UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR /SENEGAL

****

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

****

Ibrahima DIOUF
Assistant

Département : *Lettres modernes*
Discipline : *Littérature comparée*

THESE

Candidat à l'inscription sur la Liste d'Aptitude aux Fonctions de Maître-assistant (LAFMA)

Session 2017

CTS LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III

Laboratoire de recherche CIEF

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Littératures française et comparée

Présentée et soutenue par :

Ibrahima DIOUF

Le : **14 février 2011**

La représentation du pouvoir dictatorial dans les romans africains et caribéens des années soixante-dix à quatre-vingt-dix

Sous la direction de :

Mme Beïda CHIKHI Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY

M. Amadou LY Professeur, Université Cheikh Anta Diop [Président du Jury et Rapporteur]

Mme Beïda CHIKHI Professeur, Université Paris-Sorbonne [Directeur de Thèse]

M. Papa Samba DIOP Professeur, Université Paris-Est – Créteil [Rapporteur]

M. Jacques CHEVRIER Professeur Émérite, Université Paris-Sorbonne [Examinateur]

REMERCIEMENTS

Je remercie :

- Mon Directeur de thèse, le Professeur Mme Beïda CHIKHI, d'avoir accepté de diriger ce travail. Son suivi régulier, ses conseils et ses encouragements m'ont été réellement utiles.

- L'ensemble des Professeurs qui ont accepté de faire partie du jury de cette thèse. Je leur manifeste également ma reconnaissance pour l'expérience que j'ai acquise avec eux dans le cadre de mes recherches antérieures et/ou dans celui de cette thèse.

- Mes parents et mon épouse dont les encouragements ont été pour moi un grand soutien moral tout au long de ce travail.

- Les amis et tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont soutenu et encouragé.

©2011/UPS/I.02/14/D.

2

DÉDICACE

Je dédie ce travail

À mes parents, à ma famille et à ma belle-famille

À mon épouse Gaëlle et à nos enfants : Oumy-Hélène et Astou-Léa

À Farba, à Ousseynou, à Coumba, à Ndèye, à Emily-Claire et à leurs parents

À El-hadji Malick, à Louis, à Mame Ndame à Emma, à Isis, à Keh et à leurs parents.

©2011/UPS/I.02/14/D.

4

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE **7**
PREMIÈRE PARTIE : UN ESPACE-TEMPS LABYRINTHIQUE **41**
I) UN ESPACE CARCÉRAL PARADOXAL **43**
CHAPITRE PREMIER : L'ESPACE POLITIQUE OU LA SPIRALE DU FANTASME 45
CHAPITRE II : L'ESPACE SOCIAL : UNE PRISON AUX MURS INVISIBLES 85
II) LE TEMPS : UN CYCLE DE L'EXCLUSION **105**
CHAPITRE III : LE RAPPORT CONTEXTUEL AU TEMPS 107
CHAPITRE IV : LE RAPPORT CULTUREL AU TEMPS 129
DEUXIÈME PARTIE : VERS LE SYSTÈME TOTALITAIRE **191**
III) LA DÉRIVE TOTALITAIRE : UNE CONSÉQUENCE DE LA PERVERSION DU TYRAN **193**
CHAPITRE V : LA PERVERSION DE LA FIGURE DU TYRAN 195
CHAPITRE VI : LA DÉRIVE TOTALITAIRE 237
IV) LES INSTRUMENTS ET COROLLAIRES D'UN SYSTÈME PERVERTI **285**
CHAPITRE VII : LES INSTRUMENTS DU POUVOIR TOTALITAIRE 287
CHAPITRE VIII : LES COROLLAIRES D'UN SYSTÈME PERVERTI 335
TROISIÈME PARTIE : DE L'EXPRESSION À LA REMISE EN QUESTION DE LA DICTATURE **365**
V) L'EXPRESSION ET LES LIMITES DU TOTALITARISME **367**
CHAPITRE IX : L'EXPRESSION DU POUVOIR TOTALITAIRE 369
CHAPITRE X : LES LIMITES DU SYSTÈME TOTALITAIRE 401
VI) L'OPPOSITION AU SYSTÈME TOTALITAIRE **427**
CHAPITRE XI : LES ATTRIBUTS DU HÉROS RÉVOLUTIONNAIRE 429
CHAPITRE XII : LES LIMITES DE L'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE OU L'ÉCRITURE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ÉVOCATION 457
CONCLUSION GÉNÉRALE **479**
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE **487**
I) CORPUS 489
II) BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 491
INDEX GÉNÉRAL **511**
ANNEXE **527**
TABLE DES MATIÈRES **541**

©2011/UPS/I.02/14/D.

6

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Mise au point contextuelle et conceptuelle

La représentation[1] du pouvoir[2] dictatorial dans les romans africains et caribéens pourrait se situer d'emblée dans ce qui est dénommé « le roman politique[3] ». Mais avant d'en venir à l'approfondissement de cette affirmation, il semble opportun de poser un certain nombre de questions auxquelles il serait nécessaire d'apporter des réponses. Les réponses à ces questions auront pour objectif de justifier le choix comparatiste dont il s'agit dans cette étude. L'intitulé du sujet pose à la fois un certain nombre de problèmes de choix géographique et une difficulté d'harmonisation linguistique. Nous nous sommes posé la question de savoir s'il ne fallait pas plus de précisions relatives à la langue d'expression des ouvrages à étudier. Dans le domaine africain, même s'il y a une forte tendance à parler de la littérature africaine de manière générale, il existe néanmoins des chercheurs qui prennent la peine d'en préciser la langue d'expression.

Toutefois, si nous avons évité cette précision, c'est parce qu'il n'est pas rare de voir que les régimes politiques caribéens inspirent parfois des auteurs non caribéens. Par exemple, au-delà de la polémique sur l'appartenance ou non de Gabriel Garcia-Marquez au panthéon des auteurs caribéens, nous pouvons citer comme autre exemple *La Fête au bouc*[4], du Péruvien Mario Vargas Llosa, dont l'action se situe en République Dominicaine. Ainsi, même si le corpus d'analyse est constitué de romans d'expression française, le cadre de référence, notamment ce qui est communément appelé la Caraïbe,

[1] En psychologie, la représentation est définie comme une « entité de nature cognitive reflétant, dans le système mental d'un individu, une fraction de l'univers extérieur à ce système », dans Didier Casalis (Édité par), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse-Bordas, 2000, p. 799. Il y a lieu de préciser les différents emplois que nous ferons de cette notion. Le sens qui lui est donné dans ce premier emploi, et sur lequel nous reviendrons, est celui d'évocation de reproduction par analogie et dont le résultat s'est concrétisé par la présence d'un objet matériel : l'œuvre. Dans les autres emplois, la notion pourra renvoyer au domaine qui intéresse particulièrement la psychologie et où elle est définie, dans le dictionnaire cité précédemment, comme suit : « les processus générateurs de représentations *mentales*, c'est-à-dire d'entités cognitives produites par le fonctionnement d'un support biologique, le système nerveux ».

