pour nous d'abord de la différence fondamentale entre *le voir* et *le regarder*. Prenons à titre d'exemple cet extraites *Gommes* :

« Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit, d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge en chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins -d'une façon un peu incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement. »<sup>168</sup>

Ici Wallas décrit minutieusement le quartier de tomate en déterminant objectivement ses contours, ses couleurs, et ses imperfections, ce qui l'inscrit dans le sillage du *regarder*, celui de l'intentionnel phénoménologique pour ainsi dire ; il est l'origine de la création phénoménale. L'objectivité factuelle de l'observation, proche du positivisme, dévoile la volonté de distinguer ce « quartier de tomate » des autres quartiers de tomate ; le pointillisme du langage, dans son envolée géométrique et numérique, tente de dégager la spécificité de chaque chose décrite en éliminant l'arbitraire de la nomination. Le « quartier de tomate » de Wallas est unique car ne renvoie qu'à son référent imminent, dégagé de toute représentation préalable de l'objet. C'est pourquoi, suivant cette interprétation, Wallas ne trouve pas la gomme qu'il cherche, car il en a déjà une image précise qui conditionne sa recherche : « *une gomme douce, légère, friable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière ; une gomme qui se sectionne avec facilité et dont la*

---

<sup>168</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, *op.cit.*, p. 199.

*cassure est brillante et lisse, comme une coquille de nacre.* »<sup>169</sup>Cette idée préalable que le détective a de l'objet de sa quête l'empêche de regarder les autres gommages qu'on lui propose en dehors d'un certain schéma. Le personnage fixe délibérément l'objet regardé dans une dynamique objectale de la conscience, c'est dire qui part du dedans (l'intériorité subjective dans le sens péjoratif du terme) vers le dehors (la réalité extérieure).<sup>170</sup>Il s'agit d'une réduction épochale *extra-diégétique* étant donné que l'écriture et la rhétorique même des textes sont libérées d'une conscience diégétique réflexive, qui se replie sur elle-même, et se regarde tout en s'ouvrant sur le monde extérieur.<sup>171</sup>Il est à signaler que ce processus d'extériorisation, tributaire d'intentionnalité<sup>172</sup>, ne relève ni de l'objectivité ni de la subjectivité, mais d'un entre-deux équilibré et harmonieux, constituant l'outil heuristique primordial dans l'investigation du réel. Ainsi, dans *La Jalousie*,

---

<sup>169</sup>*ibid.*, p. 164.

<sup>170</sup> Nous sommes à ce propos particulièrement sensible aux différentes acceptions du verbe « percevoir » en grec ancien, qui reprend l'idée du mouvement, et du dépassement, contenue dans la phénoménologie transcendantale. Ainsi, le verbe grec « *εισφορά* » se décline en plusieurs dérivations de nature adverbiale et prépositionnelle, exprimant ou une idée de lieu ou celle du temps : 1. « *εἴσω* » (*ion*) : **adv. Et prép. : à l'intérieur de, au-dedans (avec mouvement), au-delà de.** 2. « *εἴσωθεν* » **adv. : du dedans au dehors.** 3. « *εἴσωπός* » **adv. : en vue de, en face de.** (Dictionnaire grec en ligne : <http://grec.desmyter.org/>). Alain Robbe-Grillet adopte sciemment l'approche transcendantale du réel lorsqu'il dit que « décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci » Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie » in *Pour un Nouveau Roman*, op.cit., p. 78.

<sup>171</sup>Voir Thomas Franck, *Lecture phénoménologique du discours romanesque. Rhétorique du corps dans le roman existentialiste et le Nouveau Roman*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, p. 118.

<sup>172</sup>Sartre, lecteur de Husserl, définit l'intentionnalité husserlienne comme « dépassement de la conscience par elle-même. » Il part du postulat selon lequel Husserl affirme que « Toute conscience est conscience de quelque chose » pour affirmer que : « La conscience et le monde sont donnés d'un même coup : extérieur par essence à la conscience, le monde est, par essence relatif à elle. C'est que Husserl voit dans la conscience un fait irréductible qu'aucune image physique ne peut rendre. Sauf, peut-être, l'image rapide et obscure de l'éclatement. » Et Sartre d'ajouter que « La connaissance ou pure « représentation » n'est qu'une des formes possibles de la conscience « de » cet arbre ; je puis aussi l'aimer, le craindre, la haïr, et ce dépassement de la conscience par elle-même, qu'on nomme « intentionnalité », se retrouve dans la crainte, la haine, l'amour. », Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : L'intentionnalité », in *Situations I : essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 30-31

Robbe-Grillet met en scène une conscience qui tente, par un acte de *dé-problématisation* du réel, d'exposer « *l'être-là* » pur et autonome des objets qui l'entourent. Le passage qui suit illustre cette tentative de présentifier le *Dasein* des choses :

« Le long de la chevelure défaite, la brosse descend avec un bruit léger, qui tient du souffle et du crépitement. À peine arrivée en bas, très vite, elle remonte vers la tête, où elle frappe de toute la surface des poils, avant de glisser derechef sur la masse noire, ovale couleur d'os dont le manche, assez court, disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserme avec fermeté. Une moitié de la chevelure pend dans le dos, l'autre main ramène en avant de l'épaule l'autre moitié. Sur ce côté (le côté droit) la tête s'incline, de manière à mieux offrir les cheveux à la brosse. Chaque fois que celle-ci s'abat, tout en haut, derrière la nuque, la tête penche davantage et remonte ensuite avec effort, pendant que la main droite — qui tient la brosse — s'éloigne en sens inverse. La main gauche — qui entoure les cheveux sans les serrer, entre le poignet, la paume et les doigts — lui laisse un instant libre passage et se referme en rassemblant les mèches à nouveau, d'un geste sûr, arrondi, mécanique, tandis que la brosse continue sa course jusqu'à l'extrême pointe. Le bruit, qui varie progressivement d'un bout à l'autre, n'est plus alors qu'un pétilllement sec et peu nourri, dont les derniers éclats se produisent une fois que la brosse, quittant les plus longs cheveux, est en train déjà de remonter la branche ascendante du cycle, décrivant dans l'air une courbe rapide qui la reporte au-dessus du cou, là où les cheveux sont aplatis sur l'arrière de la tête et dégagent la blancheur d'une raie médiane. »<sup>173</sup>

La démarche descriptive du narrateur-observateur érige la chevelure de A... en vérité perceptive et rationnelle étant donné que le personnage ne *métaphorise* pas la scène du brossage ; il prend acte du paysage environnant, se situe par rapport à lui, et le rapporte, tel qu'il se révèle à sa conscience. En outre, il est vérité perceptive lorsque l'objet regardé se détache, nettement et sans confusion aucune, du fond d'où il surgit et se prête à l'exploration phénoménologique en résistant aux portées lyriques du sujet de la

---

<sup>173</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op.cit., pp. 63-65

conscience, en échappant aux élans spéculatifs et abstraits de sa pensée. Et ce n'est qu'à ce moment-là que l'objet perçu devient une intersubjectivité phénoménologique.<sup>174</sup>Dès lors, l'expérience de la perception phénoménologique dans les textes robbe-grilletienne se décline-t-elle, pour nous, en une approche anti-platonicienne du texte romanesque (aristotélicienne, sommes-nous tentée de dire) pour la bonne et simple raison qu'elle consiste à dégager le monde idéal de l'espace fictionnel, au profit du monde sensible. Remarquons dans un tel contexte l'absence flagrante d'un *champ lexical*<sup>175</sup> de l'affect dans les deux romans, ou du moins son occultation. Les personnages décrits par Robbe-Grillet correspondent, à bien des égards, au *Mann Ohne Eigenschaften, L'homme sans qualités* (ou sans caractères) de Musil<sup>176</sup>, car ils ne possèdent, *explicitement*, ni défauts ni vices, ni qualités ni passions immédiatement repérables et nommables. Nous ne saurions ainsi faire l'analyse psychocritique du détective privé Wallas, du commissaire Laurent, ou encore du personnage du patron, à l'instar des plongées psychiques de Proust par exemple. À contrario, Robbe-Grillet se lance dans une subtile manœuvre de déblai psychologique et affectif qui dépouille, peu à peu, la part connaissable de ces individus.

Toutefois, ce *curetage* de l'élément psychique n'est-il pas en soi une assertion de celui-ci ? Autrement, la négation ne suppose-t-elle pas l'existence potentielle de la chose niée ? Toute la question est là. À vrai dire,

---

<sup>174</sup> Nous nous permettons l'usage d' « intersubjectivité » dans la mesure où nous avons déjà montré que l'analyse phénoménologique dans le texte de Robbe-Grillet se situe dans un espace de l'entre-deux qui n'est ni objectif ni totalement subjectif. Dans le cas de *La Jalousie*, la présence du narrateur, la révélation de sa conscience n'est possible qu'à travers la confrontation au monde extérieur ; le mari jaloux n'existe dans le texte que comme conscience de quelque chose qui le dépasse et le transcende, et sa jalousie n'est manifeste que lorsqu'il entre en rapport d'intentionnalité avec le monde. Bien plus, le choix du terme est motivé par le double sens du mot « sujet » : l'objet et le sujet, l'exposé et l'exposant en même temps.

<sup>175</sup> C'est nous qui soulignons. S'il y a absence totale d'un champ lexical de l'affect dans les romans de Robbe-Grillet, un champ sémantique de la subjectivité est pourtant perceptible, quoiqu'en filigrane.

<sup>176</sup> Voir Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman, Une césure dans l'Histoire du récit*, Rennes, PUR, 2018, p 156.

comme nous l'avons nuancé plus haut par l'adverbe « explicitement », l'effacement de l'intériorité psychique n'est pas radical, et ne peut pas l'être, en toute honnêteté. Robbe-Grillet avait l'ambition certes- et non faute d'avoir persévéramment essayé- d'omettre la psychologie de ses romans, en déplaçant le champ de son investigation au domaine de la conscience. Néanmoins, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture de ses romans, des fermentations psychiques viscérales se détachent progressivement de l'arrière-fond. *La Jalousie* en est le meilleur exemple pour éclairer notre propos. Tout au long du récit, le narrateur s'efforce de cacher sa jalousie naissante, en dissuadant le lecteur à travers une fine et continue logorrhée descriptive. Ce psychopathe tente malicieusement de nous tromper sur sa vraie personnalité en compilant des détails insignifiants de paysages, d'objets vils, en cherchant à ne capter que des instantanées. Il en découle donc l'impression d'une vérité provisoire, imminente, et sans défauts. Ironiquement, c'est cette neutralité exagérée qui sème le doute chez le lecteur avéré, suscite sa vigilance, ravive, dans un moment de lucidité, son intuition, et guide *de facto* sa fouille psychologique. Le diable se cache bien dans les détails, tout comme le sentiment de jalousie. Dans cette perspective, le leitmotiv de la scutigère est significatif. Précisons que ce qui est suspicieux à propos de la scène du mille-pattes, ce n'est pas sa répétition, mais plutôt sa coïncidence avec l'évocation du voyage de A... et de Franck, ainsi que la variation des versions décrivant l'écrasement de la bestiole. Après une première description qui laisse supposer une neutralité ostensible, les objets semblent refléter les pensées profondes du personnage. En voici quelques occurrences :

« A... veut essayer encore quelques paroles. Elle ne décrit pas néanmoins la chambre où elle a passé la nuit, sujet peu intéressant, dit-elle en détournant latte : tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées. C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face

d'elle. D'une voix contenue, comme pour ne pas effrayer la bête, elle dit : « Un mille-pattes ! » Franck relève les yeux. Se réglant ensuite sur la direction indiquée par ceux — devenus fixes — de sa compagne, il tourne la tête de l'autre côté. »<sup>177</sup>

« L'animal s'est arrêté au beau milieu du mur, juste à la hauteur du regard. Le grand développement des pattes, à la partie postérieure du corps, fait reconnaître sans risque d'erreur la scutigère, ou « mille-pattes-araignée ». [...] Franck, sans dire un mot, se relève, prend sa serviette ; il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutrés, écrase la bête contre le mur. Puis, sa tige métallique, près du lavabo. La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le drap blanc. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux : celle-ci demeure plissée de cinq faisceaux de sillons convergents... Mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés. Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer. [...] La conduite-intérieure bleue va s'écraser, sur le bas-côté, contre un arbre au feuillage rigide qui tremble à peine sous le choc, malgré sa violence. »<sup>178</sup>

Il est bien clair qu'il s'agit de scènes imaginées ou remémorées, en témoignent le passage d'une description anatomique de la bête à des références d'ordre érotiques et la métaphore filée du moment orgasmique de l'éventuel acte sexuel. L'apparition du mille-pattes se ramène parfois à une trace du cadavre, écrasé sur le mur, se meut progressivement en point d'interrogation, symbole des innombrables questions qui obsèdent et torturent la conscience du mari au sujet du voyage des deux amants présumés. L'énonciation ici est fuyante et dispersée en pensées abruptement juxtaposées. Atteignant le summum de sa crise de jalousie, le narrateur est en proie à une panique affolante, quoique latente, visiblement apparente dans la structure délirante de ses visions, et traduite par la fragmentation, l'équivoque, et le tempo accéléré des phrases. En d'autres termes, les phrases

---

<sup>177</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op.cit.*, p. 95.

<sup>178</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op.cit.*, pp. 162-164.

courtes, au ton haletant, trahissent bien le calvaire psychologique du narrateur, l'accroissement de ses soupçons et doutes, dans le sens où il subit l'attente de la réponse comme un temps d'épreuve. Il vit intensivement le sentiment de *La Jalousie* de telle façon qu'il se sent, parfois, étranger la réalité phénoménale. Aussi, ces visions fantaisistes sont-elles du côté du *voir*, c'est-à-dire relevant de la dimension *inintentionnelle*<sup>179</sup> de la perception, étant donné qu'elles ne sont que le produit de l'imagination. L'objet imaginé est motivé, en effet, par un jugement que nous avons au préalable, le résultat d'une image mentale d'un objet iconique, laquelle image est génératrice d'un certain nombre de réalités variées.

Toutefois, les fluctuations et le retour des mêmes scènes obsédantes, celles de la scolopendre et du brossage des cheveux de A... en particulier, n'appartiennent plus au domaine de l'imagination, qui est un acte mental défini et délibéré, mais chavirent dans les méandres de l'hallucination. Conséquemment, le rapport du personnage (le sujet) à l'objet *vu* se révèle problématique, aléatoire, précédant même l'expérience imaginative, et l'objet-obsédant devient, par-là, inhérent à ses pensées et peurs subconscients, ce qui nous rappelle la dynamique de l'association libre en psychanalyse freudienne. Contrairement au regard phénoménologique qui promet un certain degré de neutralité, *le voir* hallucinatoire est un état d'éveil second qui suscite la vision d'objets inexistants ou absents, ou la répétition d'un vécu traumatique (auditif, visuel, verbal, olfactif, etc.) issu du passé. C'est ainsi qu'il relance le discours interprétatif chez le personnage qui attribue un sens figé et précis aux objets de sa fantasmatique. En outre, l'hallucination est d'ordre psychique, c'est-à-dire qu'elle émane d'une représentation interne du monde, biaisée et déformée dans la plupart des cas.

---

<sup>179</sup> C'est nous qui soulignons. Il s'agit de notre propre lecture de la perception visuelle.

Dans *Les Gommès*, le voir hallucinatoire n'est ni aussi répandu ni aussi frappant que dans le roman précédent, mais il est possible de lire des passages où les virées mnésiques du détective privé Wallas envahissent soudainement la narration, et font montre de digressions fantasmatiques. Le personnage du détective a entrepris, il est vrai, de faire table rase de ses connaissances et croyances, mêmes les plus assurées, susceptibles d'entraver ou d'influencer le cours de son enquête, et ce en vue de résoudre l'énigme du crime. Et c'est ainsi qu'il adopte, d'emblée, une posture cartésienne consistant à tout remettre en question, à ajourner provisoirement les synthèses de ses analyses, et à ne se limiter qu'aux apparences des objets. Ce faisant, le détective privé entendait délivrer son enquête de la sphère des préconceptions de l'opinion, et la reléguer à un univers eidétique repérable au seul regard pur. Pourtant, le personnage, vite rattrapé par ses souvenirs et ses désirs les plus enfouis, sombre dans une sorte d'hallucination mémorielle qui désorganise sa pensée :

« C'est le visage agréable d'une jeune femme très brune qui surgit à la place – la papetière de la rue Victor-Hugo et l'écho du petit rire de gorge. Pourtant le visage est grave. Wallas et sa mère étaient arrivés enfin à ce canal en cul-de-sac ; les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Ce n'est pas une parente qu'ils recherchaient : c'était *un* parent, un parent qu'il n'a pour ainsi dire pas connu. Il ne l'a pas vu – non plus – ce jour-là. C'était son père. Comment avait-il pu l'oublier ? »<sup>180</sup>

La description de cette scène défie le bon sens, déconstruit la causalité et la logique narrative des événements. Ce souvenir d'enfance enseveli dans l'inconscient du personnage semble alors prendre l'allure d'une scène originelle qui ne cesse de se reproduire. Le fictionnel et le fantasmatique multiplient les ambiguïtés dans le texte ; ils s'entrelacent dans une continuité inachevée qui contribue à engendrer des contradictions et des conjonctions paradoxales où le *même* est également

---

<sup>180</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, *op.cit.*, p. 238-239.

*autre*, celui frustre le lecteur. Il est donc à signaler dans ce sens que l'attention prépondérante accordée à l'objet dans le Nouveau Roman ne favorise point la disparition de la psychologie dans l'écriture. L'intériorité des personnages, contrairement aux avis critiques des premiers lecteurs de Robbe-Grillet et aux assertions tranchées de l'auteur, est l'assise du récit qui permet son déploiement et la visibilité de l'intrigue. Dans le même ordre d'idée, le vide, produit par la tension entre *le regarder* et *le voir*, entre la perception et l'hallucination, est ce qui met en évidence les limites du monde phénoménal et son caractère inépuisable ; le chiffre trois, l'emplacement des fauteuils, la tache de la bête écrasée sur le mur, les discussions de A... et de Franck à propos du roman qu'ils lisent ensemble, sont autant d'éléments concrets et abstraits qui agissent intensément sur la pensée et la psychologie du mari-jaloux. Ses regards, ses rêveries et souvenirs sont brouillés par l'apparition/disparition de l'objet de sa suspicion, le contraignant à ressentir ce bouleversement au plus profond de lui-même. *La Jalousie* n'est-il pas, comme le laisse entendre son titre, le roman du *pathos*, au sens psychanalytique du terme ?

Ainsi est-il lieu de dire que la volonté de Robbe-Grillet de se confronter aux choses mêmes le conduit à un travail permanent de réécriture et de re-confection, qui épuise l'unité et la cohérence du texte. Force nous est ici d'avouer que Robbe-Grillet, en dépit des tendances phénoménologiques de son écriture, n'est pas parvenu à libérer définitivement le roman des poussées affectives. Il a fait sienne, malgré ses vastes lectures manifestes en la matière, une phénoménologie hybride, génératrice de contradictions, traversée par une kyrielle de théories philosophiques, psychanalytiques, d'œuvres littéraires (Flaubert, Joyce, et Kafka notamment), dont il a été nourri. Nous comprenons tout à fait Robbe-Grillet lorsque il atteste que le sens ne peut qu'être relatif dans ce monde intelligible, et nous pensons, dans ce sens, que ses théories de *Pour Un Nouveau Roman* ne font en rien l'exception : elles sont aussi relatives, et leur application à l'écriture

romanesque n'honorent que partiellement les promesses de l'ingénieur-agronome, amateur d'Einstein.

Ceci dit, il serait inexact de voir dans le silence des textes robbe-grilletiens le synonyme d'un vide, donnant lieu à une *néantisation* de l'écriture romanesque, propre à la littérature post-moderne. Certes, les textes de Robbe-Grillet œuvrent par et pour le silence, aussi perceptif qu'énonciatif ; l'écriture est invoquée par le silence, comme elle le convoque davantage, et le fait monter à la surface des mots. Or, le silencieux constitue, dans cette veine, le soubassement du processus créateur, l'élément catalyseur qui déclenche et produit la génération de l'écrit, dans la mesure où il se manifeste comme un choix rhétorique qui transcende la parole, se proposant ainsi comme une ligne de fuite, à fur à mesure qu'elle avance, le langage s'ouvre sur l'infini. Autrement dit, la présence vitale du silence dans le roman de Robbe-Grillet est immanence d'une parole inaudible, sémantiquement incertaine, pourtant libre car affranchie de l'illusion référentielle et des puissances persuasives du langage. L'œuvre littéraire naît de cette liberté. Du silence au foisonnement descriptif, et du foisonnement au silence originaire des choses, Robbe-Grillet « *dit sans dire, et ne décrit que pour camoufler. [...] [Il] ne sembl[e] décrire le monde d'en-dessus que pour révéler le monde d'en-dessous.* »<sup>181</sup>. L'expérience perceptive est comme nous l'avons montré, silencieuse sans se passer des mots, mais pour explorer ce qui va en-deçà de la langue, il faut d'abord que cesse toute pensée, qui est par définition limitée parce qu'elle est, dans sa nature même, conditionnée invariablement par l'expérience, le souvenir, le savoir. Dès que cesse l'activité de cette pensée, un nouvel espace immense et illimité s'ouvre inévitablement au sein du texte, rendant possible la découverte de l'inédit, du silence. Et ce n'est qu'avec ce silence conjugué à la liberté que peut surgir quelque chose de neuf, vierge de tout contact avec la pensée, détaché de toute croyance, de tout idéal. Peut-être est-ce là une image absolue qui éclaire toute

---

<sup>181</sup>Jean-Claude Vareille, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Saint-Genouph, Nizet, 1981, p. 27

l'esthétique scripturale de Robbe-Grillet, une image *primitive* dont dépend le projet néo-romanesque.

## **Chapitre 2 : Sony Labou Tansi, de la violence au silence de l'écriture.**

Si l'écriture autodestructrice de Robbe-Grillet passe d'abord par la dissimulation psychologique et physique des personnages, c'est essentiellement à travers une présence exagérée du corps que le texte se construit et se déconstruit dans le Nouveau roman africain. C'est, en effet, à partir du corps que se déploie le discours narratif et c'est en lui qu'il se parachève dans la mesure où le corps se présente comme un itinéraire discursif animé par des mouvements contradictoires et protéiformes, duquel surgit l'écriture, se prolifère, et dans lequel s'éteint et s'auto-annihile. Le corps, ainsi exhibé, surexposé dans les textes de Sony Labou Tansi de notre corpus, est si imposant que l'univers diégétique semble se fonder sur une description obsessionnelle, frappée de démesure et d'*hybris*, de l'enveloppe charnelle des personnages. Corps monstrueux, corps malades, putréfiés, mutilés, corps de vengeance, de torture, corps symbolique et réel, l'être matériel des personnages apparaît comme catégorie esthétique à part entière chez Sony Labou Tansi. Le romancier congolais dit le corps dans son œuvre ; il y a un discours de l'indicible, de l'effroyable innommable, un discours avouant par sa présence seule ce que l'on a tenté de nier, révélant à travers sa décrépitude bien de réponses, restées jusqu'au là sourdes et inaudibles. Poussée au-delà des limites de la représentation, l'écriture du corps chez Sony Labou Tansi est inhérente aux questions de la violence, de la révolte, de l'échec, de la déchéance, lesquelles questions se présentent comme autant de problématiques fondatrices des romans sonyens. Or, Si l'on considère le corps comme l'élément viral qui conduit les personnages laboutansiens à leur anéantissement, qu'en est-il de cette écriture virulente et avilissante qui

s'élabore dans et par le corps ? Ne finirait-elle pas elle-même par se décomposer, et donc par s'autodétruire à son tour ? Bien plus, pourrions-nous établir un lien de correspondance entre la ruine du personnage et la ruine de la lettre dans le discours néo-romanesque africain ? Nous voudrions donc nous intéresser dans le présent chapitre à cette dynamique singulière, à travers les différentes manifestations du corps rencontrées dans les textes de Sony. Notre propos portera, entre autres, sur l'interrogation du statut de la représentation dans le Nouveau Roman africain francophone, à partir du champ sémantique de l'échec, central dans cette écriture de l'excès.

## **1.2. Corps carnassier : violence et décrépitude.**

Avec la représentation du pouvoir dictatorial qui envahit les romans de Sony Labou Tansi, une série de personnages incarnant la figure du despote entre en scène. Leurs points communs, aux niveaux narratif et esthétique, sont nombreux, et se « résument volontiers à un ensemble d'obsessions pouvant atteindre la folie la plus cruelle »<sup>182</sup>. Nous pouvons parler d'une horde de dieux meurtriers qui s'installe à la tête d'un pays, terrorise la population et exerce une humiliation perpétuelle par rapport à la vie humaine dans son essence. Cette transcription du vécu postcolonial « serait suspendu[e] tout spécialement au corps »<sup>183</sup>, lequel corps est possédé par toute sorte d'excès et de monstruosité. L'on est frappé par d'épouvantables scènes de violences, de cannibalisme, de luxure, qui définissent la corporalité de celui qui exerce le pouvoir. C'est justement à travers la laideur corporelle et morale du personnage-dictateur que l'écrivain congolais nous plonge ainsi dans un monde à part, ayant ses propres « embrayeurs » dynamisant un sentiment de démence généralisée, une démence dévastatrice, détruisant tout dans cet espace d'épouvante, bourreaux et victimes. L'impact de ces

---

<sup>182</sup> Séwanou Dabla, *op.cit.*, p 86

<sup>183</sup> Cité par Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*. Paris, Coll. Quadrillage, PUF, 1996, 1984, p. 418.

nouvelles réalités se fait sitôt sentir dans les domaines de l’imaginaire, dans la mesure où c’est le tragique d’une « Afrique cauchemar » et démonique qui se constituera en parcours d’écriture chez Sony Labou Tansi. Dès lors, nous pensons que parmi les thématiques qui travaillent l’hypothèse d’une correspondance entre la déchéance du corps et l’autodestruction du texte, la folie dictatoriale reste la plus controversée, dans la mesure où le texte, en tant que corps lui aussi, se voit touché de démence, appliquée aux instances narratives, au cadre spatio-temporelle, et infligée même à la langue. Ainsi, il s’agira dans cette réflexion d’analyser, d’abord, la façon dont la représentation du corps politique révèle la figure psychopathologique du détenteur du pouvoir en Afrique, avant de voir comment cette folie meurtrière du leader se projette sur l’écriture chez Sony Labou Tansi.

Souvent issu de milieu marginal et minoritaire, le dictateur dans l’œuvre sonyenne n’a jamais songé auparavant à accéder à la présidence de son pays. Le dictateur de *La Vie et demie*, était un malfrat, un voleur de bétail nommé Cypriano Ramoussa. Recherché par la police, il change d’identité, intègre les forces armées, et devient par la suite son excellence Oubramoussando Mbi, premier homme d’État :

Ce soir-là sans trop savoir pourquoi, le Guide Providentiel se rappelait sa vieille aventure, il y a vingt ans : on devait l’arrêter pour vol de bétail, il alla chercher son propre certificat de décès qui le tuait dans un incendie, l’apporta lui-même aux services de la police régionale, pris une nouvelle carte d’identité qui lui donna le nom d’Oubramoussando Mbi. Quelques instants après, il lisait à haute voix le nom écrit sur le certificat de décès, cypriano Ramoussa, le voleur de bétail dont il passait maintenant pour le père. Cette petite jonglerie lui avait coûté en tout et pour tout huit mille coriani de l’époque [...]. L’ancien mort avait [...] intégré les Forces armées de la démocratie nationale et, grâce à ses dix-huit qualités d’ancien voleur de bétail, s’était fait un chemin louable dans la vie<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op.cit.*, pp. 25-26.

Martimilli Lopez, autre dictateur dans *L'État Honteux*, est un paysan arrivé au pouvoir accompagné de « *ses ustensiles de cuisine, ses oiseaux de basse-cour, ses soixante et onze moutons, ses quinze lapins, son seau hygiénique, sa selle anglaise etc.* »<sup>185</sup> Il convient néanmoins de ne pas en rester là. Malgré le voile de ces nouvelles identités, nous constatons que ce sont les valeurs et principes de l'ancien corps qui organisent la vie de ces dictateurs, et déclinent leur personnalité actuelle sur le même mode de leur existence d'antan. Majeur obstacle est la vieille dépouille corporelle des chefs d'états ; c'est qu'ils continuent d'agir avec les mêmes habitudes physiques, lesquelles sont difficiles à effacer pour faire du neuf, tel un ancien phonographe rouillé qui ressasse inlassablement la même chanson. En effet, le changement de nom, de statut, et d'identité n'efface aucunement l'étoffe viscéralement violente et agressive de ces futurs dictateurs. Une mémoire somatique, mémoire d'un corps de criminel, de voleur, de roturier, se démène donc sous leur nouvelle peau, créant *ipso facto* un fossé manifeste entre le corps et son identité. Ainsi, afin de combler cet état de vide et de perte tant identitaire qu'existential, le nouveau dirigeant africain s'enlise d'abord dans l'admiration abusive de soi. Excessivement égocentrique, son culte de sa propre personne est si grand qu'il finit par croire à son irascibilité, voire à son immortalité. Il suffit de regarder les sobriquets des chefs d'états qui apparaissent tout au long des récits sonyens : Oubramoussando Mbi s'autoproclame « Guide Providentiel », se prenant pour l'égal de Dieu que le peuple doit, bon gré mal gré, adorer. Martimilli Lopez impose son hégémonie parentale sur tout le territoire du pays et devient « Père de la nation et de [s]on peuple »<sup>186</sup>. Guide providentiel ou Père National, ces appellations trahissent, pour nous, « le fantasme du contrôle total qui anime le dictateur », elles sont les signes ostentatoires d'un trouble de personnalité

---

<sup>185</sup> Sony Labou Tansi, *L'État Honteux*, Paris, Ed. Seuil, 1981 p. 08.

<sup>186</sup> Ibid. p. 50

narcissique, d'autant plus que les futurs despotes manifestent un besoin excessif d'être admirés, jusqu'à l'idolâtrie. Ils poussent de ce fait le culte de leur personnalité aux frontières de la folie. Ce désir d'être magnifié pourrait être le symptôme de compensation d'une frustration, d'une faille par la création d'une image glorieuse de soi. Néanmoins, le dieu ou père protecteur et sauveur se meut rapidement en figure punitive et persécutrice. C'est que la non-consistance psychologique et le manque de compétence des instances dirigeantes en Afrique favorisent l'éclosion de l'oppression. Obsédés par la perte de leur pouvoir démerité, ils développent ainsi des attitudes paranoïaques à l'endroit de leurs peuples. Aussi, le personnage-autocrate bascule-t-il subitement dans la pathologie, et présente désormais les traits d'une personnalité du *borderline*, une personnalité de la limite marquée du sceau de la démesure et de la violence. Afin de s'éterniser à la tête du pouvoir, le despote africain n'hésite point, au moindre soupçon, à faucher quelques milliers de vies sur son passage. Dans cet espace de l'épouvante, la violence sévit sous l'étendard de la démocratie, de la stabilité territoriale, la misère est immense, et la torture des opposants effroyable. Ainsi, le dictateur de *La Vie et demie* assassine sauvagement Martial, le chef de la révolte, et oblige la famille du rebelle à manger « le pâté » de sa chair. La scène de meurtre sur laquelle s'ouvre le roman place le personnage du « Guide Providentiel » du côté du pathologique, de l'inhumain, de l'horrible :

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 [...] avec son sabre aux reflets d'or, il se mit à tailler à coups aveugle le haut du corps de la loque-père, il démantela le thorax, puis les épaules, le cou, la tête ; bientôt il ne restait plus qu'une touffe de cheveux flottant dans le vide amer, les morceaux taillés formaient au sol une sorte de termitière. [...] Il ordonna qu'on vint prendre la termitière et

qu'on en fit moitié du pâté et moitié une daube bien cuisinée pour le repas du lendemain midi.<sup>187</sup>

L'homicide de Martial est représenté à ce titre comme un rite sacrificiel anthropophagique, son sang se mélange avec la viande que mange le Guide. Soulignons que les meurtres commis par O Bramoussando Mbi (celui de Martial, de sa famille, et du docteur Tchi) se passent toujours lors de ses repas qui durent quatre heures, et prennent ainsi l'aspect de festin ogresque et orgiaque, où le dictateur assassin se délecte de son met associé à la torture infligée au corps de sa victime. Les dictateurs dans le roman de Sony Labou Tansi sont des adeptes du cannibalisme, des « carnassiers »<sup>188</sup> de « grands mangeurs de viande »<sup>189</sup> crue, parce qu' « elle ajoute de la chair à la chair »<sup>190</sup>. Il semble que c'est du sang et de la chair de leurs victimes que ces vampires africains tirent toutes leurs forces. Pis, pris de folie meurtrière, son excellence s'invente son propre jeu de mort qui lui permet de jouir de l'anéantissement de son ennemi. Il excelle ainsi en un travail de chirurgien, il « ouvre », « coupe », « fait saigner à blanc », dissèque son objet de torture ; la mise à mort de Martial vire en une horrible scène d'abatage, comme si « la mort simple ne suffi[sait] pas à rendre le mort inoffensif »<sup>191</sup>. Bien plus, le cannibalisme imposé à la famille du supplicié ne vise pas uniquement à les humilier en niant leur dignité mais aussi à les forcer à participer à l'exécution de leur parent. Le Guide providentiel atteint le summum de la perversion en savourant le spectacle de ses prisonniers contraints à ce funeste banquet. Dans *l'État Honteux*, la barbarie du président Martillimi Lopez n'exclut personne : il tue sa femme qu'il accuse d'adultère, découpe en morceaux ses conseillers au moindre soupçon de trahison, instaure un régime de terreur

---

<sup>187</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*. *Op.cit.*, p. 12

<sup>188</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op.cit.*, p. 18.

