

Études littéraires africaines

Écriture grotesque et ambivalence de l'imaginaire de la crise dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana



Marion Ott

Numéro 52, 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087074ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1087074ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ott, M. (2021). Écriture grotesque et ambivalence de l'imaginaire de la crise dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana. *Études littéraires africaines*, (52), 157–176. <https://doi.org/10.7202/1087074ar>

Résumé de l'article

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana, les poétiques grotesques participent de la mise en scène d'un imaginaire de la crise non réductible à une satire socio-politique. Si le grotesque constitue un mode d'expression particulièrement apte à dire le désarroi face à l'anomie dans lequel le monde semble avoir basculé après les indépendances, il fait cependant échapper le roman, par l'*ailleurs* sur lequel il ouvre, à un discours purement pessimiste ou misérabiliste. Dans la mesure où il brouille les frontières établies et met en crise les normes manichéennes, le grotesque apparaît aussi dans les romans étudiés comme la tentative de dépassement d'une pensée dichotomique de l'altérité, au profit de représentations plus ambivalentes et mouvantes de l'espace dit postcolonial.

ÉCRITURE GROTESQUE ET AMBIVALENCE DE L'IMAGINAIRE DE LA CRISE DANS LES SEPT SOLITUDES DE LORSA LOPEZ DE SONY LABOU TANSI ET ZA DE RAHARIMANANA ¹

Résumé

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana, les poétiques grotesques participent de la mise en scène d'un imaginaire de la crise non réductible à une satire socio-politique. Si le grotesque constitue un mode d'expression particulièrement apte à dire le désarroi face à l'anomie dans lequel le monde semble avoir basculé après les indépendances, il fait cependant échapper le roman, par l'*ailleurs* sur lequel il ouvre, à un discours purement pessimiste ou misérabiliste. Dans la mesure où il brouille les frontières établies et met en crise les normes manichéennes, le grotesque apparaît aussi dans les romans étudiés comme la tentative de dépassement d'une pensée dichotomique de l'altérité, au profit de représentations plus ambivalentes et mouvantes de l'espace dit postcolonial.

Mots-clés : grotesque – ambigüité – imaginaire de la crise – Sony Labou Tansi – Raharimanana.

Abstract

In the novels Les Sept solitudes de Lorsa Lopez by Sony Labou Tansi and Za by Raharimanana, grotesque poetics participate in the representation of an imaginary of the crisis that cannot be reduced to a socio-political satire. While the grotesque is a particularly apt mode of expression for expressing the disarray resulting from the anomie into which the post-independence world seems to have fallen, this one does however make the novel escape from a purely pessimistic or miserable discourse by opening up to an elsewhere. Insofar as it blurs established boundaries and puts Manichean norms in crisis, the grotesque appears in the novels studied as an attempt to overcome a dichotomous way of thinking about otherness, in favour of more ambivalent and shifting representations of the so-called postcolonial space.

Keywords : grotesque – ambiguity – imaginary of the crisis – Sony Labou Tansi – Raharimanana.

¹ Cet article est la version remaniée d'une communication donnée au Congrès annuel du Conseil International d'Études francophones (C.I.E.F.) en juin 2021.

À la difficile question de savoir pourquoi il écrit, l'écrivain congolais Sony Labou Tansi répond : « Parce que je ne suis pas sûr des choses. Je ne suis pas sûr du monde »². L'acte d'écrire – et sans doute de lire – serait donc une façon d'« essayer »³, au sens fort du verbe, son corps, ses idées et ses perceptions. C'est à cette dimension incertaine et ambivalente du roman dit postcolonial et de sa réception que nous nous intéresserons ici, en nous appuyant sur deux romans mettant en œuvre des poétiques qui ont beaucoup en commun : *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*⁴ (1985), du même Sony Labou Tansi, et *Za*⁵ (2008) de l'écrivain d'origine malgache Raharimanana.

Chacun des deux récits se noue autour d'une situation de crise. Le narrateur éponyme de *Za*, littéralement fou de douleur à la suite du décès de son enfant, abandonne sa femme pour errer dans une Antananarivo qui se désagrège au gré de ses hallucinations. Dans *Les Sept Solitudes*, la crise est collective : lorsque Lorsa Lopez assassine sa femme avec une rare bestialité, il rompt l'équilibre de la petite ville de Valancia, qui passera les quarante-sept années suivantes à attendre que la police daigne se déplacer depuis la capitale rivale pour dresser le constat de la mort de la jeune femme et permettre à la vie et au temps de reprendre leur cours. Petites histoires dans la grande, ces crises individuelles ou collectives s'adossent à une anomie politique, économique et morale plus générale, conférant aux romans une certaine charge critique. Mais cette puissance dénonciatrice se double d'un imaginaire de la crise ambivalent et mouvant, qui nous semble permettre à ces récits – y compris à *Za*, plus nettement accusateur – de dépasser le cadre du roman à thèse ou de la satire sociopolitique auquel le roman africain est souvent rapporté. Nous faisons l'hypothèse que ce dépassement résulte notamment du déploiement d'une esthétique grotesque qui, si elle est indissociable d'une vision critique du monde, se distingue néanmoins de genres ou de modes évaluatifs tels que la satire ou l'ironie en cela qu'elle agit au sein du récit comme un « facteur de confusion »⁶ perturbant l'activité évaluatrice et interprétative du lecteur. Notre article envisagera ainsi deux grands types de brouillages,

² SONY LABOU TANSI, « Pourquoi écrivez-vous ? », in : ID., *Encre, sueur, salive et sang : textes critiques*. Édition établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti. Avant-propos de Kossi Efoui. Paris : Éd. du Seuil, 2015, 195 p. ; p. 81.

³ SONY L.T., « Pourquoi écrivez-vous ? », *art. cit.*, p. 81 : « Nommer étant prendre corps, essayer son propre corps à tous les corps du monde ».

⁴ SONY LABOU TANSI, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez : roman*. Paris : Éd. du Seuil, 1985, 200 p. ; désormais abrégé en *LSS*.

⁵ RAHARIMANANA (Jean-Luc), *Za : roman*. Paris : Philippe Rey, 2008, 300 p. ; désormais abrégé en *Za*. L'auteur ayant pris pour nom de plume son seul nom de famille, il ne sera pas fait mention de son prénom dans l'article.

⁶ HAPHAM (Geoffrey Galt), *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton (NJ) : Princeton University Press, 1982, xxiii-230 p. ; p. xv : « the grotesque inhabits [the forms] as an "element", a species of confusion ».

plutôt relatifs à la situation d'énonciation d'une part, et aux effets de lecture d'autre part, pour interroger en dernier lieu la portée éthique que peut recouvrir le choix du grotesque.

Des univers de l'ambiguïté et de l'entre-deux

Une instance narrative problématique

Dans l'un et l'autre roman, l'instance narrative s'avère problématique et jette le doute sur le statut du texte, sur la façon dont il faut le lire et donc, par extension, sur la manière dont il convient d'évaluer la perception du monde proposé. La narratrice des *Sept Solitudes* – dont on apprendra tardivement qu'elle appartient à l'univers de la diégèse – s'efface le plus souvent en tant que sujet de l'énonciation au profit d'un récit construit collectivement sur le modèle d'une rumeur⁷. Sont ainsi juxtaposées, sans être ressaisies par une conscience unificatrice qui viendrait garantir leur caractère « certain », des voix disparates et des lectures concurrentes des événements, à partir desquelles il appartient au lecteur de reconstituer la, ou du moins une vérité.