[2] Pouvoir : « Faculté d'agir (…) [qui] s'exerce dans le cadre d'un rapport avec d'autres hommes. Elle voisine avec toute une série de notions apparentées dont elle se laisse parfois difficilement distinguer : force, puissance, domination, autorité, violence », dans *Encyclopaedia Universalis*, *Corpus 19,* Paris, Encyclopaedia Universalis France, 2008, p. 573.

[3] Nous reviendrons sur l'emploi de ce concept qui est défini comme étant un roman « étroitement liée à l'évocation du totalitarisme » dans Nikola Kovac, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme, suivi de Le Cannibalisme idéologique,* Paris, Michalon, 2002, p. 8.

[4] Mario Vargas Llosa, *La Fête au bouc,* (2000), Paris, Gallimard, 2002.

©2011/UPS/I.02/14/D.

comprend une partie hispanophone. Par conséquent, certains ouvrages de la bibliographie constituent des traductions de l'espagnol. C'est le cas de *Chasse à l'homme*[1] et du *Recours de la méthode*[2] du Cubain Alejo Carpentier, de *Conversation à la cathédrale*[3] et de *La Fête au bouc*[4] du Péruvien Mario Vargas Llosa et, enfin, pour n'en citer que deux exemples, des deux romans du Colombien Gabriel Garcia-Marquez : *L'Automne du patriarche*[5] et *Cent ans de solitude*[6]. Aussi, faut-il préciser que, dans ce que nous dénommons la Caraïbe, figure l'une des dictatures les plus connues encore aujourd'hui, le régime de Fidel Castro[7] à Cuba, même si, par ailleurs, notre corpus ne comprend pas d'auteur cubain. Un tel reproche serait pertinent, même s'il faut s'en défendre par le fait que c'est dans un souci d'analyse approfondie de notre corpus que la restriction de ce dernier nous est apparue comme une exigence. C'est pour cette raison que le corpus est réduit aux six ouvrages indiqués dans la bibliographie.

Encore, faut-il dire un mot de ce que nous dénommons la Caraïbe. Le mot est utilisé tantôt au singulier tantôt au pluriel. Il viendrait du substantif « Karib » qui désigne la population indigène des Antilles et des côtes voisines. Il se rapproche du mot cannibale par allusion à son anthropophagie. D'ailleurs, ce cliché du Caribéen anthropophage est repris dans *Le Nouveau monde découvert par Christophe Colomb*[8], une pièce de théâtre de Lope de Vega. Voici ce qu'ordonne Dulcanquellin à Auté pour satisfaire l'appétit des Indiens qu'il juge avoir faim : « - Auté ! Va mettre à mort quatre de mes captifs, les plus gras, et sers-les à ma table, rôtis, avec nos meilleurs mets sylvestres »[9]. En tout état de cause, en tenant compte du cadre géographique révélé dans ces définitions, nous pouvons avancer que les Caraïbes englobent l'ensemble des îles d'Amérique Centrale, de la mer des Caraïbes et les pays d'Amérique du Sud délimités au nord par la même mer.

Toutefois, il se trouve que cette partie de la Caraïbe qui se situe sur la terre ferme est comprise dans ce qu'on nomme communément l'Amérique latine. Pour toutes ces

[1] Alejo Carpentier, *Chasse à l'homme,* Paris, Gallimard, 1956.
[2] Alejo Carpentier, *Le Recours de la méthode,* Paris, Gallimard, 1974.
[3] Mario Vargas Llosa, *Conversation à la Cathédrale,* (1969), Paris, Gallimard, 1973.
[4] Mario Vargas Llosa, *La Fête au bouc, op. cit.*
[5] Gabriel Garcia-Marquez, *L'Automne du patriarche,* Paris, Grasset, 1977.
[6] Gabriel Garcia-Marquez, *Cent ans de solitude,* Paris, Seuil, 1982.
[7] Précisons que Fidel Castro dirigeait encore Cuba, quand nous commencions cette thèse. Il a dirigé ce pays de 1959 à février 2008. Depuis cette date, c'est son frère Raùl Castro qui l'a remplacé à la tête de Cuba.
[8] Lope de Vega, *Le Nouveau monde découvert par Christophe Colomb,* Paris, La Différence, 1992.
[9] *Ibid.,* p 128.

raisons, et par rapport au choix de notre corpus, la Caraïbe se réduit, dans cette analyse, à ce qu'on appelle dans le vocabulaire hexagonal les Antilles. Cette conception de la Caraïbe semble être partagée par les autochtones comme le confirme Anthony Phelps lors d'un entretien :

> Dans le vocabulaire hexagonal, Haïti, mon pays d'origine, appartient aux grandes Antilles. Mais il y a très longtemps que nous n'utilisons plus ce mot en Haïti, ni non plus en République Dominicaine, ni à Cuba, ni à la Jamaïque, ni à Trinidad et Tobago, ni à Antigua, ni à Grenade, aux Bahamas, l'ayant remplacé, depuis belle lurette, par celui de Caraïbe, plus englobant, plus juste[1].

Ainsi, la Caraïbe est-elle un espace symbolique revendiqué par les peuples qui l'habitent. Aussi, faudrait-il préciser que cette revendication s'articule autour d'un perpétuel tissage et retissage d'une identité fragmentaire au confluent de plusieurs cultures. La particularité de cet espace géographique, en tant que région « décolonisée », et sa proximité historique avec l'Afrique, ont toujours attiré notre attention. Le caractère transversal de la littérature comparée aidant, nous en avons profité pour explorer les champs qui pourraient nous aider à mieux justifier notre choix comparatiste. C'est ainsi qu'en interrogeant l'histoire et en consultant des travaux littéraires que nous avons constaté que le parallélisme littéraire entre l'Afrique et la Caraïbe a pour soubassement un parallélisme historico-politique. Par conséquent, nous ne saurions ne pas dire un mot sur cette parenté historique et politique dont découle un parallélisme littéraire à des égards près.

Dans le domaine caribéen, pour ne pas trop s'étendre sur le terrain de l'historien, nous distinguons deux phases que nous dénommons « la naissance accidentelle » et « le sursaut existentiel ». En effet, la Caraïbe, telle que nous l'avons définie précédemment, est, d'un point de vue sociologique, un riche accident de l'histoire : des Africains déportés d'Afrique par le biais de la Traite négrière sont « venus » peupler cette région d'Amérique centrale, dans un dessein purement économique. Le brassage entre ces Africains et la population autochtone, les Indiens qui travaillaient dans les plantations de canne à sucre et certains Blancs, est à l'origine d'une population cosmopolite à l'identité hybride et soucieuse de reconstruire son histoire. C'est sur cette base de

[1] Anthony Phelps, « Moi, Nègre d'Amérique », dans *Notre Librairie,* n° 74, Avril – Juin, 1974, p. 53.