<sup>189</sup> *Ibid.* 137.

<sup>190</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>191</sup> Madeleine Bogomano, *Des hommes ou des bêtes ?* Paris, Ed. L'Harmattan, 2000, p. 54.

marqué par des assassinats en masse des tribus hostiles à son règne. Par ailleurs, le personnage de Martillimi Lopez n'est pas différent du Guide Providentiel. Sadique, il n'hésite pas, lui aussi, à manger la chair de ses victimes qu'il réduit en lambeaux : lors du repas organisé à l'occasion de sa démission officielle, il donne à manger à ses invités, de hautes personnalités du monde, de la chair humaine d'un certain Vauban, colonel ayant tenté de comploter contre le régime de Lopez. Toutes ces atrocités physiques et morales exemplifient au plus haut point la folie inhumaine des régimes dictatoriaux. Les dirigeants africains sont guidés par l'instinct et les pulsions de mort seulement, car comme l'exprime clairement l'un des dictateurs de *La Vie et demie* « le pouvoir est dans le sang, on n'a pas besoin d'intelligence pour le savoir. »<sup>192</sup>

Outre la veine meurtrière qui alimente la folie des dictateurs africains, le dysfonctionnement psychologique de ces « clowns sanglants » se manifeste à travers la monstruosité hideuse de leurs corps. Dans les romans de Sony, le corps du tyran est un corps laid, gigantesque, difforme, en complète licence sexuelle. Le gigantisme du corps chez Sony convoque toujours une glotonnerie lubrique, qui place le détenteur du pouvoir au rang le plus bas de la bestialité. Dans ce sens, Les Guides providentiels dans *La Vie et demie* ont des corps odieux de primates qui en disent long sur leur obsession du sexe :

[Le Guide providentiel] avait laissé tous ses habits devant la porte verte, il voulait impressionner son épouse par son corps broussailleux comme celui d'un vieux gorille et par son énorme machine de procréation taillée à la manière de celle des gens de son clan et boutonnant sous de vastes cicatrices artistiquement disposées en grappes géométriques.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit, p. 80.

<sup>193</sup> Ibid., 54-55.

Toute la lignée des Guides Providentiels est réduite aux fonctions animales et à la satisfaction démesurée des plaisirs du bas ventre. Plus d'éthique, tout est balayé dans cet univers libidinal de Sony Labou Tansi. La probité et l'intégrité morales sont répudiées ; seule la jouissance et la satisfaction de leur « tropicalités »<sup>194</sup> valent chez ces chefs-rapaces. C'est ainsi que le président Oubramoussando Mbi s'offre, durant ses longues veillées d'insomnie, en spectacles pornographiques devant les yeux zélés de ses gardes :

[...] et quand les reins du guide avaient posé leur problème, on remplaçait les peaux collantes directes par les 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.<sup>195</sup>

L'appétence pour le sexe est poussée à son extrême dans ce roman, créant de ce fait une atmosphère cauchemardesque de chaos. Jean-Cœur-de-Pierre, un autre dictateur de la même dynastie, non moins pervers, organise un marathon sexuel annuel, au cours duquel il fait féconder en une seule journée cinquante vierges recrutées des différents coins du pays. Les « prouesses » du chef d'État sont radiodiffusées et télévisées :

[...]. À cette époque, Jean- Cœur- de- Pierre prétendit que son père lui était apparu et lui avait donné des instructions sur sa progéniture. On avait préparé cinquante lits dans l'une des trois milles chambres du palais de Miroirs [...] C'était dans la chambre rouge, la seule du palais des Miroirs qui ne fut pas bleue [...] On fit entrer cinquante vierges choisies parmi les plus belles du pays. Fraîchement baignées, massées, parfumées. [...] Toutes étaient de ces corps qui ventent dans la mémoire des mâles. [...] On

---

<sup>194</sup> Le mot « *tropicalité* » est un néologisme tansien qui revêt plusieurs aspects. Il renvoie, dans un premier niveau, à l'ensemble des procédés (traitement de la langue, références socioculturelles, etc.) qui vise à « *africaniser* » la fiction littéraire. Or, dans *La Vie et demie*, la « *tropicalité* » devient forme du baroque et du burlesque, désignant de ce fait toute forme d'excès et d'*hybris*. Nous aurons l'occasion de s'attarder sur ce concept dans un sous-chapitre ultérieur.

<sup>195</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op.cit.*, p. 20.

déshabilla les vierges, on les coucha sur le lit dont le numéro 1 correspondait à celui écrit sur le ventre juste au-dessus du nombril. Le guide portait numéro 1, les vierges étaient numérotées de 2 à 51. Jean- Cœur- de- Pierre but une sève que son père lui aurait recommandée et commença sa retraite. Il accomplit son premier tour de lit en trois heures vingt-six minutes et douze secondes. Et l'émission « Le guide et la production » eut la même durée pendant tout le règne de Jean-Cœur-de-Pierre. <sup>196</sup>

Ainsi la luxure, conjuguée à la violence, paraît-elle comme une pathologie atavique, héritée de père au fils chez les monarques de la Katalamanasie. Dans *L'état honteux*, le dictateur Martillimi Lopez est aussi concupiscent que les Guides Providentiels. Sa perversion sexuelle fait que l'on impose un silence national au peuple pendant toute la durée de ses ébats amoureux : « *Puis le silence se fit. Taisons-nous, Papa national est en train d'aimer sa femme. Pas de musique, pas de voiture. Personne dans la rue. Pendant deux jours* »<sup>197</sup>. Devant une belle femme, le président ne peut pas maîtriser ses élans lubriques, et n'hésite point, toute honte bue, à se masturber, bien qu'il soit en pleine réunion. Or, la libido débridée n'est pas l'apanage des dirigeants africains ; ces derniers impriment puissamment leur dépravation morale à leur environnement. La débauche se répand, devient une pathologie généralisée touchant l'ensemble du pays, les viols et les abus sexuels se multiplient et semblent être le propre des ères glauques de la post-indépendance. Ceci dit, la barbarie bestiale contamine, à nos yeux, d'une nouvelle dimension la figure du dictateur africain, dépassant ses limites habituelles. En effet, au cœur de ce contexte pathologiquement phallique et phallocratique, la sexualité compulsive de ces tyrans devient l'expression de leur hégémonie, un moyen pour mieux asseoir leur autorité ; la « boulimie

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 146-148.

<sup>197</sup> Sony Labou Tansi, *L'État Honteux*, *op.cit.*, p. 11.

sexuelle »<sup>198</sup> rime avec oligarchie politique, met en avant le caractère oppressif de la domination mâle. À ce titre, Kate Millet, dans son ouvrage *Sexual Politics*, met à nu le lien étroit entre pouvoir politique et acte sexuel. Elle écrit :

Le terme « politique » renvoie au pouvoir-un ensemble de relations structurées, des arrangements, en vertu desquelles un groupe de personnes est contrôlé par un autre [...] Le sexe est une catégorie d'un statut ayant des implications politiques. (Notre traduction).<sup>199</sup>

C'est donc par le même désir de tout posséder que l'acte sexuel et l'acte politique se définissent. Aussi, sexualité et pouvoir politique sont interchangeables dans un monde de dominants et de dominés. C'est sous cette lumière, jugeons-nous, que la voracité lubrique des dirigeants doit être lue à travers toute l'œuvre de Sony. En d'autres mots, les images scabreuses des penchants animales du corps du leader font miroir à la violence abusive du régime politique, relèvent son côté vicieux et corrompu. Dans ce même ordre d'idées, l'impuissance qui frappe subitement les performances viriles du Guide Cézama 1er ne vise pas uniquement à rabaisser le personnage, mais aussi et surtout à disqualifier tout l'organisme politique. Dès lors, l'impuissance de « l'engin de procréation » du chef d'état devient-elle le symbole du dysfonctionnement de la dictature, en tant que corps malade basé sur la violence et la répression. Dans la même lignée, Michel Cornaton montre que « *la libido de nombreux personnages du roman africain contemporain peut s'interpréter par la primauté de l'analité en rapport plus*

---

<sup>198</sup> Elo Dacy, « La Tradition burlesque dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi » dans Kadima Nzuji Mukala, Abel Kouvouama, Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens* : actes du colloque international tenu à Brazaville les 13,14 et 15 juin 1996, Paris, L'Harmattan, p. 81.

<sup>199</sup> « The term « politics » shall refer to power-structured relationships, arrangements whereby one group of person is controlled by another- [...] Sex is a status category with political implications". Millet Kate, *Sexual Politics*, New York, Touchstone, 1990, pp 23-24.

*en moins étroit avec l'expression d'une forte angoisse de castration.* »<sup>200</sup>. Les craintes paranoïdes de castration font du monde interne du dictateur un monde déstructuré, plein de fureur, d'angoisse, et animé, de ce fait, par une violente pulsionnalité de la destruction, sous ses divers aspects. Et reprenant la formule de Jean-François Bayart, l'on peut dire que l'exercice du pouvoir dans les textes de Sony Labou Tansi s'apparente, bel et bien, à « *la politique du ventre* »<sup>201</sup>, expression qui met en relief le comportement prédateur des régimes dictatoriaux en Afrique. Loin d'être le symbole du giron paternelle protecteur et bienveillant, le ventre, rattaché à la figure du dictateur, est source du Mal, le borbier de la folie impitoyable et indéfectible à laquelle se livre les Leaders politiques afin d'assurer leur confort matériel. L'écrivain congolais nous fait ainsi le portrait de personnages plats, *flat characters*<sup>202</sup>, sans fond psychologique, aux corps abjects et infâmes, qui se placent au-dessus de la loi, font voler en éclat le bon sens ; ils évoluent dans un système de normes qui leur est propre, font fi du consensus, dérogent aux règles de la morales et de l'éthique, se transforment par là en bêtes sauvages, assoiffés de sang et de chair humaine, ne vivant que par et pour le sexe.

Ceci étant, le chef dévoreur ne tient pas seulement le rôle du bourreau sous la plume de Sony Labou Tansi. Il devient victime de sa propre machine destructrice, et sera happé, *ipso facto*, dans la gueule d'enfer, qu'il avait nourrie auparavant du sang et de la chair fraîche de ses martyres. Plus précisément, la violence exercée sur le corps de l'autre, l'opposant, se retourne contre son maître en un acte autodestructeur. Le Guide Providentiel dans *La Vie et demie* croit à son repos après avoir annihilé physiquement le chef de la rébellion. Toutefois, la mise à mort de Martial constitue en réalité

---

<sup>200</sup> Michel Cornaton. *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 12.

<sup>201</sup> Jean-François Bayart, *L'état en Afrique. La politique du ventre*. Paris, Librairie Fayard, Coll. L'espace du politique, 1989.

<sup>202</sup> E.M Forester, *Aspects of the Novel*, cité par Séwanou Dabla, *op.cit.*, p. 123.

le début d'un calvaire qui mènera toute la dynastie des Guides à une perdition indubitable. La figure du martyr Martial hante l'esprit du Guide Providentiel, le torture, le surprend lors de ses meetings, salit son lit « présidentiel » de son « sang noir », l'importune dans son intimité, et « [vient même] faire ses besoins sur [sa] tombe excellentielle »<sup>203</sup>. Les nombreuses réapparitions de Martial tout au long du roman prennent la forme de visions et d'hallucinations, délirielles, affolantes qui mettent le personnage du despote hors de soi :

[...] Le Guide Providentiel allait consommer son viol quand il vit le haut du corps de Martial : les yeux avaient poussé, mais la blessure au front, ainsi que celle de la gorge restaient béantes. Le Guide Providentiel se précipita à son PM et balaya la chambre d'une infernale rafale qui tua tous ses gardes [...] Quand le lieutenant accourut [...] le Guide Providentiel lui expliqua comment Martial était apparu avec un PM et avait fait feu sur les gardes. Le lieutenant avala le mensonge et aucun des gardes qui n'étaient pas encore mort ne pouvaient prendre le risque d'une version contraire à celle du guide providentiel. Tous affirmèrent avoir vu Martial et son PM.<sup>204</sup>

L'attitude hystérique du Guide Providentiel est la preuve la plus évidente de sa folie. Ses successeurs font, à leurs tours, les mêmes visions de Martial, lesquelles poussent certains au suicide. Le Guide Jean-Cœur-de-Père viole Chaïdanna, fille de Martial et la seule survivante de la famille du supplicié, et devient, par ce fait, fou dans la même nuit. Quant au Guide Henri-au-cœur-tendre, il « *s'affola [la nuit de ses noces] et courut tout nu jusqu'à la première barrière des gardes ; Il parlait une langue que personne ne comprenait. Il parla cette langue jusqu'au jour de son assassinat dans un asile.* »<sup>205</sup> Le Guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père se donne la mort après l'inscription indélébile faite au « sang d'encre » par Martial sur son front :

---

<sup>203</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 85.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>205</sup> *Ibid.* p. 128.

[...] il vit sur son front, écrit à l'encre de Martial, le mot « enfer ».  
 [...] Le Guide Jean-Cœur-de-Père décida une opération. On enleva la partie de la peau où le mot était écrit. Le mot était sur l'os. Le médecin gratte l'os, le mot restait toujours. On pratiqua une greffe de peau, le mot sortit sur la nouvelle peau. – Qu'on me brûle vif, décida Jean-Cœur-de-Père. [...] Place de l'indépendance, le Guide monta sur le bûcher (...) il était vêtu de rouge, exprès parce qu'on disait que le rouge était la couleur des fous. [...] [il] sortit un briquet de sa poche et alluma le bûcher. [...] Il riait dans les flammes horribles qui mangeaient sa viande. Le soir on entendit son rire dans toute la ville.<sup>206</sup>

Une idée obsédante semble préoccuper Martillimi Lopez dans *L'État Honteux*, celle de l'hypertrophie de sa hernie, laquelle n'existe en réalité que dans le délire de ses visions, et constitue, nous dit Sony, « *l'engin malade d'une procréation différée* »<sup>207</sup>. Il ne jure que par cette déformation physique, ne signe les documents officiels de l'État qu'au nom de sa « hernie nationale ». Cette excroissance vile d'une partie du corps fait office d'un objet-trophée, d'une sorte de sceptre de souveraineté<sup>208</sup> dont le colonel-lieutenant est fier de porter. Or, la hernie du dictateur se métamorphose en phantasme d'un « organe sexuel monstrueux qui, faute d'engendrer la vie, sème la mort et abîme le sujet qui la contient. »<sup>209</sup> Dès lors, ces hallucinations sont-elles les signes manifestes de déséquilibre mental, l'expression d'une fissure narcissique bien profonde chez ces personnages. La folie meurtrière du dictateur est ce qui présage sa déchéance chez Sony ; elle associe

---

<sup>206</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op.cit.*, pp 139-142.

<sup>207</sup> Sony Labou Tansi, *L'État Honteux*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>208</sup> Selon Georges Ngal, la hernie se charge d'une dimension occulte riche de sens dans plusieurs sociétés traditionnelles africaines. Il écrit : « Chez les Vilis (ethnie du Congo) les anciens chefs des villages se distinguaient souvent par le « port » de la hernie qu'ils cultivaient jalousement. Considérée comme le résultat d'un sortilège ou même de l'acquisition du pouvoir, cette tare recevait le sens de refuge, d'un rempart contre les attaques occultes, les mauvais sorts. » Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 40.

<sup>209</sup> Roxana Baudin, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968*. Paris, L'Harmattan, 2013, p. 173.

paradoxalement l'effroyable et le risible. En somme, cette galerie de portraits de psychopathes montre que l'ascension au pouvoir en Afrique postcoloniale réside dans la négation de la vie. La volonté de puissance se traduit par des images violentes du corps, qui atteignent le seuil du blasphème de la vie, et signalent explicitement la catastrophe inhérente à un système qui altère la notion de dignité humaine. Pour peu qu'il ait encore quelque chose d'humain, le corps du dictateur, tel que peint par Sony Labou Tansi, incarne le mal absolu, une violence des plus inimaginables vis-à-vis des autres et à l'égard de soi. Ce corps physiquement immonde, réduit à une somme d'instincts, résume à lui tout seul le dérèglement de toute la société. Si elle illustre les pires réalités de la post-colonisation, la laideur corporelle semble mettre à nu une réalité beaucoup plus profonde chez l'homme : c'est qu'il est, à travers l'Histoire, enclin à la violence, une violence qui le dégrade à coup sûr, le supplicie, et le détruit.

## **2.2. Le corps entre mythification et démythification**

L'univers romanesque de Sony Labou Tansi abonde en descriptions de la corporéité. Dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan*, tout semble se réduire à cette somme de chair qui déborde souvent le réalisme classique, et prend de multiples facettes. En effet, le corps, sous la plume sonyenne, est de nature transversale et déroutante. Il est à la fois inscription de beauté et de laideur, d'harmonie et de chaos, lieu d'inspiration et source de malédiction. Tantôt il se dématérialise, se transforme en symbole héroïque de lutte, se métamorphose en voix mythique qui éveille les consciences, tantôt, il devient matérialité dysphorique, brutale et brute, dégradée et dégradante. La présente réflexion ambitionne donc d'explorer cette ambivalence à la lumière des mythes kongo et bibliques, mais aussi à travers leur envers, qui caractérisent l'écriture du corps dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan*.

### a. Corps féminin :

Dans les textes de Sony Labou Tansi, le corps féminin a trait à la révolte. Le romancier en fait un espace de lutte aux buts révolutionnaires. Nous sommes saisi de prime abord par la violente beauté qui caractérise la corporalité féminine dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan*. Ainsi, le corps de Chaïdana mère désarçonne, trouble, oblige à l'admiration, attise la fureur du désir chez celui qui le regarde :

Le docteur Tchi savait seulement qu'elle avait un corps *farouche*, avec des formes *affolantes*, un corps d'une *envergure écrasante*, *électrique*, et 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 ! ...* »<sup>210</sup>

C'était un corps parfaitement *céleste*, avec des allures et des formes systématiquement *carnassières*, des rondeurs *folles*, qui semblaient se prolonger dans le vide en *cuisante crue d'électricité charnelle*, elle avait le sourire clef des filles de la région côtière, les hanches fournies, puissantes, délivrantes, le cul essentiel et envoûtant...<sup>211</sup>

Chaïdana aux-gros-cheveux, la fille, hérite, à son tour, du même moule charnel, séduisant aux formes sauvages et vertigineuses, de sa mère :

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.<sup>212</sup>

Le champ lexical employé met l'accent sur l'architecture intensive et tropicale de ces corps mystérieux, insoumis et provocateurs. Nous retrouvons la même image métaphorique révélant l'harmonie entre le corps féminin et les forces de la nature dans *Les yeux du Volcan*. Étant de nature féline et suave, Lydie Argandov est décrite comme « un astre de chair, à

---

<sup>210</sup>Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 22. (C'est nous qui soulignons).

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>212</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 104.

commencer par son visage planté d'une bouche vicieuse »<sup>213</sup>, « silhouette de gazelle fine, qui semblait déplacer la nuit sur son passage [...] Corps *farouche*. Frais. Corps limpide. *Assoiffé de chair*. Avec un rudiment d'étourderie au fond des traits. »<sup>214</sup> La vivacité de la description esthétise le corps, métamorphose, par là même, les personnages féminins en figures mythiques ; Chaïdana, Chaïdana aux-gros-cheveux, et Lydie Argandov sont érigées respectivement en « fille de Dieu »<sup>215</sup>, « Sainte Vierge Noire »<sup>216</sup>, « Reine des pygmées »<sup>217</sup>, « Cléopâtre »<sup>218</sup>. L'on constate que les personnages sont synonymes de leurs corps. Ceci appuie l'hypothèse, bien établie tout au long des textes sonyens, d'une nouvelle forme d'engagement, celui de la chair. Aussi, d'une page à l'autre s'imposent d'emblée l'image du refus, l'évidence de l'insoumission caractérisant le corps féminin dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan*. En effet, les enveloppes charnelles des personnages féminins sont de redoutables armes de destruction, mises au service d'objectifs révolutionnaires ; la rébellion semble fonction de ces corps voluptueux et fatals, faits pour tuer de « *petite* » et de grande mort. La revanche de ces femmes est totale et terrifiante, menant irrémédiablement à la mort. Ainsi, pour venger la mort de son père Martial et des membres de sa famille, Chaïdana mène un combat du « bas-du ventre » en s'adonnant à une sorte de prostitution *meurtrière* à l'hôtel « *La Vie et demie* ». La fille de Martial entraîne dans son lit funèbre les dignitaires de Katamalanasia, leur fait goûter aux délices de son « sexe » et au « champagne » empoisonnés, avant de les achever. Chaïdana aux-gros-cheveux perpétue le combat de sa mère, use de ses attributs sexuelles pour éliminer les hautes personnalités de

---

<sup>213</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op.cit., p. 28.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>215</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 43.

<sup>216</sup> *Ibid.*, P. 104

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op.cit., p. 28.

la dictature, aspire à la conquête de la ville de Yourma par le *bas corpore*<sup>219</sup> : « je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang. »<sup>220</sup> La mise à mort de la tyrannie dictatoriale se double, à nos yeux, d'une autre volonté, plus générale, à savoir l'annihilation du pouvoir phallocratique de tout genre. Ces femmes révoltées s'insurgent indifféremment contre l'hégémonie de l'Institution, les abus de la société, et la dominance mâle, d'où les thèmes de la prostitution et la licence sexuelle qui traversent les deux romans de Sony. De fait, la prostitution, telle qu'elle apparaît dans *La Vie et demie*, se détache des anciens clichés de l'asservissement du corps de la femme, et se fait, par conséquent, signe de liberté et de souveraineté ; les Chaïdanas osent mener, de plein gré, un combat immoral contre l'immoralité régnante. En se disposant pleinement de son corps, le personnage féminin franchit les tabous, et convertit son potentiel charnel en coefficient subversif : Chaïdana réduit le Guide Providentiel en état d'impuissance sexuelle, le dépossède de ses capacités de mâle, et par cet acte immuable de castration, l'héroïne émascule le personnage du tyran, inverse, dès lors, les rôles de domination. Chaïdana aux-gros-cheveux la fille, elle, débauche le corps religieux en la personne de monsieur l'Abbé. Elle le hante tellement que le prêtre finit par céder aux appels de la chair. Son aventure sexuelle avec la petite-fille de Martial est calamiteuse, dans le sens où elle le voue à la damnation, le rabaisse à un état de bestialité « moins humaine que le chien et le cochon »<sup>221</sup> Dans la même lignée, l'enfermant jusqu'à la lie dans l'antre de la luxure, Lydie Argandov réussit à dissuader le Colosse de son projet révolutionnaire avant qu'il ne soit assassiné vers la fin du roman. Force nous est de constater que ce sont les

---

<sup>219</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 89.

<sup>220</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 98.

<sup>221</sup> Ibid., p. 106.

femmes qui créent, à bien des égards, le destin des autres dans les romans de Sony Labou Tansi ; elles sont, selon Xavier Garnier, « des agents du destin, lequel passe presque toujours par leur corps. »<sup>222</sup> La prostituée ou la courtisane de Sony sont au cœur de l'espace-temps narratif, ce sont elles qui confèrent à l'Histoire officielle une dimension *physique, charnelle* dirions-nous. Et Xavier Garnier de noter dans cette même perspective que : « Plus précisément, c'est par la femme, par la foule<sup>223</sup>, que la chair et l'événement arrivent conjointement à l'existence. La société des hommes, liée au pouvoir, ne connaît que les séries distinctes de la viande et des mots dont Sony a fait l'examen dans ses trois premiers romans ». <sup>224</sup> Ainsi façonnée, la corporéité féminine se dresse donc comme instrument d'auto-affirmation contre le schème masculin, comme étendard de la rupture d'avec des considérations idéologiques et sociales révolues.

Ceci étant, le corps féminin dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan* a un statut ambivalent d'élévation et de déchéance en même temps. Certes, tout se passe comme si les Chaïdanas et Lydie Argandov vivaient leurs corps comme un véritable engin de guerre destiné uniquement à déstructurer toutes les formes d'autorité, politique, religieuse, ou patriarcale. Néanmoins, le corps de ces femmes est vécu comme une blessure inguérissable, laquelle blessure les pousse à détruire l'autre et à se détruire elles-mêmes : « *le[le corps] plus douloureux. Le plus sale. Et c'est avec lui que je prendrai la ville. Il faut travailler avec les moyens que la bâtardise vous a mis dans les mains* »<sup>225</sup>. C'est ainsi, moyennant le

---

<sup>222</sup> Xavier Garnier, *L'éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 2001, p. 142.

<sup>223</sup> Nous ouvrons ici la parenthèse pour parler d'un autre type de corporéité chez Sony Labou Tansi incarné par la foule. En effet, la masse ou la foule laboutansienne a une présence physique à part entière.

<sup>224</sup> Xavier Garnier. *Op.cit.*, p. 149.

<sup>225</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op.cit.*, p. 106.

mécanisme de vengeance mis en place par Chaïdana, que le personnage féminin vise à utiliser les performances du corps afin de se réappropriier la régence de son corps ; c'est dire qu'elle souhaite reprendre le contrôle de son corps en se débarrassant du surplus de « chair » qui gît au fond d'elle, en témoigne la phrase leitmotiv du personnage lui-même : « *C'est son sang. C'est sa viande : qu'il me les retire de cette vilaine manière.* »<sup>226</sup> Encore faut-il rappeler ici que Chaïdana a dû, menacée par le Guide providentiel, manger « le pâté » et « la daube » des membres de sa famille, assassinés l'un après l'autre pendant sept jours. Étant donc habitée par autant de « viandes », Chaïdana n'est plus maîtresse de son corps, et c'est à travers justement la prostitution meurtrière qu'elle espère rendre à son père son dû de chair et être payée de ses peines. À ce propos, Thierno Dia Touré, en parlant de cette « vie et demie » définissant le corps de Chaïdana, écrit :

La puissance de productivité et d'efficacité, dans le champ de la communication et du langage, découle du fait que le cri du corps, chez Sony Labou Tansi, associe en permanence signe et sens, c'est le cas par exemple d'un objet matériel corps (corps) et d'une opération authentique (et demie). Cette addition du corps, donc de la matrice et des mathématiques, annonce sinon une surmultiplication, du moins une surdétermination morbide de la représentation du corps dans l'œuvre.<sup>227</sup>

« Le corps et demi » de Chaïdana est indomptable, mettant le personnage féminin en proie à une irruption de cruauté, laquelle cruauté la précipite vers sa propre chute. À vrai dire, il nous semble que le corps de Chaïdana<sup>228</sup> est scellé par le dualisme paradoxal de deux sensibilités, à savoir l'apollinien et le dionysiaque, dans le sens où il est démesure de la mesure. En d'autres

---

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> Thierno Dia Touré, *Modernité et postmodernité dans la littérature postcoloniale, Les cas Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, thèse-université-lyon2.fr, 2010, p. 81.

<sup>228</sup> Il est à souligner ici que l'analyse que nous faisons du personnage de Chaïdana la mère s'applique également à Chaïdana aux-gros cheveux. Les deux personnages présentent un nombre de caractères en communs, leurs lutte et destins se confondent et se ressemblent.

mots, la beauté formelle du corps est doublée de formes exubérantes, qui n'ont d'égaux chez Chaïdana que son besoin de tuer, comme si en accumulant les meurtres elle s'affranchissait de la malédiction de son « corps et demi ». Le personnage féminin ne peut plus contenir la poussée de ce débordement de chair, rendue à son point culminant de saturation. Ainsi son corps devient-il l'inscription du dérèglement et de l'ambiguïté : Chaïdana non seulement épouse l'assassin de son père, mais atteint le comble de la haine et du masochisme en voulant avoir un enfant de cette union, « un fils de monstres »<sup>229</sup>. Le souhait de Chaïdana est réalisé par sa fille ; Chaïdana-aux-gros-cheveux donne naissance au futur pervers sexuel Jean-Cœur-de-Pierre, né Kamachou Patatra, et franchit de ce fait la limite de l'interdit :

C'est à cette époque-là que Chaïdana-aux-gros-cheveux accepta d'épouser le guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père. Martial vint lui donner une demi-douzaine de gifles et la laissa évanouie sur le lit nuptial. Le guide Jean-Cœur-de-Père la trouva évanouie, lui donna une cascade de huit gifles intérieures [...] Quinze mois après les premières gifles intérieures de Jean-Oscar à Chaïdana-aux-gros-cheveux, un gros velu naquit, on lui donna le nom de Kamachou Patatra.<sup>230</sup>

Au-delà du fantastique qui marque la grossesse de Chaïdana-aux-gros-cheveux, l'union avec le guide est condamnable ; considéré comme un sacrilège pour tout le clan de Martial, l'accouplement avec la lignée des dictateurs déchoit les deux personnages féminins : Chaïdana aura pour punition un double affront : « la gifle intérieure » de Martial, et le viol collectif commis par trois cent soixante-trois miliciens. L'abus sexuel de Martial ramènera Chaïdana à un état d'humiliation et de bassesse, élargissant davantage la plaie de cette « chair et demi » : [...] après la gifle intérieure, elle avait le sexe et le ventre amers, le cœur lourd, sa chair avait franchi une autre étape sur les vides humains. [...] Elle écoutait l'odeur de son père dans

---

<sup>229</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demi*, op.cit., p. 56.

<sup>230</sup> Ibid. p. 128.

ses entrailles : c'était une odeur innommable, immonde, forte (...). »<sup>231</sup> Née du viol incestueux, Chaïdana-aux-gros-cheveux se présente comme le double, le substitut de sa mère. En conséquence, le redoublement onomastique trahit d'emblée la dimension atavique qui décidera du destin des deux femmes.

Les Chaïdanas laissent mourir leurs corps en tuant les autres ; l'entropie de vie qu'abritent leurs corps ne sert qu'à tuer la vie. Par le biais de la prostitution vengeresse, les deux personnages sonyens espèrent, comme nous l'avons déjà montré, quitter la prison de la chair, se libérer de la torpeur des corps qu'on leur a imposés. Cette volonté de se purifier du sang et de la chair des autres sous-tend un profond désir de renaissance et de retour à soi. Néanmoins, ce retour ne se réalisera qu'une fois le corps éteint. Paralysée, Chaïdana ne trouve répit que dans l'écriture littéraire. Nous croyons déceler ici une conception platonicienne de la corporéité, séparant la matière de l'âme, et primant l'esprit sur le corps. Plus explicitement, Chaïdana se soustrait au fardeau du corps qui appartient, selon Platon, au domaine du corruptible, de l'éphémère, du mortel, et s'engage ainsi dans « le monde des idées », qui est intelligible par définition, et donc immortel. Le corps, en tant que substance périssable, est une entrave qui empêchait le personnage féminin d'atteindre sa complétude spirituelle, et ce n'est qu'après le silence charnel que Chaïdana, dans son fauteuil roulant, commence sa véritable lutte<sup>232</sup>. Nous remarquons dans la même veine que le dénuement physique de Chaïdana-aux-gros-cheveux, devenue ironiquement Chaïdana-à-la-grosse-viande et aux-gros-poils, est ce qui permet à la petite-fille de Martial de devenir leader charismatique du front armé des trente petits-fils « *chaïdanisés* », de s'engager à son tour dans l'écriture des pamphlets contre

---

<sup>231</sup> Ibid. p.p. 68-72.

<sup>232</sup> Cf. Sony Labou Tanis, *La Vie et demie*, op.cit., p.p. 76-77.

le régime.<sup>233</sup> Au fur à mesure que le corps se détériore, se tait, l'esprit s'éclaire, et ce n'est qu'à ce moment-là que se produit l'éveil de la pensée et de la sensibilité poétique chez les personnages féminins de Sony Labou Tansi. « La solitude de l'être » dont parlent les écrits de Chaïdana est fort révélateur à ce propos, dans le sens où l'esprit dans son isolement contemplatif, loin des apparences illusoire avec lesquelles le corps nous met en contact, saurait percevoir ce qui est *immuable*, ce qui demeure ; il s'agit de retrouver, par le biais de l'écriture, leur humanité en vue d'une libération intérieure beaucoup plus profonde que celle espérée du corps. Autrement, si la chair est porteuse de finitude et de destruction chez Sony Labou Tansi, l'esprit, lui, conjure la mort, et est pourvoyeur de liberté, de régénérescence, d'immortalité. Aussi, le cri du corps meurtri et mortifère se métamorphose-t-il en écriture « criée »<sup>234</sup>, en résistance de la lettre, laquelle, échappant à toute notion de temps, apparaît comme le lieu de réconciliation invincible avec la vie.