Dans *Za*, la question de l'origine de la parole, rendue complexe par l'hétérogénéité des voix narratives⁸ et des registres, se double de celle du crédit à accorder aux événements rapportés par le « fou luttant » (*Za*, p. 25) qu'est *Za*. Le degré de réalité de la perception hallucinée que ce dernier a du monde, qui superpose sans cesse réalité et fantasme mais finit par être partagée par d'autres personnages, n'est en effet jamais clairement établi. Comme l'écrit Jean-Christophe Delmeule à propos des nouvelles de Raharimanana, l'« écriture qui perd pied, qui se dissout dans l'eau et la boue, [...] fait entendre ce qui du langage du fou peut prendre matière »⁹ ; la vision du fou (se) fait monde. La substitution de la forme tronquée du pronom malgache de première personne *izaho* (couramment prononcé [za] mais jamais écrit tel quel) au pronom français *je* ajoute à l'ambiguïté de cette identité narrative et perturbe le processus d'identifi-

⁷ Pour une analyse de l'écriture de la rumeur dans *Les Sept Solitudes*, voir notamment : BAZIÉ (Isaac), « Texte littéraire et rumeur : fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective », *Protée*, vol. 32, n°3, hiver 2004, 125 p. ; p. 65-76.

⁸ Si la parole de *Za* se donne pour orale et spontanée, le lecteur comprend rapidement qu'elle a en réalité été recueillie sur des « feuillets » et médiatisée, et à l'occasion censurée, par un narrateur-cadre. La voix ironique de celui-ci s'exprime uniquement dans les rubriques de chapitre d'une façon qui n'est pas sans rappeler *Candide* de Voltaire ou *Gargantua* de Rabelais. Ainsi, on ne sait pas bien si l'on a affaire à une parole conçue comme dite ou comme écrite.

⁹ DELMEULE (Jean-Christophe), *Les Mots sans sépulture : l'écriture de Raharimanana*. Bruxelles : Peter Lang, coll. Documents pour l'histoire des francophonies. Afriques, n°29, 2013, 229 p. ; p. 18

cation. En effet, bien qu'il soit utilisé pour désigner le sujet d'un récit qui se donne pour autodiégétique, le mot *za* distribue des verbes conjugués à la troisième personne du singulier (« *Za rit* », « *Za a dit* », *passim*), sauf pour les verbes pronominaux et les déterminants possessifs qui conservent la première personne (« *Za me ramasse* », p. 66 ; « *Za hurle dans mon linceul* », p. 166). On peut faire l'hypothèse que ce choix permet de préserver l'ambiguïté d'un je / il – un « il » qui se prénommerait *Za* – pour le lecteur non malgachophone, et qu'il permet donc de ne pas faire pencher la balance vers une énonciation rendue ostensiblement schizoïde par de trop grands écarts morphologiques entre les marques de la première et de la troisième personnes. S'instaure alors une dissonance entre la lecture de l'œil et celle de l'oreille (l'œil lit des verbes à la troisième personne quand l'oreille entend la plupart du temps un homophone du verbe à la première personne) qui contribue au sentiment d'inconfort mais peut aussi devenir, comme le souligne l'auteur dans un de ses entretiens, un jeu « réellement jubilatoire »¹⁰ pour peu que le narrataire accepte la part d'instabilité consubstantielle à la langue poétique. Cet usage non conventionnel peut être compris comme un pied de nez à deux égards. D'une part, l'insolence de *Za*¹¹ n'est pas sans rappeler l'opposition que l'auteur, dont la famille est originaire des côtes, fait entre la liberté créative du « langage "cru" des voyous et des côtiers » et le carcan de la « politesse et du raffinement »¹² du *merina*, langue de l'ethnie politiquement dominante devenue langue commune¹³. Il semble aussi, d'autre part, une façon de mettre à distance la question de la quête d'identité, « péché mignon de la critique française sur la littérature africaine »¹⁴, pour montrer ce que cette interpénétration des langues et des imaginaires peut avoir de fécond sur le plan poétique. En d'autres termes, appeler à une autre lecture du texte perçu comme postcolonial.

Comme l'affirme Giuseppe Sofo, ce travail de sape ne constitue toutefois pas « une attaque livrée contre la langue française en tant que langue coloniale », mais « contre la langue en tant que telle, contre toute lan-

¹⁰ RAHARIMANANA (Jean-Luc), « *Za*, par-delà la torture, le rire... », *Fabula-LhT*, n°12 (*La langue française n'est pas la langue française*, dir. Samia Kassab et Myriam Suchet), mai 2014, n.p. ; consultable sur le site de *Fabula* : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215> (c. le 14-05-2021).

¹¹ Le sujet est généralement placé après le verbe dans la syntaxe *malagasy* et l'ellipse du *je* est considérée comme plus raffinée. Dans une culture où prédomine l'humilité devant la collectivité, l'antéposition emphatique du pronom de la première personne, qui plus est dans une forme familière, peut heurter par la revendication d'individualisme qu'elle constitue.

¹² RAHARIMANANA (Jean-Luc), « *Raharimanana* », *Po&sie*, n°153-154 (*Afriques 1*), 2015, p. 139-143 ; p. 141 ; en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2015-3.htm> (c. le 28-12-2021)

¹³ Voir également plus loin la note de bas de page évoquant les implications politiques de ce pied de nez à la culture *merina*.

¹⁴ RAHARIMANANA (J.-L.), « *Za*, par-delà la torture, le rire... », *art. cit.*

gue »¹⁵. La création d'une langue insituable, déterritorialisée, de laquelle participent plus généralement les multiples torsions phoniques et lexicales qui sont à l'œuvre dans le roman (mots-valises, métaplasmes, etc.), se présente aussi et surtout comme une tentative d'engager un rapport renouvelé, dynamique et sensoriel à une langue qui, en Occident, serait sclérosée par « la mort du verbe »¹⁶. Ayant pensé l'écriture de *Za* non comme un rapprochement de l'oralité traditionnelle, mais à l'inverse comme un moyen « de rendre à la langue française sa part d'oralité [et de] musicalité »¹⁷, Raharimanana enjoint implicitement son lecteur à dépasser le cliché d'une dichotomie entre la langue française qui serait celle d'une froide rationalité et la langue des ex-colonisés qui serait celle du corps et de l'affect. En somme, ce que vient appuyer ce « *Za* » omniprésent, c'est la revendication de la subjectivité absolue d'un homme qui refuse résolument de se courber¹⁸, que ce soit sous le poids des traditions, sous celui des exigences d'une mondialisation prédatrice ou encore sous celui de lectures figeant les identités. Et sans doute, par-delà cet homme, la revendication d'un écrivain qui cherche à « [s]e construi[re] un pays »¹⁹ singulier.

Si ces procédés ne sont pas en soi grotesques, ils perturbent les modalités habituelles de perception du lecteur et placent celui-ci dans un rapport de doute par rapport à la référentialité du texte, empêchant le plaisir de la connivence sur lequel se fondent d'autres comiques évaluatifs comme l'ironie ou la satire. Cette instabilité énonciative entre en résonance du point de vue thématique avec le brouillage d'un certain nombre de frontières, processus essentiel au fonctionnement du grotesque.

¹⁵ SOFO (Giuseppe), « “Rira bien, tu riras le damné” : jeux de mots et enjeu des mots dans *Za* de Raharimanana », *Études littéraires africaines*, n°46, 2018, p. 159-174 ; p. 170.

¹⁶ RAHARIMANANA (Jean-Luc), « Mots faits néant », in : ID., *Les Cauchemars du gecko*. La Roque-d'Anthéron : Vents d'ailleurs, 2011, 109 p. ; p. 21. L'auteur dénonce, dans ce petit texte, l'occultation d'une langue qui donne à sentir et à penser au profit d'une langue médiatique vide.

¹⁷ RAHARIMANANA (J.-L.), « *Za*, par-delà la torture, le rire... », *art. cit.* Déjà dans sa contribution au manifeste collectif *Pour une littérature-monde*, l'auteur se donnait pour mission de « redonner à la langue française l'oralité que ses auteurs ont oubliée quelque peu » – LE BRIS (Michel), ROUAUD (Jean), dir., *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard, 2007, 342 p. ; p. 306).

¹⁸ « L'air sur nos têtes pèse-t-il pour que tant nous nous courbions ? » (*Za*, p. 13).

¹⁹ HAGENAUER (Florence), propos recueillis par –, « Jean-Luc Raharimanana : un écrivain fils d'Ulysse et des marécages malgaches », *L'Humanité*, 3 décembre 1999 ; en ligne : <https://www.humanite.fr/node/218452> (c. le 03-05-2021) : « Je prends tel mot français, je le charge d'une culture malgache, je le détourne et il devient autre chose. Ce n'est ni malgache, ni français. Je me construis un pays ».