©2011/UPS/I.02/14/D.

brèches identitaires colmatées, où de « l'Indien empaillé[1] » il ne reste plus que des traces et où l'apport de l'Africain dans ce métissage ne se résume qu'à de « simples formules [sur] la connaissance des herbes, la rigueur de mourir, [...][2] », que naîtra le nouveau caribéen dont parle Odile Garnier :

> Le digne fils de la Caraïbe, ce n'est pas tant cet Indien emplumé, romantique et dolent, attendant son sort avec résignation, mais cet Indien en esprit qui a la volonté de recréer cet espace caraïbe, d'un foisonnement intarissable, d'une richesse musicale, artistique, littéraire profondément originale ; l'héritier paré de ces plumes chatoyantes peut alors se réclamer de la Caraïbe, symbolique et vigoureuse[3].

C'est dans cet esprit de renaissance que prendra racine ce que nous appelons le sursaut existentiel. Avant même que la Traite négrière ne soit totalement abolie et le processus des Indépendances amorcé, après une longue période de colonisation, les velléités révolutionnaires des anciens esclaves dont « le fameux rassemblement de Bois-Caïman[4] », entre autres, aboutissent à la libération, le 1e janvier 1804, de la nation d'Haïti sous l'égide de Dessalines.

Le processus de décolonisation qui succèdera plus tard à ce fait historique change toutes les données politiques de la région. La Caraïbe, dans son ensemble, se répartit en quatre grands sous-ensembles dont les Antilles néerlandaises – Bonaire, Curaçao, Saba, Saint-Eustache, Saint-Martin –, les Antilles françaises – Guadeloupe, Guyane, Martinique –, les Antilles dépendants du Royaume Uni – Guyana, Trinidad et Tobago – et les îles indépendantes telles que Cuba, Haïti et la République Dominicaine. Le statut particulier de certains de ces territoires, ceux liés à d'autres pays très en avance sur le plan démocratique, comme nous venons de l'indiquer, aura épargné ceux-ci des régimes dictatoriaux. En revanche, les trois derniers pays indépendants ont connu des dictatures dont la dénonciation fera école sur le plan littéraire.

Encore, faudrait-il préciser que les régimes dictatoriaux de ces trois pays, tout comme ceux de l'ensemble de l'Amérique latine, sont étroitement liés au contexte de la guerre froide et au sentiment « de la grande peur du castrisme en Amérique latine[5] ». La

---

[1] Odile Garnier, *Les Derniers Indiens des Caraïbes. Images, mythe et réalité,* Paris, Ibis rouge, 2003, p. 462.
[2] Aimé Césaire, *Et les Chiens se taisaient,* Paris, Présence Africaine, 1956, p. 113.
[3] Odile Garnier, *Les Derniers Indiens des Caraïbes. Images, mythe et réalité, op. cit.,* p. 446.
[4] Daniel Delas, *Littératures des Caraïbes de langue française,* Paris, Nathan, 1999, p. 8.
[5] Alain Rouquié, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême – Occident,* (1987), Paris, Seuil, 1998, p. 214.

rupture entre les États-Unis et le régime castriste, accusé d'avoir exporté « la révolution[1] » entre 1960 et 1961, marque le début d'une lutte acharnée contre le communisme dans toute la sous-région. Toute tentative de réforme socialiste à caractère communiste sera assimilée à une ouverture au communisme et, par conséquent, sanctionnée par un renversement du gouvernement en question par des généraux mécontents, soutenus par les ennemis du communisme. Ainsi, on pouvait dénombrer dans la période s'étendant de 1962 à 1967 une série de coups d'État dans neuf pays de cette région dont la République Dominicaine avec le renversement du Président Juan Bosch en septembre 1963. Par ailleurs, cette instabilité politique est brièvement décrite dans un article paru dans le Monde diplomatique sous-titré « Tyrans et despotes dans la littérature latino-américaine[2] ».

En somme, le régime de Fidel Castro à Cuba, celui des Duvalier en Haïti entre 1957 et 1986 et celui de Trujillo en République Dominicaine entre 1930 et 1961 vont tenter de survivre *ad vitam aeternam* à travers une politique coercitive fondée sur une propagation de la terreur, avec comme seul mode opératoire l'exécution systématique de tout acteur non inféodé à leur autorité. Dans cette région, qu'il s'agisse du « castrisme[3] », du « négrisme[4] » ou de toutes les autres formes d'oligarchie, les régimes politiques de ces périodes ont été le règne de « rapaces[5] » sans pitié dans une configuration politique atypique et à rationalité totalitaire. Le schéma est partout le même : d'un côté il y a les victimes – un peuple démuni et assoiffé de liberté – et de l'autre, les bourreaux que constitue l'élite dirigeante.

La dénonciation de ces abus de pouvoir parfois à relent « anti-mulâtre[6] » ou « anti-communiste[7] » fera l'objet d'une littérature engagée[8] dans laquelle nous pouvons

[1] Alain Rouquié, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême – Occident, op. cit.,* p. 214.
[2] Ramon Chao, « La Fête au bouc de Mario Vargas Llosa. Tyrans et despotes dans la littérature latino-américaine », Le Monde diplomatique, mai 2002, consultable [en ligne] sur http://www.monde-diplomatique.fr/2002/05/CHAO/16516.
[3] Le *castrisme* est-il une formule par laquelle on désigne le régime politique cubain.
[4] Le *négrisme* est une formule par laquelle on désigne encore le règne des Duvalier
[5] Anthony Phelps, [Postface de] dans Charles Etzer, *Le Pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours*, Paris, Karthala, 1994, p. 427.
[6] Régis Antoine, *La Littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique,* Paris, Karthala, 1992, p. 142.
[7] *Ibid.*, p. 142.
[8] Qu'il s'agisse de l'adjectif « engagé » ou du substantif « engagement », nous l'emploierons comme « un concept au contenu [qui] varie d'une époque à une autre. ». À ce sujet, nous suggérons une lecture de Mohamadou Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, Vol. 24, n° 2, 1991, p. 24, en ligne sur http://id.erudit.org/iderudit/500964ar [p. 9-28]

©2011/UPS/I.02/14/D.

citer les exemples récents de *La Fête au bouc*[1], dont l'action se passe en République Dominicaine, et des *Ténèbres extérieures*[2] de Raphaël Confiant. En interrogeant le paysage littéraire caribéen, nous nous rendons compte que dès 1954, les conditions difficiles du paysan antillais sont évoquées sous la plume de Jacques Roumain dans *Gouverneurs de la rosée*[3]. Quatre ans plus tard, « la radicalisation du discours »[4] sera amorcée dans *Amour, Colère et Folie*[5] de Marie Chauvet, suivi de *Moins l'infini*[6] d'Anthony Phelps. Ces deux derniers romans ont la particularité de jeter les bases d'une littérature assez engagée. Ainsi, les intellectuels caribéens, en majeure partie exilés, vont tenter de réinventer leur pays d'origine à travers une nouvelle forme de littérature, plus militante cette fois-ci, dont les thèmes dominants sont la bestialité, la cruauté des autorités politiques et le vide dans lequel leur peuple est réduit à une simple proie condamnée à mourir. Les titres sont très évocateurs comme le confirment *Mourir pour Haïti*[7] et *Les Affres d'un défi*[8], pour ne citer que ceux-ci.