#### **b. Personnages masculins :**

La figure de Martial est centrale dans *La Vie et demie*. Sony Labou Tansi consacre le premier chapitre du roman à l'exécution du personnage par le régime totalitaire. Étant le chef de la rébellion, Martial est massacré atrocement par le guide providentiel, déchiqueté, et donné à manger, comme nous l'avons susmentionné, à sa famille. En effet, l'homicide de Martial est emblématique, dans la mesure où sa mise à mort prend des allures christiques, à bien des égards. De prime abord, le « voici l'homme »<sup>235</sup> qui introduit Martial à son tortionnaire fait écho à l'expression latine « ecce

---

<sup>233</sup> Cf. *Ibid.* p.p. 151-152.

<sup>234</sup> Lors d'un entretien avec Bernard Magnier, Sony Labou Tansi confie que son « écriture sera plutôt criée qu'écrite simplement, sa vie elle-même sera plutôt râlée, beuglée, bougée, que vécue simplement. » Sony Labou Tansi, *Paroles inédites, Entretien avec Bernard Magnier*, Paris, Éditions théâtrales, 2005.

<sup>235</sup> Cf. Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op.cit.*, p. 11.

homo » prononcée par Ponce Pilate quand il présenta Jésus à la foule avant qu'il ne soit crucifié<sup>236</sup>. À ce propos, Marie-Clémence Adom stipule que le mythe christique est ce qui sous-tend l'imaginaire mythique de *La Vie et demie* :

Comme on a pu le constater, l'élément marquant qui structure la fiction dans *La Vie et demie*, c'est le supplice de Martial, qui appelle à lui les notions de victoire sur la mort, de sacrifice propitiatoire... À l'analyse, ces notions relèvent toutes du même champ lexical que les thèmes de la résurrection, de l'immolation... qui eux aussi structurent le mythe chrétien de l'humanité.<sup>237</sup>

Le meurtre de Martial est, de ce fait, expiatoire, étant donné qu'il s'apparente d'emblée au domaine du sacrifice, s'installe sous le signe de la figure messianique du Sauveur. Autrement, la mort du personnage laboutansien est sacrificielle parce qu'elle libère, ne serait-ce que relativement, le peuple de la peur, lui dévoile sa situation de soumis, et éveille par là même chez lui le sens de la lutte. Ce n'est qu'après l'exécution du meneur que les disciples prennent acte de la dette qu'ils ont à l'endroit du gourou, et comprennent qu'il leur incombe désormais de perpétuer son œuvre. Ainsi, se constitue « la secte des gens de Martial » qui refusent la mort banale des petites gens en vue d'accéder, à l'instar de leur Maître, à l'éternité.<sup>238</sup> Ce n'est pas un hasard donc si l'ensemble des écrits de Martial, connu par « l'Évangile de Martial », se nomme également « littérature de passe » dans le roman (p. 77), c'est dire que cette littérature permet le passage, au sens d'initiation, à la vie après la mort. Dans cette même perspective de mythification du personnage, Jean-Michel Devésa<sup>239</sup> voit dans la résistance de Martial, son refus de la mort

---

<sup>236</sup> Cf. Jean-Michel Devésa, *Op.cit.*, p. 267.

<sup>237</sup> Marie-Clémence Dom, « Le mythe christique dans *La Vie et demie* », in (dir) Gérard Lezou, Pierre Nda, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Paris, Ed. Pulim, Coll. « Francophonies », 2003, p. 239.

<sup>238</sup> Cf. Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op.cit.*, p. 86.

<sup>239</sup> Voir Jean-Michel Devésa, *op.cit.*, p. 267.

« simple » l'incarnation de figures prophétiques du messianisme kongo : Dona Béatrice Kimpa Vita, Simon Kinbangu, André Grenard Matsoua.<sup>240</sup>

Aussi, l'expérience de la torture et du cannibalisme est ce qui permettra le devenir spectral du supplicié. La métamorphose de Martial en spectre est traduite par le flottement du haut de son corps au détriment de tout autre organe. Cette métamorphose est en effet significative en ce qu'elle ne représente pas un corps mais manifeste les stigmates de la chair torturée dans laquelle s'est incarnée la figure du martyr :

La foule avait cru entrevoir Martial sur le podium. La blessure au front saignait sous le tampon de gaze, sur sa poitrine pendait la croix du prophète Mouzideba (...) <sup>241</sup>

[...] ses premières caresses rencontrèrent non le corps formel de sa femme, mais simplement le haut du corps de Martial saignant noir et frais sur son linge de noces. Il en devint malheureux et retomba dans son vieil air de supplication : - Tu devais déjà mourir, Martial. Tu devais déjà trouver une mort qui te suffise. Martial ne répondit pas, probablement rendu muet par le coup de couteau à la gorge. <sup>242</sup>

En faisant exister Martial sous les traits du spectre, l'écrivain congolais assure à la mémoire du personnage un ancrage spécifique, une présence obsédante qui liquéfie l'absence engendrée par la mort. Cette représentation s'accorde avec toute une conviction animiste pour laquelle les défunts sont autorisés à se manifester parfois dans le monde des vivants sous diverses formes qu'on nomme les mânes. Ceci dit, le spectre de Sony Labou Tansi reste pour autant authentique. S'il a le statut de revenant, ayant cette capacité de circuler librement entre deux mondes après son passage de l'Hadès, il

---

<sup>240</sup> Ces trois personnalités historiques sont considérées comme figures phares de la résistance congolaise aux temps de la colonisation franco-belge du pays. Simon Kibangu est fondateur du mouvement religieux connu sous le nom du Kibanguisme, afin de dénoncer les affres de la colonisation belge. Il fut exécuté par l'administration coloniale le 3 octobre 1921.

<sup>241</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op.cit.*, p. 38.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 55.

n'est surtout pas un « *Dépossédé* »<sup>243</sup>, c'est dire que, contrairement à sa nature spectrale, Martial n'est pas réduit à une entité immatérielle, à une voix fuyante, une ombre sans intériorité, mais semble avoir gardé une certaine consistance « physique » qui fait que ses apparitions *ex abrupto* agissent de manière directe et concrète sur le déroulement du récit : Martial intervient dans les affaires des vivants en détraquant les dictateurs katamalanais, ameutant les foules, et participant aux rédaction et distribution de tracts anti-système. Cette hybridité est rendue possible grâce à la prééminence du sang ; Martial le spectre continue de saigner (et de signer également) d'un sang noir « encre de Chine », comme si le personnage avait perdu moins la vie que la mort. Le sang de Martial est, à cet égard, saisissant, dans le sens où il participe à cette ambiguïté quant à la nature ontologique du spectre dans *La Vie et demie*. Plus explicitement, l'ambiguïté tient pour nous de l'équivocité symbolique du sang. Il est symbole de vie et de mort à la fois (sang qui coule dans les veines VS sang versé quittant le corps), du pur et de l'impur (sang de la virginité VS sang des menstrues par exemple). Il évoque dans certains cas l'idée de la souillure, comme le suggère, en guise d'exemple, les taches du sang sur les mains de l'assassin. Dans cette perspective, le sang de Martial se présente ainsi sous le signe du double. D'une part, il traduit l'héroïsme du personnage à travers la mort sacrificielle, et témoigne de la souillure du meurtrier d'une autre. Il est la preuve immortelle du crime, d'où les inscriptions indélébiles au sang du spectre qui bardent le corps de ses tortionnaires.<sup>244</sup> L'empreinte du crime ne s'enlève pas par lavage. Néanmoins, l'ambivalence est telle dans le roman que la souillure du meurtrier infecte, par un acte de contamination, le supplicié à son tour. En effet, le sang dans *La Vie et demie* est si impérissable qu'il entraîne la déchéance. Et l'on croit ici Bachelard lorsqu'il affirme dans une lecture

---

<sup>243</sup> Cf. Xavier Garnier, *op.cit.*, p. 92.

<sup>244</sup> Cf. Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, p.

d'Edgar Poe que la « *poétique du sang, [est] une poétique du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux.* »<sup>245</sup> Ainsi, la crainte qu'inspire le sang se cristallise dans le drame de l'inceste :

Martial entra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure. À la fin de l'acte, Martial battit de nouveau sa fille qu'il laissa pour morte. Il cracha sur elle avant de partir et tous les écrits disparurent de la chambre, restaient ceux que Chaïdana avait sur les paumes. Elle revint à elle deux jours et deux nuits après la gifle intérieure, elle avait le sexe et le ventre amer, le cœur lourd, sa chair avait franchi une autre étape sur les vides humains.<sup>246</sup>

Dans une étude du rôle de l'inceste dans *La Vie et demie*, Florina-Liliana Mihalovici estime que l'inceste dans le texte de Sony constitue « *un acte de punition qui a lieu justement pour empêcher la prostitution continue de Chaïdana.* »<sup>247</sup> Signalons que le viol incestueux se produit dans ce sens comme l'ultime recours du père car il est précédé de plusieurs agressions physiques dites « *gifles extérieures* » dans le roman. À l'instar des dictateurs qui règnent dans le sang, le père, symbole de toute figure autoritaire, recourt à la violence afin de réprimander sa fille. Dès lors, l'exemplarité du martyr s'émiette suite à ses rapports incestueux avec sa fille, l'instance messianique est fortement remise en cause dans *La Vie et demie*, et le héros mythifié cède place au matamore comme le confesse Chaïdana : « *Si les morts sont plus forts que nous, pensait-elle, s'ils sont plus forts que nous, mon père doit être devenu un lâche. Un lâche, donc rien du tout. Car, à part le courage, il n'avait jamais rien eu.* »<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942, p. 84.

<sup>246</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 69.

<sup>247</sup> Florina-Liliana Mihalovici, *Le mythe de l'ogre dans la prose francophone contemporaine*, Limoges, Ed. Université de Limoges, 2013, p. 210. (Thèse)

<sup>248</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 72.

La déformation du mythe du messie est présente également dans *Les yeux du volcan*. Dans la première partie du roman, le personnage du Colosse rejoint, de par d'abord son mystère, le lot des personnages mythiques de Sony Labou Tansi, en témoigne la scène de son arrivée à la ville de Hozanna :

L'homme arriva vers trois heures quarante-sept, un après-midi, quand les vents se tassaient. [...] L'homme avait un demi-mètre de barbe toute noire. Son crâne, rasé tel un œuf, laissait voir en son milieu un îlot de poils drus, rouge piment, qui lui descendaient derrière l'occiput comme une queue de cheval et se terminaient par un trousseau de cauris multicolores. Un front lourd. Un nez immonde, qui paraissait appeler l'air environnant. Des yeux qui lâchaient un éclat de métal blessé, au-dessus desquels broussaillaient des sourcils rouges. [...] Les marmots, les premiers, s'étaient attroupés autour du sumac, pour la bête, immense comme s'il s'était agi d'un éléphant de quelques années et pour lui, l'homme, le colosse ainsi que tout le monde l'appelait déjà. Nous n'avions jamais vu un géant tel que cet homme, avec des yeux comme il les avait et cet air de quelqu'un qui a laissé ses pensées derrière lui. <sup>249</sup>

Le mythe s'installe d'ores et déjà dans le portrait du personnage, lequel insiste sur son physique hors du commun. La description obéit aux phénomènes de l'hyperbole et du superlatif, et porte les marques relatives à l'anonymat du personnage (l'homme), ce qui accentue l'énigme qui couvre son arrivée. Tout chez lui est mystère, à commencer par sa provenance. Nul ne sait d'où vient le Colosse, ses origines, son passé, sa vraie identité, et l'onomastique choisi par la foule pour qualifier cet étranger ne se justifie que par la logique conjoncturelle de son corps. Mieux, la référence au mythe transparaît également dans la symbolique du cheval que jonche le personnage. Symbole de noblesse, signe d'élévation, monture privilégiée des conquêtes militaires et religieuses, le cheval participe à la fabrication de la figure messianique, et ce en nous rappelant les Templiers des Croisades ou,

---

<sup>249</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, *op.cit.*, p.p. 7-10.

si nous est permis de pousser la comparaison un peu loin, les quatre cavaliers de l'Apocalypse. En effet, ce renvoi à l'Apocalypse ne nous semble pas anodin étant donné que le parallélisme apparaît à deux niveaux dans *Les yeux du volcan*. D'abord à un niveau explicite que représente la référence aux Écritures, tenues comme livre de chevet par l'Adjudant Benoît Goldmann afin de fuir les requêtes charnelles de sa femme Alleando.<sup>250</sup> La révolte démentielle de celle-ci, suite à sa grande frustration sexuelle, est qualifiée ainsi de « *fin du monde* ». <sup>251</sup> Le mot de Sony à la quatrième de couverture du roman est bien révélateur : « *Voici la forme poétique de notre misère et de ce que sera notre révolte aux jours de la fin.* »<sup>252</sup>(Le mot apocalypse est cité nommément à plusieurs endroits du texte). Ensuite, le recours aux mythes bibliques des fins du temps agit également en profondeur dans le roman. C'est que l'arrivée du Colosse après la tempête (« quand les vents se tassaient »), ainsi que l'état de catacombe de Hozanna, ville chaotique « *hantée par la boue et les immondices* »<sup>253</sup>, sont autant d'éléments implicites qui suggèrent, à nos yeux, l'atmosphère apocalyptique marquant le tissu narratif de *Les yeux du volcan*. Dans un tel contexte, l'arrivée du Colosse fait donc office d'une irruption événementielle dans la mesure où le personnage semble investi d'une mission supérieure, voire divine. Dans ce sens, Xavier Garnier stipule que le Colosse n'est pas un personnage mais une figure, celle du « *destin* »<sup>254</sup> :

L'arrivée du Colosse dans la ville d'Hozanna est un événement pur. L'événement vient moins du fait qu'un étranger s'installe à

---

<sup>250</sup> « Pour embêter sa femme, ce soir-là, Benoît Goldmann lisait la Genèse à haute voix. C'était d'ailleurs comme ça tous les soirs. Dès qu'approchait l'heure du lit, l'adjudant plantait ses yeux sur les Écritures. De cette manière, il était sûr que Dona Alleando n'oserait pas. » *Les yeux du volcan*, op.cit., p. 81.

<sup>251</sup> Cf. *Ibid.*, p. 104.

<sup>252</sup> *Ibid.* Quatrième de couverture.

<sup>253</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>254</sup> « Ne vous inquiétez pas, monsieur le maire. Je suis le destin. Vous ne pouvez pas bâillonner le destin. » *Les yeux du volcan*, op.cit., p. 157.

Hozanna que du fait que cet étranger a une identité problématique et pour cela entre en résonance immédiate avec les foules. Le « colosse », comme le baptisera la populace, n'est pas un personnage mais une figure. L'arrivée du Colosse est un événement car elle déclenche la rumeur au sein des foules qui, en émettant des hypothèses sur son identité, ses pouvoirs, ses intentions, construisent une figure.<sup>255</sup>

Il est figure car incarnant l'espérance des foules qui «*commençaient à voir en lui le libérateur, le justicier attendu qui devait donner une bonne leçon aux monopoleurs, aux trafiquants, aux mystificateurs de la cause du peuple* ». <sup>256</sup> Et Xavier Garnier de montrer à ce propos que «*la figure est une personnalité marquante, qui se détache précisément par sa capacité à condenser l'esprit du temps ou du lieu sur sa personne.* »<sup>257</sup> Le colosse entre en communication directe avec son environnement et tous deux se contaminent mutuellement, l'un appelle l'autre ; l'idée du messie est associée à la fin, à l'effondrement d'un ordre, et par conséquent à l'avènement d'une nouvelle ère. Le personnage de *Les yeux du volcan* tire sa valeur non seulement de son apparence et de l'effet spectaculaire qu'il produit, mais surtout de son environnement et des conditions de son apparition. En d'autres termes, le Colosse est érigé en figure messianique pour la simple raison que le cadre spatio-temporel y est favorable. Il est l'émanation du temps et de l'espace, pour ainsi dire.

Il est un autre aspect du profil rédempteur du Colosse, inséparable de la question du messianisme, à savoir la réalisation de la Révolution : «*Je suis venu dans cette ville pour faire la Révolution [...] La vraie* »<sup>258</sup>. Toutefois, la révolution est sans cesse reportée, déclinée par le Colosse lui-même. Au fil des pages, le personnage révèle un profil hésitant ; il acclame la révolution

---

<sup>255</sup> Xavier Garnier, *op.cit.*, p. 147.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>258</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, *op.cit.*, p. 157.

et l'ajourne. Et c'est ce retard, jugeons-nous, qui donne forme à la figure de l'anti-héros dans *Les yeux du Volcan*. Comme pour Martial, la figure messianique du Colosse s'aveulit, se déforme, se démystifie préparant ainsi l'échec inévitable du personnage. La poussée de la chair est encore une fois « le facteur de risque » subjacent responsable de la chute des personnages laboutansiens. Le corps ne cesse d'entraîner le Colosse dans un état de torpeur, le dépossède insidieusement de sa volonté et le fait glisser dans un temps de l'indéterminé, de l'inaccompli. Observons cet extrait :

Les trois semaines que le vieux Argandov lui avait consenties pour réfléchir, l'homme les dépensa à des futilités : il faisait ses trois tours de la ville journaliers, aux côtés de sa bête, buvait ses vingt-neuf tasses de thé quotidiennes, faisait paître son percheron dans la cour du lycée des Libertés, allait prendre ses trois bains dans le fleuve, nu comme un ver. Les nuits, l'homme les passait à faire rigoler Lydie Argandov, insatiable en la matière ainsi que nous savions qu'elle l'était. Sept fois par nuit, nous l'entendions (Lydie Argandov) hoqueter un rire entrecoupé de hurlements burlesques et de suffocations délicieuses [...] L'homme avait oublié les invectives des premiers jours. <sup>259</sup>

Lydie Argandov, comme nous l'avons montré précédemment, maintient le colosse sous l'emprise de sa chair, l'invitant ainsi à l'engourdissement de l'action. Aussi, la volonté du Colosse est vouée à la dissolution, et le sujet se complaît dans sa propre indétermination. Autrement, l'assurance et l'engagement que fait montre le personnage ne sont, pour nous, qu'une feinte, du moment qu'aucun acte décisif n'est véritablement accompli dans le texte ; tous les projets sont mis en suspense au profit d'activités désinvoltes. Ainsi en guise d'exemple, le voyage à Tomblaye pour rechercher le vrai adjudant Benoît Goldman est retardé à cause des impulsions aveugles de la tentation :

Le colosse remuait affirmativement la tête, mais il pensait surtout à Lydie Argandov, à la grande furie avec laquelle il l'avait fait

---

<sup>259</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, *op.cit.*, p.p. 57-58.

rigoler : dans l'eau, sur les plages, dans les papyrus, sur les pailles au pays des Yogons. Ils avaient dormi à même les glaises rouges de Ouemba-Norte, sous les cascades de Florensa. Pendant un mois, ils avaient vécu de rigolade, de cueillette et d'eau fraîche.<sup>260</sup>

Indépendamment des lectures mythiques que l'on a pu faire du personnage, il nous semble, sur un plan métaphorique, que le Colosse est lui-même la révolution, le centre absent du roman. De par sa présence inconsistante, le Colosse creuse l'absence de la Révolution au fur et à mesure que le texte progresse, et c'est nécessairement cette absence qui recourbe l'échec sur le personnage. Aussi, Sony Labou Tansi ne démythifie-t-il ses héros que pour dresser une critique virulente, sous-jacente qu'elle soit, de toute l'organisation sociale de l'Afrique postcoloniale : Militants, Monarques, et peuples sont tous responsables du chaos africain.

Au terme de cette étude de l'ambivalence des corps dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan*, tout se passe comme si la chair était le principe dévastateur donnant lieu à la faillite. La chute semble le mot d'ordre qui structure la destinée de ces corps polymorphes et bivalents. Tous les personnages, féminins et masculins, se retrouvent dans un entre deux composite, à la croisée de toutes les contradictions qui les condamnent à la déchéance : ils sont à la fois corps désirables et réalité douloureuse, incarnation de la justice et en même temps sa transgression, victimes et bourreaux, illusion immatérielle et présence trop concrète, êtres mortels et figures surnaturelles. Il vrai que le contexte mythique permet de prendre acte de certaines réalités qui se déroberaient au langage, de dire l'indicible des atrocités africaines. Néanmoins, Sony Labou Tansi fait sien un usage particulier du mythe en faisant appel au mythe et à son envers

---

<sup>260</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op.cit., p. 139.

Tout porte à conclure que l'autodestruction est le quotient charnel des personnages laboutansiens. Sans exception aucune, les protagonistes dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan* sont des figures duels : à la fois victimes et bourreaux, corps désirables et réalité douloureuse, illusion immatérielle et présence trop concrète, la métamorphose de ces êtres oxymoriques semble n'obéir qu'à l'ambivalence de leurs corps. Ainsi, sous la soutane de héros invincibles qui leur charge d'une certaine sacralité, se dissimulent en réalité des pourfendeurs, des anti-personnages morts à tout sentiment humain et pris dans l'orbite infinie de la destruction. De là, le recours au mythe offre la possibilité de dévoiler cette part obscure de l'Homme, de révéler le paradoxe innommable de sa nature, et de démanteler *ipso facto* son orgueil. Par conséquent, en faisant du corps de ses personnages un espace composite de l'entre-deux, Sony Labou Tansi inscrit son texte dans un syncrétisme générique, n'obéissant qu'à la logique de l'hybride et de l'hétérogène.

#### **3.4. Folie de l'écriture tansienne : « Démesure de la démesure »**

« Je beugle ma folie dans la folie des autres, parce qu'il faut des  
hommes pour sauver l'avenir. »  
S.L.T, *Antoine m'a vendu son destin*.

Libre et impétueuse, l'écriture romanesque chez Sony se laisse, elle aussi, emporter par les vents de la démesure et du paradoxe. Confronté à un monde sans dessus-dessous, l'écrivain congolais lui répond en inscrivant *l'hybris* et l'hybride au cœur de sa création littéraire, dans la mesure où le monde délirant de la postindépendance appelle une écriture délirante. Dans cette optique, il apparaît que la profusion de corps hétérogènes est concomitante chez Sony Labou Tansi à la création d'un espace scripturaire d'intensité, d'un monde de trop où règne en force une imagination exacerbée. De là, notre réflexion s'attardera de prime abord sur les aspects des plus

marquants de l'excès et de l'hybride dans *La Vie et demie* et *Les Yeux du volcan*, avant de démontrer comment ces deux procédés esthétiques font lieu à la fois d'origine et de ruine du texte néo-romanesque chez Sony Labou Tansi.

Le premier aspect de cette écriture de l'excès est le traitement singulier infligé au temps. Il est vrai qu'en étudiant l'ossature temporelle de *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan* l'on constate, à un premier niveau, que le temps de la fiction transpire l'Histoire africaine postcoloniale, Kongo notamment. C'est dire que les éléments diégétiques s'inspirent amplement de l'Histoire collective mais aussi individuelle dans le sens où ces faits constituent une sorte d'hypotexte sur lequel vient se greffer le récit romanesque, comme l'avoue Sony lui-même à propos de *La Vie et demie* :

J'ai écrit *La Vie et demie* dans la douleur. Plusieurs de mes amis avaient été assassinés en 1977 sous le prétexte qu'ils auraient fomenté un coup d'état contre le président Marien Ngouabi et l'auraient tué. Je reste convaincu que mes amis n'étaient pas en mesure de commettre un tel crime politique. Leur exécution était une sorte de règlement de comptes. L'État voulait tout simplement se débarrasser d'individus intelligents.<sup>261</sup>

Ainsi, le cadre temporel des romans coïncide avec le contexte général de la dictature postindépendance, d'où, en guise d'exemple, les portraits des personnages autocrates qui rappellent toute une liste de dictateurs mégalomanes africains entre autres : le Maréchal « Guide Suprême » Mobutu au Congo, l'empereur anthropophage du Centrafrique Jean Bedel Bokassa, surnommé « l'Ogre de Berengo », Idi Amin 3<sup>ème</sup> président de l'Ouganda, et le guinéen Ahmed Sékou Touré, connu par son paranoïa meurtrière. Dans la même veine, les procès extrajudiciaires, les assassinats

---

<sup>261</sup> « À l'écoute de Sony Labou Tansi, écrivain », entretien proposé par Pierrette Herzberger-Fofana lors du Congrès International de littérature à Erlangen en 1993, paru dans *Mots Pluriels*, N°10, Mai 1999. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1099slt.html>, consulté le 01/02/2020.

de masse et les guerres intestines sont une matrice historique autour de laquelle s'organise la toile de fond des romans laboutansiens. Dès lors, la mémoire communautaire de l'Afrique postcoloniale saurait-elle constituer l'ancrage chronologique de la diégèse. Toutefois, l'unité temporelle sous la plume de Sony Labou Tansi ne fait pas montre de calque ; loin de produire un effet de réel, elle s'enlise dans la fantaisie et la déformation. À vrai dire, le temps chronologique se décompose dans une temporalité imprécise et débridée qui dépasse le champ ordinaire de la narrativité historique. Observons à ce propos les phrases liminaires de *La Vie et demie* :

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer – où la forêt... Non ! la forêt ne compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles. La ville... mais laissez la ville tranquille.<sup>262</sup>

Le roman est introduit par un récit à caractère oral qui s'apparente au domaine du conte : l'expression « c'était l'année » correspond à la formule initiale « il était une fois », et « c'était au temps où la terre était encore ronde » rappelle, à bien des égards, l'expression populaire : « c'était au temps où les bêtes parlaient comme les hommes ». À l'instar du conte, le lieu et le temps sont indéfinis. Un univers désancré se crée donc où l'histoire semble s'inscrire dans un temps pré-fictionnel ultérieur au récit, en témoignent précisément l'âge du personnage de Chaïdana et l'usage de l'imparfait. Le récit de l'entrée en matière procède à une déréalisation du cadre spatio-temporel, ce qui affranchit d'emblée la narration de la tonalité réaliste et la place sous le signe du merveilleux et du mythique. À cet égard, l'incipit prend, à nos yeux, l'allure d'une cosmogonie, dans la mesure où l'entremêlement des trois éléments chthonien, aérien, et aquatique suggère l'idée du Chaos. Dans cette même veine, l'on peut avancer que le jeu de

---

<sup>262</sup>Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 11.

contraste entre le ciel et la terre dans le texte sonyen fait écho aux figures mythologiques de la cosmogonie grecque : Gaïa et Ouranos. Et c'est dans cette perspective de déformation mythique que la durée des événements ordinaires se voit atteinte d'éléphantiasis dans le reste du roman : Le règne des Guides Providentiels est de durée interminable, Layisho, surnommé L'homme-de-La-cage, passe quatre-vingt ans dans une cellule à composer des poèmes de son sang, la grossesse hors-norme de Chaïdanna s'étale sur quatorze mois, et la putréfaction du cadavre de Martial Layisho ne se réalise que « dix-neuf mois et vingt-deux jours »<sup>263</sup> après sa mort.

L'imbrication du réel et du surnaturel dans le même schème temporel crée de ce fait un temps « de plus », une temporalité hors du temps, comme si l'auteur souhaitait prolonger l'expérience du drame en dehors de toute chronologie afin de s'en enrichir davantage. Il existe, en effet, dans *La Vie et demie* un temps de construction, un temps pour croître contenu dans le temps chronologique, physique si l'on ose dire, et un temps pour périr, un temps de déconstruction, de chute qu'est le temps mythologique. Or, soulignons pour autant que cette double temporalité n'est pas de nature dichotomique ou linéaire mais éminemment circulaire témoignant d'un état de lutte constante. C'est que le roman de Sony nous plonge dans la tension d'une histoire tumultueuse orientée instantanément d'un commencement vers une fin, et tout l'univers fictionnel bascule d'ores et déjà dans l'orbite du double où vie et mort alternent le réseau événementiel de la narration. Ce n'est pas anodin si Sony avoue lui-même que son texte est tiraillé incessamment entre l'érotique et le thanatique :

Dans *La Vie et demie* j'insiste sur le thème de la dictature, camouflé derrière une fable. Je pars de l'amour et tends vers la mort. Je suis un être toujours partagé entre l'amour et la mort. Je crois que tous les hommes se sentent attirés par ces deux pôles :

---

<sup>263</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 92.

l'amour de la vie, de la nature et la mort, c'est-à-dire la déchéance physique et spirituelle.<sup>264</sup>

L'exagération temporelle n'est pas aussi prononcée dans *Les yeux du volcan*. L'écrivain congolais y opère une « déchronologisation », c'est-à-dire qu'il y façonne une chronologie d'une précision déroutante qui se subsume dans une atmosphère fictive d'imposture : « vers trois heures quarante-sept, un après-midi, quand les vents se taisaient »<sup>265</sup>, « le dimanche 09 novembre, l'adjudant Benoît Goldmann dormit très tard »<sup>266</sup>. L'imposture thématique avalise celle temporelle dans *Les yeux du volcan* d'où, à juste titre, le thème de l'attente beckettienne qui sous-tend le roman : « Camarades, la Révolution est reportée. Le colonel Benda ne viendra pas aujourd'hui. Ses hémorroïdes l'empêchent de marcher. »<sup>267</sup>. Le temps semble se figer dès lors dans un présent sempiternel, piégeant les personnages dans un labyrinthe d'événements fallacieux et trompeurs.

La déconstruction de la conception réaliste du temps s'accompagne chez Sony Labou Tansi d'une poétique de l'accumulation et de l'emphase. Sans nous étendre sur la complexité du phénomène (les exemples à ce sujet sont légion dans les romans soumis à l'analyse) limitons-nous aux occurrences les plus saillantes. Ainsi, en décrivant la corruption de la mission évangélique et l'échec de l'indépendance en Afrique, le narrateur de *La Vie et demie* tire grand parti du mode énumératif :

On avait tué des bêtes, donné des filles au couvent et des garçons aux séminaires. Mais ce premier cadeau qu'on recevait de Dieu avait déçu, [...] l'indépendance avait vraiment déçu, et avec elle, Dieu qui l'avait envoyée. On s'était donc fait recruter par la bière, les vins, les danses, le tabac, l'amour pissé comme on crache, les boissons obscures, les sectes, la palabre- tout ce qui pouvait

---

<sup>264</sup> « À l'écoute de Sony Labou Tansi, écrivain », *op.cit.*,

<sup>265</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, *op.cit.*, p. 07.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 171.

empêcher d'être la mauvaise conscience des Excellences. Ici devint le pays des corps et des sangs. On avait laissé le Seigneur aux racontars et souvent on lui prêtait les yeux et le menton du R.P Wang, on lui prêtait ses manières, sa cupidité, son égoïsme.<sup>268</sup>

Outre l'effet d'insistance qu'elle dégage, l'énumération ci-dessus permet de condenser la lucidité désabusée de la société postindépendante vis-à-vis de l'institution religieuse et politique, tout en passant en revue les divers vices et tares qui lui sont consécutifs. L'usage de ce procédé stylistique témoigne d'un souci de densification en vue de tout dire. Quelques pages plus loin, cette économie *hybristique* est secondée par une autre liste d'impôts imposés par le régime :

Ils venaient ceux de Yourma pour ramasser les impôts, deux fois par an, ils demandaient l'impôt du corps, l'impôt de la terre, l'impôt des enfants, l'impôt de fidélité au guide, l'impôt pour l'effort de la relance économique, l'impôt des voyages, l'impôt de patriotisme, la taxe de militant, la taxe pour la lutte contre l'ignorance, la taxe de conservation des sols, la taxe de la chasse...<sup>269</sup>

Dans cet extrait, *l'hybris* se manifeste et dans la structure de l'énumération et dans le propos qui la soutient, du moment que le narrateur invente un catalogue d'impôts qui non seulement sortent de l'ordinaire mais relèvent, à bien des manières, de l'illogique. Dans cette même veine, l'usage des trois points de suspensions suggère, en plus de la non-exhaustivité, l'impossibilité de cerner la totalité d'une réalité exponentielle. Remarquons par ailleurs qu'à travers l'énumération l'auteur joint le sinistre au risible de telle sorte que l'affreux et le ridicule ne font qu'une seule et même entité. Le recours à une démarche pareille s'acquiert donc d'un double rôle : d'une part, l'énumération sonyenne crée un espace de performance où tout pourrait être dit, où l'on pourrait se rendre compte de l'inexplicable des horreurs vécues

---

<sup>268</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 112.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 122.

après les indépendances, d'autre part, à ce dévoilement dysphorique même se superpose un travail d'atténuation, soutenu par diverses techniques de l'humour, en particulier le sarcasme et la caricature. Force nous-est de signaler ici que l'énumération chez Sony Labou Tansi, et l'on songe précisément au long passage citant l'engeance des Guides dans *La Vie et demie*<sup>270</sup>, ne constitue pas, contrairement aux descriptions énumératives de Robbe-Grillet, un écueil qui brise la continuité narrative. Certes, les deux romanciers ont fait choix d'une écriture du détail qui rejoint la matérialité du monde, néanmoins, à la différence de Robbe-Grillet, Sony Labou Tansi évite le vertige du labyrinthe en plaçant d'emblée son imaginaire sous le signe de l'irrationnel, du surnaturel, et du baroque ; tout chez lui est débordement et éclatement, l'univers romanesque ne cesse de se déployer, de s'intensifier démesurément à la manière d'un organe proliférant. Aussi, Sony excelle-t-il dans l'évocation excessive des turbulences, des angoisses, des voluptés, des détails à caractère scientifiques<sup>271</sup> sans que le lecteur perde le fil conducteur de la trame. Il faut dire que la narration laboutansienne trouve dans l'accumulation une forme matricielle qui, en faisant du langage un pur moyen d'investigation de l'irreprésentable, assure au texte sa cohésion. Ceci en est un exemple concret :

Le jour tomba, et les foules qui avaient pris l'initiative de venir saluer les nouveaux venus commencèrent à défiler devant leurs tentes. [...] Lydie Argandov qui comptabilisait les mains que serraient les deux hommes, parvint au bout de trois semaines au chiffre de neuf cent sept mille deux cent quarante-trois mains pour le Colosse et presque autant pour le faux colonel Pedro Gazani.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> Cf. Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., pp. 148-149. Ce passage s'étale sur deux pages et se présente sous forme d'une longue énumération généalogique rappelant, à nos yeux, les passages généalogiques qu'on trouve dans la littérature médiévale, notamment dans la chanson de geste.