Une remise en cause des frontières

Chacune des deux scènes d'énonciation – le double imaginaire du Congo d'une part et l'Antananarivo hallucinée de l'autre – apparaît comme un espace de porosité entre plusieurs mondes, et en premier lieu entre celui des morts et celui des vivants. Dans *Les Sept Solitudes* comme dans la plupart des textes de Sony, nombreux sont les personnages qui existent dans un état-frontière tenant tout autant du vivant que du cadavre, à l'exemple de l'amoureux transi Nogmédé, qui restera agenouillé des mois durant devant l'autel où il a été quitté, au point de voir des « asticots [...] sortir de sa bouche, de ses oreilles et de ses narines » (*LSS*, p. 146). L'invite à percevoir ces vivants de papier dans leur devenir-cadavre se joue également au niveau narratif, à travers les nombreuses prolepses annonçant la façon dont les protagonistes trouveront la mort²⁰. Mais ce sont aussi parfois les morts eux-mêmes qui persistent à vivre, à l'instar du corps équarri d'Estina Benta qui continue de faire entendre ses supplications des jours durant sur la place publique, opposant au mouvement général de décomposition, sur lequel nous reviendrons plus loin, une puissance de (sur)vie. Quant à *Za*, la douleur qui consume son corps et son esprit le conduit à errer dans un espace halluciné où vivants, morts et créatures mythologiques s'enchevêtrent. Rongé par une blessure incicatrisable à la cuisse, le narrateur voit son corps se putréfier au fur et à mesure du roman, au point d'être reconnu comme « mort-vivant » (*Za*, p. 239) par les ancêtres, eux-mêmes en fort bonne forme pour des défunts, et de ne pouvoir plus excréter que des matières purulentes : ses mots « pourrissent dans [s]a bouche » (*Za*, p. 20) tandis que ses « ézaculis » (*Za*, p. 289) incontrôlables ne sont qu'un « pus » à la « nauséabonde odeur » (*Za*, p. 287).

Ces corps et espaces où vie et mort s'interpénètrent font ainsi à bien des égards du texte ces « lieu et [...] temps de *demi-mort* ou, si l'on veut, de *demi-vie* »²¹ qui caractérisent la postcolonie selon Achille Mbembe. Renvoyant à un monde altéré et instable, régi par des lois qui nous échappent, les images « bicorporelles »²² qui naissent de cet espace interstitiel, de cet espace de l'entre-deux, contribuent à un effet de lecture grotesque en cela qu'elles condensent en leur sein différents temps et différents états norma-

²⁰ On pensera, entre autres exemples, à celui d'Estina Bronzario qui, lors d'une séance de baignade, « roul[e] sur le sable puis sur les pierres où des années, beaucoup d'années plus tard, elle allait être sabrée comme une truie » (*LSS*, p. 98) ; ou à celui du maire provoquant la colère des femmes qui, quarante-sept ans plus tard, « allait le perdre dans une explosion qu'on entendrait jusqu'à Nsanga-Norda » (*LSS*, p. 57).

²¹ MBEMBE (Achille), « Du hors-monde », in : Id., *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Éd. Karthala, coll. Les Afriques, 2000, 293 p. : p. 251.

²² BAKHTINE (Mikhaïl), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* [1970]. Trad. du russe par Andrée Robel. Paris : Gallimard, coll. Tel, n°70, 1998, 471 p.

lement incompatibles ²³, du moins auprès d'un lectorat occidental, pour qui vie et mort sont culturellement séparées par une frontière étanche.

Les univers intradiégétiques semblent en outre entrouvrir sur un ailleurs, un autre monde, ouverture que Rémi Astruc tient pour l'une des caractéristiques fondamentales du grotesque, qui le distingue d'une catégorie voisine telle que l'ironie ²⁴. Si les « merveille[s] indicible[s] » (*LSS*, p. 81) que recèle l'océan des *Sept Solitudes* – à l'exemple du « monstre ailé d'au moins vingt mètres de long » et du manuscrit crypté qui annonce « le jour où la terre et les eaux se recoudront » (*LSS*, p. 76) – font signe vers un ailleurs mythique et primordial, les créatures limbiques qui envahissent l'espace diégétique / mental de *Za / Za* ouvrent sur un ailleurs beaucoup plus angoissant et cauchemardesque. À la fois abjects persécuteurs et incarnations des souffrances passées du peuple malgache, les « Rien-que-têtes », « Rien-que-sairs » ²⁵ et autres mantes géantes semblent en effet donner forme à une angoisse tout autant existentielle qu'historique ; ils sont, pour le dire avec Dürrenmatt, « la forme de l'informe, le visage d'un monde sans visage » ²⁶. Au sein de cet intermonde infernal et monstrueux, englué dans un présent abject et un passé refoulé, s'esquisse toutefois la perspective d'un autre monde :

La mante s'empiffre et dévore la nuit, béance ; s'ouvre le vide où s'effondrent les nuées [...] Ratovoantanitsitonjanahary rêve de crever le ciel et de fendre le ventre de la mante afin de délivrer l'autre monde en mutation. Mais. Za sait bien que nous ne verrons pas ce jour de métamorphose. (*Za*, p. 245, 261 ; nous soulignons).

Si l'on se souvient que le mot grec *apokalupsis* signifie « révélation » ou « dévoilement », n'est-ce pas là le sens que l'on peut donner à l'atmosphère, voire à l'intertexte, apocalyptique qui se dégage des deux romans ? La crise paroxystique, qu'elle prenne la forme d'une attente des fins dernières comme dans *Les Sept Solitudes* ou d'un déferlement de violences infernales comme dans *Za*, y ouvre, certes, sur un mode chaotique, sur l'avènement d'un autre monde. Ce monde n'est cependant à entendre ni comme une utopie ni comme une alternative socio-politique

²³ Le « poisson à la tête de mort » pêché dans les eaux de Valencia, à propos duquel « personne ne put jamais dire de manière catégorique s'il était mor[t] ou vivan[t] » (*LSS*, p. 104), constitue sans doute l'exemple paroxystique de cette ambiguïté entre vie et mort.

²⁴ ASTRUC (Rémi), *Le Renouveau du grotesque dans le roman du xx^e siècle : essai d'anthropologie littéraire*. Paris : Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes, n^o7, 2010, 279 p. ; p. 42.

²⁵ Ces créatures répugnantes, sans peau ni os, apparaissent déjà dans la dernière nouvelle du recueil *Rêves sous le linceul* (1998).

²⁶ Notre traduction. DÜRRENMATT (Friedrich), « Theaterprobleme », in : ID., *Theater-Schriften und Reden*. Zürich : Arche, 1969, 357 p. ; p. 92 : « Das Groteske ist [...] die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt ».

construite, mais comme une « *vision de la rupture* »²⁷. Parce que, comme l'a montré Rémi Astruc, l'Apocalypse partage avec le grotesque la mise en scène d'« impossibilités réalisées » et une rupture avec le monde familier²⁸, elle entre en résonance avec l'imagerie et la dynamique grotesque des romans, y constituant tout à la fois une puissance de régénération et de création au même titre qu'une puissance de déstructuration et de destruction. Ainsi n'est-il guère étonnant que ce soit depuis des espaces liminaux, à la jonction entre deux mondes ou règnes – porcherie, cercueil vide puis ruines pour Lorsa Lopez, abattoir, linceul puis fosse commune pour Za –, que les personnages-titres, eux-mêmes à la frontière entre lucidité et folie, livrent leur parole.