Cependant, si dans cette région l'idéologie[9] aura été le prétexte pour justifier le massacre quotidien de peuples par des élites, ailleurs, en Afrique, le phénomène est interprété comme la résultante d'une nouvelle configuration géopolitique née de la décolonisation et alimentée par la nécessité, pour des clans et/ou ethnies qui s'excluent mutuellement, de vivre en communauté sur un même territoire. Même s'il est rare de voir dans les littératures africaines des allusions explicites à cette réalité géopolitique[10], force est de constater qu'il existe un lien étroit entre cette littérature et l'histoire de son continent de manière générale.

---

[1] Mario Vargas Llosa, *La Fête au bouc,* (Traduit de l'espagnol – Pérou- par Albert Bensoussan), Paris Gallimard, 2004.
[2] Raphaël Confiant, *Les Ténèbres extérieures,* Paris, Éditions Écriture, 2008.
[3] Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée,* (1954), Paris, Gallimard, 1968.
[4] Jacques Chevrier, « Une radicalisation du discours romanesque africain ou de l'obscène comme catégorie littéraire », dans *Notre Librairie*, n°142, Octobre – Décembre, 1999-2000.
[5] Marie Chauvet, *Amour, Colère et Folie,* Paris, Gallimard, 1968.
[6] Anthony Phelps, *Moins l'infini,* Paris, EFR, 1972.
[7] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti ou les Croisés d'Esther*, Paris, L'Harmattan, 1980.
[8] Frankétienne, *Les Affres d'un défi,* (1975), Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1979.
[9] Au sous-point 3 du chapitre VI intitulé « la dérive totalitaire », nous ne voudrons pas appeler idéologie les principes sur lesquels se fonde le dictateur pour éliminer ses adversaires. Cependant, précisons que ce dernier instrumentalise l'ethnie ou l'appartenance à un groupe identifiable, mais également les idéologies internationales telles le communisme international et le libéralisme. Ainsi, ce va-et-vient permanent confère au discours du dictateur africain et caribéen, non pas un statut d'idéologie proprement élaborée, mais plutôt une stratégie aux allures idéologiques. D'où l'intitulé : « L'ethnocentrisme et l'anticommunisme : les leviers d'une épuration ».
[10] Cf. document annexe, §. 36. Nous avons numéroté les paragraphes [1 à 55] et mis en italique les différents passages auxquels renvoient les références au document annexe.

Ainsi, les écrivains africains, après avoir chanté l'égalité des peuples, affirmé les valeurs de la culture africaine, par le biais de la Négritude, et dénoncé la colonisation, ne pouvaient qu'espérer des lendemains meilleurs avec les Indépendances. Mais les déceptions inattendues de ces dernières vont très vite instaurer un sentiment de malaise qui sera à l'origine d'une littérature plus engagée dans les années soixante. Pourtant, certains écrivains ont tenté de faire une mise en garde ou de donner une explication à l'échec des Indépendances. C'est le cas d'Ousmane Sembene dans le roman *Xala*[1]. Au-delà de la signification première de cette impuissance qui frappe El-Hadji Abdou Kader Bèye, le *xala*[2] peut être interprété comme une maladie qui frappe aussi les nouveaux dirigeants de la Chambre de Commerce de Dakar et, par extension, les nouveaux dirigeants politiques. Il suffit de voir l'adaptation du roman au cinéma pour se convaincre que l'éventuelle seconde faute commise par les nouveaux représentants de la Chambre a été de s'empresser de prendre les mallettes d'argent en oubliant sur place les dossiers transmis par l'ancienne administration. Ce clin d'œil qui introduit la bombance au détriment de la gestion et qui, par conséquent, laisse voir un échec prévisible, est repris une seconde fois sous un autre angle par l'écrivain Aimé Césaire. Dans sa pièce de théâtre *Une Saison au Congo*[3], voilà la réplique du Quatrième Banquier au premier, lors d'une conversation sur la revendication de l'indépendance du Congo belge : « Que veulent-ils ? Des postes, des titres, Présidents, députés, sénateurs, ministres ! […] qu'on les gave ! Résultat : leur cœur s'attendrit, leur humeur devient suave. […] Entre leur peuple et nous, se dresse leur cohorte […][4] ».

En tout état de cause, ce sont là des présages et des tentatives d'explication à charge contre les dirigeants africains auxquels s'ajoute la parution d'une série d'ouvrages s'attaquant, sur un style corrosif, aux nouveaux chefs d'État africains à la personnalité douteuse et dont l'organisation et la gestion des affaires publiques sont dévoyées par des dérives politiques. Les romanciers anglophones ont été les premiers à ouvrir cette veine contestataire. Par exemple, l'auteur nigérian, Chinua Achebe, dans un style corrosif, peint, dans *Le Démagogue*[5], la société des Indépendances. Il la décrit

[1] Ousmane Sembene, *Xala,* Paris, Présence Africaine, 1973.
[2]Terme wolof (une langue sénégalaise) désignant une impuissance temporaire infligée à un mari le jour de ses noces.
[3] Aimé Césaire, *Une Saison au Congo,* Paris, Seuil, 1966.
[4] *Ibid.,* p. 21.
[5] Chinua Achebe, *Le Démagogue* (1966)*,* Dakar/Abidjan, NEA, 1977.

©2011/UPS/I.02/14/D.

comme une mise à sac organisée par les autorités politiques, comme le résume si bien ce propos d'Odili Samalu : « […] ce régime qui faisait dire qu'on n'était sûr que de ce qu'on avait pris[1] ». Dans deux autres romans, il semble condamner la société africaine à un second effondrement.

Après qu'Okonkwo a assisté impuissant à la disparition des valeurs traditionnelles de la société ibo, dans *Le Monde s'effondre*[2], c'est à sa descendance, incarnée par Obi Okonkwo, dans *L*e *Malaise*[3]*,* de subir les affres infligées par les autorités de l'indépendance. Le procès d'Obi Okonkwo délimite symboliquement le cercle de l'incarnation de la société telle qu'elle est voulue par les autorités politiques. Les accusations du juge William Galloway contre Obi et les reproches faits à l'avocat Adeyemi témoignent d'une société réfractaire à toute velléité « d'accélération[4] » ou de « décélération[5] ». Tel semble être le point de vue des auteurs francophones qui, à leur tour, vers la fin des années soixante, s'inscrivent dans cette tradition contestataire au sein de laquelle Ahmadou Kourouma et Yambo Ouologuem, successivement dans *Les Soleils des indépendances*[6] et *Le Devoir de violence*[7], sont des pionniers.