<sup>271</sup> Bestiaire dans *LES YEUX DU VOLCAN* et Le végétal dans *LA VIE ET DEMIE*, éléments de la science-fiction

<sup>272</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., pp. 129-130.

Ce matin-là, la place se changea en océan de mains, de bouches qui chantaient, de madras agités dans un mouvement de pendule, de gerbes, de palmes, de guirlandes multicolores. [...] Se fit entendre une explosion de poitrines, de mains, de pieds qui frappaient le sol en cadence. On eût cru que les falaises de Joando et celles de Grabanizar descendaient à la mer, dans une folie incandescente de pierres et de feu.<sup>273</sup>

Le tumulte que vit la ville d'Hozanna dans *Les yeux du volcan* est explicite à travers la foule dont la présence envahit le roman, et d'où, dans le même esprit, la symbolique du volcan qui plane sur l'ensemble du roman servant à renforcer l'image de l'instabilité. En effet, l'hyperbole est telle dans les extraits ci-dessus que ce n'est pas la représentation qui importe mais bien l'efficacité de cette nouvelle écriture à frapper les esprits, sa capacité à susciter des secousses émotionnelles de la limite. Cette idée rejoint la déclaration de l'auteur dans l'avertissement de *La Vie et demie* : « j'écris pour qu'il fasse peur en moi. [...] J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp. »<sup>274</sup> ; traumas, horreurs et malaises devraient pouvoir s'extérioriser en amont et en aval dans le flot de la parole romanesque Aussi, s'agit-il d'un afflux de sons, de couleurs, de chiffres et de mouvements qui pullulent infiniment dans le Verbe sonyen et met le lecteur dans l'inconfort et le livre à l'incertitude devant la beauté morbide du texte, créant par conséquent une énergie esthétique de laquelle jaillit, dans une somptuosité explosive d'images et de mots, la beauté morbide du texte.

Eu égard à ce qui précède, il conviendrait de voir dans cette *hybris* laboutansienne une réaction face à la folie du monde postcolonial, ou encore « une démesure de la démesure »<sup>275</sup>, selon l'expression d'Édouard Glissant, c'est-à-dire un renoncement à la mesure de l'écriture face à la démesure du

---

<sup>273</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p. 170.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 09.

<sup>275</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Hors-série Littérature, 1996, p. 94.

monde. Soulignons pour autant que l'ambition n'est pas de circonscrire cette démesure en l'imitant, mais bien de la dépasser en suggérant son impossible mesure. Pour cela, Sony Labou Tansi fait volontiers sienne une écriture attentive à toutes sortes d'extravagances, laquelle écriture est capable de s'aventurer dans les recoins du chaos que l'écrivain congolais a su, mieux que quiconque, rendre perceptible par la violence du verbe. L'acte d'écriture se révèle indissociable de l'acte de violence dans l'ensemble de l'œuvre sonyenne ; ce geste de violence est sans doute le devenir de l'écriture néo-romanesque de Sony parce qu'il pousse l'imaginaire aussi loin qu'il est possible de le mener. Dès lors, la violence faite au texte littéraire, à travers les potentiels infinis du langage, fournit-elle l'expression d'une crise menant à l'instable, à l'irreprésentable, illustrant dans le même temps la possibilité de la pérennité et l'impossibilité de l'issue. Si nous devons exprimer cela autrement, le langage que forge Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan* doit sa fécondité et son inflation à cette violence qui, en accrochant toute téléologie ultime du sens, fait du texte romanesque le lieu par excellence de l'incertain et de l'ambivalent.

Ceci étant, nous appuyant sur le sens premier de la notion d'*hybris* qui renvoie à une outrance, une malédiction, nous nous demandons si l'écriture de l'excès de Sony ne serait pas à son tour une violation calamiteuse pour le texte romanesque en soi, c'est dire simplement une écriture autodestructrice ? La réponse est, à notre sens, affirmative. De ce fait, la dimension largement subversive de *l'hybris* amène une transgression des normes consistant en une hybridité générique. À l'exubérance thématique et linguistique s'est creusée la précarité du roman en tant que genre à part, en témoigne dans les propos suivants de Sony le rejet des classifications :

De tout temps, sous toutes les géographies, les problèmes fondamentaux sont les mêmes. Je n'ai jamais compris pourquoi

mes livres s'appelaient roman, théâtre, poésies, c'est un problème d'éditeur, ce n'est pas grave... [...]

Les problèmes des hommes sont identiques, pour un écrivain, tout au long de son œuvre, ou plutôt de son interrogation, car je n'aime pas le mot œuvre qui a été trop galvaudé.<sup>276</sup>

De toute évidence, Sony Labou Tansi, de par son goût de la profusion, tente de créer un texte transgénérique iconoclaste ce qui trahit le fantasme d'un syncrétisme littéraire chez lui. Le cas de *La Vie et demie* est représentatif du phénomène ; il est des aspects du conte (la structure de l'incipit, le ton merveilleux et fantastique), des éléments relevant du théâtre (verbe carnavalesque, tonalités baroque et épique, rebondissements narratifs), et de la poésie (discours imagé, onirisme). Or, l'hétérogénéité littéraire, problématique éminemment postmoderne, est aussi la marque symptomatique d'une crise de l'écriture dans le sens où la parole hybride, se caractérisant par une décentralisation référentielle, est une parole suicidaire qui, aussi incertaine que fragile, avance constamment vers sa destitution. Cette perspective s'accorde avec la remarque d'Eugène Nshimiyimana formulée au sujet de la profusion des corps tératologiques dans les textes de Sony Labou Tansi : « toute philosophie fondée sur le sacrifice de l'être est un moyen qui dévore sa propre fin »<sup>277</sup>. Pastichant les propos de Nshimiyimana, nous dirions que toute écriture fondée sur l'excès et l'hybridité de la représentation constitue en soi un principe de sa propre extinction. Dans la même lignée, Jean Paris, quoique parlant de la démesure descriptive chez Rabelais, rejoint l'idée d'*autophagie* scripturaire contenue dans l'écriture hybristique. Ce dernier confère au déploiement excessif du langage « une fonction proliférante [qui détruit] tel un cancer l'élément

---

<sup>276</sup> Sony Labou Tansi, « Rencontre écrivain public », *Écrire de l'école à l'université*, n° spécial « Lettres francophones », Nice, 1990, p. 64, in Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo, op.cit.*, p. 216.

<sup>277</sup> Eugène Nshimiyimana, « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et mnémotopie » *Études françaises*, volume 41, numéro 02 (2005), pp. 87-97.

même sur lequel elle s'exerce »<sup>278</sup>. Aussi, le foisonnement des signes ainsi que le brouillage des référents, tout en atomisant le principe de réalité, produisent-ils un effet de saturation métastatique, laquelle saturation est porteuse d'un malaise se jouant, chose paradoxale, à *la surface* graphique du texte et non en *profondeur*.

Dans cette optique, l'écriture devient, selon le mot de Xavier Garnier dans *Le récit superficiel* (2004), « une écriture de la surface » qui se paie d'une fuite progressive du sens au profit d'une certaine *surprésence* de la forme. Soulignons que la notion de la surface saurait constituer une approche autonome des romans postcoloniaux dans la mesure où elle rejette d'emblée les binarités et les oppositions : surface/ profondeur, visible/invisible, explicite/implicite, et relève « de la présentation des événements et des modèles convoqués à cet effet. »<sup>279</sup>. D'après l'analyse de Xavier Garnier reprise par Adama Coulibaly dans son article « l'écriture des surfaces dans le roman nouveau africain postcolonial : Aspects théoriques » : la notion de surface englobe à la fois la surface scripturale où les mots sont couchés « ventre à l'air », la surface littéraire événementielle « issue de l'effet de lecture, la trace vive relevant de la trame ».<sup>280</sup> La surface est donc doublement topographique, dans le sens où elle représente, dans le même temps, l'étendue graphique des mots et l'étendue diégétique du récit. Reste que l'étendue de la surface ne rivalise point avec un quelconque sens caché du texte qui demande à être exploré, pour la bonne raison qu'elle ne se réduit pas au simple appareil mais constitue bien l'essence même de cette nouvelle écriture ; la surface a cette faculté de débarrasser le texte de sa pesanteur

---

<sup>278</sup> Jean Paris, *Rabelais au futur*, Paris, Ed. Du Seuil, 1970, p. 73.

<sup>279</sup> Coulibaly, Adama. "L'Écriture Des Surfaces Dans Le Roman Nouveau Africain Postcolonial : Aspects Théoriques." *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, no. 2, 2012, pp. 151–167. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/24245220](http://www.jstor.org/stable/24245220). Consulté le 27 février 2020.

<sup>280</sup> *Ibid.*

référentielle et de ses profondeurs psychologiques, l'événement y serait de ce fait immanence, révélation pure, les personnages une surenchère de corps et de fonctionnements. Il s'agit ainsi pour nous d'un geste de *strip-tease*, d'exhibitionnisme scripturaire qui veut que l'intérêt tient de ce rapport d'intimité entre le lecteur et la zone érogène du texte- sa surface :

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge. Rien à voir avec la profonde déchirure que le texte de jouissance imprime au langage lui-même, et non à la simple temporalité de sa lecture.<sup>281</sup>

C'est dans cette perspective qu'Adama Coulibaly voit dans « l'écriture surfaciale » l'émergence d'un nouveau roman africain hyperréaliste. L'hyperréalisme en question (à ne pas confondre avec l'hyperréalité ou encore le surréalisme) s'engage dans une surexploitation du signifiant, d'où la sollicitation constante des techniques de grossissement et d'accumulation susmentionnées. La prégnance du signifiant est telle dans le roman sonyen que ce dernier n'offre plus, comme on peut le croire, une représentation minutieuse de la réalité postcoloniale, mais plutôt une figuration éclatée de celle-ci qui, à force d'accumuler les détails, s'ingénie à pervertir tout lien existant entre la fiction et le réel ; le jeu exacerbé de la description ainsi que la mention *ad nauseam* de la violence et de la grossièreté viennent non seulement saper l'effet de réel mais les assises même de l'écriture romanesque et ce en créant un univers fictif dont les coordonnées échappent totalement où toute tentative de représentation semble vaine. De ce point de vue, le nouveau roman africain s'inscrit, toujours selon Adama Coulibaly, dans le sillage d'une coupure épistémique postmoderne relevant du simulacre, tel que ce dernier a été défini par Baudrillard : « *Le simulacre*,

---

<sup>281</sup> Roland Barthes, *Plaisir du texte*, op.cit., p. 65

*c'est la copie à l'identique d'un original n'ayant jamais existé.* »<sup>282</sup> Nous fiant à cette définition, il nous paraît que le simulacre baudrillardien est loin d'être synonyme d'un leurre, d'une illusion qui serait l'ombre d'une réalité extérieure, encore moins de son imitation factice. En effet, dans le simulacre le parallélisme représentatif (dans le sens de mimésis) n'a plus cours, aucune frontière entre l'authentique et la copie n'est distincte et l'identification du réel impossible. Car le simulacre, en brouillant les données figuratives et référentielles, corrode les jeux de contraste entre l'extériorité du texte et ses intériorités, et devient par conséquent une espèce d'univers tautologique auto-référentiel qui n'a pour reflet que l'image de sa propre réalité, laquelle réalité lui est nécessairement intrinsèque. Ainsi, en se plaçant en-deçà des binarismes vrai/faux, Bien/Mal, réel/virtuel, et en se désarmant des « systèmes de valeurs » externes, les romans de Sony n'articulent d'emblée aucune méthode qui permettrait l'acquisition d'une vérité, ce qui crée ainsi un espace-temps pluriel, tétanique sans équivalent, perturbant en profondeur ce qui a été toujours soumis aux lois de l'identité cohérente. **Mieux**, il nous semble que le concept de simulacre –qui nous renvoie plus au moins à une définition transgressive de l'écriture littéraire- nous avertit tout de même sur cette part étrangement inquiétante de l'écriture néo-romanesque chez Sony Labou Tansi, à savoir sa capacité d'anéantir et de s'anéantir : anéantir l'ancien modèle en détournant le discours littéraire vers le désordre et l'informe, s'anéantir à son tour dans le même tourbillon. Plus explicitement, en vouant le texte romanesque aux manifestations extrêmes du chaos et de l'étrange, l'écriture de Sony Labou Tansi fait partie intégrante du désastre sur lequel elle réfléchit, s'expose, dès lors, sans cesse à ses propres limites : le contradictoire, l'incompréhensible, le hors de nous. Comme si, résolue à

---

<sup>282</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 42.

dire le plein, elle débouchait paradoxalement sur « l'insaisissable fragilité du solide »<sup>283</sup> ou comme l'explique Baudrillard :

Les choses ont trouvé un moyen d'échapper à la dialectique du sens, qui les ennuyait : c'est de proliférer à l'infini, de se potentialiser, de surenchérir sur leur essence, dans une montée aux extrêmes, dans une obscénité qui leur tient lieu désormais de finalité et de raison insensée [...] [Ainsi] la présence ne s'efface pas devant le vide, elle s'efface devant un redoublement de présence qui efface l'opposition de la présence et de l'absence.<sup>284</sup>

Eu égard à cela, les romans soumis à l'analyse-à l'image des différentes identités du personnage de Chaïdana dans *LA VIE ET DEMIE*-sont à notre sens comparables aux reflets éclatés d'un miroir cassé, dont aucun angle n'est en mesure de permettre une perspective d'ensemble. D'où à juste titre la thématique de l'imposture inhérente à celle de l'absence qui fonde *Les yeux du Volcan* : ce que l'écrivain raconte du flux d'imposteurs qui rendent visite au Colosse en se faisant passer pour le leader absent, le colonel Ignacio Banda dont l'identité se dérobe à force d'être multipliée, de leurs motifs pastiches, condense en quelque sorte le vif de cette écriture tropicale qui se donne plus en spectacle ( sans aucune connotation péjorative de notre part) qu'elle ne raconte, qui témoigne plus d'une fascination certaine pour les motifs de la désintégration que pour ceux de l'accomplissement. Dans la même optique, nous pouvons voir dans l'ajournement continu de la révolution dans *LES YEUX DU VOLCAN* l'idée d'une mise en suspens des anciennes certitudes et convictions au profit d'une créativité stylistique et langagière hardie. Par ailleurs, ce que Chaïdana atteste à propos de sa vie « je n'étais qu'une parenthèse de sang » ne suggère-t-il pas cette mise entre parenthèses des anciennes formes de l'écriture afin d'engendrer d'autres,

---

<sup>283</sup> Nicolas Martin-Granel, Greta Rodriguez-Antoniotti (éd), *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, Vol 1, Paris, Edition Revue Noire, Coll. « Soleil », 2005, p. 158.

<sup>284</sup> Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Ed. Le Livre de Poche, Coll. Biblio-essais, 1986, p. 07.

décentrées, variables, qui s'ébauchent et s'auto-dissolvent inlassablement ? Aussi, pouvons-nous légitimement nous demander si le nouveau roman africain ne pousse pas cette aventure de l'écriture inaugurée par son homologue français à son extrême. En d'autres termes, ne devient-il pas justement l'expérience limite de l'écriture, expérience de ce qui échappe à toute expérience ?

Ce constat constitue l'un des points de jonction majeurs entre l'écriture géométrique d'Alain Robbe-Grillet et l'écriture chaotique de Sony Labou Tansi, dans la mesure où la pratique scripturaire chez les deux écrivains se présente comme un cheminement de et vers des « états limites » ; nonobstant leurs techniques d'écriture, tous deux passent de l'inertie à l'ébullition des formes et objets, de l'acharnement ( thématique, esthétique et discursif) à l'épuisement. Les textes bruissent de manière pléthorique pour ne tourner en fin de compte que vers le silence, un silence régit par les impasses du sens, la ruine de la clause et l'impossible dénouement. À y regarder de plus près, le silence de la fin dans les romans du corpus des deux auteurs, à des échelles plus au moins différentes, interrompt sans doute l'écriture mais n'achève pas le récit : rien n'est résolu, l'avenir demeure incertain, et un sentiment de manque et de vide subsiste. L'apparition énigmatique du Colonel Ignacio Banda à la fin *Des Yeux du volcan* ainsi que le meurtre inexplicable que commet ce dernier complexifient les tentatives d'une interprétation univoque en entretenant davantage l'indécidable qui plane sur l'ensemble du roman, d'autant plus que cette apparition ne change rien et la révolution demeure toujours suspendue. De la même manière, les explicites des *Gommes* et de *La Jalousie*, comme nous l'avons déjà montré dans le chapitre précédent, ne fournissent aucune explication, le doute qui accompagne respectivement l'enquête de Wallas et les spéculations du mari jaloux ne s'estompe point, le crime du détective privé reste là net et cinglant sans geste punitif, l'adultère

supposé de A... en instance. Dans *La Vie et demie*, pour revenir à Sony, un univers qui bat son plein effondrement dès l'incipit ne peut promettre qu'une fin confuse et impénétrable ; le spectacle de la fin signe non seulement la ruine de la ville de Darmellia mais aussi celle de la parole littéraire, une ruine trahie en filigrane, d'abord, par la privation de la voix chez Martial le chef de la rébellion et Layisho, le poète incarcéré, et ensuite par la guerre réprimande des Guides contre le livre afin de réduire leurs opposants au mutisme :

La guerre contre le livre dura neuf ans, neuf mois et onze jours. On brûla toutes les œuvres musicales qui portaient – ou y faisaient allusion – le mot « enfer ». Par la suite on associa le mot « enfer » au mot « douleur » : on interdit la douleur sur toute l'étendue du pays [...] on supprima le mot « fesse » de toutes les langues Katamala [...]. La liste des interdits s'allongea rapidement et on arriva à une forêt d'interdits, où les gens crevaient mangés par le lion de la cruauté.<sup>285</sup>

La violence qui broie tout sur son passage, corps et objets, agit sur le texte par jeu d'influences ; cette notion d'influence fait que les mots, chair du langage, se détériorent à leur tour contaminés et contaminants. Quoique les ressemblances entre Sony Labou Tansi et Alain Robbe-Grillet puissent cacher des différences encore plus grandes, leur écriture est traversée par le même principe d'autodestruction. À un moindre degré, les deux romans du guinéen Tierno Monénembo ne trahissent que quelques balbutiements de l'écriture autodestructrice. Ainsi, *Les Crapauds-Brousse* se termine sur le mutisme mystérieux du personnage du fou :

[...] « N'est-ce pas que c'est à cause du soleil ? »

Le fou ne répondit pas.

« C'est pourtant à toi que je parle. N'est-ce pas à cause du soleil ? »

---

<sup>285</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., pp. 134-135.

Le fou ne répondit toujours pas. Il restait le même, distant et impénétrable, comme s'étant décidément juré de garder sa calebasse à paroles. Un fabuleux trésor.<sup>286</sup>

Dans le même esprit, la clôture des *écailles du ciel* est plus représentative du phénomène de l'autodestruction car elle marque moins la fin du récit qu'elle se confronte à sa propre ruine. Monénembo met littéralement la destruction en scène et le texte se bute sur le silence complet, le néant. En effet, le sort funeste du protagoniste Cousin Samba contraste avec et l'effondrement de son village natal Kolisoko et l'extinction de la parole romanesque dont le représentant est Koulloun, le griot narrateur :

Quand il [Cousin Samba] s'agenouilla au pied du colatier pour dire une prière, celui-ci lui assena un coup et l'avalait d'un trait, ne laissant que sa chevelure laineuse qu'il ôta comme un mauvais postiche. Le vent emporta la chevelure, l'exposa au coin de terre le plus propice à l'incandescence du soleil et devant moi inhibé, devant moi demi-mort, les cheveux de l'ombre de Bandiougou se mirent à roussir, à grésiller, à devenir poussière de cendre qu'un coup de vent furibond s'empressa d'éparpiller... [...] Dans mon ventre, une mixture de paroles embryonnaires, crues et indigestes, qu'il me faudra bien vomir un jour au cas où une bouture d'homme se hasarderait à renaître par ici. L'engourdissement me gagne. Ma langue commence à se scléroser. Mes bras sont sans force. En moi, autour de moi, une émanation de défaite et de mort. Une inertie glacée s'empare de mon corps, de mes pensées, de mes souvenirs. Comme si, saisie par quelque gigantesque frein intersidéral, la terre s'était arrêtée, fatiguée de tourner en rond.<sup>287</sup>

Dans ce deuxième roman où les motifs de l'effacement et de l'autodestruction sont plus manifestes qu'ailleurs, Monénembo, à l'instar de Robbe-Grillet et de Sony, crée un texte voué *a priori* à la ruine, mais dont la construction et la fabrication dépendent nécessairement de cette ruine. *Les écailles du ciel* constitue en effet la somme d'une série de négations : négation du héros (les protagonistes ont un statut narratif ambigu définis par

---

<sup>286</sup> Tierno Monénembo, *Les crapauds-Brousse*, op.cit., pp. 185-186.

<sup>287</sup> Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel*, op.cit., pp. 192-193.

l'effacement et le flou identitaire), négation de l'Histoire officielle à laquelle Monénembo oppose un contre-discours déconstructiviste, négation de l'uniformité narrative (polyphonie et pluralité des narrateurs) et générique (le texte se situe à mi-chemin du conte fabuleux et du roman historique) ce qui déstabilise les codes de la transmission du sens. Ces négations culminent dans une forme de négation absolue, à savoir la destruction du discours romanesque par lui-même. Le silence monénembien conclut explicitement à un contre-langage, à la fois impénétrable et suggestif, achevant et prometteur, incarnant une sorte de refus du discours dominant.

### **Conclusion de la deuxième partie**

À la fois fermé, ouvert, limité et continu, le silence dans le Nouveau Roman français et africain, tel que nous l'avons analysé dans les différentes étapes de cette partie, est un procédé esthétique et rhétorique protéiforme, qui, loin de constituer une aporie de l'écriture, paraît porter à découvert une irrémédiable césure réfractaire au dogmatisme du sens et au totalitarisme de l'unité. Une telle démarche installe donc l'écriture néo-romanesque dans une perspective dite ruineuse dont l'activité négatrice fait du texte le lieu de construction et de destruction permanente. Autrement dit, appliquée à l'écriture, la poétique du silence se définit comme projet initial « [dans lequel] se prépare la gravité de la parole »<sup>288</sup> et visée ultime du texte néo-romanesque, ce vers quoi nous entraîne la littérature :

Si le langage, et en particulier le langage littéraire, ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1997, p. 17.

<sup>289</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Blanche, 1949, p.

Ainsi, à travers la minutie descriptive de Robbe-Grillet et l'esthétique de l'hybris de Sony Labou Tansi, ce qui est supposé faire office de présence se révèle paradoxalement sur le mode d'une absence essentielle à la fabrique du récit. Le frémissement des fantasmes, le bouillonnement de la chair et le grouillement des objets ne visent que le marquage de l'effacement auquel est condamné d'emblée le texte. Dès lors, le Nouveau Roman français et africain ne se laisse-t-il saisir que dans les formes du désencrage.

Ce que nous avons choisi de nommer « écriture autodestructrice » ne va pas sans une remise en cause, un renversement des anciennes formes littéraires ; elle abstrait le roman des rapports de domination de tout ordre (idéologique, discursif, esthétique et même herméneutique dans le sens où interroger les mécanismes de fonctionnement d'une telle écriture n'est envisageable et envisagé qu'à travers un large outil méthodologique), met en péril la notion du genre littéraire tout en reposant sur l'éparpillement spatio-temporel et le vidange progressif des abîmes de la profondeur. Nous voulons tout de même souligner ici que si nous n'avons pas pu consacrer un chapitre entier pour Tierno Monénembo c'est simplement parce qu'il s'est avéré au fur à mesure de notre recherche que son écriture ne cadre pas avec la logique générale de cette partie, et à l'exception des *écailles du ciel* qui présente quelques germes plus au moins importants de cette esthétique de l'autodestruction, les romans de l'écrivain guinéen n'ont jamais profondément renoncé au style réaliste. Nous nous sommes donc contentées d'une brève mention des deux romans de Monénembo afin de ne pas forcer le texte à signifier ce qu'il ne dit pas.

Ceci étant, penser le Nouveau Roman français et africain aux confins de la mort du dire, le confronter à l'épreuve de l'irreprésentable nous pousse à nous interroger sur les limites du représentable dans un tel contexte : que reste-t-il de dicible dans cette écriture de la dévastation et du vide sinon les

conditions de son émergence ? En d'autres termes, pourrions-nous voir dans cette écriture, traversée et travaillée essentiellement par les pulsions de la mort, une volonté du nouveau romancier à dépérir à la même cadence de son texte ? mieux, une volonté de regagner cet état de « solitude essentielle »<sup>290</sup> qui préside à la création romanesque, cette présence lointaine et effacée qui appelle le « le livre à venir »<sup>291</sup> ? C'est précisément à ce travail de fouille des absences antérieures à la pratique scripturale chez Robbe-Grillet, Sony Labou Tansi, et Monémbo que nous convie la troisième et dernière partie de notre travail.

---

<sup>290</sup> Voir Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit.

<sup>291</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Folio essais », 1959.

## **Troisième partie : Inventions de la Solitude**

## Introduction de la troisième partie

La solitude, cette frontière double du silence et de l'absence étant donné qu'elle se loge ou dans le creux d'une parole éteinte ou dans l'éveil douloureux de cette même parole. Dans cette optique, la solitude, perçue à l'aune du silence du Nouveau Roman français et africain, est moins l'expression d'une exclusion, ou d'une consolation qu'une aspiration dans la mesure où cette nouvelle écriture ne se révèle à sa plénitude que par la solitude, que dans la prise en conscience de cette solitude. En d'autres termes, la solitude vers laquelle tend l'écriture néo-romanesque n'est pas une forme de désolation mais plutôt d'une cristallisation dialogique, polyphonique de la *pensée écrivante*, comme l'écrit Hannah Arendt :

Toute pensée, à proprement parler, s'élabore dans la solitude, est un dialogue entre moi et moi-même, mais ce dialogue de deux-en-un ne perd pas le contact avec le monde de mes semblables ; ceux-ci sont en effet représentés dans le moi avec lequel je mène le dialogue de la pensée.<sup>292</sup>

S'opère donc la distinction entre isolation, retraite et désolation, qui impliquent un état de passivité ascétique, et solitude en tant que dialogue avec soi qui se joue dans le multiple : il est une solitude physique, affective, psychologique, intellectuelle. Ainsi, la présente partie se propose d'aller à la rencontre des différentes formes de solitude que dégagent l'écriture de l'exil chez Tierno Monénembo, l'esthétique rhizomorphe d'Alain Robbe-Grillet, et enfin l'univers chaotique des romans labou-tansiens.

---

<sup>292</sup> Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, Paris, Ed. Du Seuil, 1972, p. 226.

## Chapitre 1 : écriture de la mémoire chez Monénembo : une rhétorique de la solitude.

Si la remémoration des violences de la période coloniale et postcoloniale occupe une place prépondérante dans la création romanesque de Tierno Monénembo, c'est particulièrement à partir du souvenir de l'exil que l'écrivain s'engage dans l'aventure scripturale. Les figures de l'exilé, de l'intellectuel maudit ainsi que les thématiques de l'errance et de la marginalité reviennent de façon quasi constante d'un roman à l'autre si bien qu'elles s'érigent en « métaphores obsédantes » de l'écriture monénembienne. Vécue comme une blessure originelle, l'obsession de l'expérience du bannissement apparaît à nos yeux comme le travail d'un double deuil, personnel et historique, jamais accompli, que les mots restent incapables de décrire. D'où justement la nostalgie d'un monde précoloniale que dégage le recours aux mythes de la cosmogonie africaine et le style oral soutenu par les personnages du fou et du griot dans *Les crapauds-Brousse* et *Les écailles du ciel*. Le présent de l'écriture est douloureusement irrigué par les traces d'un « absent » irrécupérable et inaccessible. Or, par-delà l'engagement mnésique de l'auteur visant à arracher la mémoire individuelle et collective au silence de l'Histoire, l'écriture de l'exil s'évertue au contraire à traduire avec force une isotopie de la solitude. Ce sentiment de solitude est certes inséparable du vécu de Monénembo, être exilé et inconsolé, mais renvoie aussi et surtout à un certain rapport au monde et à l'écriture, c'est dire « une solitude de l'œuvre »<sup>293</sup> et de l'être. Ce chapitre traitera des formes de solitude que nourrit un deuil impossible chez le sujet de l'exil dans *Les crapauds-Brousse* et *Les écailles du ciel*.

La fabrique du roman chez Tierno Monénembo semble être moins celle d'une « œuvre vers l'origine de l'œuvre » comme c'est le cas chez

---

<sup>293</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p. 13.

Robbe-Grillet, qu'un affrontement avec « la solitude » : cette solitude dans laquelle est assiégée une conscience troublée par l'horreur des Indépendances en Afrique et par le malaise intérieur dû aux chocs de la césure, du déchirement identitaire et de l'exil. Monénembo s'acharne ainsi à inscrire la solitude au cœur du texte par le biais de personnages désaxés, désignés sous les traits de la marginalisation, de l'errance, du mutisme. *Les Crapauds-brousse* et *Les écailles du ciel* se caractérisent par l'absence de la figure traditionnelle du héros ; les protagonistes y sont dépeints comme des anti-héros, des velléitaires dont l'existence est vouée ou à l'échec ou à la mort. Dans le premier roman, Diouldé, jeune ingénieur-électricien, est une personne désemparée condensant en son être tous les motifs anti-hérosiques. D'abord, contrairement au héros traditionnel du roman, Diouldé n'a aucun attrait physique : corps chétif, voix fluette à peine audible, démarche de pantin, somptuosité vestimentaire frôlant la bouffonnerie, Diouldé devient la risée de ses secrétaires au travail :

Il [Diouldé] s'était mis à écouter, amusé, les ragots qu'elles colportaient sur ses collègues ou sur le ministre. Un jour, il comprit que c'était lui qui faisait les frais. On parlait de sa « démarche de canard » ; oui, sa « démarche de canard » ; de ses « tenues de rustre »- êeeeh allâh - ses « tenues de rustre ». Il apprit de la même façon de quels odieux sobriquets elles le désignaient : « patron-fourmi », « patron-crabe », etc.<sup>294</sup>

L'insignifiance physique de Diouldé n'a d'égale que la fragilité de son caractère que le personnage essaie de compenser par l'adoption de manières aussi snobes que ridicules : « *Une poignée de chair, en somme, d'où jaillit une personnalité lamentable, anodine et que mille atours recherchés ne couvrent que d'un snobisme franchement miséreux.* »<sup>295</sup> Or, le statut d'anti-héros du protagoniste ne se réduit pas à son portrait physique et moral seul

---

<sup>294</sup> Tierno Monénembo, *Les Crapauds-Brousse*, op.cit., p. 14.