Le dernier type de brouillage que nous évoquerons tient à l'ambiguïté axiologique des récits. S'il est évident que ceux-ci portent un regard critique sur le monde, et qu'ils comportent des passages polémiques dont les cibles sont plutôt bien identifiées²⁹, il n'est pas toujours aisé pour le lecteur de savoir quelle « leçon » il est supposé tirer des romans pris dans leur ensemble, ni de déterminer clairement ce qui y est dénoncé. Les distorsions que les régimes spécifiques de vérité à l'œuvre – le récit rumoral et la parole d'un fou – imposent au pacte de lecture privent le narrataire d'assises stables dans son évaluation axiologique. Ainsi la plupart des personnages sont-ils difficiles à situer moralement. À l'exception des deux pages où il est pris d'une fureur meurtrière, Lorsa Lopez parle et agit en homme d'honneur ; il se révèle même, sinon la victime collatérale, du moins un coupable parmi d'autres, du « crime communautaire » (LSS, p. 33) provoqué par la lâcheté et la passivité collectives. L'évaluation du personnage-titre est d'autant plus difficile que c'est à lui que reviennent les *ultima verba* du roman et la tâche de tirer le bilan des quarante-sept années du temps intradiégétique. De même, toutes les créatures mythiques ou historiques qui jalonnent l'errance de Za échappent à une grille de lecture manichéenne. Loin d'être représentés comme d'honorables martyrs, les « damnés de [l']île » (Za, p. 209)³⁰ qui se relèvent de la fosse commune se livrent à des reconstitutions guerrières cacophoniques au cours desquelles ils s'entretuent d'une façon si loufoque que « la mémoire tourne désarroi » (Za, p. 233). Il est d'ailleurs possible de voir, dans la tendance du narrateur à balayer d'un revers de main les tentatives de ces mortsvivants pour lui confier leur version de l'Histoire, un refus de s'en faire le

²⁷ ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 245 ; l'auteur souligne.

²⁸ ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 244-250.

²⁹ On pense par exemple au chapitre 6 bis, « Pardonne à la France », de *Za* (Za, p. 237-238) ou à la diatribe de Lorsa Manuel Yeba contre la rigidité de la pensée occidentale dans *Les Sept Solitudes* (LSS, p. 141).

³⁰ On trouve parmi eux des rebelles anti-coloniaux tombés pendant les soulèvements de 1895 et de 1947, des tirailleurs malgaches et des esclaves.

porte-voix³¹, et donc de voir basculer le récit dans une fonction testimoniale ou purement dénonciatrice, ce refus ayant pour conséquence la conservation d'une parole propre, plus trouble.

Si le régime de flou axiologique fonctionne à plein, c'est en dernier lieu parce que le lecteur en est lui-même partie prenante. En témoigne cet exemple tiré des *Sept Solitudes* : le lecteur est fréquemment incité à percevoir les corps comme des viandes sensuelles par un rapprochement constant entre mets savoureux et portraits physiques, rapprochement qui pousse à resémantiser des expressions figées telles que « dure à cuire » ou « dévorer des yeux » (*LSS*, p. 21, 31), que Sony s'amuse à parsemer dans son récit. Or le lecteur ne peut qu'être horrifié de voir cette perception trouver son actualisation dans la découverte, quelques pages plus loin, des « morceaux » d'Elmano Zola dans le congélateur de sa propre boucherie. Ainsi, lorsque le Père Bona emporte son panier de « foie douteux » (*LSS*, p. 46), le lecteur qui s'est prêté quelques pages plus tôt au plaisir ludique du fantasme anthropophage ne se joint-il pas malgré lui à la dégustation ?

La veuve posa la viande sans trop savoir si c'était du veau ou bien de l'homme : trois kilos et demi, pour six mille trois cents francs.

[...]

Nous ne devons effleurer la vérité que des années, beaucoup d'années plus tard, quand [...] le médecin officiel Artanso Paolo Nola se demanda comment Elmano Zola avait pu vivre ses quarante-deux ans avec un foie de vache (*LSS*, p. 46).

Le lecteur devient ainsi lui aussi un maillon de la logique cannibale qui, d'après Sony, régit la mondialisation capitaliste³². Ne sachant parfois plus bien qui des autres personnages ou de lui-même est apostrophé, le lecteur-auditeur de *Za* se trouve également placé dans la posture abjecte du boucher ou du convive cannibale par un narrateur le suppliant de dévorer une bonne fois pour toute sa chair subalterne : « S'al te plaît, coupe-moi la langue, 6 livres. S'al te plaît, marque-moi, pends-moi par l'oreille clouée, 20 livres. [...] Manze-moi. Dévore-moi » (*Za*, p. 130).

À la différence de la ligne idéologique claire du satiriste, Raharimanana et Sony Labou Tansi structurent donc leurs romans autour d'un principe d'incertitude, qui peut être compris comme une tentative de résister à la menace tyrannique de l'Un(ivoque) : le potentat postcolonial, dont les sbires martèlent dans *Za* qu'il est « le *seul* et l'*unique* » (p. 84), l'unification nationale arbitraire imposée par les colons à « la Côte des douze

³¹ Lorsque le rebelle Menalamba lui tend une lettre, « *Za* n'en a rien à faire. *Za* le renvoie dans son siècle et zette la lettre dans la benne » (*Za*, p. 212). De même, lorsqu'un tirailleur malgache commence à lui raconter son histoire, « *Za* [s]'en balance encore des rires et d'autres foutaises zizaniques » (*Za*, p. 233).

³² SONY L.T., *Encre, sueur...*, op. cit., p. 91 : « Notre logique actuelle est basée sur le cannibalisme : cannibalisme économique, culturel, moral, philosophique et même esthétique ».

clans »³³ et, enfin, les certitudes de la « vérité reçue » (*LSS*, Avertissement, p. 11), qu'il s'agisse de celle de la mémoire officielle, des discours politiques ou des prétentions du rationalisme occidental. Les sentiments ambivalents qui s'emparent du lecteur relèvent pleinement de cette dynamique.

Des romans mus par une « double pulsation »³⁴

La lecture de *Za* et des *Sept Solitudes* obéit en effet à deux respirations contradictoires, l'une vigoureuse, l'autre asphyxiante, qui peuvent être rapprochées des deux structures du grotesque, analysées respectivement par Bakhtine et par Kayser³⁵. Fonctionnant simultanément dans chacun des deux récits, elles provoquent chez le lecteur des effets paradoxaux, propices à créer ce vertige dans lequel Baudelaire voit la caractéristique fondamentale du grotesque³⁶.

Un grotesque de l'hénaurme

Si la dimension « hénaurme »³⁷ et le mouvement de croissance démesuré des éléments de l'univers diégétique des *Sept Solitudes* évoquent au lecteur occidental le grotesque exubérant et jubilatoire d'un Rabelais – intertexte avec lequel joue d'ailleurs l'auteur –, il faut aussi y voir l'héritage de certaines formes du théâtre traditionnel *kongo*, notamment du théâtre

³³ « [...] du vivant des anciens [...] personne n'était un. Nous étions la Côte des douze clans » (*LSS*, p. 125). La référence aux douze clans *kongo* est ici transparente.

³⁴ Nous empruntons l'image à la fois rythmique et organique de la « double pulsation » à André Chastel, qui l'utilise pour rendre compte des deux mouvements contraires, tragique et comique, qui impriment leur sceau aux arts ornementaux « grotesques » de la Renaissance : « l'histoire du décor à la Renaissance est liée à cette double pulsation : *terribilità* et *capriccio* » – CHASTEL (André), *La Grottesque : essai sur un « ornement sans nom »*. Paris : Le Promeneur, 1988, 94 p.-[8] p. de pl. ; p. 31.

³⁵ BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.* ; KAYSER (Wolfgang Johannes), *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. [Reinbek b. Hamburg] : Rowohlt, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, n°107, 1960, 152 p., ill.

³⁶ Rendant compte de son expérience de spectateur d'un numéro de clowns anglais, qu'il tient pour la quintessence de l'art grotesque, Baudelaire note : « Aussitôt le vertige est entré, le vertige circule dans l'air ; on respire le vertige ; c'est le vertige qui emplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule » – BAUDELAIRE (Charles), *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Paris : Éditions Sillage, 2008, 45 p. ; p. 39.