Par ailleurs, il serait intéressant d'établir un parallèle entre les personnages d'Okonkwo, dans *Le Monde s'effondre* et de Fama dans *Les Soleils des indépendances,* bien que ceux-ci appartiennent à des époques différentes. Autant Okonkwo appartient à une société dont les fondements traditionnels ont disparu, autant Fama, digne représentant de l'aristocratie malinké, perd toute estime des autorités de la société des Indépendances. La particularité de ces deux mondes, dont le second est le prolongement du premier, est que ce sont ceux du bas de la hiérarchie sociale traditionnelle qui règnent en maîtres absolus dans cette société dite moderne. Ce parallèle semble important d'autant plus qu'à partir des années soixante-dix, cette littérature de révolte adopte un ton sans détour et de plus en plus radical. Les romanciers procèdent à des mises en gros plans des autorités de l'indépendance en insistant sur l'écart entre leur statut réel et celui qu'ils se sont octroyé par le biais du pouvoir.

[1] Chinua Achebe, *Le Démagogue, op. cit.,* p. 218.
[2] Chinua Achebe, *Le Monde s'effondre,* (1958), Paris, Présence Africaine, 1972.
[3] Chinua Achebe, *Le Malaise,* (1960), Paris, Présence Africaine, 1974.
[4] Thomas Méloné, *Chinua Achebe et la tragédie de l'Histoire,* Paris, Présence Africaine, 1973, p. 220.
[5] *Ibid*., p. 220.
[6] Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances,* (1968), Paris, Seuil, 1970.
[7] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence,* Paris, Seuil, 1970.

En somme, de part et d'autre, il apparaît que le dernier rempart de ces peuples nouvellement indépendants était de relever le défi d'une autogestion dont les maîtres mots allaient être : liberté et paix. Mais les déceptions consécutives à l'effondrement du rêve populaire mettront l'intelligentsia africaine et caribéenne face à ses responsabilités. Pour certains, notamment les écrivains dont il s'agit ici d'une partie de la production romanesque, le « divorce » d'avec le pouvoir, si « mariage » avait eu lieu, est définitivement consommé. Les dérives totalitaires des régimes politiques afro-caribéens ont finalement fait que la gestion publique des affaires de l'État devienne une préoccupation des écrivains et, par conséquent, un référent littéraire. La dénonciation du totalitarisme s'accompagne d'une nouvelle forme d'écriture qui autorise à parler de nouvelle esthétique romanesque. Le constat qui nous a poussé à choisir la période située entre soixante-dix et quatre-vingt-dix est qu'il existe des convergences non seulement thématiques, mais aussi historiques entre le corpus caribéen et le corpus africain. À titre indicatif, une comparaison chronologique des textes du corpus favorise un rapprochement par couple croisé : *La Vie et demie*[1] est parue à la même année que *Le Mât de cocagne*[2], *L'État honteux*[3], un an après *Mourir pour Haïti*[4] et *En Attendant le vote des bêtes sauvages*∗[5], deux ans après *Rue des Pas-Perdus*[6].

Au-delà de ce constat, l'espace des différents ouvrages du corpus est un espace de confrontation, d'antagonisme, où le destin tragique de l'homme oscille entre espoir et désespoir. Le désir de puissance absolue des chefs se manifeste par l'érection de la répression en règle, et l'instinct de survie des héros[7] par des stratégies de lutte parfois différentes d'un roman à un autre, mais convergentes parce qu'ayant toutes pour fondement la liberté et pour aboutissement un chaos relatif. La technique d'approche du totalitarisme demeure constante chez ces romanciers : les oppositions entre le bourreau et la victime, l'espace du dehors et celui de l'intérieur, le lieu du mal et celui du bien, la

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie,* Paris, Seuil, 1979.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne,* Paris, Gallimard, 1979.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux,* Paris, Seuil, 1981.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti,* Paris, L'Harmattan, 1980.
[5] Ahmadou Kourouma, *En Attendant le vote des bêtes sauvages,* Paris, Seuil, 1998.
∗Au regard de la longueur du titre, nous citerons l'ouvrage par le sigle *E. A. V. B. S.*
[6] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus,* Port-au-Prince, Éditions Mémoires, 1996.
[7] Nous donnons au mot héros le sens que lui donne *L'Encyclopaedia Universalis, Corpus 20*, Paris, Encyclopaedia Universalis France, S. A., 2008, p. 943 : « Le héros de roman » (…) obéit à la loi du changement. Il suit un itinéraire jalonné d'obstacles ou de conflits qui le modifient, sinon le transforment ». Nous reviendrons sur cette définition du héros dans le chapitre XI.

©2011/UPS/I.02/14/D.

résignation et l'espoir restent largement partagées. Il faut noter également que les romans ont la particularité d'avoir une chute commune : aucun des héros du corpus n'a pu éviter de sombrer dans le chaos. C'est ce qui autorise certains critiques à parler de pessimisme afro-caribéen, même si on sait que ce pessimisme est ambivalent par ailleurs. Ce manichéisme non achevé – car le bien n'a pas su triompher du mal – est corroboré par une absence d'orientation politique planifiée au service de laquelle la fiction serait construite.

Ce qui pourrait être considéré ici comme orientation politique ne se résume qu'à de simples attitudes visionnaires. Il n'existe pratiquement pas de divergences de positions politiques entre les protagonistes, mais plutôt un combat pour une survie presque impossible contre un système politique totalitaire qui s'arroge le droit arbitraire de vie et de mort sur ses sujets[1] pour sa simple pérennité. L'engagement sans failles des opposants, conscients de leur mort prochaine, ne se veut que symbolique. Leur destin tragique amène à s'interroger sur les objectifs visés par les romanciers. Il semble que la représentation, dans ces cas précis, s'intéresse plus à la désacralisation du pouvoir et à la démythification de ces dictateurs qu'à la proposition d'un modèle politique alternatif. En somme, plutôt en exhibant les vices corrélatifs de la tyrannie et en dévoilant ses mécanismes de fonctionnement qu'en proposant un modèle idéologique achevé comme alternative, les romans du corpus présentent des critères qui autorisent à les ranger dans la catégorie des romans dits « romans politiques ».

*

En effet, à la lecture des thèses défendues par Nikola Kovac[2] sur l'identification et la définition du roman politique, nous constatons effectivement que les romans qui

[1] Il y a lieu de donner dès à présent les différents emplois que nous ferons de ce mot. Ici le mot sujet est employé dans un rapport de hiérarchie entre le chef et ses administrés. Nous emploierons la notion de sujet politique ou de sujet social. Ces deux notions permettent d'établir un rapport de dépendance ; le sujet politique dépend de sa soif de pouvoir, et le sujet social, de son désir de liberté confisqué par le premier. Voici la définition du mot sujet qui justifie cette approche : « Il n'est point de sujet sans dépendance affirmée à l'égard d'une puissance dont ce sujet relève, de par les hasards de sa constitution anatomique, de son caractère et de sa situation au sein d'une classe sociale et d'une constellation familiale déterminées, mais aussi de par les lois et coutumes de son pays, les études et les recherches en cours et, d'une façon générale, les conditions culturelles et politiques qui sont celles de son époque », dans *Encyclopaedia Universalis, Corpus 22, op. cit.,* p. 862.