<sup>295</sup> *Ibid.*

mais se manifeste principalement dans son parcours d'intellectuel raté. En fait, à travers le personnage de Diouldé, Monénémbou pense une question urgente, d'actualité à l'époque celle de la vocation de l'élite instruite en Afrique postcoloniale : être intellectuel en Afrique est-il une prise de position critique, un engagement actif dans les débats qui préoccupent la société ou un tremplin permettant l'accès au luxe et au profit personnel ?

Après des études faites en Hongrie et avec un potentiel scientifique important, Diouldé espérait « *électrifier partout* »<sup>296</sup> et participer ainsi à l'émancipation de son pays, mais se voit absurdement octroyer le poste diplomatique de « *Directeur du Service Europe de l'Est !* »<sup>297</sup>, poste en parfaite inadéquation avec son domaine de formation. L'enthousiasme de Diouldé se meut rapidement en mollesse morale qui pousse le personnage à devenir complice, malgré lui, de la machine dictatoriale. Diouldé et ses amis sombrent dans une sorte d'apathie qui frappe l'ensemble de l'intelligentsia africaine, évoluent par conséquent sous une identité coupable en décalage avec les principes de changement, de justice sociale qu'ils se contentent de discuter, sur un ton moqueur parfois, lors des soirées mondaines. Encore faut-il souligner que le titre du roman *Les crapauds-brousse* met implicitement en relief cette attitude contradictoire caractérisant l'intellectuel africain. De nature hybride, le crapaud dans la cosmogonie peule est d'un côté symbole de grandeur, de noblesse, voire de sagesse, d'un autre, il suggère l'idée de déloyauté, de souillure morale. Diouldé et ses amis sont des crapauds qui, bien qu'ils soient animés par de bonnes intentions, s'allient au système auxquels ils s'opposent en succombant à la tentation de devenir riches et d'assurer leur confort strictement personnel ; à leur

---

<sup>296</sup> Tierno Monénémbou, *Les Crapauds-Brousse*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>297</sup> *Ibid.* p. 19.

ascension sociale correspond leur déchéance spirituelle comme en fait le constat le personnage européen de Josiane dans le passage qui suit :

Maintenant, elle comprenait : ce n'était que des espoirs ratés ! Eux, qui auraient dû être la Solution, ils ne l'étaient en rien. C'était plutôt eux, le Problème, à la lumière de la vérité. Bercés par le miroitement des privilèges, ils se laissent envelopper par la brume de la corruption ; malades de cécité, ils ne pouvaient plus se regarder. Ni voir la douleur de l'Afrique. [...] Pensaient-ils s'opposer à ce système ? Et la meilleure manière était-elle d'en devenir la composante du haut niveau ? à quoi servaient alors leurs diatribes ? [...] Cependant, à les voir boire comme des fous, manger comme des vicieux de l'appétit, dévoués au festin comme s'il n'y avait plus que cela, Josiane se demandaient s'ils ne s'étaient pas définitivement embourbés, si leurs faibles protestations n'étaient pas les derniers soubresauts de gens qui avaient longtemps hésité entre la vie et la mort, qui n'avaient pas pu aller jusqu'au bout de leur hésitation ; qui s'étaient trouvés désarmés devant la vie, que la mort elle-même happait sans grande envie.<sup>298</sup>

Un sentiment de « remords imprécis »<sup>299</sup> s'empare alors de Diouldé et un profond hiatus se crée entre « *son milieu intérieur et son milieu extérieur* » selon la terminologie psychosociale de Moscovici<sup>300</sup>, c'est-à-dire que de manière externe il se conforme à la corruption du système, en fait partie, et au même temps s'insurge silencieusement, pour ne pas dire inconsciemment, contre ce même système. Aussi, cet abîme qui scinde le moi du personnage le contraint à vivre dans le déni, à s'enfermer dans une sorte d'exil intérieur volontaire. Ceci étant, il est lieu de souligner ici que le repli sur soi de Diouldé ainsi que le sentiment de solitude qu'il exhale dans le texte

---

<sup>298</sup> Ibid., pp. 93-95.

<sup>299</sup> Tierno Monémbo, *Les crapauds-brousse*, op.cit., p. 54.

<sup>300</sup> Cf. Serge Moscovici, *Psychologie sociale*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2014.

répondent à une triple rupture : culturelle, affective et sociale. Et c'est par le biais de la focalisation zéro que le narrateur s'attache à cerner minutieusement les divers « tropismes » cachés qui minent psychologiquement Diouldé et restructurent son moi adulte. Tout commence lorsque Diouldé franchit la frontière qui sépare l'Afrique et l'Occident en fréquentant l'école coloniale : « *Sous l'incitation d'un voisin qui connaissait la ville, Alfâ Bâkar avait admis que Diouldé fût mis à l'école. Comment, dès lors, les hommes sages du village ne surent percevoir qu'un fossé s'était creusé, qu'il allait de jour en jour s'agrandir [...].* »<sup>301</sup> La dissolution du lien communautaire se parachève avec le départ du personnage en Europe pour poursuivre ses études supérieures et son refus d'épouser sa cousine promise à lui dès l'âge de douze ans. En conséquence, il rompt avec un pan sacré de l'éthos africain susceptible de conserver la stabilité de l'individu à savoir le clan, le groupe d'appartenance culturelle et ethnique. Ce stade de l'analyse nous ouvre le pays des symboles, nous sommes tenté *de facto* – les éléments symboliques<sup>302</sup> du texte concourent à appuyer notre propos- de voir dans cette première césure l'expression d'une profonde perturbation, celle de l'axe horizontal de « la personne-personnalité », lequel selon l'ethnopsychiatre sénégalais Ibrahima Sow renvoie à la dimension socioculturelle de la personne en Afrique noire, et correspond au :

sentiment de coïncidence avec les principaux signifiants, valeurs, symboles, etc., culturels, fondés sur le signifié ancestral. Situation sécurisante dans les structures relationnelles bio-lignagères et communautaires élargies, ordonnées selon les modalités de l'arbitrage (toujours possible en cas de conflit) dont le respect est le meilleur garant, pour chacun, et pour tous, de la concorde et de la paix sociales. Il y'a aussi le profond sentiment d'appartenance

---

<sup>301</sup> Tierno Monémbo, *Les crapauds-brousse*, op.cit., p. 49.

<sup>302</sup> Malgré le style réaliste qui caractérise *Les crapauds-Brousse*, l'écriture n'évacue pas l'enracinement du texte dans la réalité symbolique et référentielle de l'Afrique noire. En effet, l'allusion au mythe du crapaud dans la cosmogonie peule, le prénom symbolique de Diouldé ainsi que la présence mystérieuse du fou sont autant d'éléments qui en attestent.

et de solidarité stimulé dans l'un des groupes concrets institués (groupe ou classe d'âge, parenté à plaisanterie et solidarité, etc.).<sup>303</sup>

Le lien intergroupe ainsi brisé est considéré dans la société conformiste comme un signe de grande provocation, chose qui couvre Diouldé d'affront et de honte publique parmi les siens. Dans le même ordre d'idée, du moment que le personnage n'a plus d'appartenance ethnico-culturelle, il perd *ipso facto* un autre pôle majeur dans la structuration du moi africain, celui de « la continuité phylogénétique », autrement dit, le lien filial en épousant Râhi sans l'assentiment d'Alfâ Bâkar, le père de Diouldé. Le personnage pousse à bout l'effronterie en rejetant la coutume ancestrale du mariage arrangé, attirant par là même la damnation paternelle :

« Un dernier mot, Diouldé. Si tu épouses cette fille, alors, Diouldé, considère que je ne suis plus pour toi qu'un étranger, plus qu'un père ; que la parenté qui nous liait est devenue celle du singe et de la pierre. Je dis, si tu épouses cette fille, ne me tends plus la main, je ne la prendrai pas, ne m'écris plus, je ne te lirai pas, ne me fais plus cadeau de rien, ce serait une grande insulte. ».<sup>304</sup>

La scission est inéluctable, le gouffre insondable. Pareil incident a une retombée imminente sur la personne de Diouldé puisqu'il le réduit à néant. Car c'est précisément l'axe verticale de l'ascendance, nous montre Ibrahima Sow, qui « articule l'Ego (le sujet/ l'individu) avec l'Être de l'Ancêtre fondateur [...] et fonde sur lui les valeurs et les symboles de la culture communautaire. »<sup>305</sup>, c'est-à-dire qu'il garantit l'harmonie de trois entités : L'Existant ou la personne, le clan, la Culture. Dès que l'unité de ces trois éléments s'effrite, le déséquilibre psychique s'installe, et c'est dans ce sens

---

<sup>303</sup> Ibrahima Sow, *Psychiatrie dynamique africaine*, Ed. Payot, Coll. Bibliothèque Scientifique, Paris, 1977, p. 88.

<sup>304</sup> Tierno Monémbo, *Les crapauds-Brousse*, op.cit., p. 51.

<sup>305</sup> Voir Ibrahima Sow, *Psychiatrie dynamique africaine*, Ed. Payot, Coll. Bibliothèque Scientifique, Paris, 1977, p. 63.

que Diouldé reste attaché aux souvenirs d'une situation indépassable, fidèle à l'enfer une mémoire révolue certes mais déstabilisante. Aussi, la désarticulation des deux axes susmentionnés marque-t-elle non seulement l'exil géographique du personnage (ce dernier ne revient plus au village natal) mais surtout celui psychologique dans la mesure où la douleur humiliante du double rejet s'est muée en solitude psychique où Diouldé s'abîme plus qu'il ne se ressource.

À la défaillance du socle traditionnel vient s'ajouter un autre traumatisme, fatal cette fois-ci pour Diouldé et qui, en toile de fond, bouleverse également le destin du reste des personnages : dans des conditions aussi étranges qu'absurdes, le protagoniste se trouve impliqué dans le meurtre du vieux paysan Alkali, un crime qu'il n'a pas commis et dont il a été témoin à son insu. Sous la menace de Daouda, le véritable assassin et commis de l'état dictatorial, Diouldé s'immerge dans un mutisme tombal, l'esprit visiblement troublé face à l'impuissance de saisir les éléments de la réalité dans laquelle il vit :

Diouldé ne comprenait rien à rien. Ce qui lui arrivait, il le réalisait à peine. Comme il souhaitait que tout cela fût un songe ! [...] Il lui advint de rêver qu'il rêvait. Ce genre de rêve était maintenant le seul moment vivable de sa vie. Le reste était si morne, si invraisemblable ! Si, au moins, il pouvait oublier. Mais non, ce pauvre vieux dodelinant en train de s'affaler, il le revoyait sans fin. [...] Il s'essayait de se donner vide et libre à la vie quotidienne. Nenni, il s'en sentait plus que jamais arraché, au point que bien des choses lui paraissaient d'une banalité singulière.<sup>306</sup>

L'extrait ci-dessus apporte la preuve d'un éveil de conscience chez Diouldé, de la mise en place d'un espace de lucidité vécue immédiatement comme un vide ontologique incommensurable. Bien plus, le dégoût de la vie qu'éprouve désormais le personnage, manifestation intense d'un affect

---

<sup>306</sup> Tierno Monénembo, *Les crapauds-brousse*, op.cit., p. 109.

douloureux, prend un cours mortifère dans le sens où la mort psychique du personnage<sup>307</sup> s'ensuit son sort fatidique. En effet, l'assassinat du vieux Alkali servira de prétexte aux purges sauvages des intellectuels, une histoire fantaisiste d'un certain complot contre le président Sâ Matrak sera montée de toute pièce par la dictature elle-même afin de se débarrasser de cette élite, passive peut-être, mais qui n'en demeure pas moins menaçante. Diouldé sera arrêté à son tour, emmené à une destination inconnue. Si nous avons tenu à concevoir la solitude psychique de Diouldé sous l'angle de l'ethnopsychiatrie africaine, c'est dans le but de mettre en évidence, outre l'éternel conflit entre la tradition et la modernité, la difficulté qu'à le sujet africain, l'intellectuel notamment, à se choisir une voie personnelle ; ce dernier est pris dans un réseau complexe de lois séculaires, de pouvoirs oppressifs qui entrave son épanouissement en limitant sa liberté de décision. Ainsi l'étau de la répression culturelle, familiale et politique se renferme autour de Diouldé qui, bien qu'il ne soit pas cloîtré entre quatre murs, vit l'incarcération à ciel ouvert. Malgré les apparences du grand luxe, l'élite intellectuelle en Afrique postcoloniale demeure impuissante devant les forces qui l'assiègent, et, hormis ses moments de prise de conscience du désordre qui règne, seule la solitude intérieure lui sert d'asile, refuge ultime d'une identité ostracisée horriblement angoissée.

Ce mouvement de la solitude du personnage vers une fin ambiguë dans ce récit de remémoration semble porter déjà l'ébauche de l'œuvre à venir, préfigurant, à travers le silence obscur sur lequel se clôt *Les crapauds-brousse*, les potentialités du deuxième roman de Monénembo. Du fait, dans

---

<sup>307</sup> « Comme d'habitude, Diouldé était rentré du bureau, veule, peu motivé par une vie qui n'en était plus une. [...] il s'était dirigé vers la salle de bains. Il s'était savonné, lavé, baigné un nombre incalculable de fois ; maintenant, il utilisait sa baignoire moins pour se rendre propre que pour s'isoler, dégoûté des autres et de lui-même. [...] il y avait longtemps qu'il n'était plus en mesure d'apprécier la saveur d'un repas ; ni même de sentir les brûlures de la faim. » Ibid., p. 115.

*Les écailles du ciel*, l'écrivain reprend un nombre de thématiques du premier roman. Le portrait de Cousin Samba apparaît à nos yeux comme une version plus végétative de Diouldé, son parcours une continuité de l'histoire inachevée de ce dernier.

Cousin Samba est aussi d'une hideur physique répugnante. En effet, la naissance du protagoniste fait office d'un véritable coup de massue pour son père, saisit entre un sentiment d'horreur et de honte devant l'apparence monstrueuse du nouveau-né :

Le père fut interloqué mais ne dit rien sur le coup par égard pour l'affluence venue voir ! Le corps spongieux et la tête ovale et mafflue avec ces yeux qui feront légende n'avaient pas les spectateurs pour eux. La curiosité devenait vite effroi. On se détournait, on murmurait une parole d'usage et on s'en allait sous un vague prétexte. [...] Le mari montrait *la chose* et vociférait au bord de l'hystérie : « ce n'est pas à moi, ce cauchemar ! Non, ce n'est pas à moi ! »<sup>308</sup>

La naissance du protagoniste est mal vue. Le divorce entre père et fils se fait ainsi sans appel. Le lien filial, renié et compromis (« Non, ce n'est pas à moi ! ») signale d'emblée le rejet du personnage du giron paternel. Dans le processus de cette relation *a priori* dysfonctionnelle, le rapport de Cousin Samba au monde et aux autres se définit d'ores et déjà par l'indifférence et le détachement d'une part, la méfiance, l'hostilité, voire la crainte d'une autre, dans la mesure où les gens de Kolisoko voient dans cette hideur physique hors du commun la marque d'une malédiction, d'un châtement divin dû à une ancienne aventure adultérine de la mère du personnage. Ainsi, dans cet univers régit par le pouvoir de la parole, en témoigne justement le choix d'un narrateur-griot, Cousin Samba est taciturne, l'incarnation humaine de l'Innommable, l'expression vivante de l'inexprimé ; En grand

---

<sup>308</sup> Tierno Monémbo, *Les écailles du ciel*, op.cit., p. 37.

solitaire, le personnage « *s'abandonne à une sourde mélancolie* »<sup>309</sup> happé dans un silence inné qui surdéterminera son existence : « *On comprenait qu'elle [la mère] avait, d'instinct, donné à sa progéniture le silence dans lequel la vie l'avait un beau jour emmurée. À l'avenant, le garçon était solitaire.* »<sup>310</sup>. À l'instar de Diouldé, le rejet de Cousin Samba par son père s'accompagne de sa forclusion par les gens du village qui, l'accusant de sorcellerie maléfique, le répudient hors de Kolisoko.

Ceci dit, l'exil du personnage dans *Les écailles du ciel* n'offre point, comme on pourrait s'y attendre, l'alternative d'une vie meilleure, l'espoir d'un ailleurs prometteur, car une fois arrivé à la ville de Djimméyabé, Cousin Samba est immédiatement reclus dans la périphérie de celle-ci, Leydi-Bondi, dans les Bas-Fonds de surcroît, le quartier le plus miséreux, « un monde de détritrus, le dépotoir de Djimméyabé »<sup>311</sup> Ainsi évolue-t-il dans les pliures de la marge, se liant d'amitié sourde à des « débris de l'existence »<sup>312</sup> dans le bar de Chez Ngaoulo « passage obligé des itinéraires les plus fortuits, refuge prédestiné des âmes les plus incurablement vagabondes. »<sup>313</sup>, et se complaisant *ipso facto* dans une atmosphère générale d'anonymat et d'insouciance épicurienne<sup>314</sup>. À vrai dire, Cousin Samba ne semble pas dérangé par sa situation de déclassé, et ne fait montre à aucun moment du récit de quelconque nostalgie de sa vie d'avant l'exil, ne livre ni confessions ni confidences ; il n'a regret de rien, vivant au jour le jour, contrairement à Diouldé qui est inlassablement pourchassé par les souvenirs de son enfance, les réminiscences de ses études à l'étranger, le fantôme persécuteur de son père. Mieux encore, tout autant que la parole qui lui est interdite, le

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>310</sup> Tierno Monémbo, *Les écailles du ciel*, op.cit., p. 40.

<sup>311</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>312</sup> *Ibid.* p. 103.

<sup>313</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>314</sup> Voir *Ibid.*

protagoniste des *écailles du ciel* semble dénué d'intériorité. Il ne s'interroge guère sur son destin, d'où la narration du point de vue externe et l'absence des monologues intérieurs concernant Cousin Samba. Il n'est pas étonnant dès lors que le personnage ne parvienne jamais à une véritable compréhension de ce qui lui arrive, il subit sans agir, toujours pris dans cette torpeur indéfinissable qui le caractérise, les heurs et malheurs de son périple exilique. C'est dans ce sens en guise d'exemple qu'il se retrouve, suite à une mésaventure absurde aux lisières du burlesque avec la femme du colon, hissé en héros national et contraint même d'occuper le devant de la scène dans la lutte pour l'indépendance :

La foule porta Cousin Samba à épaules d'hommes et regagna les Bas-Fonds dans une infernale bousculade au son des pipeaux et des tambourins et au cri de « Vive le P.I. ! » [Parti De l'Indépendance]. Même une voix enjouée scanda : « Vive Cousin Samba ! » et la foule reprit « vive Cousin Samba ! » dans une hilarité générale. Cousin Samba esquissait un sourire contrit, mal dans sa peau trop fraîche de héros, comme un balayeur de théâtre absurdemment contraint de jouer le premier rôle...<sup>315</sup>

Malgré cet épisode glorieux, l'unique d'ailleurs de sa vie d'exilé, Cousin Samba reste incapable de modifier le cours des événements, et est condamné plus loin dans le récit à l'expérience pénitentiaire de la solitude : la prison. Pour dire cela autrement, le personnage monénembien est tellement dépassé par le flux vertigineux de l'Histoire qu'il semble exister, à nos yeux, dans une autre dimension par-delà le temps vécu, s'ouvrant sur une durée étale hors-chronologique qui le soustrait psychiquement des fluctuations du dehors. Dans cette optique, le choix d'un tel personnage montre, à notre sens, que ce qui préoccupe en réalité Monénembo c'est moins le parcours individuel de Cousin Samba que le tourbillon des faits qui ont chamboulé l'Afrique avant et après les indépendances. C'est dire qu'à travers les motifs

---

<sup>315</sup> Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel*, op.cit., p. 130

du mutisme, de l'absence d'intériorité et de la solitude, Cousin Samba se fait historien à rebours, non pas de son itinéraire personnel mais de l'Histoire collective, un témoin limpide sur qui glissent les histoires des autres. En un mot, Monénembo s'évertue à faire taire l'être de son personnage principal afin de permettre à la voix étouffée de l'Histoire d'advenir dans la mesure où « *quand l'être manque, quand le néant devient pouvoir, l'homme est pleinement historique* »<sup>316</sup>. Bien plus, la principale raison pour laquelle le parcours obscur de Cousin Samba ne nous paraît que prétexte pour introduire insidieusement le lecteur dans les soubassements crapuleux de l'ordre sociopolitique, est qu'il ne peut, de par son statut d'anti-héros largement marginal, être le pivot d'aucune histoire. Toute la tâche du griot Koulloun consiste donc à associer Cousin Samba aux événements, lui qui n'en était qu'«une sorte de filigrane»<sup>317</sup>. Et c'est dans ce sens qu'il est qualifié également d'«ombre», de «silhouette» à maintes reprises dans le texte, chose qui trahit la difficulté de parler du personnage autrement qu'en termes d'effacement et d'imperceptibilité. Aussi, par l'économie psychique de la solitude- qui se décline au niveau du signifié en une véritable isotopie, le travail de mémoire s'épure-t-il des influences extérieures et parvient, par voie de conséquence, à dévoiler les non-dits de l'Histoire.

De ce point de vue, tout se passe comme si l'activité mnésique, dans son refus obstiné de tout dévoilement définitif, ne pouvait se penser (se révéler) et laisser surgir les représentations cachées ou passées sous silence par la mémoire qu'à la faveur de cette solitude, laquelle solitude, notamment celle relevée dans *Les écailles du ciel*, ne nous apparaît plus comme une menace de désintégration. Pour saisir les modalités de cette métamorphose, il faut d'abord interroger le mot solitude dans son rapport à l'acte d'écriture (à

---

<sup>316</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p. 339.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 27.

l'œuvre littéraire). Par solitude, Maurice Blanchot désigne un état d'affrontement avec le silence effrayant » du monde et l'infini de l'œuvre, un moment indispensable à l'écrivain (et à l'artiste en général) pour que cette œuvre « soit » :

La solitude de l'œuvre- l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire- nous découvre une solitude plus essentielle. Elle exclut l'isolement complaisant de l'individualisme, elle ignore la recherche de la différence ; le fait de soutenir un rapport viril dans une tâche qui couvre l'étendue maîtrisée du jour ne la dissipe pas. Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié. Celui qui est congédié, en outre, ne le sait pas. Cette ignorance le préserve, le divertit en l'autorisant à persévérer. L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre. [...] Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre.<sup>318</sup>

À l'aune de cette explication, il s'avère que la solitude essentielle de l'écrivain est loin d'être synonyme de retraite ou d'isolement du monde, d'un enfermement sur soi de facture pathétique, encore moins d'un travail d'incubation qui précède à la création littéraire proprement dite. La solitude essentielle ne sépare pas l'écrivain du monde, mais en même temps celui qui expérience cette forme de solitude se défait, par un geste naturel et spontané, des exigences envers le monde. En outre, elle n'exclut pas le rapport à autrui, elle le suspend seulement pour la bonne et simple raison que l'écrivain dans tous ses états s'adresse toujours à une altérité, le lecteur. Ainsi la solitude de l'écrivain saurait-elle constituer non un choix délibéré qui chavire dans l'antisocial, mais la substance qui est à la base de toute entreprise littéraire ou artistique. Et Blanchot de préciser davantage qu'« écrire c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque

---

<sup>318</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., pp. 14-15.

de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. »<sup>319</sup> La solitude essentielle est alors une puissance « achronologique » qui possède inévitablement l'écrivain durant le processus créateur et le plonge dans un espace-temps irréel, interminable, décentré, brisant le clivage entre le présent et le passé, le dedans et le dehors, et n'ayant aucune emprise sur ce qui adviendra. De ce fait, l'expérience de la solitude dont nous parle Blanchot ne nous semble pas fort éloignée de celle de la possession, en ce sens qu'elle soumit l'auteur aux forces fictives de sa création, fait de lui le réceptacle des vibrations sourdes de l'œuvre naissante. Dès lors, l'acte d'écrire équivaldrait à un rituel (et qui dit rituel dit répétition, recommencement) de transe, lequel, en suscitant à chaque fois la même fascination et le même effroi, s'érige en moment extatique où l'écrivain peut s'ouvrir, troublé, aux fantasmes inassouvis et aux pulsions inavoués de l'espace littéraire.

Dans le roman de Monénembo, le personnage de Cousin Samba est, à notre sens, la métaphore de la solitude de l'œuvre, ou pour être plus précis, nous dirions que cette solitude se lit en filigrane à travers le parcours exilique du personnage. Rappelons en tout premier lieu que la solitude de Cousin Samba n'a aucune motivation individualiste ou lyrique. Elle n'est la conséquence ni de l'éloignement du pays natal, ni d'un certain esprit révolutionnaire à caractère pessimiste. Il s'agit en effet d'une démarche fondatrice, spontanée, voire inconsciente chez le personnage : « il partait indemne de toutes les passions de Kolisoko. Il n'avait [...] souscrit aucun contrat moral. Il partait avec ce bon goût de *solitude* et de *liberté* qui épousait si bien son *fond naturel*. »<sup>320</sup> Être débarrassé de toute manifestation de dépendance au monde revient, ainsi, à répondre à la première condition de la solitude essentielle de l'écrivain, à savoir, d'après Blanchot, « cette absence d'exigence »<sup>321</sup> à

---

<sup>319</sup> Ibid., p. 31.

<sup>320</sup> Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel*, op.cit., p. 97. (C'est nous qui soulignons).

<sup>321</sup> Maurice Blanchot, op.cit., p. 15.

l'égard de l'existence commune. À ce propos, Cousin Samba paraît comme l'extension confuse de l'image de l'écrivain (de l'artiste) qui, à travers « son mutisme d'arbre fétiche », tente de retrouver les signes d'une parole pure, celle de la littérature. C'est dire en étant exilé de la parole ordinaire, prosaïque, le personnage monénembien se situe, à nos yeux, dans un hors-langage impersonnel et inassignable, s'inscrivant au-delà des mots transcrits sur la page. Distinguant langage poétique de celui ordinaire, Blanchot écrit :

La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance ; il devient l'essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes. Désormais [...] le langage se parle, le langage comme œuvre et l'œuvre du langage.<sup>322</sup>

Renouer avec le langage essentiel dans le texte de Monénembo c'est vouloir retrouver la multiplicité d'une parole désintéressée opérant en faveur de l'émergence d'une mémoire polyphonique et plurielle à son tour. La parole pure (littéraire) confrontée aux opérations historiographiques (archive, témoignage, remémoration) a ceci de particulier qu'elle convertit la mémoire en « *lieu vide et animé où retentit l'appel de l'œuvre* »<sup>323</sup>, et ce à travers l'abolition des formes négatives de la solitude individualiste susceptible de recroquevillement aphasique. Dans cette perspective, Cousin Samba, silencieux, est l'incarnation, à bien des égards, de cette parole poétique, car cette dernière ne trouve sa consécration que quand « *les êtres se taisent* » et par la même « *l'être [...] [redevient] parole* »<sup>324</sup> en passant du « Je » au « Il », en devenant non pas une autre personne, mais *personne* ; évidé de

---

<sup>322</sup> Ibid., p. 42.

<sup>323</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio-Essais, 1999, p. 293.

<sup>324</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p. 42.

toute intériorité, Cousin Samba devient ce « personne », « *l'informe présence de cette absence* »<sup>325</sup>, cet écrivain qui efface son moi afin qu'en lui résonne la parole poétique, dans le cas qui nous intéresse, la parole mémorielle. Placé sous le signe de la vacuité figurale, Cousin Samba est un sujet qui se constitue essentiellement de mémoire, et est dans ce sens une sorte de chambre noire où s'emmagasine côte à côte le souvenir personnel de Monénembo et l'Histoire collective, non seulement celle de l'Afrique, mais de tous les peuples opprimés où qu'ils soient. Autrement, par le biais des topiques de la solitude et du silence, l'écriture de la mémoire dans *Les écailles du ciel* semble concomitante à « *une dépossession de soi-même en vue de se transformer en une substance légère incorporable dans la matière englobante qu'est l'univers.* »<sup>326</sup>

De toute évidence, la solitude que trahit l'écriture de l'exil de Monénembo est vue ici comme le catalyseur même de cette écriture, ce qui libère la mémoire, l'extirpe du domaine du latent, de l'inconscient, et la dote de nombreuses possibilités d'émergence et de partage. En fait, c'est par « *ce temps de l'absence de temps* »<sup>327</sup>, que stipule la solitude essentielle, que « *le souvenir devient la liberté du passé* »<sup>328</sup>, s'offre à la disposition de l'écrivain, et peut ainsi se construire en récit, se donner à lire tout autant comme témoignage qu'expérience personnelle. C'est-à-dire qu'à travers la solitude essentielle la reviviscence du passé puise conjointement sa matière dans ce qu'on appelle « la grande Histoire », fondée sur des faits historiques, des événements datés, ancrés dans des étapes décisives pour l'Afrique (période précoloniale, luttes pour l'indépendance, la montée des dictatures, guerres intestines, génocides, etc.), et dans l'histoire informelle, non-événementielle,

---

<sup>325</sup> Ibid., p. 31.

<sup>326</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Ed. Folio, Coll. Essais, 1991, p. 51.

<sup>327</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p. 26.

<sup>328</sup> Ibid.

celle des laissés-pour-compte, des sans visages, qui se déploie silencieusement à la marge. Aussi, la solitude permet-elle de rendre sensible le regard décentré que porte Monénembo sur le souvenir de son propre exil dans la mesure où ce souvenir se saisit dans une double posture scripturaire : écriture autobiographique avec ses éventuelles digressions fantasmagoriques, et écriture historiographique qui exige selon Hannah Arendt une pure « *extinction de soi* »<sup>329</sup> ; Monénembo écrit son expérience exilique pour conserver le souvenir de l'oubli, mais en soumettant la trace de ce souvenir à la solitude de l'écriture, il parvient à refaçonner ce passé individuel sous de nouveaux traits, des plus emblématiques, qui en rendant compte de la part subjective du narré, étendent le travail archéologique de la mémoire à la collectivité.

---

<sup>329</sup> Hannah Arendt, « le concept d'histoire » in *La crise de la culture*, Paris, Ed. Gallimard, 1972, p. 68.

## Chapitre 2 : Solitude du labyrinthe dans le Nouveau Roman d'Alain Robbe-Grillet.

Que cache le labyrinthe dans l'écriture néo-romanesque d'Alain Robbe-Grillet ? Dans quelle mesure l'architecture labyrinthique de l'espace textuel chez Robbe-Grillet est-elle l'expression allégorique des incertitudes et angoisses qui hantent l'homme postmoderne ? Autant de questions auxquelles nous tenterons dans ce chapitre d'apporter quelques éléments de réponses. En effet, le présent travail se propose d'examiner le rapport existant entre le thème de la solitude erratique et la topique du labyrinthe dans *Les Gommages* et *La Jalousie* de Robbe-Grillet. Nous aurons également recours, la problématique du chapitre le justifie, à *Dans le labyrinthe* en vue d'affiner notre analyse. Au niveau méthodologique, nous ferons appel, outre la poétique interne des textes, à la théorie du rhizome, développée par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*. Nous nous livrerons par l'occasion à une écoute subtile aux manifestations du mythe du Minotaure dans les trois romans susmentionnés. Avant d'entamer notre analyse, nous voulons souligner que la réflexion que nous proposons ici n'est qu'une hypothèse de lecture encore en germe, le prélude d'une recherche que nous souhaiterions pouvoir étayer par la suite dans une autre étude englobant la création cinématographique de Robbe-Grillet.