³⁷ Selon l'orthographe humoristique popularisée par Flaubert dans sa lettre du 20 octobre 1857 à Jules Duplan. Consulté sur le site du Centre Flaubert, CÉRÉDI (Université de Rouen) : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/57d.html> (c. le 15-07-2021). Sony a lui-même recours à cette graphie dans « Pourquoi le théâtre » – in : SONY L.T., *Encre, sueur...*, *op. cit.*, p. 93.

de l'insulte publique, du *lemba*, où l'on simule la mort d'un riche au cours d'une « grande bouffe » pour le contraindre à l'humilité, et du *kingizila*, lors duquel le village joue une histoire dans laquelle un fou se voit confier un rôle jusqu'à retrouver sa place dans la société³⁸. *Les Sept Solitudes* ne relève certes pas du genre dramatique, mais nombreux y sont les motifs qui évoquent ces formes traditionnelles, des joutes d'insultes aux mascarades loufoques de reconstitution de procès (qui peuvent finalement être vues comme « une histoire » intégrant le fou Lorsa Lopez que jouerait le village), en passant par les convives morts d'hyperphagie au cours d'un banquet gargantuesque. En outre, comme le souligne Boniface Mongo-Mboussa, le carnavalesque des romans de Sony ne se comprend bien qu'à la lumière de plusieurs influences : la lecture de Gabriel García Marquez – qui lui a fourni, comme l'ont montré plusieurs critiques, « une sorte de matrice esthétique »³⁹ –, le théâtre *kongo*, qui se trouve avoir beaucoup en commun avec le carnaval (participation du peuple, effacement des différences sociales, importance du corps, désacralisation), et, enfin, l'abstraction de la rhétorique marxiste congolaise des années 1970, en opposition à laquelle Sony exploiterait la sphère du bas corporel et matériel⁴⁰.

La tendance à la prolifération qui est à l'œuvre dans *Les Sept Solitudes* repose principalement sur deux mouvements narratifs : une prolifération de nature verticale, accumulative et hyperbolique, et une prolifération de nature plus horizontale, digressive et arabesque. Il en va ainsi de la myriade de personnages qui surgissent à chaque page et qui, bien qu'ils soient dûment nommés⁴¹, ne joueront bien souvent aucun rôle dans l'économie narrative, demeurant un hapax. À l'image du Père Rodriguerio qui ne cesse d'intervertir les noms de ses concitoyens, le lecteur a bien du mal à se repérer dans cet imbroglio de fils narratifs esquissés pour être aussitôt abandonnés. La narration procède ainsi souvent par des énumérations tendant vers l'inventaire, dont l'un des éléments ouvre sur une nouvelle série venant ramifier le récit, comme on peut l'observer dans l'extrait suivant :

³⁸ SONY L.T., « Les Kongo : cinq formes de théâtre essentielles », in : DEVÉSA (Jean-Michel), *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris : Éd. L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1996, 379 p. ; p. 353-355.

³⁹ ANANISSOH (Théo), « À propos de Sony Labou Tansi lecteur de García Marquez », *Palabres*, n°3-4, 1997, p. 55-62 ; p. 58.

⁴⁰ MONGO-MBOUSSA (Boniface), « Rabelais au Congo : Sony Labou Tansi », in : ID., *L'Indocilité : supplément au « Désir d'Afrique »*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2005, 135 p. ; p. 65-80.

⁴¹ Notons qu'en convoquant un imaginaire latino-américain, le cortège de noms propres à consonance hispano- ou lusophone participe de cette atmosphère de carnaval. Pour une discussion sur la signification de ces ibéro-romanismes dans les romans de Sony, voir : LAWSON-HELLU (Laté), « Les frontières de Sony Labou Tansi, écrivain Kongo », in : MARTINIÈRE (Nathalie), LE MÉNAHÈZE (Sophie), dir., *Écrire la frontière*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, coll. Espaces Humains, n°7, 2003, 292 p. ; p. 71-92.

Elmanio Kanta, venu par la mer, trouva curieux l'assassinat d'Estina Benta et arrêta son tour du monde en pirogue pour attendre voir. [...] Caltazo Mundi lui, attend depuis seize ans. Les derniers venus semblent être Artamio Lacasa Loucy, Pedro Yota et la belle Afonsia Fonsio. Lacasa Loucy est venu lui aussi en grande pompe avec seize danseuses de chahut et trois griots, véritables encyclopédies vivantes qui débitaient l'histoire des rois de la Côte jusqu'à la soixante-neuvième génération. Ils décortiquaient les douze clans, les neuf cent neuf lignées, les trois mille cent douze familles sans omettre le moindre iota généalogique (*LSS*, p. 69-70)⁴².

Aux curieux de la première heure qui se joignent aux habitants de la Côte pour attendre l'arrivée de la police succéderont au fil des années des « foules inouïes », attirées depuis les quatre coins du monde par la force centripète de Valancia. À l'incommensurabilité des foules répond celle des bâtiments qui éclosent, parmi lesquels un « bordel de trente-cinq étages » (*LSS*, p. 162) et une citadelle babélique qui atteint « la taille immonde de quatre cent vingt-sept mètres » (*LSS*, p. 151). En somme, l'univers diégétique tout entier est pris dans un « vertige de l'hyperbole », pour reprendre la formule de Baudelaire⁴³, et le chahut que dansent régulièrement les protagonistes entre en résonance avec le chahut de la narration.

Comme celle des *Sept Solitudes*, la narration de *Za* procède d'une logique essentiellement amplificatrice, mais qui tient moins aux proportions démesurées des Hommes et des choses qu'à celles de la langue elle-même. Le narrateur éponyme, sorte de clochard céleste picaresque et zézayant, fait en effet montre d'une extraordinaire fantaisie verbale, accumulant *ad nauseam* néologismes, mots-valises, calembours et autres distorsions phoniques et graphiques. Ce carnaval lexical se double d'une amplification sur le plan discursif : prise dans le mouvement à la fois inquiétant et jubilatoire de la logorrhée hallucinée du narrateur, qui alterne style coupé haletant et phrases-fleuves, la lecture de *Za* est à bien des égards une expérience de l'essoufflement. On en trouve un exemple parmi tant d'autres dans l'interminable mais néanmoins savoureux inventaire de jurons hauts en couleurs et en boutades intertextuelles que les ancêtres, entités vénérables et vénérées dans le système de croyances malgache, lancent à la face de *Za* :

– rira bien, tu riras le damné, connardinho, macaquouillard, négropolitain de ton île profonde, prout des trous du cul, clitomane sur gueunon [*sic*] senghorifique en fin de carrière, rat des radeaux des renégats, merde fumante pour sa majesté des mouches, empoté du paradis, rire du pape

⁴² De la même façon que cette « dénomination *monumentale* de parade », pour reprendre la formule de Bakhtine (*L'Œuvre de Rabelais...*, *op. cit.*, p. 180), conserve en mémoire chez Rabelais les énumérations livrées en place publique par le héraut, on peut avancer que se manifeste, chez Sony, la mémoire du griot généalogiste.

⁴³ BAUDELAIRE (Ch.), *De l'essence du rire...*, *op. cit.*, p. 36.

sur son bidet, arme au gland, zaïre pékinois, vingt ans après, machin la hernie, ragot des ragotûs [...] (*Za*, p. 258).

Le geste subversif de rabaissement dont procède une telle scène loufoque, geste que Bakhtine situe au cœur de la représentation grotesque ⁴⁴, se donne également à voir sur le plan générique. L'auteur introduit en effet, au cœur du genre oratoire malgache noble et extrêmement codifié qu'est le *kabary*, dans le cadre formel duquel l'*incipit* s'inscrit ostensiblement ⁴⁵, l'insolence du *sôva*, discours poétique plus libre qui repose sur l'absurde et l'insulte ⁴⁶. Cette ligne bouffonne et burlesque coexiste cependant dans le roman avec un carnavalesque d'une tonalité beaucoup plus sombre, ressortissant davantage au cauchemar eschatologique qu'à la fête populaire. Du cortège des estropiés de l'Histoire qui se relève d'une fosse commune aux créatures monstrueuses qui se repaissent des entrailles de femmes enceintes dans des « agapes sublimes » (*Za*, p. 40), en passant par la détronisation risible du ventripotent tyran Dollaromane, scalpé par la foule avec le tranchant d'une boîte de conserve, l'écriture de Raharimanana se situe, comme celle de Louis-Ferdinand Céline avec qui elle partage un certain nombre de traits, à la convergence du carnaval et de l'apocalypse ⁴⁷.