[2] Nikola Kovac, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme, suivi de Le Cannibalisme idéologique,* Paris, Michalon, 2002.

composent notre corpus dévoilent plutôt les piliers sur lesquels un système de répression légalisé est piloté par des dictateurs sanguinaires. Cependant, Nikola Kovac fait une distinction entre le roman engagé et le roman politique, même s'il reconnaît, par ailleurs, leur proximité. Du premier, il affirme que c'est une fiction au service de l'idéologie ; et du second, il dit :

> Le roman politique n'est pas la dénonciation d'une politique particulière où l'évocation d'une situation politique, mais l'exposition des rouages du politique, au-delà du pragmatisme et de la partialité d'un parti. Ainsi, c'est le politique plus que la politique qui est son objet, à la différence de ce qui préoccupe le roman engagé[1].

Même si, pour lui, le roman politique est « étroitement lié à l'évocation du totalitarisme[2] », nous ne saurions ne pas lui reconnaître une dimension engagée. Le choix d'écrire, mais encore d'écrire pour dénoncer une situation politique, mérite de se demander, avec Jean-Paul Sartre, « si ce n'est pas au nom de leur choix même d'écrire qu'il faut réclamer l'engagement des écrivains[3] ». Ainsi donc, le roman politique serait également un roman engagé.

Il reste maintenant à savoir quelle définition il faut donner au concept de totalitarisme. Le totalitariste a fait l'objet de plusieurs travaux. Les travaux d'Hannah Arendt[4] sur les régimes totalitaires et leurs origines semblent distinguer la dictature du totalitarisme. Une telle distinction peut se comprendre, compte tenu des exemples qui sous-tendent son analyse. En effet, les systèmes dictatoriaux nazi et stalinien avaient quelque chose de particulièrement totalitaire, parce qu'ils avaient pour ambition d'étendre leur pouvoir et leur idéologie à une dimension planétaire. Une telle définition ne saurait être contestée à Hannah Arendt même si, par ailleurs, elle n'aura pas suffi à écarter les régimes dictatoriaux africains et caribéens de la liste des régimes totalitaires.

Le concept de totalitarisme qui, d'après Raymond Aron, remonte à la période de l'entre-deux-guerres – 1934-1939 – connaît différentes définitions. À la différence d'Hannah Arendt, dont la définition du totalitarisme semble rigide, Raymond Aron, tout en reconnaissant le mérite d'Hannah Arendt, donne une définition plus souple. Il faut

[1] Nikola Kovac, *Le Roman politique, op. cit.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 8.
[3] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Gallimard, 1948, p. 45.
[4] Hannah Arendt, *Le Système totalitaire. Les origines du totalitarisme* (1951), Paris, Seuil, 1972.

©2011/UPS/I.02/14/D.

néanmoins préciser que Raymond Aron reprend une définition typologique du totalitarisme auquel il reconnaît cinq piliers tels que :

> – Le monopole de l'activité politique [par] un parti unique, [– la substitution de l'idéologie du parti à la] vérité officielle de l'État, – le monopole des moyens de forces et celui des moyens de persuasion [au service de la communication politique], – [des] activités économiques colorées par la vérité officielle [et] – une terreur à la fois policière et idéologique[1].

Cependant, Raymond Aron va au-delà de ces considérations qui excluent plusieurs régimes de terreur. Dans le même ouvrage, il énonce que la présence d'une de ces situations suffit à qualifier un régime de totalitaire. La notion de totalitarisme parfait qu'il introduit – « Le phénomène est parfait lorsque tous ces éléments sont réunis et pleinement accomplis[2] » – rejoint la définition de l'Américain Martin Malia :

> Donc par ''totalitarisme'', je n'entendais pas un État empiriquement tout-puissant, mais un système qui structurellement englobait toutes les fonctions de la société. Mon totalitarisme est ainsi, en quelque sorte, un ''type idéal'', toujours imparfait réalisé dans le domaine empirique[3].

En tout état de cause, l'évocation de toutes ces définitions requiert une certaine prudence, compte tenu du domaine auquel elles se rapportent. Les théories sur le totalitarisme peuvent parfois cacher des discours et des querelles idéologiques se rapportant à la stratégie politique dans le domaine des relations internationales. La position radicale du philosophe et psychanalyste slovène Zizek Slavoj dans un de ses ouvrages en est une illustration. Dans son essai *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*[4], l'auteur se plaint, sur un ton moins subtil, de l'instrumentalisation de la notion :

> Le retour de l'éthique dans la philosophie politique actuelle exploite honteusement les horreurs du Goulag ou de l'Holocauste en les agitant comme l'abomination suprême, afin de nous contraindre à renoncer à tout engagement radical sérieux. De cette

[1] Raymond Aron, *Démocratie et Totalitarisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 285.
[2] *Ibid.,* p. 285.
[3] Martin Malia, « L'écroulement du totalitarisme en Russie » (Entretien avec Marie Mendras), dans *Le Totalitarisme : un cadavre encombrant. La place de l'énigme totalitaire au XXe siècle*, Revue Esprit, n°. 218, janvier-février 1996, p. 52.
[4] Slavoj Zizek, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion* (Traduction de Delphine Moreau et Jérôme Vidal), Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

> manière, ces canailles de libéraux conformistes peuvent se satisfaire hypocritement de leur défense de l'ordre existant : ils n'ignorent pas l'existence de la corruption, ni de l'exploitation, mais ils accusent toute tentative de changement d'être dangereux et inacceptable d'un point de vue éthique, de ressusciter le fantôme du ''totalitarisme''[1].

En revanche, la définition psychanalytique qu'il donne du totalitarisme dans un autre ouvrage intitulé *Subversion du sujet. Psychanalyse, philosophie et politique*[2] est plus stimulante, compte tenu de l'intérêt qu'elle présente dans l'étude de la personnalité du dictateur. Dans cet ouvrage, voici comment il définit la notion : « Le totalitarisme se définit comme une auto-objectivation perverse (une auto-instrumentalisation) du sujet[3] ».

L'évocation de ces différentes définitions nous semble importante quant à l'origine du concept et aux différentes positions intellectuelles qu'il engendre. Cependant, il serait important de recadrer le concept dans une perspective purement littéraire. C'est pour cette raison que nous préfèrerions plutôt la définition du totalitarisme comme « un théâtre de l'absurde à l'échelle d'une société[4] » ou comme « une monstrueuse caricature du réel, ''une surréalité''[5] ». Cette définition semble plus à même de cerner le concept, sur un plan strictement littéraire, d'autant plus qu'à la conception purement « scientifique », comme celle d'Hannah Arendt, elle oppose ou ajoute une dimension humaine. Aussi, permet-elle de refuser des circonstances atténuantes à tout système dont la vocation est de broyer l'homme et sa liberté. La critique d'un système politique, à notre avis, ne semble pouvoir présenter un intérêt réel que si elle a pour objectif de mesurer l'épanouissement et la liberté de l'homme dans un système conçu par et pour lui.