Il va sans dire que le labyrinthe présente l'un des thèmes nodaux de l'art et de la littérature durant le XXe siècle. À tour de rôle, la peinture, la danse, le théâtre, la poésie et le roman y trouvent une source d'inspiration et de fascination intarissable. Qu'on parle, à titre d'exemples, de *la solitude du labyrinthe* d'Italo Calvino, de *Thésée* de Gide, de *Quin'a pas son Minotaure ?* pièce de théâtre de Marguerite Yourcenar, *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet ou encore aux fameuses peintures de Picasso ayant pour thème central la figure du Minotaure (*Minotaure courant*, 1928 ; *Dora et le*

*Minotaure*, 1936 ; *Masque de Minotaure* 1958), chez tous le labyrinthe se place à la base de leurs entreprises littéraires et artistiques. Or, il faut remonter aux sources antiques de cette construction liée au mythe du Minotaure pour saisir la portée de ce motif dans le Nouveau Roman de Robbe-Grillet. Selon la mythologie grecque, le labyrinthe est l'édifice conçu et construit par l'architecte Dédale, sous les injonctions de Minos, roi de la Crète, afin d'y emprisonner et y cacher le Minotaure, une sorte de monstre hybride, mi-homme mi- taureau, anthropophage de surcroît. Cette créature est le fruit d'un amour contre nature, zoophile disons-le, entre l'épouse de Minos, la reine Pasiphaé, et le taureau blanc de la Crète. Aidé par Ariane et son célèbre fil, Thésée, fils d'Égée, réussira à s'orienter dans le labyrinthe, tuera le Minotaure, délivrant ainsi Athènes du tribut de quatorze jeunes gens, sept éphèbes et sept vierges, qu'elle envoie annuellement à Minos en guise d'offrande au monstre. Quant à la description de cet endroit, les écrits antiques n'en fournissent que peu de détails. En gros, il s'agit d'un espace clos, aux tours et détours serpentins qui créent des enchevêtrements.<sup>330</sup>

Bien qu'Alain Robbe-Grillet ne se réfère jamais explicitement au mythe antique, le labyrinthe sous-tend l'imaginaire de sa création romanesque que ce soit au niveau du fond ou de la forme. De prime abord, l'image du labyrinthe se manifeste ostensiblement sur le plan géographique, et les espaces où se déroulent les récits rappellent tous sans exception l'architecture sinueuse de la construction crétoise. Ainsi, dans *Les Gommès*, comme nous l'avons déjà vu, le détective privé Wallas divague dans une ville ambiguë aux chemins tortueux qui s'entrecroisent, se reproduisent eux-mêmes, tournent sur eux-mêmes dans une impression de répétition infinie :

Wallas marche. La disposition des rues le surprend sans cesse,  
dans cette ville. Il a, depuis la préfecture, suivi le même itinéraire

---

<sup>330</sup> Voir Plutarque, *La vie de Thésée*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, Coll. Budé, Traduction R. Flacelière, E. Chambry Et M. Juneaux.

que ce matin, et cependant il a l'impression de marcher depuis beaucoup plus de temps qu'il ne lui en a fallu la première fois, pour se rendre du commissariat général à la clinique du docteur Juard. Mais comme toutes les rues du quartier se ressemblent, il ne pourrait pas jurer qu'il a toujours emprunté exactement les mêmes. Il a peur d'avoir pris trop à gauche et d'être ainsi passé à côté de celle qu'il cherche.<sup>331</sup>

Dans *La Jalousie*, les allusions à la multiplicité des chambres, des couloirs et des fenêtres, en plus de la description hyperdétaillée de la maison coloniale crée paradoxalement un effet de vertige, et on a du mal, par conséquent, à avoir une image claire de cette habitation. Dans cette même veine, la ville où déambule le soldat de *Dans le labyrinthe* présente une architecture dédaléenne des plus inextricables, qui fait écho, de bien des manières, à la ville dans *Les Gommès*. Comme Wallas, le personnage du soldat, se perd dans une ville anonyme et enneigée, dans un décor urbain d'habitats identiques et de rues désertes et sinueuses :

C'est donc muni de cette boîte que le soldat marche dans les rues enneigées, le long des hautes façades plates, lorsqu'il cherche le lieu du rendez-vous, hésitant entre plusieurs carrefours semblables, estimant la description qu'on lui a faite très insuffisante pour déterminer avec certitude l'endroit exact, dans cette grande ville à la disposition trop géométrique. Et il finit, de nouveau, par pénétrer dans un immeuble à l'air inhabité, en poussant une porte restée entrouverte. [...]

Mais une autre issue permet de quitter l'immeuble sans être vu de celui qui vous guette à l'entrée : elle donne sur la rue transversale. [...] Cette rue est d'ailleurs en tout point semblable à la précédente ; et le gamin s'y trouve à son poste, attendant le soldat au pied du réverbère, pour le conduire jusqu'aux bureaux militaires qui servent plus ou moins de caserne et d'infirmerie. Ils se sont en tout cas mis en route avec cette intention. Cependant les carrefours se multiplient et les changements subits de direction, et les retours en arrière. Et l'interminable marche nocturne se poursuit.<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, op.cit., pp. 219-220.

<sup>332</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Ed. De Minuit, 1959, pp. 185-186.

Force est de constater que ces espaces référentiels des trois romans se caractérisent par une absence remarquable de linéarité et de centre, notamment dans les deux espaces urbains, où la sortie semble inexistante. En effet, Robbe-Grillet accorde une grande place à la description spatiale, mais cela n'apprend que peu de choses sur la particularité du lieu. Et Xavier Garnier de remarquer dans le même esprit que « *au cœur du labyrinthe, les signes ne valent plus rien, ou pire, ils désorientent. Le labyrinthe, ajoute-t-il, n'est pas un espace mal balisé, mais un espace désorienté, où il ne reste plus que des signes de désorientation.* »<sup>333</sup> Tout au long de sa quête, Wallas n'a de cesse de demander son chemin, de suivre le plan de la ville afin de retrouver sa destination, mais toutes ses tentatives d'orientation ne font que l'éloigner plus de son but. À son tour le soldat dans *Dans le labyrinthe* subit les mêmes divagations que le détective privé Wallas. Il se rend compte au fur et à mesure de son errance que le peu d'informations qu'il a de l'endroit où il doit se présenter au rendez-vous ne sont que de faux indices : « *C'est, en effet, une voix de timbre et de hauteur analogues qui déclare maintenant au soldat qu'il n'y a pas de rue Boucharet, ni dans ce quartier ni dans toute la ville. On a certainement dû lui dire « Boulard.* »<sup>334</sup> Et bien qu'il soit accompagné parfois d'un guide, le gamin, il n'arrive jamais à avancer aisément dans cette ville. Quant à *La Jalousie*, le cas est différent, puisque ce n'est pas l'un des trois personnages du roman qui s'égare dans les méandres de la maison coloniale mais plutôt le lecteur qui malgré les détails fournis sur la structure de la maison, reste incapable d'en imaginer le plan. Plus explicitement, la description quasi-maniaque des détails géométriques, des alignements parfaits des bananeraies qui entourent la maison, ainsi que la répétition de phrases-embrayeurs presque immuables tout au long du roman, telles « *Maintenant l'ombre du pilier [...] divise en deux parties*

---

<sup>333</sup> Xavier Garnier, *L'éclat de la figure, étude sur l'antipersonnage de roman*, op.cit., p. 41.

<sup>334</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, op.cit., p.

égales l'angle correspondant de la terrasse. »<sup>335</sup> ou encore «Par la porte ouverte de l'office, A... pénètre dans la salle à manger, se dirigeant vers la table servie. Elle a fait le tour par la terrasse[...] »<sup>336</sup>, donnent lieu à une désorientation « non plus fondée sur la nécessité de se déplacer mais sur la volonté de repérer un déplacement. »<sup>337</sup>

Ceci étant, l'architecture décentrée et alambiquée qui caractérise les villes de Robbe-Grillet nous renvoie à une conception autre du labyrinthe, celle du « rhizome », concept développé par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Car, si le labyrinthe de Minos a un centre où se trouve le Minotaure, et a *a fortiori* une issue d'où sort vainqueur Thésée, le rhizome se distingue par un réseau complexe d'éléments connectés dans une absence totale d'hierarchisation spatiale, c'est dire où il n'y a pas de confrontations binaires entre un dehors et un dedans, un centre et une périphérie ; tout s'enchevêtre, se ramifie dans des nœuds sans fin. À ce propos, Deleuze et Guattari écrivent :

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres.<sup>338</sup>

À l'instar du rhizome qui est un milieu *a-centre*, et donc potentiellement multi-centre, les villes dédaléennes imaginées par Robbe-Grillet dans *Les Gommages* et dans *Dans le labyrinthe* créent des myriades de carrefours, n'ayant ni commencement ni fin, et qui se ressemblent sans être pour autant

---

<sup>335</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op.cit.,

<sup>336</sup> Ibid., p.

<sup>337</sup> Franz Johansson (dir.) *Robbe-Grillet, La Déconstruction du roman*, aris, PUF, Coll. « CNED-PUF », 2010, p. 115.

<sup>338</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, pp. 27-28.

identiques. « *Le rhizome*, expliquent Deleuze et Guattari, *n'est pas objet de reproduction. [...] [II] procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre.* »<sup>339</sup>C'est que Robbe-Grillet met en scène, à travers ces espaces où le même semble engendrer par effet de répétition l'autre, « *les mouvements incessants de ce qui semble immobile* »<sup>340</sup>. Wallas s'égaré dans un décor hétéroclite de mélange urbain et suburbain dont l'aspect distinctif est son aptitude à créer des points de jonction où n'importe quelle rue peut être connectée à n'importe quelle autre, à travers des bifurcations qui ne cessent de se proliférer paradoxalement en doubles qui, en suggérant l'idée de fixité, font avancer tout de même la marche du personnage :

Il est revenu jusqu'à la place et a contourné la préfecture sur la droite, avec l'intention de rejoindre le Boulevard Circulaire du côté de la rue des Arpenteurs ; mais il s'est fourvoyé dans un labyrinthe de petites rues, où les coudes brusques et les détours l'ont obligé à faire beaucoup plus de chemin qu'il n'était nécessaire. Après avoir traversé un canal, il a enfin atteint un quartier connu : la rue de Brabant et les maisons de brique apparente des exportateurs de bois. Pendant tout ce trajet son attention a été entièrement accaparée par le souci de garder la bonne direction ; et quand, ayant franchi le boulevard, il s'est trouvé devant le petit pavillon entouré de fusains, celui-ci lui a paru soudain sinistre, alors que, le matin, il avait été frappé au contraire par son apparence coquette. Il a essayé de chasser ces idées déraisonnables, mises sur le compte de sa fatigue, et il a décidé d'utiliser désormais le tramway pour ses déplacements.<sup>341</sup>

Il est à noter dans cette même veine que la description de l'espace rhizomatique sous la plume de Robbe-Grillet marque une prédilection outrancière pour les moyens de liaisons : ponts à bascule, canaux, tramway, courriers et lettres (la description de la poste, de ses guichets occupe une

---

<sup>339</sup>*Ibid.*, p. 62.

<sup>340</sup>Gilles Deleuze, « Sur Leibniz », dans *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 214, in *Ambiguïté et Glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, volume coordonné par François Migeot, p. 113.

<sup>341</sup>Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, op.cit., p. 67

place importante dans *Les Gommages*, de même le personnage de A... dans *La Jalousie* passe le clair de son temps à rédiger des lettres). Dans *Dans le labyrinthe*, le rhizome trouve sa résonnance dans les lieux clos et indéfinis de la chambre et de l'immeuble qui se scindent, se déploient, et s'entremêlent aux rues et détours de la ville, créant ainsi divers trajets incohérents. En effet, couloirs et escaliers du quatrième roman de Robbe-Grillet communiquent avec les boulevards de la ville dans des circuits complexes qui se recourent d'une manière vertigineuse, comme s'ils s'engendraient les uns les autres. En un mot, le labyrinthe rhizomorphe procède dans ce texte à la fois par emboîtement de pièces et d'immeubles et par entrecroisement de corridors et de rues :

Devant la commode, les chaussons de feutre ont dessiné dans la poussière une large zone brillante, et une autre devant la table, à l'emplacement que devrait occuper un fauteuil de bureau, ou une chaise, un tabouret, ou un siège quelconque. De l'une à l'autre est tracé un étroit chemin de parquet luisant ; un second chemin va de la table jusqu'au lit. Parallèlement au mur des maisons, un peu plus près de celui-ci que du caniveau de la rue, un chemin rectiligne marque aussi le trottoir enneigé. D'un gris jaunâtre, produit par le piétinement de personnages maintenant disparus, il passe entre le lampadaire allumé et la porte du dernier immeuble, puis tourne à angle droit et s'éloigne dans la rue perpendiculaire, toujours longeant le pied des façades, au tiers environ de la largeur du trottoir, d'un bout à l'autre de sa longueur.<sup>342</sup>

L'extrait ci-dessus est d'une importance, on ne peut plus, significative car il offre une illustration claire du mode de fonctionnement du rhizome, à savoir sa capacité d'être « *toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite.* »<sup>343</sup> Les frontières entre l'espace clos du dedans qu'est la chambre et celui ouvert et illimité la ville, semblent inexistantes, ou pour employer un mot propre au

---

<sup>342</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, op.cit., pp. 10-11

<sup>343</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, p. 62.

principe du rhizome, fluides, d'où l'absence de connecteurs logiques entre les paragraphes qui justifieraient le motif de cette transition abrupte de l'intérieur vers l'extérieur. Dans cette optique, les allers-retours des deux personnages dans ces univers aux connexions imprévisibles participent d'un double processus : ils se prêtent d'abord à une déterritorialisation, puis à une reterritorialisation de l'espace. C'est-à-dire que le mouvement itératif et réitératif de leurs déplacements conduit dans un premier temps à une forme décontextualisation du moment que les différents espaces se libèrent des contraintes de la norme. Il s'agit là d'un acte créatif puisque l'espace ainsi désaliéné subit une actualisation, une reterritorialisation, où « *les vieux réflexes [du centre et de la périphérie] apparaissent de plus en plus ridicules et inopérants.* »<sup>344</sup> L'agent spécial et le soldat n'interrompent leur marche que pour avancer à reculons, que pour tourner en rond, simplement parce qu'ils sont encore aux prises avec d'anciennes configurations de l'espace, invalides dans le cadre du rhizome.

Dès lors, nous semble-t-il, c'est précisément l'égarement des personnages dans la ville qui crée le labyrinthe, puisque, à en croire Xavier Garnier, « *le labyrinthe ne nous est jamais livré d'emblée. Il est toujours l'effet d'une expérimentation.* »<sup>345</sup> Expérimentation d'ordre spatial, mais aussi expérimentation de l'écriture, expérimentation de lecture. L'aventure géographique se convertit ainsi en aventure graphique, scripturaire. C'est justement à ce niveau de la réflexion que le concept de rhizome révèle « *une nouvelle topologie et une nouvelle textualité de l'imaginaire.* »<sup>346</sup>, dans la mesure où le mouvement des personnages dans l'espace fictif préfigure la

---

<sup>344</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 137.

<sup>345</sup> Xavier Garnier, *L'éclat de la figure*, op.cit., p. 53.

<sup>346</sup> Philippe Hamon, « Voir la ville », in *Romantisme*, 1994, N°83, *La ville et son paysage*, pp. 5-8, [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1994\\_num\\_24\\_83\\_5930](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1994_num_24_83_5930), consulté le 20-09-2020.

mise en forme narrative d'un processus de métamorphose et de transformation permanente propre à la pensée rhizomatique.

Il n'existe pas de signification fixe dans l'écriture rhizomatique. D'incessantes fuites de sens s'opèrent dans le Nouveau roman permettant ainsi des recoupements permanents entre les diverses manifestations discursives du texte, non pas dans le sens de reproduction synthétique ou de reconstruction mais de recherche ouverte et interminable, menant vers une (des) construction(s), sans cesse renouvelable(s) et renouvelée(s), du non-représentable, de l'absolument indéfini. Ainsi, l'intrigue policière dans *Les Gommages* s'édifie sur le mouvement même du personnage, se construit et s'effondre par le biais de ses déplacements dans l'espace, et plus Wallas se retrouve à maintes reprises dans le même endroit, plus les indices de son investigation changent, plus la saisie du sens est continûment fuyante. Il est d'autant plus intéressant de noter que les tâtonnements du personnage dans le rhizome urbain symbolisent en quelque sorte les errements du geste scripturaire, voire le modèle d'une écriture en train de se faire dans ses ratures, de s'auto-générer dans le va-et-vient d'une pensée, puisque, comme l'insinue la tournure oratoire de la question, « *n'est-ce pas le propre d'un rhizome de croiser des racines, de se confondre parfois avec elles ? Une carte ne comporte-t-elle pas des phénomènes de redondance qui sont déjà comme ses propres calques ?* »<sup>347</sup> Toujours est-il que la multitude des connexions entre les différents espaces de la ville dans le roman peuvent donner lieu à une infinité de lectures, en ce sens que le texte en tant que rhizome est « *toujours à entrées multiples* »<sup>348</sup>. De la même manière, l'emboîtement des lieux dans *Dans le labyrinthe* est tellement complexe pour être réductible à une simple cartographie de la ville moderne, car derrière le labyrinthe visible qu'il crée se dresse un autre lisible, narratif, et esthétique.

---

<sup>347</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, op.cit., p 39.

<sup>348</sup> Ibid., p. 37.

Du fait, l'interpénétration d'éléments hétéroclites, chambres, couloirs, objets, rues et façades, mène à une pléthore de rencontres avec des personnages qui se ressemblent et se succèdent, et à travers qui pourraient surgir une infinité d'histoires, des possibilités d'intrigues et de micro-intrigues *ad libitum*, d'où le chevauchement ambigu des voix narratives dans le roman. Et Robbe-Grillet d'expliquer à propos du narrateur imprécis et divers de *Dans le labyrinthe* :

Le premier narrateur est un écrivain, le second est un soldat ; mais que se passe-t-il ? Dans l'aventure pensée et vécue par le soldat est créé un médecin, et ce médecin devient à la fin le narrateur qui est dans la chambre et qui est rentré dans la chambre par le mouvement même de l'écriture du soldat<sup>349</sup>

L'emboîtement des espaces correspond donc à l'enchâssement des récits dans *Dans le labyrinthe*, ce qui favorise davantage la confusion et empêche de distinguer le narrateur principal, si narrateur il y a, de celui/ceux secondaire(s), le « multiple » de « l'Un », l'Original du calque. Dans la continuité de ces remarques et dans un commentaire à propos du roman-labyrinthe de James Joyce, Xavier Garnier montre qu'à travers la fécondité des connexions entre les différents éléments du texte (espaces, objets et mots) « *il ne s'agit pas de rendre compte d'un monde désorienté, mais de choisir une expression désorientée pour faire advenir le substrat labyrinthique du monde.* »<sup>350</sup> Il est d'autant plus intéressant de noter à cet égard que l'absence d'un personnage-traceur dans les labyrinthes de Robbe-Grillet, ou du moins sa présence illusoire, sert à entériner la confusion. Remarquons en fait que tous les personnages qui indiquent respectivement le chemin à Wallas et au soldat constituent l'un des principes dynamiques du labyrinthe, dans la mesure où, étant une figure anté-Ariane, ils empêchent,

---

<sup>349</sup>Jean Ricardou, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, I. Problèmes généraux*, UGE 10/18, p. 65.

<sup>350</sup> Xavier Garnier, *L'éclat de la figure*, op.cit., p. 55.

par leur dédoublement et les fausses informations qu'ils fournissent, la formulation d'une synthèse unifiante<sup>351</sup> de l'espace comme topographie et comme énoncé diégétique dans les deux romans.

Aussi, la notion du labyrinthe, précisément celle du rhizome, nous permet-elle de penser la multiplicité puisqu'elle entraîne le texte néo-romanesque dans une refonte ininterrompue du sens. Ceci dit, l'errance des personnages robbe-grilletiens dévoile un aspect métonymiquement lié au procédé du labyrinthe, à savoir la solitude. La solitude est en effet la condition *sine qua non* de ce que nous appelons un être-au-monde labyrinthique, ou au mieux l'élément opérateur du devenir labyrinthique et du personnage et du lecteur. Le labyrinthe condamne à la solitude, pour la simple raison qu'« [il] est expressément conçu pour isoler ; la mise à l'écart de l'Autre est sa fonction première. »<sup>352</sup> Dans le mythe grec, le Minotaure, emmuré dans le labyrinthe et caché des yeux du monde, sombre dans un silence et une solitude absolus, de même Thésée, muni du fil d'Ariane, s'aventure seul dans ce lieu obscur. Dans cette même veine, la solitude sous-tend l'imaginaire labyrinthique du Nouveau Roman de Robbe-Grillet, illustrée in fine par les errances en solitaires des personnages. « Promeneur insolite », Wallas parcourt seul les détours de la ville dans *Les Gommès*. En attestent les passages suivants :

Il [Wallas] est seul à présent, comme perdu en route par le flot des cyclistes. Devant lui s'allonge, indécise dans la lumière jaune, la rue par où il vient de déboucher sur le boulevard ;<sup>353</sup>

Wallas mesure à nouveau l'isolement de sa situation. Les derniers cyclistes s'éloignent en groupe vers leur travail ; resté seul, soutenu par une faible rampe, il abandonne à son tour cet appui et se met en route, à travers les rues désertes, dans la direction qu'il a choisie. Personne en apparence ne s'intéresse à son entreprise :

---

<sup>351</sup> Voir Xavier Garnier, *L'éclat de la figure*, op.cit., p. 53

<sup>352</sup> Vincent Message, « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick », dans *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2009, Vol. 1, p. 189-201.

<sup>353</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, op.cit. p.

les portes restent closes, aucun visage ne se penche aux fenêtres pour le regarder passer.<sup>354</sup>

La rue est déserte et silencieuse comme à la première heure. Seules quelques automobiles arrêtées devant les portes, sous les plaques noires aux inscriptions d'or, témoignent de l'activité qui règne à présent derrière les murs de brique. [...] Wallas se sent envahi par une grande lassitude.<sup>355</sup>

Solitaire entre les volets tirés au pied des murailles de brique, Wallas poursuit sa route, du même pas élastique et sûr.<sup>356</sup>

Hormis les moments où Wallas fait des interrogatoires avec les témoins et suspects présumés, le personnage semble esseulé, solitaire dans son égarement dans le labyrinthe des rues. Dans le labyrinthe l'effet de solitude est double. D'abord, au début du roman le narrateur, qui se confond avec le personnage du soldat, est cloîtré dans le lieu fermé de la chambre :

Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s'abritant les yeux d'une main toute regardant quand même devant soi, à quelques mètres devant soi, quelques mètres d'asphalte mouillé ; [...] Ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière.<sup>357</sup>

Espace reclus et sombre puisque la lumière du jour n'y entre pas, la chambre est une préfiguration du labyrinthe, en est l'antichambre, étant donné que le personnage ne sort de cette prison que pour errer et disparaître dans une autre plus vaste, la ville. Ainsi, le soldat, comme Wallas, pénètre seul dans ce lieu de perdition, y erre seul ; s'il est accompagné parfois du gamin ce n'est que pour mettre en relief sa solitude, car sitôt qu'ils empruntent un chemin ensemble, l'enfant l'abandonne :

Et le gamin a disparu pour de bon. Le soldat est seul, arrêté sur place. C'est une rue pareille aux autres. Le gamin l'a conduit

---

<sup>354</sup> Ibid., p. 87

<sup>355</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, op.cit., p. 54.

<sup>356</sup> Ibid., p. 158.

<sup>357</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans Le Labyrinthe*, op.cit. p. 60.

jusque-là et l'a laissé seul, devant une maison comme les autres [...]<sup>358</sup>

Ensuite il marche seul. Il n'a plus ni sac, ni fusil, ni camarade à soutenir. Il porte seulement, sous son bras gauche, la boîte enveloppée de papier brun. Il s'avance, dans la nuit, sur la neige fraîche qui couvre uniformément le sol, et ses pas s'impriment l'un après l'autre dans la couche mince, en faisant un bruit régulier de métronome.<sup>359</sup>

Comme le gamin va de plus en plus vite, le soldat n'arrive bientôt plus à le suivre et Il se retrouve seul, sans autre ressource que de quêter n'importe quel abri pour y dormir.<sup>360</sup>

À chaque palier, le soldat s'arrête ; mais dès qu'il recommence à descendre, le bruit des semelles à clous sur les marches reprend, régulier, pesant, solitaire, résonnant du haut en bas de la maison, comme dans une demeure abandonnée.<sup>361</sup>

Remarquons que la nature solitaire du personnage-promeneur est l'un des raisons principales de son errance, c'est dire que si les labyrinthes de Robbe-Grillet constituent le lieu de diverses rencontres- rencontre de personnages, d'espaces, et rencontres de sens- il n'en demeure pas moins que le personnage-arpenteur est contraint à la solitude, voire à l'isolement. Du fait, le contraste entre l'immensité de l'espace et le nombre des personnages est ce qui provoque la solitude des protagonistes, nous dit Vincent Message dans son article « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick »<sup>362</sup> La solitude découle donc de la tension entre le labyrinthe en

---

<sup>358</sup> Ibid. p. 96.

<sup>359</sup> Ibid. p. 100.

<sup>360</sup> Ibid. p. 145.

<sup>361</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans Le Labyrinthe*, op.cit., p.

<sup>362</sup> Vincent Message confère un sens métaphysique à la solitude dans les romans-labyrinthes de Borges et de Kafka : « *Prison d'un genre particulier, le labyrinthe donne par ailleurs l'exemple rare d'une sous-population carcérale : la demeure est trop vaste pour son unique détenu. Le sentiment de solitude découle directement de cette disproportion. [...] Astérior chez Borges espère trouver un lieu où il y ait moins de galeries et moins de portes et se trompe parfois en parcourant les couloirs (Borges 1989 : 570). Alors qu'une maison est un espace de prévisibilité, le labyrinthe est un endroit inconnaissable, où la nouveauté guette et peut surgir quand on s'y attend le moins. La solitude qu'on*

tant qu'espace de disjonction, de désordre et de perte et la volonté du personnage à y inscrire un ordre, à lui trouver une unité. Or, comme le souligne Vincent Message, si la relation entre le labyrinthe et la solitude est marquée du sceau de la réciprocité, le labyrinthe ne peut être, par voie de conséquence, que l'expression symbolique de nos déambulations psychiques :

Il existe donc toute une série de raisons pour lesquelles l'intérêt qu'un auteur porte au motif du labyrinthe peut le conduire à une réflexion sur le thème de la solitude. Il convient d'ailleurs de noter que la réciproque est vraie : si le labyrinthe évoque la solitude, la solitude engendre le labyrinthe. L'isolement crée les conditions d'une confusion mentale que les labyrinthes physiques symbolisent ou qui se trouve mimée dans le texte par des procédés stylistiques. Le phénomène n'a rien d'étonnant, puisque le labyrinthe est d'abord une figure mentale ou une métaphore.<sup>363</sup>

Confronté au thème de la solitude, le labyrinthe est donc mental.<sup>364</sup> À l'aune de ces réflexions, il s'avère que dans *La Jalousie* le labyrinthe mental se cristallise dans la paranoïa du mari jaloux, en ce sens que le va-et-vient aléatoire entre l'objectivité totale de la description et l'évocation à caractère subjectif de ses souvenirs et hallucinations, en guise d'exemples le passage de la description parfaitement géométrique et arithmétique de la terrasse au fantasme du mille-pattes, transforme virtuellement les bifurcations d'une conscience inquiète et perturbée en un véritable labyrinthe textuel. Mieux, le

---

*y ressent a un caractère métaphysique : c'est l'effroi de l'homme face à l'infiniment grand.* » Vincent Message, op.cit.

<sup>363</sup> Vincent Message, op.cit.

<sup>364</sup> Dans l'article « Labyrinthe » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel, dir., Ed. Du Rocher, 1988, p. 916, André Peyronie montre que le labyrinthe est une partie intégrante de l'imaginaire qu'il ne faut comprendre que comme construction purement mentale : « *Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens. Qu'entend-on en effet lorsqu'on a recours à l'image du labyrinthe et qu'est-ce que cette image permet de dire ? La réponse n'a cessé de varier selon les époques, car, au-delà d'une représentation minimale comme construction tortueuse à destination égarante, le labyrinthe est totalement à imaginer et ses implications sont à découvrir.* »

labyrinthe symbolique que traverse le personnage-narrateur, celui de ses pensées, de ses doutes et peurs, s'apparente, nous l'avons précédemment montré, à une expérience de réduction phénoménologique, c'est-à-dire une mise entre parenthèses des convictions et certitudes afin que la saisie du sens puisse émaner de sa conscience seule. L'expérience de l'époque phénoménologique mène ainsi, d'après Husserl, à « *une solitude philosophique de genre unique* »<sup>365</sup>, une « *solitude transcendantale [...] la solitude de l'ego.* » :

Grâce à cette époque, la solitude humaine est devenue radicalement autre, est devenue solitude transcendantale, solitude de l'ego. En tant qu'ego, je ne suis pas pour moi-même l'homme dans le monde existant, mais le « Je » qui met le monde en question quant à son être et son être-tel, ou le Je qui, persistant à vivre l'expérience universelle, en met entre parenthèses la validité ontologique. De même pour tous les modes de conscience non empiriques au sein desquels le monde vaut pratiquement ou théoriquement. Le monde continue à apparaître tel qu'il apparaissait, la vie du monde "mis entre parenthèses", pur et simple phénomène, phénomène de validité de l'expérience fluante, de la conscience en général désormais transcendentale réduite dont le monde, ce phénomène universel de validité, est manifestement inséparable<sup>366</sup>

De ce fait, la solitude qui est en jeu dans le texte de Robbe-Grillet ne renvoie pas à une rupture avec le monde, un divorce de la vie sociale, mais il s'agit d'une solitude de la conscience qui se soustrait momentanément aux influences du monde car la forme de solitude inhérente à l'expérience eidétique implique, toujours selon Husserl, « *une quasi-vie-mondaine* »<sup>367</sup> ; la preuve, la solitude phénoménologique n'empêche pas le mari jaloux d'être

---

<sup>365</sup> Edmund Husserl, cité par Jean-Daniel Thumser. *L'ego, son expression, sa vie, sa naturalisation : une crise des sciences de la subjectivité*. Philosophie. Université Paris sciences et lettres, 2017, p. 30. Français. NNT : 2017PSLEE086.tel-02070593

<sup>366</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>367</sup> *Ibid.* p. 36.

présent physiquement *hic et nunc* avec les deux autres personnages. En atteste exemplairement l'extrait suivant :

Tous les deux parlent maintenant du roman que A... est en train de lire, dont l'action se déroule en Afrique. L'héroïne ne supporte pas le climat tropical (comme Christiane). La chaleur semble même produire chez elle de véritables crises :

« C'est mental, surtout, ces choses-là », dit Franck.

Il fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. [...] Franck regarde A..., qui regarde Franck. Elle lui adresse un sourire rapide, vite absorbé par la pénombre. Elle a compris, puisqu'elle connaît l'histoire. Non, ses traits n'ont pas bougé. Leur immobilité n'est pas si récente : les lèvres sont restées figées depuis ses dernières paroles. Le sourire fugitif ne devait être qu'un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon.<sup>368</sup>

Le dernier paragraphe de l'extrait ci-dessus constitue pour nous un plongeon dans le labyrinthe intérieur du mari du moment que ce dernier revient sur la scène du sourire de A... et les remarques qu'il formule à propos provoque l'hésitation. Nous ne sommes pas en mesure de savoir s'il s'agit d'une description faite dans l'immédiat ou d'une remémoration. D'ailleurs, la réplique de Franck « c'est mental, surtout, ces choses-là » fait allusion à l'imbroglio des doutes obsédant le mari, et dont chaque divagation rappelle les couloirs sans issues du Labyrinthe. Aussi, la solitude que provoque la conscience labyrinthe du narrateur dans *La Jalousie* ne situe-t-elle pas l'individu hors du monde, mais le place plutôt dans le monde ; ce n'est pas une séparation d'avec autrui, mais il s'agit d'une solitude de l'esprit, d'une mise à distance de l'*ego* par rapport à ses anciennes modalités acquises de la saisie du sens, pour, en fin de compte, pouvoir affronter et maîtriser le minotaure de ses angoisses qui déferle en lui.

---

<sup>368</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op.cit., p.

Dans *Les Gommages*, l'itinéraire que formule l'égarement de Wallas n'est en réalité que le cheminement de sa pensée, une traversée symbolique de sa conscience qui se fait par des tâtonnements et des remises en cause. Tout comme le narrateur de *La Jalousie*, la solitude transcendantale devient une nécessité, une exigence pour le détective privé afin de résister aux poncifs accumulés durant son enquête, d'où le brouillage chronologique dû au figement du temps du récit dans un présent éternel. C'est pour dire que dans la solitude phénoménologique, la conscience se dérobe au déroulement linéaire du temps, s'enferme dans une chronologie de l'instantané, une sorte de « synergie » chronologique où passé, présent, et avenir du personnage s'embrouillent, se nouent *ipso facto* dans une seule et même entité, désignée dans le roman par le présent de l'indicatif. Prise dans un tel contexte, la solitude dans l'écriture de Robbe-Grillet ne se rapproche-t-elle pas de l'image du rhizome en ce qu'elle permet, elle aussi, de penser la simultanéité ? Mieux, la pensée rhizomatique, moyennant les connexions infiniment interprétables qu'elle crée, ne suggérerait-elle pas le mécanisme de la réduction phénoménologique consistant à (re)problématiser sans cesse le réel, à (re)modeler perpétuellement la complexité de l'écriture ? Il est indispensable de souligner ici que, pour nous, la solitude de l'ego est à la pensée du rhizome ce que la terre est pour le ciel. En effet, dans la pratique de la solitude phénoménologique, personnages et lecteurs s'éveillent et accèdent à la question du sens, et c'est autour de celle-ci qu'une myriade d'espaces interprétatifs s'ouvrent pour eux et articulent dès lors le cheminement du texte. En un mot, de ce besoin inépuisable d'interprétation, naissent une multiplicité de connexions qui débordent l'espace restreint du texte vers de nouveaux réseaux d'échanges.