Renforcé par des schèmes de la métamorphose et de la duplication ⁴⁸ que le cadre de cet article ne nous permet pas de décrire plus avant, le mouvement de prolifération et d'amplification agit donc au sein de ces deux « fable[s] pleine[s] de bruit » (*LSS*, 4^e de couv.) comme une puis-

⁴⁴ BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de Rabelais...*, *op. cit.*, p. 368 : « Le rabaissement est le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel ».

⁴⁵ Pour une analyse détaillée des références au *kabary* traditionnel dans *Za*, voir : RANAIVOSON (Dominique), « Écrire en français la parole performative : avatars du *kabary* malgache », *Ponti / Ponts*, 2012, n°12, p. 131-150.

⁴⁶ Cette subversion générique n'est pas sans résonance sur le plan politique : d'après l'auteur, le *sôva* est un genre « très prisé par les *Tsimihety*, l'ethnie de [s]on père » (RAHARIMANANA (J.-L.), « *Za*, par-delà la torture, le rire... », *art. cit.*, § 6), connue pour sa résistance à la domination politique des *Merina*. Rappelons que l'arrestation de Venance Raharimanana par les partisans du président autoproclamé Marc Ravalomanana, issu de l'ethnie *merina*, a été l'un des déclencheurs de l'écriture de *Za*. Dans un autre entretien, l'auteur fait également de la pratique de la variante *antakarana* parlée par sa grand-mère une marque de liberté – linguistique autant que comportementale – face aux carcans imposés par la langue *merina* – RAHARIMANANA (J.-L.) « Raharimanana », *art. cit.*, p. 141.

⁴⁷ KRISTEVA (Julia), *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, coll. Points : essais, n°152, 1983, 247 p. ; p. 161.

⁴⁸ On observe en effet dans les deux romans une tendance des personnages à se dédoubler ou à fonctionner en duo. Cette tendance au (re)doublément atteint la langue elle-même, comme on le voit dans des formules récurrentes telles que « le morceau des morceaux », « la Belle des Belles » (*LSS*, *passim*), « la femme ma femme » ou encore « Ratovoantany, Ratovoantantsito, Ratovoantantsitonjanahary » (*Za*, *passim*).

sance active de vitalité. Mais cette dynamique expansive entre en collision avec une dynamique contraire de réduction et de dérélition, qui ressortit à un grotesque plus kayserien, plus angoissant, et fait peser, sur l'univers diégétique aussi bien que sur la parole narrative, une menace de néantisation.

Un grotesque de la réduction

Cette menace est d'abord rendue sensible par les isotopies de la décomposition et de la manducation, omniprésentes dans l'un et l'autre récit. Dans *Les Sept Solitudes*, c'est l'ensemble du monde diégétique – corps, paysages, événements – qui est soumis à un mouvement de réduction : les personnages voient leur chair dévorée par divers parasites, leur beauté « raclée [et] mangée » (*LSS*, p. 74) jusqu'à provoquer l'assèchement et l'évaporation du corps, quand ils ne s'amputent pas eux-mêmes d'un membre, à l'instar de Lorsa Lopez ; la minute de silence ne cesse d'être « grignotée » (*LSS*, p. 83) ; les murailles de la citadelle sont « mangée[s] par les lierres » (*LSS*, p. 169) et la mer finit par « mang[er] Nsanga-Norda » (*LSS*, p. 191). Si Raharimanana n'est pas avare en scènes d'entredévoration, c'est avant tout dans un imaginaire de la putréfaction et du pourrissement que se décompose son univers romanesque. L'acte de parole se trouve d'ailleurs lui-même frappé du sceau de l'ambivalence : source de jubilation et force de résistance contre l'oubli, il n'échappe cependant pas au processus de pourrissement, dont il apparaît même comme un catalyseur. Les mots de Za, « visqueux » (*Za*, p. 184) et corrosifs, sont en effet semblables à des excréments purulentes qui « coulent de [s]a plaie ouverte », le « ronze[nt] de l'intérieur pour livrer cette histoire » (*Za*, p. 184) et lui « carient [l]es dents » (*Za*, p. 21). La parole littéraire n'est pas dupe de ses propres pouvoirs.

Mais ce mouvement de décomposition, aussi abjectes soient les images par lesquelles il se traduit, est encore mouvement, donc vie. La menace sur laquelle il ouvre est plus inquiétante et radicale encore : celle d'une réduction accomplie, le vide, et celle de son pendant kinésique, la pétrification. Tout logorrhéique qu'il est, Za se sent envahi par un vide auquel il aspirera de plus en plus à céder :

Les ombres les déciquettent tandis que la sourde peur s'installe en nous.
Les souffles investissent nos sairs. Les souffles oppressent nos poumons.
[...] Les ombres me rampent dans le corps et me rendent au vide. Za n'est plus de ce monde que pierre noire qui absorbe tout

pierre noire où pénètre la nuit – de cœur n'a plus ; ombres visitant les ténèbres – du vide elles font leurs corps

macabres (*Za*, p. 44).

Dans le passage ci-dessus, qui fait suite à la scène particulièrement abjecte des « agapes sublimes », les motifs du souffle asphyxiant, de la pétrification et des ténèbres se conjuguent dans une vision mortifère dont

la parataxe et la disposition typographique accentuent l'effet suffocant. La perspective du vide est d'autant plus angoissante que celui-ci devient paradoxalement incarné (les ombres en « font leurs corps ») et mouvant (ces ombres « rampent »), donc apte à proliférer au sein de l'univers diégétique. En effet, c'est le monde tout entier qui, dans une sorte d'élargissement cosmique, se distordra jusqu'au point de menacer de basculer dans « le vide où s'effondrent les nuées » et où l'air et le temps « se pétrifie[nt] » (*Za*, p. 244). L'« effet monde »⁴⁹ consubstantiel à la distorsion grotesque fonctionne alors à plein.

Cette menace de dissolution ultime sourd également de façon très nette dans *Les Sept Solitudes*. Proliférant à partir de la faille initiale qu'est le trou de la falaise – béance qui renvoie symboliquement à celle que la colonisation et la faillite des indépendances ont laissée dans l'Histoire kongo⁵⁰ –, le vide contamine jusqu'à la macrostructure du roman. Outre le délitement de l'intrigue, fondée sur une attente de quarante-sept années qui n'aboutira qu'à une résolution absurde et à une quasi-évacuation d'arcs narratifs pourtant présentés comme cruciaux⁵¹, le récit semble en effet organiser sa propre dissolution, son propre glissement vers le silence. La dernière scène, lors de laquelle la doyenne agonisante « naît lentement au mutisme ultime » (*LSS*, p. 200) et demande que sa sœur, qui est apparue à plusieurs reprises comme un double de l'écrivain⁵², lui « ferm[e] la bouche et les yeux » – instruments essentiels de la commère-conteuse –, peut ainsi être lue comme une mise en abyme de l'extinction de la voix narrative. Cette impression se voit confortée par la taille décroissante des chapitres⁵³. Si la composition de *Za* semble à l'inverse s'achever sur un

⁴⁹ ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 49 ; l'auteur souligne. Bakhtine note également que la représentation grotesque, certes dans son versant carnavalesque, engage le monde tout entier : le rire carnavalesque est « général » et « universel » – BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ « [...] nous autres Kongo, qui pensons [...] que l'Histoire nous a volé cinq siècles à tout casser. Ce vol est si béant (aussi béant que la mort) qu'il m'oblige à vouloir combler le vide occasionné par cette escroquerie avec des histoires et des mots » – SONY L.T., « Les sources Kongo de mon imagination », in : DEVESA (Jean-Michel), *Sony Labou Tanci : écrivain de la honte...*, *op. cit.*, p. 359-361 ; p. 359.

⁵¹ Les quarante-sept années passées à attendre la police, au cours desquelles la Côte suspend le cours de la vie et du temps, aboutissent en effet au procès d'accusés aussi absurdes qu'un perroquet. La question de l'origine des « poux », mobile supposé du meurtre, qui avait si vivement animé la communauté tout au long du récit, est par ailleurs presque évacuée par la narration.