C'est dans cette perspective qu'il faut apprécier certaines théories classiques sur la tyrannie. Dans le Livre III de *La République*, Platon expose les formes de constitution politique par rapport auxquelles l'État s'épanouit. Quant au débat sur l'équation entre la sécurité de l'État et celle de l'homme dans la Cité, il est d'un autre ordre. Mais retenons que la forme de constitution qui correspondrait à ce que nous dénommons la dictature,

[1] Slavoj Zizek, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion* , *op. cit.,* p. 14.
[2] Slavoj Zizek, *Subversion du sujet. Psychanalyse, philosophie et politique* (Traduit de l'anglais par Élisabeth Doisneau), Paris, Presse Universitaire de Rennes, 1999.
[3] *Ibid., p. 205.*
[4] Martin Malia, *La Tragédie soviétique. Histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, Paris, Seuil, 1995, p. 28.
[5] *Ibid.,* p. 28.

©2011/UPS/I.02/14/D.

dans son acception moderne, s'appelle la tyrannie selon Platon. Elle correspond, dans le principe, à la démocratie. Nous lui empruntons ainsi le concept de tyrannie en nous référant uniquement à la manière dont elle advient chez Platon et qui constitue pour nous le point inaugural de la tyrannie dans son acception moderne. Pour Platon, « si le tyran doit germer quelque part, c'est sur le rameau de ce protecteur [du peuple contre ses exploiteurs], et nulle part ailleurs, qu'il va éclore[1] ». La tyrannie est ainsi un travestissement politique fondé sur la trahison des aspirations du peuple, lorsqu'on sait que le tyran est symboliquement un homme métamorphosé en loup. En revanche, toutes les autres formes de constitution, notamment la « timocratie[2] » et « l'oligarchie[3] » se retrouvent dans la description du régime tyrannique. Le point fondamental qui en fait un régime exceptionnel ou singulier demeure la condamnation du tyran et sa métamorphose achevée et irréversible. Cette condamnation et cette irréversibilité adviennent dans un certain rapport entre le peuple et son dirigeant :

> – N'est-ce pas donc de la même manière que celui qui est à la tête du peuple, quand il a sous son emprise une foule subjuguée, ne s'abstient plus de s'abreuver du sang de ceux de sa tribu ? N'est-ce pas justement quand, par des accusations injustes du genre
20 de celles qu'apprécient ces gens-là, il les traîne devant les tribunaux pour leur enlever la vie, qu'il se souille lui-même ? N'est-ce pas quand il goûte d'une langue et d'une bouche impies le sang de ses parents qu'il exile et qu'il tue, alors même qu'il laisse entrevoir une remise des dettes et un partage des terres, que fatalement un tel homme se voit condamné par le destin ou bien à périr de la main de ses ennemis, ou alors à devenir tyran et à se transformer d'être humain en loup[4] ?

Finalement, c'est à la fois dans l'intention, mais encore dans l'observation de signes manifestes de négation de liberté qu'il faut chercher à situer la dictature. Partant de là, c'est à travers la combinaison partielle ou totale des éléments qui, selon Platon, définissent « les espèces [politiques] inférieures[5] », excepté la démocratie, mais aussi

---

[1] Platon, *La République* (Traduit par Georges Leroux), Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 437.
[2] La timocratie est définie comme un régime « mixte [où domine] l'ambition des victoires et le goût des honneurs », *ibid.,* p. 409.
[3] L'oligarchie est définie comme un régime où toutes les richesses sont « concentrées aux mains des mêmes personnes. », *ibid.*, p. 415, ou comme un régime qui « établit ses dirigeants à partir de la valeur de leurs biens. », *ibid.,* p. 416. « la démocratie étant définie comme le prolongement de l'oligarchie et commandée par une aspiration insatiable à l'égard du bien qu'on se fixe comme but, à savoir devenir le plus riche possible. », *ibid.,* p. 420.
[4] *Ibid.,* p. 437-438.
[5] *Ibid.,* p. 404.

celle des « aspects intangibles[1] » qui régiraient le totalitarisme idéal chez Martin Malia ou chez Raymond Aron qu'il faut appréhender la signification du concept de totalitarisme. Cette définition du concept a un double objectif : d'une part, elle permet de ne retenir aucune excuse à un régime politique refusant à l'homme son épanouissement minimum, mais aussi, elle fonctionne comme un propos d'avant-garde, étant donné que « pour tout ce qui est né, il y a une corruption[2] ». Cette conception, qui réduit au même dénominateur les concepts de dictature, de totalitarisme et de tyrannie, dans leur acception moderne, est, en effet, lisible même dans les tentatives de définition du totalitarisme chez Hannah Arendt pour qui le phénomène est invariable.

Les figures du dictateur représentées dans les récits à étudier déclarent orgueilleusement être des sauveurs de leur nation, après avoir cruellement débarrassé celle-ci de leur chef. Elles promettent, après lui avoir identifié des ennemis, l'élimination systématique de ces derniers. Ils remplissent ainsi les critères d'identification des « candidats à la dictature totalitaire[3] » dont Hannah Arendt dit « qu'ils commencent généralement leur carrière en se vantant de leurs crimes passés et en annonçant en détail leurs crimes futurs[4] ». Au-delà de ce critère définitoire, force est de constater que l'exercice du pouvoir, dans son mode de représentation dans notre corpus, est fondé sur l'abolition totale de liberté, même pour les défenseurs obligés du pouvoir. Ce second constat situe de plain-pied les régimes auxquels ces textes font référence dans la série des régimes totalitaires dont le rapport à la liberté est présenté comme suit :

> Pour ne pas parler de son origine dans l'histoire romaine, l'autorité, sous quelque forme que ce soit, implique toujours une limitation de la liberté, mais jamais l'abolition de celle-ci. C'est cependant à l'abolition et même à l'élimination de toute spontanéité humaine en général que tend la domination totalitaire, et non simplement à une restriction, si tyrannique qu'elle soit, de la liberté[5].

[1] Martin Malia, « L'écroulement du totalitarisme en Russie », dans *Le Totalitarisme : un cadavre encombrant. La place de l'énigme totalitaire au XXe siècle*, Revue Esprit, *op. cit.,* p. 52 : les quatre aspects intangibles retenus par l'auteur sont : « une hégémonie du parti-État, une planification économique autoritaire, une police politique et une idéologie obligatoire ».
[2] Platon, *La République, op. cit.,* p. 405.
[3] Hannah Arendt, *Le Système totalitaire. Les origines du totalitarisme, op. cit.,* p. 39.
[4] *Ibid.,* p. 39.
[5] *Ibid.,* p. 189-190.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Par ailleurs, une autre définition du totalitarisme ajoute à ce rapport à la liberté, qui n'épargne même pas les alliés du tyran, un climat d'incertitude permanent. Voici comment Éric Faye distingue le totalitarisme de l'autoritarisme que certains confondent avec la dictature :

> Une autre différence entre autoritarisme et totalitarisme tient à la magnitude de la terreur. En situation d'autoritarisme, seuls les opposants sont visés par la répression, ce qui bdans la plupart des cas, touche somme toute une minorité, tandis qu'en régime N*j j j j ! ! jik nn tnnHJ**y µntotalitaire, chacun est menacé, opposant ou non, qu'il soit ou non proche du ponuvoir ; les ''Admis à la table'' du tyran sont souvent plus exposés au meurtre organisé. Tout cela concourt à donner aux époques totalitaires l'aspect de tragédies antiques[1].