En définitive, la solitude labyrinthique chez Alain Robbe-Grillet est à saisir dans sa valeur initiatique, en ce sens qu'elle correspond à une plongée

en soi, une descente dans l'enfer de son labyrinthe intérieur qui voue le sujet à sa propre individualité, le met face à ses angoisses, ses inquiétudes, lui reflète sa propre image. Dans *La Jalousie*, le labyrinthe devient le lieu symbolique de la mémoire du mari jaloux qui plus il s'y enfonce plus il ne retrouve que lui-même, la projection de sa phobie d'être cocu, d'être abandonné. Bien plus, Franck et A... ne seraient-ils pas le reflet du narrateur, son image qui se double, se triple, créant elle-même les monstres d'autres labyrinthes, les racines démultipliées d'autres rhizomes ? Dans le même ordre d'idée, le dénouement des *Gommes*, malgré son absurdité apparente, ne nous paraît que riche en significations. Wallas rencontre Dupont et le tue. Cet homicide (parricide) marque, outre le clin d'œil à Œdipe, la libération de la prison de la fatalité tragique, la délivrance du fardeau de cette illusoire culpabilité. Wallas a exorcisé le minotaure qui gît en lui son errance s'achève par un « *dialogue éclairant avec soi, avec les autres, avec le réel, par-delà la vanité des fautes, des remords et des pardons espérés.* »<sup>369</sup> Aussi, Robbe-Grillet superpose les mythes, ceux d'Œdipe et du Minotaure, les déforme dans une entité complexe et hétérogènes d'images et de sens, un espace de projection que le lecteur doit traverser seul, démuné du fil rouge d'Ariane, guidé paradoxalement par cette solitude même de son labyrinthe intérieur.

### **Chapitre 3 : Sony Labou Tansi, une infinie solitude.**

« Je chante ma solitude hérissée d'orgueil. Comme les fétiches à clous. »

S.L.T, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*.

Nous tenterons dans ce chapitre d'explorer les différentes formes de solitude que recèlent en *filigrane* les écrits romanesques de Sony Labou Tansi, laquelle solitude est étroitement liée à la vie même de Sony. Ainsi, le

---

<sup>369</sup> Robert Jouanny, « Lecture d'Œdipe sur la route », Henry Bauchau, Œdipe sur la route,

présent travail se veut le lieu d'une fouille archéologique des traces autobiographiques de cette solitude dans *La vie et demie* et *Les yeux du volcan*. Notre réflexion part en effet de cette déclaration de Jean-Michel Devésa dans son ouvrage *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du kongo* :

Le parcours de Sony Labou Tansi aura été, paradoxalement, celui d'une infinie solitude. Lui qui n'était ni un pionnier ni un véritable marginal, encore moins un exclu un naïf ou un oublié, aura été le plus souvent fêté et célébré pour ce qu'il n'était pas : un double africain, le tenant d'une modernité africaine pensée comme l'ombre projetée du modèle occidental.<sup>370</sup>

Assertion assez inattendue si nous prenons en considération le caractère charnel et prolifique de l'écriture de Sony Labou Tansi, une écriture qui s'exhibe voluptueusement à la manière d'un corps aussi sensuel qu'impudique. C'est dire que parler d'une « infinie solitude » dans le cas de Sony semble impensable. Nombre de questions s'imposent donc ici qui pourront guider notre réflexion : quel rapport l'écriture carnassière de Sony Labou Tansi peut-elle entretenir avec la solitude ? Dans quelle mesure la question de la solitude fait-elle surface dans l'univers carnavalesque des romans sonyens, émergés jusqu'à la lie dans la luxure de la chair et des mots et des corps ? Plus, corps, désir, et souffrance seraient-ils des formes de la solitude existentielle du romancier, l'incarnation d'une perte, d'un manque extrême ? S'agit-il d'un état d'âme vécu sporadiquement, ou d'une nature consubstantielle à l'être de Sony ? Mieux, dans quelle mesure un homme « engageant » de l'acabit de Sony Labou Tansi saurait-il être d'une « infinie solitude » ?

À vrai dire, la solitude dans le texte de Sony Labou Tansi est protéiforme et est déclenchée et entretenue par plusieurs facteurs. De prime abord, elle

---

<sup>370</sup> Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op.cit., p. 08.

se situe au niveau spatial et se dresse en « *géo-poétique* » des paysages de la forêt et du fleuve à l'œuvre dans *La vie et demie* et *Les yeux du volcan*. Loin de donner de longs passages descriptifs de ces espaces, Sony en propose seulement des fragments suggestifs, susceptibles de dévoiler la puissance symbolique de la solitude. Or, force est de constater que cette solitude est double, affectée des mêmes valeurs de l'espace qu'elle épouse, étant donné que la représentation de ces topographies oscille entre image salutaire et représentation miséreuse. Ainsi est-elle adulée pour ses valences protectrices dans *La vie et demie* ; le personnage féminin de Chaïdana trouve refuge dans la forêt artificielle dans laquelle l'emprisonne le guide providentiel<sup>371</sup>. Plus loin, cet aspect affable de la forêt, le sentiment apaisant de la solitude qui en découle sont intenses pour le couple errant de Chaïdana aux-gros-cheveux et Martial Layisho :

Si bien qu'à la longue, dans le cerveau de Chaïdana, la forêt se fit, la forêt et ses enchevêtrements farouches, la forêt et ses odeurs, ses musiques, ses cris, ses magies, ses brutalités, ses formes, ses ombres et ses lumières, ses torturantes ardeurs. À part ses dix-neuf ans de là-bas, Chaïdana finit par perdre de vue son âge. Il y'avait les jours, les nuits : c'était la forêt du temps, la forêt de la vie, dans la forêt de son beau corps.<sup>372</sup>

Chaque détail dans cet espace d'extrême virginité contribue à appuyer la solitude des personnages, une « *solitude de l'homme dans l'infini des inconscients* »<sup>373</sup> où se confronte un « moi » à la vacuité des notions de l'espace et du temps. Seule la nature régule l'existence dans cet espace du néant, en témoigne le rapport harmonieux existant entre la communauté des pygmées et l'espace qu'elle occupe. La solitude, ou l'isolement au cœur de

---

<sup>371</sup> « Pour ne pas couper Chaïdana de et de la nature, la chambre elle-même avait été transformée en mini-dehors avec trois jardins, deux ruisseaux, une mini-forêt où vivaient des multitudes d'oiseaux de papillons, de boas, de salamandres, de mouches [...] Mais Chaïdana aimait surtout la mare aux crocodiles, ainsi que le parc aux tortues, là où les pierres avaient des allures humaines » Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, *op.cit.*, p. 21.

<sup>372</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, *op.cit.* pp. 100-101.

<sup>373</sup> *Ibid.* p. 88.

cet espace est vécue donc comme un affranchissement de tout ce qui astreint l'homme : la peur des dieux, de la mort, ou du désir puisque le personnage de Kapahacheu, qui n'a connu que les délices de cette solitude d'avant le péché originel, d'avant la *Chute*, ignore totalement la signification du mot « enfer », et *ipso facto* toute la symbolique de la souffrance qui lui est intrinsèque. Et c'est pourquoi qu'il ne parvient guère à conceptualiser cet endroit cauchemardesque de la pénitence :

L'enfer ! l'enfer ! l'enfer ! criait Martial Layisho. Kapahacheu qui avait fini par enregistrer le nom et par le dire toutes les fois après Martial, lui donna tous les sens possibles, il avait d'abord pensé à l'eau et donné à son malade des quantités gênantes d'eau. Puis il avait donné au mot « enfer » le sens de nourriture, puis celui d'air, celui de froid, celui de chaleur, celui de peur... Douze jours et douze nuits plus tard, Chaïdana Layisho était hors de danger tandis que Martial continuait à crier l'enfer.<sup>374</sup>

Dans cette perspective, la solitude dans la forêt est teintée, à bien des manières, d'une sorte de rousseauisme, dans le sens où l'isolement naturel et inné du pygmée, le préserve des menaces du monde extérieur, celui justement de « l'enfer », enfer des autres, enfer de l'institution sociale, enfer de la culture et de la civilisation. Il est à noter qu'en figure du « bon sauvage », le personnage du pygmée semble n'avoir aucune conscience de sa situation de solitaire car, en ignorant la structure manichéenne du monde ( Bien/Mal, l'interdit/permis), il vit dans un espace qui ne connaît que le multiple, contrairement à Chaïdana et à Martial Layisho qui, gardant encore la nostalgie d'une existence dialectique, commencent à mesurer le poids écrasant de cette retraite du monde, « *ils avaient besoin de l'enfer des autres pour compléter leur propre enfer.* »<sup>375</sup>

Dans le même esprit, la solitude sylvestre dans *La vie et demie* assure également un isolement réfractaire à toute forme d'autorité. Ce n'est qu'en

---

<sup>374</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op.cit., p. 92.

<sup>375</sup> Ibid. p. 89.

s'isolant dans l'espace protecteur de la forêt que le personnage de Chaïdana-mère a pu libérer la rébellion silencieuse de son moi à travers l'écriture littéraire. Elle trouve donc asile dans la solitude extérieure que symbolise la vastitude de l'espace, et dans sa solitude intérieure, cette « solitude essentielle » aux propriétés inspiratrices dont nous avons déjà parlé dans le texte de Monénembo.

Il est un autre aspect de cette solitude-qualifions-le de positif, jubilatoire-dans *Les yeux du volcan*. Bien que le texte ne s'intéresse que peu aux représentations symboliques de la forêt et du fleuve, il n'en demeure pas moins que ces espace se dotent, tant soit peu, de significations érotiques parce qu'ils mettent en relief l'intensité du désir de Lydie Argandov et du Colosse. Isolant le couple amoureux, le végétal et le liquide contrastent avec l'appétit sexuelle des personnages, connotent la fluidité de l'acte, reflètent la nature broussailleuse du désir et du corps humain. C'est dire que ces deux espace, nous semble-t-il, acquièrent presque un sens charnel, dont les éléments aquatique, aérien, et chtonien font respectivement écho à la luxure de Lydie Argandov, accentuent les traits de sa féminité, se mêlent à la géographie de son corps, miment la fougue virile du Colosse.

Toutefois, contrairement à la conception « édénique » de la solitude que laisse entrevoir la végétation sauvage de la forêt de *La vie et demie*, ou encore l'imaginaire aquatique dans *Les yeux du volcan*, le fleuve dans le premier roman de Sony Labou Tansi est plus source de perdition que de purification pour Chaïdana. Certes, sur le plan de l'action, le fleuve et la forêt apparaissent comme des paysages jumeaux, accueillant à chaque fois la fuite des personnages ; Chaïdana s'y réfugie fuyant l'atrocité et de son père et du Guide Providentiel, croyant pouvoir trouver dans cette retraite auprès de ses rives l'apaisement à son malheur. Or, c'est sur ces rives qu'elle sera violée monstrueusement par trois troupes de miliciens. Dès lors, la solitude associée

à l'imaginaire négative de l'eau, comme force dévastatrice, révèle-t-elle son versant mortifère.

Ceci étant, l'écriture laboutansienne révèle une solitude beaucoup plus profonde qui transcende les considérations superficielles du cadre spatio-temporel. Ou au mieux, les formes de solitudes parcourues plus haut ne constituent que la devanture d'une solitude viscérale qui définit l'être de Sony lui-même. C'est que la solitude qui mugit dans le creux des mots est ontologique, voire mystique. C'est là un fait qui s'est imposé à nous comme une évidence au fur à mesure que nous nous imprégnons de cette œuvre de la dérive. Observons cet extrait de *La vie et demie* :

– Où est-elle ? tu vas le dire ou bien je te mangerai cru.

Le docteur pensa à ce jour de mai où son père se tua en lui laissant une phrase dans les oreilles : « J'ai assez d'arguments pour tuer la vie. » Il voulait et avait essayé de la haïr, mais la haine, c'est finalement trop vaste pour un père que vous avez surpris en flagrant délit de peur. 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, et...

– Où est-elle ?

Même cette voix qui demande est une forme de solitude. C'est bien fait d'ailleurs. Tu n'existerais pas autrement. Seul dans cette nudité qu'on éparpille. Et quand ça te fait peur, tu montes frapper à tous les corps, à tous les autres, pour réveiller le simulacre. Toute vérité tue.<sup>376</sup>

Passage on ne peut plus expressif en la matière, du moment qu'il renferme un commentaire propre à l'auteur, la présence du discours indirecte libre en témoigne, et trahit *de facto* la conception qu'a Sony de la solitude. La solitude n'est pas de l'ordre du matériel, du physique, n'est pas un enfermement dans l'espace-temps, une rupture du monde sensible, mais elle

---

<sup>376</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op.cit., p. 37.

est, comme le souligne l'extrait ci-dessus, une isolation spirituelle<sup>377</sup> qui ne se mesure pas en termes de sociabilité ; c'est une fatalité à laquelle nul ne peut se dérober. Eu égard à cela, l'homme est ontologiquement solitaire, foncièrement solitaire, mais en même temps il a peur de cette solitude, et cette angoisse intensifie *in fine* ce sentiment de solitude qui lui est originaire. En d'autres termes, prendre conscience de la solitude existentielle déclenche la peur, et c'est cette peur consciente qui provoque une descente de l'homme en lui-même qui touche son fond et rencontre, par voie de conséquence, les couches archaïques de sa genèse, être solitaire. À cet égard, la solitude est, nous semble-t-il, une émergence et une aspiration. Dès lors, la solitude devient-elle, dans son rapport de causalité dialectique avec la peur, la vérité tautologique de l'homme :

Quant à la solitude, c'est évidemment notre lot à tous : le sage n'est plus proche de la sienne que parce qu'il plus proche de la vérité. Mais la solitude n'est pas l'isolement : certains la vivent en ermite, certes, dans une grotte ou un désert, mais d'autres, aussi bien, dans un monastère, et d'autres encore – les plus nombreux – dans la famille ou la foule... Être isolé, c'est être sans contact, sans relations, sans amis, sans amour, et bien sûr c'est un malheur. Être seul, c'est être soi, sans recours, et c'est la vérité de l'existence humaine.<sup>378</sup>

Comble de malheur c'est qu'il n'y existe pas de panacée ; tout n'est qu'artifice, nul accoutrement n'est en mesure d'extraire l'homme à cette solitude qui lui colle à la peau, coule dans ses veines. Vision assez pessimiste d'un homme qui n'a jamais cessé pourtant de croquer la vie à pleines dents, dans une festivité joyeuse digne de son tempérament tropical. L'on pourrait songer à cet égard que cette solitude existentielle que dégage l'écriture de

---

<sup>377</sup> Par l'adjectif « spirituelle » nous ne faisons pas allusion à la religion. La spiritualité peut parfaitement embrasser plusieurs formes non-religieuses, en témoignent exemplairement le Yoga et la pratique de la méditation.

<sup>378</sup> André Comte-Sponville, *L'amour, la solitude*, Paris, Ed. Albin Michel, 2000, pp.32-33

Sony est due au fait que l'homme était séropositif, ce qui justifierait par là même le rapport trop emblématique qu'il entretient avec la chair. Elle est le siège de sa souffrance, mais est aussi doléance primordiale de son être blessé. Et Sony d'affirmer avec insistance comme s'il le rappelait tout en attirant l'attention du lecteur sur cette solitude qui hante notre corps :

Tu es seul. Tu es seul. Seul au monde. Laisse leur simulacre. Tu n'appartiens à personne d'autre que toi. Oui. Le corps est une trahison : il vous vend à l'extérieur, il vous met à la disposition des autres. Tout le reste se défend bien.<sup>379</sup>

Pour revenir à la poétique de Sony Labou Tansi, le corps, nous l'avons vu, participe bien de la magie, de la toute-puissance du verbe et de l'univers sonyens. À travers la nature généreuse du corps féminin, Sony parvient à faire vibrer les mots et les choses, à leur donner, tel un dieu dionysiaque, une vie emportée par les vents de la passion, du désir, de la violence. Dans cette même veine, Sony ne dissocie pas, à ce qui paraît, écriture et vie personnelle ; il s'aventure dans les mots comme il se perd dans la topographie d'un corps sensuel, il écrit comme il fait l'amour, comme s'il voulait épuiser la vie, celle des mots et la sienne, puisque la mort est inéluctable. À la réflexion, sa volonté de faire un roman de foisonnement, thématique, stylistique, esthétique, en dit long sur la quête de l'objet de sa perte, la quête d'un Absolu qui ne semble atteignable que dans une forme de solitude mystique.

La présence des mythes bibliques et animistes est de ce point de vue suggestif. En dépit de son caractère libertin, Sony était un grand mystique, comme l'écrit Jean-Michel Devésa :

Sony Labou Tansi était sans doute un initié parvenu à un tel degré de savoir qu'il pouvait se proclamer matsouaniste, bien qu'issu

---

<sup>379</sup> Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op.cit., p. 38.

d'un milieu kibaguiste et s'entretenir avec les mystiques de toutes obédiences qu'ils soient Kongo, Vili ou Teke, s'efforçait d'atteindre de mahungu, (de communion intime avec le ngu, la matrice primordiale)...<sup>380</sup>

Visiblement, toute forme de spiritualité mystique semble procurer l'occasion de Salut pour Sony Labou Tansi dont « la religiosité », si l'on en peut parler, est influencée par le syncrétisme de sa culture Kongo. Plus, l'accumulation de croyances et de pratiques à caractère « religieux » indique l'insaisissable de ce quelque chose perdu. Le mysticisme s'affirme alors sur le terrain de l'artifice comme autre moyen d'évoquer ou d'invoquer l'objet de la perte. Dans *Les yeux du Volcan*, Sony met en scène un personnage, l'adjudant Benoît Goldman qui se renferme dans la solitude et la méditation des Écritures Saintes afin d'échapper aux requêtes sexuelles de sa campagne :

Alleando était venue pendant qu'il lisait les Écritures. Elle l'avait interrompu : « J'ai sommeil, Benoît. – Bonsoir, Alleando ! ... » Il n'avait même pas levé les yeux du livre saint. Alleando, toute nue, s'était mise à lui crier une colère de tous les diables, sans respecter les Écritures. L'adjudant n'avait eu qu'un geste, celui de chercher ses deux tampons d'ouate sous la méridienne pour s boucher les oreilles. L'adjudant avait craint un moment que l'écervelée ne prît le livre de Dieu et ne le jetât par la fenêtre. Mais elle était allé se coucher pour tranquilliser ses nerfs, et lui s'était mis à la fenêtre pour contempler la nuit.<sup>381</sup>

L'on serait tenté de voir dans le personnage de Benoît Goldmann le double de Sony en ce sens que chacun d'entre eux vit son corps comme une solitude. Toutefois en nous fiant à la déclaration de l'auteur vers la fin de sa vie, où son corps était anéanti par le sida, l'on s'aperçoit vite que la solitude, mystique ou ontologique de Sony Labou Tansi n'enlève absolument rien au plaisir, voulu, recherché, espéré, du corps. La maladie, la mort ne sont que des éléments du cosmos parmi d'autres. Ainsi dit-il lorsqu'il se rend à son

---

<sup>380</sup> Jean-Michel Dévesa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives Kongo*, op.cit., p. 289.

<sup>381</sup> Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op.cit. p. 111.

village natal peu avant sa mort afin de suivre un traitement naturel inspiré de la prière : « *Mon projet essentiel est de rester vivant jusqu'à ma mort. Cela devrait être le projet de tous les hommes. Parce que c'est à bien voir les choses le seul qui sauve, tous les autres tuent.* »<sup>382</sup>

Force est de constater que l'instance auctoriale qui a produit ces textes de l'abondance est fortement envahie par la solitude de son être. Cette souffrance, à vrai dire, jalonne toute la production littéraire sonyenne, mais a passé souvent inaperçue entre les lignes. À travers le chaos de son écriture, Sony tend à rendre sensible cette solitude, laquelle solitude est consécutive chez l'écrivain congolais d'une prise de conscience de la contingence de l'homme<sup>383</sup>, ainsi le laisse-t-il entendre dans l'extrait suivant des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* :

Parfois nous agissons devant la vérité comme si nous étions capables de l'assassiner. Nous lui enfonçons toute la lame de notre impuissance. Mais elle nous montre ses dents et sa limpidité. Nous agissons comme si nous étions capables de négocier notre destin. A vrai dire, ni le temps ni la vérité ne sauraient être des nôtres : il convient de savoir que tout compte fait nous sommes seuls au monde. Et la grande réalité de l'homme, c'est sa solitude infinie, jusqu'au tombeau.<sup>384</sup>

L'idée exprimée supra peut être sujette à contradiction en ce qu'elle s'oppose au portrait dressé précédemment de Sony Labou Tansi comme homme mystique, profondément persuadé que le monde est multidimensionnel. Pourtant, le passage des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* rejoint, le rapporte Jena-Michel Devésa, les déclarations de l'auteur lui-même dans une

---

<sup>382</sup> Sony Labou Tansi, « Rencontre avec Sony Labou Tansi ou une écriture plurielle », Mweti, Brazzaville, 1<sup>er</sup> Mars 1990, in Jean-Michel Devésa, *op.cit.*, p. 290.

<sup>383</sup> Voir Jena-Michel Devésa, *op.cit.*, 332.

<sup>384</sup> Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.* p. 155.

interview confiée à Edouard Maunick, corroborant ainsi l'idée selon laquelle l'homme fut saisi toute sa vie de ce sentiment de nausée à la Sartre :

Si une occasion m'était donné de parler à tous les hommes, je dirais à chacun d'eux : c'est de toi que je suis fou. Toute mon écriture est une manière de dire cette chose. C'est dingue d'être amoureux de l'humanité mais je le suis et j'en suis fier. Fier, avec mes trois peurs. Elles s'imposent à moi comme à tous les humains : la peur de finir en tant qu'être, mais aussi en tant qu'espèce, peur de l'égarement et enfin peur de l'inutilité.<sup>385</sup>

Cette souffrance a souvent glissé entre les lignes et a échappé à ses commentateurs qui ont préféré pourchasser les topoï et élaborer une image stéréotypée d'un écrivain postcolonial, en ignorant surtout la dimension ontologique, mystique de son engagement.

Pour conclure, nous dirions que la solitude existentielle de Sony Labou Tansi est le résultat d'une lucidité, d'une maturation d'un esprit qui porte le souci des autres. Mieux, il nous paraît que la solitude de Sony est destinée à attirer notre attention sur comment, dans son caractère conventionnel, l'écriture romanesque est symptomatique d'un mal ontologique lié à la difficulté de gérer ce qui fait l'humain : la contradiction. Dans leur résonance de tonnerre, les paroles de Sony Labou tansi sont un effort d'interprétation qui contient sa propre logique. Elles portent les empreintes de l'amorphe du mutisme et contiennent, de ce fait, les béances qui n'ont cessé de s'agrandir dans l'être de l'écrivain et grâce auxquelles, paradoxalement, il a pu faire face à des situations précaires de la vie jusqu'à son extinction le 14 juin 1995.

---

<sup>385</sup> Sony Labou Tansi, « Sony Labou tansi : l'homme qui dit tous les hommes », in *Demain l'Afrique*, 19 Novembre, 1979, p. 83, in Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives Kongo*, op.cit., p. 333.

## Conclusion de la troisième partie

À partir de ce qui a été dit, il appert que la solitude est une question existentiellement plurielle, strictement et intrinsèquement liée à la condition d'être dans le monde du nouveau romancier français et africain francophone. Philosophiquement, la notion de solitude renvoie à ce rapport fort alambiqué et fort complexe que vit l'écrivain en sa qualité de « regardeur » et d'« observateur » de la réalité humaine dans ce qu'elle a de plus subtil et de plus délicat : la « difficulté d'habiter le monde. <sup>386</sup>» La solitude traduit pour ainsi dire un sentiment d'angoisse et d'inquiétude chez l'être humain, lequel s'aperçoit, au bout du compte, que le monde est superfétatoire et que pour y vivre il doit impérativement créer, produire des œuvres d'art et des ouvrages de l'esprit susceptibles de donner sens à son existence.

Dans cette optique, le sujet écrivain doit, à son actif, trouver les moyens nécessaires et les mécanismes adéquats lui permettant de dire sa solitude et la solitude de l'être humain dans le monde et, *de facto*, asseoir une vision irréfragable du monde nourrie de sa propre posture ontologique, potentiellement, de sa capacité à trouver une issue de survie. La solitude telle que nous avons essayé de l'étudier tout au long de cette troisième et dernière partie, revient à inscrire l'acte d'écrire et de dire le monde dans le sillage des questions philosophiques et spéculatives que seule la littérature et les arts sont en mesure de concrétiser à travers la création d'un monde incertain, indécidable et ouvert sur tous les imprévus.

---

<sup>386</sup> Voir : Thomas Pavel, « L'art du détachement », in *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 357.

## Conclusion générale

*Si le langage, et en particulier le langage littéraire ne s'élançait pas constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde.*

Maurice Blanchot, *La part du feu*.

Interminable, l'analyse trouve à son insu un atterrissage opportun en ce sens que « dire » reste toujours inaccessible. Tout dire ou tout taire, telle est la question qui a préoccupé les écrivains de notre corpus. C'est que les notions de silence et d'absence telles que nous les avons étudiées chez Alain Robbe-Grillet, Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo, correspondent à un aveu manifestement conscient de la novation, à une nécessité urgente de rupture, de refonte des conventions de l'écriture romanesque, mais révèlent en même temps le vœu inconscient qui structure cette nouvelle écriture et se met au diapason de l'irreprésentable, de l'impossibilité de dire ou précisément la volonté de ne pas dire. En effet, entre la source du langage comme territoire de l'indicible, champ d'une absence multiple et l'avènement du langage littéraire et sa mise en œuvre, la distance *n'est plus* dans le Nouveau Roman français et africain francophone dans le sens où le silence constitue l'élément génésiaque et téléologique de la fabrique du texte dans les romans soumis à l'analyse. Aussi, le silence n'a aucun caractère d'allusion déniché dans un regard en biais du texte, ni de lacune qui manquerait à la cohérence, encore moins de trace oblitérée, refoulée, réduite à la volatilité d'une empreinte. Il est ce geste fondateur qui module le Nouveau Roman, l'un des symptômes qui définissent la pensée et la

littérature contemporaine. Ainsi avons-nous tenté dans la première partie de notre travail intitulée « **Novation : formes et origines** » d’apprécier d’emblée l’ampleur de la rupture qu’opère le Nouveau Roman dans l’histoire des lettres françaises et africaines, et ce en interrogeant d’une part la notion du « nouveau » dans son rapport aux normes, soi-disant, « classiques » de l’écriture romanesque, et de consacrer ( de façon synthétique) les différents discours de la novation, puisés directement dans la pensée et l’esthétique des trois écrivains du corpus, d’autre part. En faisant une rétrospective partielle de la polémique qui a accompagné l’émergence du Nouveau Roman, en particulier des premiers textes d’Alain Robbe-Grillet, nous avons voulu, de prime abord, mettre en relief le tumulte théorique et critique qui a mal préparé la réception du Nouveau Roman en France, avant d’essayer de cerner(de discerner aussi) cette mouvance littéraire dans sa relation aux autres manifestations artistiques et scientifiques (peinture cubiste, photographie, nouveau cinéma, einsteinisme,...). Cette étape était également l’occasion pour revisiter, et redéfinir à l’aune des théories littéraires de Robbe-Grillet et Jean Ricardou, les notions d’engagement, de *mimesis*, de personnage, de temps, de narration et de description. Contrairement à l’idée avancée prématurément selon laquelle le Nouveau Roman a évacué et l’auteur et le personnage du texte au profit d’une description abondante des objets, la nouvelle tendance de l’écriture rejette en réalité la conception individualiste du personnage classique faisant de ce dernier le point focal de la *diégèse* ; c’est dire que le personnage devient simple actant qui participe à côté des autres éléments de la construction du récit. En outre, par le biais de la description minutieusement géométrique de *l’instantané*, le narrateur néo-romanesque se détache du discours balzacien de l’omniscience, le héros du « tragique », le langage littéraire du « métaphorique », l’intrigue de l’encombrement de la « référence », idéologique et culturelle. S’atteler sur de telles questions, quoique cela fasse partie de la commodité et de

l'évidence de l'étude, nous était indispensable dans la mesure où il a permis d'être sensible à une stylistique foncièrement inhérente au roman de Robbe-Grillet à savoir l'autoréflexion, phénomène d'une transgression polymorphe puisque la répétition du *même* dans le Nouveau Roman engendre dans un même mouvement paradoxal et la *différence* (au sens deleuzien du terme) et l'extinction du texte. Il s'agit en effet au fil de ces différences du texte spéculaire d'aller à la rencontre d'une copie présente de l'absence, ou autrement, d'un immédiat de l'absence. L'écriture autoréflexive ou autoréférentielle s'entend donc à un double titre : comme écriture lucide qui se met d'abord face à elle-même, se commente, se dédouble et se ramifie, pour ensuite se remettre en cause et faire son propre procès.

À l'essor de ce premier balisage critique s'est pavé le chemin entre le Nouveau Roman français et son homologue africain francophone en ce sens que la novation dans le roman subsaharien s'inscrit essentiellement en réaction contre le réalisme balzacien des écrivains de la période coloniale, et contre *ipso facto* les thématiques étriquées de tradition vs modernité et de quête identitaire, dans lesquelles la critique littéraire en France a confiné l'étude et l'approche des romans négro-africains, comme si le génie des écrivains africains ne pouvait dépasser l'expression d'une vision folklorique et ethnologique du monde.

C'est ainsi que nous avons essayé dans ce deuxième moment de la première partie d'ôter un pan de voile sur cette métamorphose radicale entreprise non seulement dans le domaine littéraire en Afrique mais aussi dans le champ critique africain, avec notamment les écrits de Lilyan Kesteloot, de Séwanou Dabla, et de Georges N'gal. Le renouvellement sépare délibérément le roman subsaharien de la linéarité, et l'installe dans une démarche déconstructive faisant que les nouveaux romanciers africains se plaisent dans des formes baroques de l'écriture : réalisme merveilleux

fondé sur le mélange des genres, l'esthétique de la démesure, la déconstruction de la langue, et le chaos spatio-temporel. Ceci dit, la parenté entre le Nouveau Roman français et celui né en Afrique postcoloniale ne se situe pas dans un rapport de force ou de dépendance, mais plutôt dans une *continuité différentielle*, c'est-à-dire que la novation chez bon nombre de romanciers africains est recherchée, outre l'emprunt au modèle de l'hexagone, du côté de la littérature latine (Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Jorge Luis Borgès en guise d'exemples), et du socle culturel et ontologique propre à chaque auteur séparément. Dès lors, il est lieu de parler dans le cas de l'Afrique non pas d'un « Nouveau Roman » africain mais de « Nouveaux Romans », d'une modernité plurielle, polyphonique et protéiforme où s'exprime une intention commune de césure.

L'appareillage conceptuel et théorique ainsi institué, nous nous sommes appliquée à nous immiscer au cœur de la complexité des innovations proposées par chaque écrivain de notre corpus, laquelle complexité a autorisé une nouvelle lecture du genre romanesque, et a permis de considérer le silence et l'absence non comme simples effets de style mais comme une vraie *poïétique* dans le sens de potentialités de la recreation ou d'une création nouvelle. En somme, dans cette troisième étape de la première partie nous nous sommes attachée à faire une esquisse de la pensée et de la pratique scripturaire de chaque romancier de façon à ce que la réflexion et la lecture qu'elle induit soient orientées d'entrée de jeu vers un passage à la limite : limite du sens, de la représentation, et limite du langage.

Absence, silence, vide, déconstruction, cette constellation négative apparaît alors comme la pierre angulaire qui précède à la création néo-romanesque et l'achève en même temps. Dans cette perspective, ce que nous avons essayé de faire dans la deuxième partie de cette thèse intitulée « **Silence du texte et écriture de l'autodestruction dans Le Nouveau**

**Roman français et africain francophone** » c'est d'accorder au silence et à l'absence un double caractère de prolificité créatrice et destructrice. Pour fonder philosophiquement notre propos, il a été nécessaire de procéder, dans le premier chapitre consacré au silence phénoménologique dans *Les Gommès* et *La Jalousie*, à une relecture des théories de Robbe-Grillet à propos de la description des objets et de la psychologie du personnage à la lumière, entre autres, de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, des concepts de « transcendance », de « mise entre parenthèses », et d'« intentionnalité » de Husserl. Les concepts husserliens analysés semblent s'imposer particulièrement dans une écriture qui se mêle à l'activité de la conscience et se donne toujours, en amont et en aval, sous les auspices du silence perceptif, énonciatif, et stylistique. De l'absence totale au foisonnement descriptif et du foisonnement à l'extinction, le texte chez Alain Robbe-Grillet naît comme nécessairement de l'effacement, y retourne et y meurt en ouvrant, par conséquent, la création sur l'infini du (re)commencement.