⁵² Le personnage de Fartamio Andra se caractérise en effet par ses grands talents de conteuse et revendique, dans une lettre adressée à la Cour le droit de la Côte, de pouvoir « garde[r] sa vieille routine de pisser sur ce qui ne va pas dans le sens de son honneur » (*LSS*, p. 165) ; de même, dans l'Avertissement liminaire, Sony revendique pour le poète l'« autorisation de pisser » sur « la vérité reçue ». Plusieurs de ses commentaires apparaissent également comme des réflexions métafictionnelles.

⁵³ Les trois premiers chapitres comptent une quarantaine de pages, le quatrième une trentaine, le cinquième une quinzaine et les deux derniers moins de dix.

mouvement d'amplification – le héros faisant échouer par sa logorrhée les tentatives d'épilogue du narrateur extradiégétique ⁵⁴ –, ce débordement du cadre se fait au prix d'un certain épuisement du texte, qui finit par tourner à vide. La narration du dernier feuillet devient en effet nettement répétitive, alternant inlassablement les mêmes séquences narratives et enfermant le texte dans une boucle d'autant plus infernale que le caractère poétique de la langue tend à s'estomper pour laisser l'abject à nu. Les dernières pages du roman se parcourent ainsi dans un sentiment de lassitude écoeurée, voire de vertige nauséeux. Dans le cas de *Za*, la menace de la dissolution pèse donc aussi sur l'acte de lecture.

Faire jouer les lignes courbes contre la ligne droite

L'écriture jubilatoire et carnavalesque peut *in fine* être comprise comme une tentative pour endiguer la menace de l'entropie et de la désagrégation générée par la crise, et plus généralement par les siècles que « l'Histoire a volé[s] » ⁵⁵ aux peuples africains, tentative dont l'efficacité demeure incertaine à l'issue des romans. La tension entre les deux respirations contradictoires qui structurent *Za* et *Les Sept Solitudes* produit des effets de lecture paradoxaux qui sont caractéristiques du grotesque : rire, jubilation, dégoût et malaise s'interpénètrent en permanence dans une écriture qui, comme l'écrit Xavier Garnier à propos de l'ensemble de l'œuvre sonyenne, semble « tire[r] son dynamisme à la fois du tourbillon de la conquête et du souffle des effondrements qu'elle provoque » ⁵⁶. Si Raharimanana reprend, dans *Za*, de nombreux motifs abjects présents jusqu'à l'obsession dans ses fictions précédentes, la coexistence de l'ignoble avec une ligne plus carnavalesque, voire bouffonne, opère une certaine rupture dans sa trajectoire littéraire et livre une violence moins brute, plus équivoque. Il est à cet égard intéressant de noter que, inspiré à la fois par le corps torturé du père de l'auteur, arrêté arbitrairement à la suite de la prise de pouvoir de Marc Ravalomanana en 2002 ⁵⁷, et du héros

⁵⁴ Après deux tentatives ratées d'épilogues, le narrateur-cadre finit par jeter l'éponge et nous « livre en vrac » les derniers feuillets (*Za*, p. 247). Dans un entretien déjà cité, l'auteur explique que cette structure entre en résonance avec son expérience d'écriture : « À la fin, je ne maîtrisais plus rien, je ne pouvais plus m'arrêter car la langue a débordé le cadre de l'écriture ; d'où ces épilogues avortés ou ces chapitres jetés en vrac à la fin du roman » – RAHARIMANANA (J.-L.), *Za*, par-delà la torture, le rire... », *art. cit.*, § 8.

⁵⁵ SONY L.T., « Les sources Kongo... », *art. cit.*, p. 359. On trouve également cette allusion aux siècles volés dans l'Avertissement des *Sept Solitudes*.

⁵⁶ GARNIER (Xavier), *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*. Paris : Éd. Karthala, coll. Lettres du Sud, 2015, 252 p. ; p. 14-15.

⁵⁷ Voir, entre autres : RAHARIMANANA (J.-L.), « *Za*, par-delà la torture, le rire... », *art. cit.*, § 1. On peut également lire un compte rendu des conditions d'arrestation et de détention de Venance Raharimanana dans le rapport d'*Amnesty International* : « Madagascar. Une justice sélective », 21 p. ; p. 8 ; en ligne :

d'une farce commandée à la même période par le metteur en scène Raphaël Simonet ⁵⁸, *Za le clochard céleste* est, dès son origine, marqué par l'entrechoquement du tragique et du bouffon. Et c'est bien en raison de ces effets de lecture aussi puissants que complexes que nous rejoignons Daniel Delas lorsqu'il refuse d'emboîter le pas aux critiques qui parlent de « "truculence" des textes des écrivains africains », préférant le terrain conceptuellement plus riche du grotesque, « avec toute la force que lui donne sa dualité constitutive, associant à part entière le comique et l'horrible » ⁵⁹.

Semble également participer de cette entreprise la (re)valorisation d'une esthétique de la ligne courbe et arabesque, propre selon Sony Labou Tansi à une pensée « tropicale », par rapport à celle de la ligne droite et de l'« existence géométrisée » (*LSS*, p. 141), dont relèveraient le rationalisme occidental et la force brute du pouvoir (aussi bien occidentale qu'africaine, d'ailleurs). La notion de tropicalité est à comprendre, chez Sony, comme l'impératif de rendre compte d'une expérience singulière des lieux, en l'occurrence de l'Afrique centrale, qui est par analogie celle

de cet homme qui vit à l'intérieur de la forêt vierge et qui a des rapports très particuliers avec la ligne droite [...]. Et je crois que mon langage quelque part, il est comme ça. Je ne suis pas capable de me confier corps et âme à la ligne droite ⁶⁰.

L'écho de la tropicalité sonyenne est d'ailleurs sensible dans le discours de *Za* ⁶¹, qui déclare n'avoir « pas à écouter les ravolutionnaires qui voient des lignes droites partout », car « même le fleuve tourne et prend des courbes [et] la foudre ne tombe pas tout droit » (p. 253). Les expressions poétiques de cette ligne courbe – narration foisonnante et digressive, torsions de la langue, schèmes de l'entre-deux, etc. –, qui sont autant de

<https://www.amnesty.org/fr/documents/afr35/004/2002/fr/> (mis en ligne le 11-12-2002 ; c. le 02-01-2020).

⁵⁸ Cette pièce, intitulée *Barrages*, devait s'inscrire dans un triptyque de farces écrites par trois auteurs différents (une farce médiévale et deux farces, malgache et réunionnaise, d'aujourd'hui). C'est finalement un autre texte de Raharimanana qui sera retenu pour le projet. Le texte de *Barrages* demeure inédit. Nous remercions Raphaël Simonet, directeur du Théâtre du Lac d'Annecy, metteur en scène et coproducteur du projet *Farces*, pour ces précieuses informations.

⁵⁹ DELAS (Daniel), « Vie et mort d'un poète grotesque et ventriloque, Tchicaya U Tam'si », in : ASTRUC (Rémi), HALEN (Pierre), dir., *Le Grotesque dans les littératures africaines*. Metz : Université de Lorraine, Centre de recherches Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains. Série Afriques, n°7, 2012, 218 p. ; p. 135-146 ; p. 138.

⁶⁰ SONY L.T., cité par : DEVÉSA (J.-M.), *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte...*, op. cit., p. 317.

⁶¹ Raharimanana inscrit d'ailleurs explicitement son roman dans la filiation de l'écrivain congolais, dont il place une citation en épigraphe. Le poème liminaire des *Cauchemars du gecko*, qui reprend une partie de l'incipit de *Za*, s'achève par ailleurs par un extrait du poème de Sony, « Nommer tout – Tout nommer... » – RAHARIMANANA (J.-L.), *Les Cauchemars...*, op. cit., p. 8.

procédés favorisant la création d'un effet grotesque, tendent dès lors vers une morale de la forme en ce qu'elles traduisent un être-au-monde singulier qui entend résister aux paradigmes dominants. Il n'est pas impossible de voir à cet égard, dans l'oblique du Z qui zèbre et sature les pages de *Za*, une façon de résister sur le plan graphique au caractère vertical et implacable du « ILS » des tortionnaires malgaches ⁶².

Arrêtons-nous pour finir sur un motif récurrent dans les deux romans, qui condense de façon exemplaire ces affects contradictoires, au point qu'il est possible d'y voir une mise en abyme du processus de réception : celui du rire.

Le rire comme cristallisation de la double pulsation : le crier-rire

Si le rire de nos personnages est profondément grotesque, il a cependant bien peu à voir avec le rire collectif procédant à la fois d'une affirmation de soi et d'une négation railleuse de l'ordre établi, tel que le définit Bakhtine ⁶³.

Certes, le rire est quelquefois la marque d'une satire jubilatoire dans notre corpus – *Za* ne se prive d'ailleurs jamais de « ri[re] de vous [et de] vous emmerde[r] » (*Za*, p. 48). Il y est cependant tout à la fois un cri. La nature exacte du gargarisme de la falaise par lequel s'ouvre *Les Sept Solitudes* ne sera ainsi jamais déterminée : est-elle un rire, comme le prétendent les gens de Nsanga-Norda, ou un cri, comme le prétendent ceux de la Côte ? Le récit est donc, dès son événement embrayeur, marqué du sceau de l'indétermination et de l'ambiguïté. Dans *Za*, la douleur vient s'ajouter au couple oxymorique rire / cri : pour le narrateur hagard dont le corps, l'esprit et le monde partent en lambeaux, rire, cri et douleur sont les trois facettes d'un même rapport au réel. Loin d'une catharsis ou d'une affirmation triomphante de soi, le rire est un cri de douleur et de folie qui creuse ⁶⁴ et étripaille le corps en même temps qu'il creuse et distord le monde, d'une façon qui rappelle l'expressionnisme de Munch. Et lorsque sa sonorité est matérialisée par des analogies organiques aussi difficilement soutenables que celle des « rires que l'on tire comme des nerfs lacérés » (*Za*, p. 129), c'est aussi la sensibilité somatique du corps lisant qui est mise à l'épreuve. Dans *Les Sept Solitudes*, le rire est un état dans lequel se rejoignent vie et mort ; ainsi, ce sont avant tout les cadavres qui rient, continuant à rire d'« un gros rire de pierre morte » (p. 146). Et lorsque vient le tour des vivants, c'est à travers des images sonores inquiétantes que se dit l'hilarité : le rire de Sarngata Nola est « sinistre » et

⁶² Le pronom figure en majuscules dans le texte.

⁶³ BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 20.

⁶⁴ Le rire y est en effet souvent décrit à travers une isotopie du creusement et du gouffre. Entre autres exemples : « *Za* rit de douleur et creuse et creuse et creuse. Trombone. *Za* m'écosse la voix de toute fêlure, dépôt de colère sur les failles des lèvres, gouffre des gousiers et le cri rentré, ravalé » (*Za*, p. 214).

constitue une « vraie émonction » (p. 65) ; et le rire incontrôlable de Salmano Ruenta est « démentiel », ce qui lui vaudra de se faire assassiner par un homme possédant lui-même un « gros rire de machine-outil » (p. 96).

Plus proche du rire sans poumon de l'Odradek de Kafka⁶⁵ que du rire régénérateur de Rabelais, le rire grotesque qui sourd dans / de ces deux romans est donc un rire paradoxal intimement lié à l'angoisse⁶⁶ (celle du personnage mais aussi, par ricochet, celle du lecteur), à la frontière de l'(in)humanité. On pourrait parler, pour paraphraser à la fois Henri Lopes et Nicolas Martin-Granel⁶⁷, d'un *crier-rire*. Il agit dès lors, en tant qu'émotion représentée aussi bien qu'éprouvée, comme un nouveau facteur de confusion dans l'activité évaluatrice du lecteur, à qui il est difficile de décider si ces textes ne sont que le constat hilare d'un désastre ou s'ils appellent au contraire à un certain espoir.

Cette ambiguïté des frontières, des normes et du sens sur laquelle se fonde l'effet de lecture grotesque n'est cependant pas une fin en soi. Si la position de l'auteur demeure indécidable, le texte grotesque suscite nécessairement, comme l'écrit Rémi Astruc, « une *interrogation morale* »⁶⁸. Interrogation morale qui, à la différence ce qui se joue dans la satire et l'ironie, naît principalement d'un travail sur les sens du lecteur et non sur son intellect. Il s'agit dès lors non d'amener celui-ci à adhérer à une certaine interprétation du monde, mais de le placer dans un état émotionnel qui lui permette de percevoir le / son monde différemment.

Le grotesque comme morale de la forme

Au terme de ce parcours, il nous semble que le choix du grotesque constitue pour ces romans un choix éthique aussi bien que poétique. Éthique en ce que la démultiplication et le foisonnement des corps et des mots, ainsi que l'ambiguïté du sens, apparaissent comme le moyen de réintroduire de la complexité et du mouvement dans un système – politique, social, mais aussi critique – figeant l'espace et la pensée dans des structures binaires. Textes de jouissance bien plus que de plaisir selon la termi-

⁶⁵ KAFKA (Franz), *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*. Édition et trad. de l'allemand (Autriche) par Claude David. Paris : Gallimard, coll. Folio classique, n°2191, 1990, 249 p. ; p. 140.

⁶⁶ Il est en cela également proche de la philosophie du rire de Bataille, pour qui le rire, intimement lié à l'angoisse, est l'aboutissement du cri. Voir notamment : BATAILLE (Georges), *Œuvres Complètes 6. La somme archéologique : tome 2*. Paris : Gallimard, coll. Blanche, 1973, 486 p.

⁶⁷ LOPES (Henri), *Le Pleurer-Rire : roman*. Paris ; Dakar : Présence africaine, coll. Écrits, 1982, 315 p. ; MARTIN-GRANEL (Nicolas), « Le Crier-Écrire », *Notre Librairie*, n°78, janvier-mars 1985, p. 47-55.

⁶⁸ ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 50 ; l'auteur souligne.

nologie barthésienne ⁶⁹, *Za* et *Les Sept Solitudes* refusent au narrataire le confort d'une lecture passive. C'est d'ailleurs en ce sens qu'on peut comprendre la célèbre formule dans laquelle Sony qualifie son art d'« engageant » et non d'engagé ⁷⁰. Figurant le processus plutôt que l'état, le participe présent signale une volonté de transitivité : initié par le texte, le mouvement devient celui du lecteur *engagé* à se repositionner au sein d'un monde altéré dont une partie de la logique lui échappe.

Mais c'est en dernier lieu l'émergence d'une poétique résolument singulière, en rupture avec le réalisme et l'engagement des générations précédentes, que sert le vertige grotesque, dans lequel Pierre Halen voit « un des indicateurs les plus significatifs de cette revendication [d'autonomie] » ⁷¹ de la jeune génération d'écrivains africains, pour laquelle, à l'instar de Raharimanana, Sony constitue souvent un précurseur admiré.

Ainsi, en dépit de la violence parfois insoutenable qui s'y exprime, la langue poétique – « l'acte de nommer » dirait Sony – constitue toujours une puissance de vie et de résistance contre l'abjection totale et le néant dans lesquels la crise menace de nous jeter. Elle est en cela l'inverse du langage médiatique vide et rassurant, dont Raharimanana déplore ailleurs « la langue déjà faite, qui rassure, flatte, fait passer le temps, fait oublier la mort, masque la déchéance » ⁷².

Marion OTT ⁷³

⁶⁹ BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1973, 105 p. ; p. 92 : « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ».

⁷⁰ SONY L.T., *La Vie et demie : roman*. Paris : Éd. du Seuil, 1979, 191 p., p. 9 : « À ceux qui cherchent un auteur engagé je propose un homme engageant ».

⁷¹ HALEN (Pierre), « Grotesque et autonomisation partielle des littératures africaines », in : ASTRUC (R.), HALEN (P.), dir., *Le Grotesque...*, *op. cit.*, p. 203.

⁷² RAHARIMANANA (J.-L.), « Mots faits néant », in : ID., *Les Cauchemars...*, *op. cit.*, p. 21.

⁷³ Université de Lorraine (Écritures – EA 3943).