Dès lors, le silence dans *Les Gommès* et *La Jalousie* fait en sorte que l'espace scripturaire évite la saturation, et un nouvel espace illimité se taille dans le texte rendant possible la découverte du non-dit, de l'infigurable. Dans l'autre versant africain, le texte se construit et se déconstruit à travers une surprésence de la chair dans les romans de Sony Labou Tansi. Chair du langage, chair du corps, le ton est « carnassier », tropical, l'écriture démonique (voire démoniaque) hantée par une philosophie du tragique, moulée dans la violence subie et infligée. En effet, à travers l'analyse des différentes manifestations de la corporéité dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan* comme corpus principal, et dans *L'état honteux* comme support secondaire, la chair, en tant que substance organique et textuelle, est porteuse de finitude, de décrépitude et du personnage et de la parole romanesque chez

Sony Labou Tansi d'où l'alternance incessamment recommencée entre un *naître* par débordement (naissance des personnages, mais aussi des mots, des figures, des sons, des mouvements) et un *mourir* sous le poids de l'accumulation et de la surabondance. Autrement, tout l'univers néo-romanesque de Labou Tansi est orienté instantanément d'un début vers une fin dans la mesure où les pulsions érotiques ne sont que la face cachée de Thanatos. Aussi, était-il lieu de voir dans l'hybris laboutansienne l'émergence d'un « Nouveau Roman africain hyperréaliste » qui conduit l'aventure de l'écriture inaugurée par le Nouveau Roman français à son expérience de l'extrême. Certes, la transition est absolue entre l'écriture blanche de Robbe-Grillet et le bruissement de la forme chez Sony Labou Tansi, pourtant les deux esthétiques se recourent et se retrouvent dans cette nécessité de présentation négative : l'épuisement.

Nous nous sommes contentée dans cette partie de deux chapitres seulement car nous avons découvert (un peu tardivement peut-être) que les romans choisis de Monénembo ne répondent que par quelques rares moments aux principes de l'autodestruction. Au lieu de forcer le texte à dire ce qu'il ne signifie pas, nous avons choisi d'explicitier plutôt les raisons de l'omission d'un éventuel troisième chapitre de cette deuxième partie de notre thèse.

Arrivons à la troisième partie de notre travail de recherche, une question obsédante nous torturait : quel aboutissement pour une écriture traversée et façonnée essentiellement par les pulsions de la mort ? Quel *advenir* pour une écriture fascinée par les *forces suicidaires* du même geste qui voit son avènement sinon un cheminement vers la solitude ? C'est à l'exploration de ces « **Inventions de la solitude** » que nous avons mené le troisième mouvement de notre réflexion. Une telle épiphanie de la solitude s'est présentée en condition *sine qua non* de l'écriture de l'exil dans *Les Crapauds-brousse* et *Les Écailles du ciel* de Monénembo. À ce propos, la

forme de solitude scrutée dans les textes du romancier guinéen n'est pas synonyme d'isolement ou d'ascèse intellectuelle, mais ce qui conditionne le travail de la mémoire et simule son fonctionnement. En d'autres termes, cette « solitude essentielle », selon l'expression de Maurice Blanchot, consiste à faire taire la voix de l'être afin que celle de l'Histoire, individuelle et collective, puisse émerger à la surface dans le texte de Monémbo.

De cette solitude catalyseur de la mémoire, solitude indispensable à l'émergence de l'œuvre littéraire, nous nous sommes arrêtée sur un aspect beaucoup plus complexe de la solitude dans le Nouveau Roman, à savoir ce que nous avons choisi d'appeler « la solitude du labyrinthe » dans *Les Gommages* et *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. En effet, l'imaginaire labyrinthe, rhizomorphe plus précisément, nous a permis de penser la solitude qui lui inhérente comme multiplicité et non comme une mise à l'écart. Une solitude multiple, phénoménologique qui soustrait provisoirement la conscience aux influences du monde, et donc vécue comme une expérience eidétique qui correspond à une plongée en soi, à une *catabase* dans son labyrinthe intérieur qui met tout un chacun devant le silence de son minotaure.

Le troisième et dernier chapitre intitulé « Sony Labou Tansi, une infinie solitude » prenait plus l'aspect d'un travail de fouille archéologique de la solitude ontologique de Sony dans *La Vie et demie* et *Les yeux du volcan*, ainsi que dans la vie et les entretiens de l'auteur. Nous nous sommes permise d'un plus de liberté durant cette paléontologie d'un mysticisme solitaire chez Sony Labou Tansi.

En définitive, partir d'une problématique selon laquelle le silence et l'absence, dans leurs déploiements variables et variés, sauraient constituer l'économie esthétique, discursive, et thématique du Nouveau Roman français et africain francophone inscrit, nous semble-t-il, la présente thèse

dans le vaste des études postmodernes : postmoderne dans son choix du corpus, dans sa démarche analytique, et surtout dans son rejet du clivage entre les littératures. Ce que nous avons voulu faire dépasse, nous l'espérons, la simple confrontation de textes culturellement différents afin d'en souligner les terrains d'entente, les possibilités de rencontre ou encore de désaccord. Cette étude comparative avait le souci de la remise en cause et des théories auxquelles elle a eu recours et son propre raisonnement, car nous sommes convaincue, durant ces cinq années de corps-à-corps avec une écriture qui se démythifie dans son miroir, qui se ruine dans ses propres bâtisses, que la contradiction est gage de liberté.

# Indexe Rerum

## A

Absence, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 54, 57, 58, 61, 62, 84, 88, 94, 96, 99, 100, 101, 104, 106, 110, 140, 147, 161, 166, 171, 180, 181, 183, 185, 190, 191, 194, 196, 216, 218, 219, 220, 222  
Ancêtre, 175  
Anthropomorphisme, 21, 22  
Anti-héros, 42, 146, 171, 181  
Apocalypse, 144  
Autodestruction, 11, 91, 92, 93, 119, 148, 163, 164, 166, 219, 221  
Autoréflexion, 218

## C

Carnassier, 118, 220  
Catabase, 222  
Chosisme, 56  
Conscience, 5, 12, 17, 36, 37, 38, 59, 60, 61, 64, 67, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 153, 171, 176, 177, 200, 201, 202, 203, 220, 222  
Construction, 6, 25, 27, 54, 85, 86, 95, 103, 151, 164, 165, 188, 195, 200, 217  
Corporalité, 118, 131  
Corporéité, 130, 134, 137, 220  
Cosmocide, 66

## D

Dasein, 109  
Déconstruction, 6, 35, 40, 103, 151, 152, 219  
Déjà-là, 100  
Démésure, 11, 74, 117, 121, 135, 148, 155, 156, 157, 219  
Déprésentation, 5  
Dé-problématisation, 109  
Dicible, 5, 167  
Différence, 9, 70, 107, 154, 182, 218

## E

Écriture blanche, 100, 101, 221  
Effacement, 11, 24, 94, 98, 103, 111, 164, 165, 166, 181, 220  
Eidétique, 104, 114, 201, 222  
Engagement, 15, 34, 67, 68, 132, 146, 170, 172, 217  
Épochè, 59, 106, 201  
Ethos, 33  
Être (I), 17, 19, 55, 109, 111, 117, 138, 157, 170, 181, 184, 222  
Être-là, 17, 55, 109

Excès, 118, 124, 149, 156, 157  
Exil, 10, 12, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 170, 171, 173, 176, 179, 185, 186, 221

## F

Figure, 19, 20, 28, 64, 65, 67, 68, 101, 102, 118, 119, 121, 125, 127, 128, 134, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 171, 187, 190, 194, 196, 197, 200  
Flat characters, 127

## G

Génésiacque, 104, 216  
Géodésie, 105

## H

Histoire, 7, 10, 12, 13, 31, 36, 69, 81, 85, 86, 87, 88, 101, 110, 130, 134, 149, 165, 170, 180, 185, 222  
Horizontalité, 174  
Hyperréalisme, 159

## I

Illisible, 5, 54, 94  
Indicible, 5, 7, 8, 9, 15, 21, 40, 61, 99, 117, 147, 216  
Infigurable, 9, 220  
Innommable, 6, 71, 117, 137, 148, 178  
Intentionnalité, 60, 107, 108, 110, 220  
Intersubjectivité, 110  
Irreprésentable, 5, 6, 7, 9, 154, 156, 167, 216

## L

Labyrinthe, 154, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 222  
Lisible, 5, 195  
Littérature Objective, 56

## M

Manque, 6, 19, 66, 98, 99, 101, 121, 162, 181  
Matsouanisme, 75  
Mémoire, 7, 10, 63, 84, 85, 86, 87, 88, 120, 124, 140, 150, 170, 176, 181, 184, 185, 186, 204, 222  
Mimésis, 160  
Mise entre parenthèses, 106, 161, 201, 220  
Mouvance, 21  
Mutisme, 5, 6, 10, 12, 104, 163, 171, 176, 181, 184

## N

Négation, 11, 110, 130, 165  
Non-dit, 8, 24, 98, 99, 220  
Nouveau Roman, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18,  
21, 22, 23, 25, 27, 41, 55, 56, 58, 63, 90, 92, 93,  
98, 101, 108, 110, 115, 118, 165, 166, 167, 187,  
188, 196, 197, 216, 218, 219, 220, 221, 222  
Novation, 10, 11, 13, 15, 72, 81, 90, 216, 217, 218,  
219

## O

Origine, 10, 60, 101, 104, 107, 149, 170  
Originel, 101

## P

Pathos, 115  
Perception, 24, 55, 60, 73, 97, 105, 106, 110, 113,  
115, 220  
Phénoménologie, 8, 9, 17, 58, 59, 60, 64, 105, 108,  
115, 220  
Poétique, 6, 15, 31, 72, 75, 105, 138, 142, 144, 152,  
155, 165, 184, 185, 187, 194  
Poïétique, 219  
Positivism, 33, 107  
Profondeur, 17, 18, 54, 55, 56, 82, 105, 144, 158,  
160, 166  
Punctum, 102, 103

## R

Réalisme, 6, 7, 9, 11, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 60, 63,  
73, 74, 75, 76, 130, 218  
Réalisme balzacien, 15  
Réalisme magique, 11, 74  
Réalisme merveilleux, 74, 75, 218  
Réalisme prodigieux, 7, 73  
Regarder (le), 105, 107, 115  
Renouvellement, 15, 27, 31, 36, 90, 218

Répétition, 24, 63, 111, 113, 183, 188, 190, 192, 218  
Représentation, 6, 21, 25, 32, 62, 74, 86, 90, 101,  
106, 107, 108, 113, 117, 118, 119, 135, 140, 155,  
157, 159, 200, 219  
Rhizome, 20, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 203  
Rupture, 13, 16, 35, 37, 42, 134, 217

## S

Signifiante, 21, 103  
Silence, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 37, 56, 71, 83, 85, 86, 87,  
93, 94, 101, 102, 103, 104, 116, 117, 125, 137,  
162, 164, 165, 170, 177, 179, 181, 182, 185, 197,  
216, 219, 220, 222  
Simulacre, 159, 160  
Simulacres, 160  
Solitude essentielle, 167, 222  
Solitude phénoménologique, 201, 203  
Souvenir, 10, 61, 84, 85, 86, 105, 114, 115, 116, 164,  
170, 176, 179, 185, 186, 200  
Spectre, 69, 73, 140, 141  
Structure, 21, 26, 57, 82, 99, 100, 102, 112, 139, 147,  
153, 157, 159, 190, 216  
Surface, 17, 55, 98, 105, 116, 158, 159, 222  
Suspension, 99, 106, 153

## T

Téléologique, 104, 216  
Transcendance, 31, 105, 220  
Tropicalité, 77, 124  
Tropicalités, 124

## V

Verticalité, 175  
Vide, 5, 8, 10, 24, 55, 57, 84, 86, 88, 100, 101, 103,  
115, 116, 120, 121, 131, 161, 162, 167, 176, 182,  
184, 219  
Voir (le), 105, 107, 113, 114, 115

# Indexe Nominum

## A

Albert Christiane, 87  
Alter Jean, 50, 62

## B

Bachelard Gaston, 142, 143  
Bakhtine Michael, 134  
Barthes Roland, 14, 18, 19, 20, 21, 53, 56, 57, 63, 91,  
101, 102, 103, 104, 105, 160  
Baudin Roxana, 130  
Baudrillard Jean, 160, 161, 162  
Bayart Jean-François, 128  
Bemba Sylvain, 35, 66, 74, 76, 81  
Bernal Olga, 58, 107  
Biyidi Alexandre, 31  
Blanchot Maurice, 104, 105, 163, 167, 168, 171, 182,  
183, 184, 185, 186, 217, 223  
Bokiba André-Patient, 73  
Borgomano Madeleine, 41

## C

Carrabino Victor, 8, 59  
Chevrier Jacques, 37, 40, 42, 66  
Comte-Sponville André, 211  
Cornaton Michel, 127, 128  
Coulibaly Adama, 159, 160

## D

Dabla Séwanou, 11, 37, 42, 74, 79, 119, 128, 219  
Dällenbach Lucien, 49  
Dehon Claire, 34  
Deleuze Gilles, 8, 51, 188, 192, 193, 194, 196  
Derrida Jacques, 8, 25  
Desanti Jean, 106  
Devesa Jean-Michel, 76, 77  
Dia Touré Tierno, 136  
Dugast-Portes Francine, 14, 111

## F

Fonkoua Romuald, 38  
Foucault Michel, 45, 46  
Franck Thomas, 21, 25, 49, 50, 52, 109, 112, 113,  
116, 203, 205

## G

Gagnebin Murielle, 6

Garnier Xavier, 42, 135, 142, 145, 146, 159, 191, 195,  
197, 198

Glissant Edouard, 156, 195

Guattari Félix, 188, 192, 193, 194, 196

## H

Hamon Philippe, 195  
Husserl Edmund, 6, 8, 59, 60, 61, 106, 109, 202, 221

## K

Koné Amadou, 34

## L

Labou Tansi Sony, 7, 8, 10, 11, 14, 39, 40, 41, 43, 65,  
66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,  
79, 80, 81, 82, 88, 118, 119, 120, 121, 123, 124,  
125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,  
135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147,  
148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157,  
158, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 205, 206, 207,  
208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 221, 222,  
223

Labrie Pierre, 86

Layraud Valérie, 79

Levinas Emmanuel, 8

Lopès Henri, 42, 65, 74

## M

M'Bourra Serge, 79  
Magnier Bernard, 8, 81, 82, 139  
Marquez Gabriel Garcia, 74, 75, 77, 78, 79, 220  
Merleau-Ponty Maurice, 8, 61, 106, 221  
Message Vincent, 200  
Midiohouang Guy Ossito, 39  
Mondliano Lydie, 75  
Monénembo Tierno, 7, 8, 10, 12, 14, 40, 41, 43, 82,  
83, 85, 87, 89, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171,  
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,  
182, 184, 185, 186, 187, 209, 217, 222, 223

## N

N'gal Georges, 219  
Ngalasso Mwatha Musanji, 38, 42, 84  
Ngandu Nkashama, 33

## O

Obenga Théophile, 37

**P**

Pageaux Daniel-Henri, 11, 37, 74, 79  
Plutarque, 189

**R**

Ricard Alain, 73  
Ricardou Jean, 14, 28, 48, 197, 218  
Ricoeur Paul, 86  
Riffatere Michael, 74  
Robbe-Grillet Alain, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 18,  
19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 42,  
43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58,  
59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 95, 96, 98, 99, 100, 101,  
102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111,  
112, 113, 115, 116, 117, 118, 155, 163, 164, 165,  
167, 168, 170, 172, 188, 189, 190, 191, 192, 193,  
194, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 217,  
218, 219, 221, 222, 223

**S**

Salaün Frank, 65  
Sarraute Nathalie, 7, 19, 42  
Sartre Jean-Paul, 62, 68, 109, 186, 215  
Scheel Charles, 75  
Sellin Eric, 42  
Semujanga Josias, 71  
Sow Ibrahima, 176

**V**

Vareille Jean-Claude, 117

**W**

Wolf Virginia, 88, 89

## Bibliographie

### Corpus :

#### **LABOU TANSI Sony**

- *Les Yeux du volcan, Paris, Ed. Du Seuil, 1988.*
- *L'État honteux, Paris, Seuil, 1981*
- *La vie et demie, Paris, Éditions Du Seuil, Coll. « Points », 1979.*

#### **MONÉNEMBO, Tierno.**

- *Les Écailles du ciel, Paris, Éditions Du Seuil, 1986.*
- *Les Crapauds-Brousse, Paris, Éditions Du Seuil, Coll. « Points » 1979.*

#### **ROBBE-GRILLET, Alain.**

- *Dans le labyrinthe, Paris, Éditions De Minuit, 1959.*
- *La Jalousie, Paris, Éditions de Minuit, 1957*
- *Les Gommages, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Mdouble », 1953*

### **Autres textes des mêmes auteurs :**

- LABOU TANSI Sony, *Paroles inédites, Entretien avec Bernard Magnier, Paris, Éditions théâtrales, 2005.*
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le miroir qui revient, Paris, Éditions de Minuit, 1984.*
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le régicide Éditions de Minuit, Paris, 1978.*
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour Un Nouveau Roman, Paris, Éditions de Minuit, 1963.*

### **Ouvrages et article sur LABOU TANSI Sony :**

- BEMBA Sylvain, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur, n°1, 1986.*
- Dacy Elo, « La Tradition burlesque dans La Vie et demie de Sony Labou Tansi » dans NZUJI MUKALA Kadima, KOUVOUAMA Abel, KIBANGO Paul (dir.), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens*

: actes du colloque international tenu à Brazaville les 13,14 et 15 juin 1996, Paris, L'Harmattan, 1997.

- DEVESA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, l'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 1996.

- DIA TOURE Thierno, *Modernité et postmodernité dans la littérature postcoloniale, Les cas de Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, thèse soutenue à l'université de Lyon 2010

- LEZOU Gérard, NDA Pierre, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Paris, Éditions Pulim, Coll. « Francophonies », 2003.

- MARTIN-GRANEL Nicolas, RODRIGUEZ-ANTONIOTTI Greta (éd), *L'Atelier de Sony Labou Tansi, Vol 1*, Paris, Edition Revue Noire, Coll. « Soleil », 2005.

- MBANGA Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony LABOU TANSI*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- NSHIMIYIMANA Eugène, « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et mnémotopie », *Études françaises*, volume 41, numéro 02, 2005.

- SEMUJANGA Josias, « De l'ambivalence axiologique à la métamorphose des genres dans L'anté-peuple de Sony Labou Tansi », *Présence francophone*, no 52, 1998.

- « *Sony Labou Tansi, la star francophone* », *Ehuzu*, (journal béninois), 23 octobre 1987.

### **Ouvrages et article sur ROBBE-GRILLET Alain :**

- ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, structures et significations*, Genève, Librairie Droz, 1966.

- BERNAL OLGA, *Robbe-Grillet, le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, Coll. « Le Chemin », 1964.

- JOHANSSON Franz (dir.), *Robbe-Grillet, La Déconstruction du roman*, Paris, PUF, Coll. « CNED-PUF », 2010.

- LEENHARDT Jacques, *Lecture politique du roman « La jalousie » d'Alain Robbe-Grillet*, Editions de Minuit, Coll. « Critique », Paris, 1973.
- MERETOJA Hanna, «Against Pre-Established Meanings: Revisiting Robbe-Grillet's Relation to Phenomenology » dans *Phenomenology, Modernism and Beyond*, BOURNE-TAYLOR Carole and MILDENBERG Ariane, Edition Peter Lang, Coll. « Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts », 2010.
- MIESCH Jean, *Robbe-Grillet*, Paris, PUF, 1965.
- MIGEOT François (dir.), *Ambiguïté et Glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, Presse Universitaire de Franche-Comté, Coll. « Annales littéraires », 2004.
- MORRISSETTE Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit, 1963.
- STOLTZFUS Ben, *Alain Robbe-Grillet*, Shouthern Illinois, University Press, 1964.
- VAREILLE Jean-Claude, *Alain Robbe-Grillet L'étrange*, Saint-Genouph, Nizet, 1981.

### **Ouvrage et articles sur MONENEMBO Tierno**

- DIALLO Elisa, *Tierno Monénembo, une écriture migrante*, Paris, Karthala, 2012.

### **Dictionnaires :**

- *Le Nouveau Littré* (édition 2006), Garnier, Paris, 1960 pages.
- *Le Trésor de la langue française et Dictionnaire de l'Académie française*, mis en ligne par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), <https://www.cnrtl.fr/definition/>
- *Demyster*, dictionnaire bilingue grec ancien- français, disponible en ligne : <http://grec.desmyter.org/>
- *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel, dir., Éditions Du Rocher, 1988.

## A propos de la littérature subsaharienne

- AUGUSTIN Asaah H, « Satire, désordre, folie et régénérescence : lecture de quelques romans africains », *Présence francophone*, Paris, n° 64, 2005.
- BAUDIN Roxana, *Une lecture du roman africain francophone depuis 1968*. Paris, L'Harmattan, 2013.
- BEMBA Sylvain, Correspondance adressée à Jean-Michel Devésa, automne 1994.
- BIEM Jean Études, « Statut et enjeux de la littérature africaine face à la française : hybridité, décentrement et transcendance » sur [www.africultures.com/revues](http://www.africultures.com/revues)
- BIYIDI Alexandre, « Afrique noire, littérature rose », in *Présence Africaine*, avril-juillet, 1984.
- BOGOMANO Madeleine, *Des hommes ou des bêtes ?* Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.
- BOKIBA André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris, L'Harmattan, 2004.
- BORGOMANO Madeleine, *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHEMAIN Roger, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1986.
- CHEVRIER Jacques,
  - « Le roman africain dans tous ses états », *Notre Librairie*, n° 78, 1985.
  - *La littérature nègre*, 1984, Paris, Armand Colin, réédition 1999.
- CORNATON Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- COULIBALY Adama, «L'Écriture Des Surfaces Dans Le Roman Nouveau Africain Postcolonial : Aspects Théoriques.» *Nouvelles Études*

- Francophones*, vol. 27, no. 2, 2012, pp. 151–167. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/24245220](http://www.jstor.org/stable/24245220) Consulté le 27 février 2020.
- DABLA Séwanou, *Nouvelles Écritures Africaines, Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
  - DEHON Claire L., *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002
  - DEVESA, Michel *Écriture et magie au Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1994.
  - DIOP Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*. Ed. L'Harmattan, Paris, 2002.
  - KESTELOOT Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris-Karthala, 2004.
  - KONE Amadou, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Dakar, NEA, 1976
  - KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, 1968.
  - MIDIOHOUANG Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.
  - MONDLIANO Lydie, « La fabrication des identités dans le roman congolais », in *Parades postcoloniales*, Paris, Karthala, 2006.
  - NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995.
  - NGALASSO Mwatha Musanji,
    - « l'exil dans la littérature africaine écrite en français », Danièle SABBAH (dir.), *Eidolon* n°85, *Écriture de l'exil*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009
    - « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 72-79
  - NGANDU Nkashama, *Littératures africaines, de 1930 à nos jours*, Paris, Editions Silex, 1984
  - RICARD Alain, *Littératures d'Afrique noire, Des langues aux livres*, Paris, C.N.R.S. éditions/Karthala, 1995.

- SELLIN Eric, « Ouologuem, Kourouma, et le nouveau roman africain », in *Littératures ultramarines de langue française*, Sherbrook, Naaman, 1974.

### **A propos du Nouveau Roman**

- ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Ed. Ellipses, Coll. Thèmes et Etudes, Paris, 1993.
- DUGAST-Portes Francine, *Le Nouveau Roman, Une césure dans l'Histoire du récit*, Rennes, PUR, 2018
- RICARDOU Jean,
  - *Nouveaux problèmes du roman*. Ed. du Seuil, Paris, 1978.
  - *Le Nouveau Roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1973.
  - *Problèmes du nouveau roman*, Paris, éd. Seuil, Coll. « Tel Quel », 1967.
  - *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, I. Problèmes généraux, Paris, UGE, Coll. 10/18, 1972.

### **Ouvrage et articles divers**

- ALBERT Christiane, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 324
- ANGELET Christian, « La mise en abyme selon le *Journal* et la *Tentative amoureuse* », in HALLYN.F. (Éd.), *Onze essais sur la mise en abyme*, Gent, université de Gand, 1980.
- ANTELME Robert, *L'Espèce humaine* (1947), édition revue et corrigée (1957), Paris, Gallimard, « Tel », 1978
- ARENDT Hannah, « le concept d'histoire » in *La crise de la culture*, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
- ASTURIAS Miguel Angel, *Europe*, n° 553-554, mai-juin 1979,
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BAKHTINE Michail, *Esthétique et théorie du roman*. Ed. Gallimard, Paris, 1975.

- BARONI, Raphaël, *La tension narrative, suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- BARTHES Roland,
  - *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil, Coll. Traces Écrites, 2002,
  - « Littérature objective » in *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991.
  - « Analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
  - *Le plaisir du texte*, Seuil, Coll. Points Essais, 1973.
  - *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1970.
  - *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BAUDRILLARD Jean
  - *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
  - *Les stratégies fatales*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, Coll. Biblio-essais, 1986.
- BAYART Jean-François, *L'état en Afrique. La politique du ventre*. Paris, Librairie Fayard, Coll. L'espace du politique, 1989
- BLANCHOT Maurice,
  - *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1988.
  - *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
  - *La Part du feu*, Paris, Gallimard, Coll. « Blanche », 1949.
  - *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1959
- BRETON (le) David, *Du silence*, Paris, Éditions Métailié, 1997
- CERTEAU Michel (de), *L'invention du quotidien. L'Arts de faire*, « Récits d'espace », Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1990, 460 pages.
- CHEVRIER Jacques, « Des formes variées du discours rebelle », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 64-70
- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*. Ed. Flammarion, Paris, 1966.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Seuil, Paris, 1979.

- COMPTE-SPONVILLE André, *L'amour, la solitude*, Paris, Éditions Albin Michel, 2000
- DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire-essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. Seuil, 1977.
- DECRAENE Philippe, *Vieille Afrique et jeunes nations*, Paris, PUF, 1982.
- DELEUZE Gilles, Guattari Félix,
  - *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 2005, 208 pages.
  - *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976
  - *Différence et répétition*, Paris, Ed. PUF, 1968
- DEPROOST Paul-Augustin (dir.) *Mémoire et identité. Parcours dans l'imaginaire occidental*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2008,
- DERRIDA Jacques,
  - *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris, 1967.
  - *Marges – De la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, 432 pages.
- DESANTI, Jean Toussaint, *Introduction à la phénoménologie*, Folio, Coll. « Essais », Paris, 1994, 176 pages.
- DUFOUR Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1997.
- FANON Franz, *Les damnés de la terre*, Ed. La Découverte, Coll. Poche, Paris août 2013.
- FREUD Sigmund,
  - *Totem et Tabou*. Ed. Petite bibliothèque Payot, Coll. Psychanalyse, Paris, 2004.
  - *Essais de psychanalyse*. Ed. Payot & Rivages, Paris, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Coll. « Tel », Paris, 1990, 406 pages.
- FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de Style*, Armand Colin, Coll. « 128 », Paris, 2010
- GARNIER Xavier,

- *L'éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 2001.
- « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002.
- GAGNEBIN, Murielle, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre* Paris, PUF, 1984.
- GENETTE Gérard,
  - *Discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais, Septembre 2007.
  - *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Coll. « Points essais », Paris, 1982, 468 pages.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GOLDMANN Lucien, *structures mentales et créations culturelles*, Paris, Ed. Anthropos, 1970.
- HAMON Philippe, « Voir la ville », in *Romantisme*, 1994, N°83, *La ville et son paysage*, pp. 5-8, [www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1994\\_num\\_24\\_83\\_5930](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1994_num_24_83_5930), consulté le 20-09-2020.
- HERVBERGER-FOFANA Pierrette, *Mots Pluriels*, N°10, Mai 1999. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1099slt.html>
- HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, (traduit de l'allemand par Paul Ricœur), Éditions Gallimard, Paris, 1950, p. 103.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Ed. PUF, Coll. Ecriture, 2014.
- KAMAL Abderrahim, *Le voir simonien*, Ed. OKAD, 2001
- KIERKEGAARD Soren, *La répétition*, in T.V, Paris, Ed. De l'Orante, 1972,
- KILLEEN, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2004.
- KRISTEVA Julia et All, *La traversée des signes*. Paris, Ed. Seuil, Coll. Tel Quel, 1975.

- LABRIE Pierre, *Les Français des années troubles, De la guerre d'Espagne à la libération*. Paris, Seuil, 2003
- LUKACS Georg, *La théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Tél. 2012.
- MARINO Adrien, *Comparatisme et théorie de la littérature*. Ed. PUF, Paris 1988.
- MARQUEZ Gabriel Garcia, *Cent ans de solitude*, Paris, Le Seuil, 1968
- MAUPASSANT Guy de, Préface de *Pierre et Jean*, Paris, Folio Classique, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice,
  - *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1979.
  - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1945
- MESSAGE Vincent, « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick », dans *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 2009, Vol. 1, p. 189-20
- PAGEAUX Daniel-Henri, « Gabriel Garcia Marquez en français : de la traduction au modèle », *Lendemains*, n° 27, Berlin, 1982
- PARIS Jean, *Rabelais au futur*, Paris, Seuil, 1970.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Gallimard, Coll. « Folio Essais », Paris, 2003.
- PETITIER, Paule et HOUPERT, Jean-Marc, *De l'irreprésentable en littérature*, L'Harmattan Paris, 2002.
- PLUTARQUE, *La vie de Thésée*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Coll. Budé, Traduction R. Flacelière, E. Chambry Et M. Juneaux, 1957.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Ed. du Seuil, Paris, 2000.
- RIFFATERE Michael, « L'intertexte inconnu » in *Littérature* n° 41, février 1981, p. 05.
- RINN, Michael. *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*. Delachaux Lausanne/Paris, &Niestlé, 1998.

- SAINT-GENOUPH Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*. Paris, Coll. Quadrillage, PUF, 1996.
- SALAÜN Frank, *Besoin de fiction*, Paris, Hermann, coll. "Fictions pensantes", 2010.
- SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Ed. Folio, Coll. Essais, 1956.
- SARTRE, Jean-Paul,
  - *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985.
  - « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : L'intentionnalité », in *Situations I : essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947
  - *L'Imaginaire*, Folio Essais, Paris, 1940.
  - SOW Ibrahima, *Psychiatrie dynamique africaine*, Éditions Payot, Coll. Bibliothèque Scientifique, Paris, 1977.
- SCHEEL Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005
- TIM Unwin, « Écrire l'exil : rupture et continuité », in *Mots Plurielles*, n° 17, avril 2001, [http : www.arts.uwa.edu.au/Mots Plurielles/MP1701](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots_Plurielles/MP1701)
- TODOROV Tzvetan,, BAKHTINE Michaïl, *Le principe dialogique*, Paris, SEUIL, 1981.
- THUMSER Jean-Daniel, *L'ego, son expression, sa vie, sa naturalisation : une crise des sciences de la subjectivité*, Paris, Université Paris sciences et lettres, Coll. « Philosophie », 2017.
- VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- WOLF Virginia, *The essays of Virginia Woolf (1919-1924)*, Lenders, Éditions A. MacNeillie, Hogarth Press, ( 1986), Vol. 3.

# Table des matières

Introduction générale	5
Première partie : Novations, formes et enjeux	13
Introduction de la première partie	14
Chapitre premier : Pour une fixation de « la novation » dans le Nouveau Roman français et africain francophone.	16
2.1. Nouveau Roman français entre continuité et subversion.	16
2.2. « Nouveau roman » africain.	31
Chapitre deuxième : Autoréflexivité du Nouveau Roman : entre extinction du dire et pluralité du sens	43
Chapitre troisième : Penser le « Nouveau roman » français et africain francophone.	54
1.1. Alain Robbe-Grillet : Regard sur l'homme et son œuvre	54
1.2. Sony Labou Tansi ou l'œuvre du sang	65
1.3. Tierno Monénembo et la réécriture de l'Histoire contemporaine.	82
Conclusion de la première partie	91
Deuxième partie : Silence du texte et écriture de l'autodestruction dans Le Nouveau Roman français et africain	93
Introduction de la deuxième partie	94
Chapitre 1 : Origines du silence, silence des origines	95
Chapitre 2 : Sony Labou Tansi, de la violence au silence de l'écriture.	118
1.2. Corps carnassier : violence et décrépitude.	119
2.2. Le corps entre mythification et démythification	131
3.2. Folie de l'écriture tansienne : « Démonstration de la démonstration »	149
Conclusion de la deuxième partie	166
Troisième partie : Invention de la Solitude	169
Introduction de la troisième partie	170
Chapitre 1 : écriture de la mémoire chez Monénembo : une rhétorique de la solitude.	171
Chapitre 2 : Solitude du labyrinthe dans le Nouveau Roman d'Alain Robbe-Grillet.	188
Chapitre 3 : Sony Labou Tansi, une infinie solitude.	205
Conclusion de la troisième partie	216
Conclusion générale	217
Indexe Rerum	225
Indexe Nominum	227
<b>Bibliographie</b>	229