Les régimes dont nous étudions la représentation, il faut le reconnaître, ne peuvent avoir les mêmes ambitions que les régimes nazi et stalinien. Ce sont non seulement des régimes nés avec les Indépendances, mais qui dépendent, dans une certaine mesure, du « soutien économique et militaire de l'Occident[2] ». Les maigres moyens dont ils disposent ne peuvent, en aucune manière, les amener à avoir des ambitions planétaires. En revanche, leur volonté de puissance n'épargne aucun élément du système dans lequel ils évoluent. Ce sont des démiurges, pour ne pas dire des dieux, qui se sont octroyé un statut qui les place au sommet de la hiérarchie sociale, ou en tout cas, dans une situation où ils demeurent inatteignables d'un point de vue de la loi, si celle-ci y existe encore, ou de la force. S'ils ne sont pas Général ou Colonel comme dans *E. A. V. B. S.*[3] et dans *L'État honteux*[4], ils sont Prophète ou Mort-vivant comme dans *La Vie et demie*[5], dans *Le Mât de cocagne*[6] ou dans *Rue des Pas-Perdus*[7], ou encore un simple Fou-Délirant comme dans *Mourir pour Haïti*[8].

Il serait important de s'interroger sur ce privilège statutaire dont bénéficient, même si c'est parfois ironiquement, ces dictateurs. Nous avons vu précédemment que dans cette Afrique nouvellement indépendante, le pouvoir est incarné par des autorités

---

[1] Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle,* Paris, José Corti, 1993, p. 26.
[2] Document annexe, §. 13 et §. 46.
[3] Koyaga, le héros d'*E. A. V. B. S.* (En Attendant le vote des bêtes sauvages), est un Général.
[4] Dans *L'État honteux,* le dictateur s'appelle mon-colonel Martilimi Lopez.
[5] Les dictateurs qui se sont succédés au pouvoir dans *La Vie et demie* sont tous des Guides Providentiels.
[6] Le Prophète Zacharie est le Chef suprême décrit dans *Le Mât de cocagne*.
[7] Le Prophète et le grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement sont les noms des deux dictateurs dans *Rue des Pas-Perdus*.
[8] Dans *Mourir pour Haïti*, le dictateur a pour nom le Fou-Délirant ou FD.

qui furent alors des subordonnés du pouvoir aristocratique traditionnel. Quelques exemples rendent bien compte de cette réalité. Pour en donner un qui le confirme sur le plan littéraire, rappelons que le Guide Providentiel dans *La Vie et demie*[1] est un ancien « voleur de bétail[2] ». Sur le plan historique, dans le domaine caribéen, l'exemple d'Haïti en est une autre illustration. Pour la première fois, en 1804, les rôles sont inversés : d'anciens esclaves noirs accèdent au pouvoir au détriment des mulâtres qui, jusque-là, avaient tous les privilèges. De part et d'autre, l'accession au pouvoir peut être interprétée comme une revanche sur l'histoire. Le caractère absolu et coercitif de ces régimes qui anéantissent tout ce qui pourrait les affaiblir a retenu notre attention. En essayant de comprendre, d'un point de vue psychologique, les soubassements de cette nature, nous nous sommes rendu compte que le dictateur présente les attributs psychologiques de ce que Manès Sperber appelle « l'anxieux agressif » :

> L'objectif inconscient de l'anxieux agressif est la toute-puissance, un état qui le placerait au même niveau qu'un dieu. Tout ce qui met en cause la valeur de son caractère, tout ce qui pourrait ébranler en lui le sentiment de sa propre valeur, il l'anéantirait ou voudrait le mettre définitivement à ses ordres[3].

Cette disposition psychologique est celle du dictateur africain ou caribéen, tel qu'il est représenté dans cette étude, et dont l'accession au pouvoir passe, le plus souvent, par un coup d'État. Un pouvoir acquis de cette manière engendre forcément une peur fondée sur un sentiment d'impuissance non avoué. Pour en assurer la pérennité, l'autocrate ne peut que procéder par le crime arbitraire et la répression d'ennemis qu'il a lui-même fabriqués. Toute sa stratégie politique se résume à la maîtrise d'un système dans lequel l'homme devient « un numéro anonyme[4] ».

Les systèmes politiques à la représentation desquels nous nous intéressons sont des régimes de terreur institués par et pour des individus atypiques. Mais, avant d'en aborder l'approche méthodologique, nous nous proposons de faire un état des lieux, c'est-à-dire exposer l'état de la recherche sur le sujet, et de montrer la position de ce dernier par rapport à ces travaux antécédents. Ce qui reviendrait à dégager la problématique de notre sujet.

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.*
[2] *Ibid.*, p. 40.
[3] Manès Sperber, *Psychologie du pouvoir*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 46.
[4] Nikola Kovac, *Le Roman politique, op. cit.*, p. 32.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Bilan de la recherche et problématique

Étudier « La représentation du pouvoir dictatorial dans les romans africains et caribéens des années soixante-dix à quatre-vingt-dix » revient à contribuer, par un travail de recherche, à l'étude du rapport entre littérature et dictature sur un axe comparatif qui nous paraît nouveau, car jusque-là pas assez exploré.

Quelles sont alors les observations littéraires qui fondent notre hypothèse de recherche ?

Une grande partie des études sur le rapport entre littérature et dictature sont souvent illustrées par des exemples tirés le plus souvent des littératures occidentales. Les ouvrages littéraires sur lesquels se fonde l'étude de ce rapport sont presque dépourvus d'exemples tirés des littératures d'Afrique ou des Caraïbes. Pourtant, à la lecture des textes qui composent notre corpus, il est surprenant de voir qu'ils renferment toutes les définitions du « roman politique » ou du roman « anti-utopiste[1] ». Ainsi, nous avions envie d'explorer cette piste de recherche. Aussi, ce choix s'est-il épanoui dans la lecture *a posteriori* de certains travaux sur le traitement de la figure du dictateur ou sur le roman « anti-utopiste », notamment ceux d'auteurs comme Alain Vuillemin[2] ou Éric Faye[3]. Voici ce qu'affirme le second :

> Le phénomène de la littérature anti-utopique ne se limite pas exclusivement à l'Europe et l'Amérique du Nord, même s'il y trouve ses terres d'élection. Un écrivain congolais, Sony Labou Tansi, a publié en 1979 un roman-fable, *La Vie et demie*, qui peut, à divers égards, être rattaché à cette étude. En Amérique du Sud, Mario Vargas Llosa, dans *La Guerre de la fin du monde*, remonte aux sources des utopies et recrée, au cœur du Brésil, l'espoir des expériences philosophiques du XXe siècle[4].

Cependant, si en Europe et en Amérique du Nord, cette littérature s'est développée pendant « la période 1920-1960[5] », il faut reconnaître qu'en Afrique et aux Caraïbes, un certain nombre de faits pourraient expliquer le décalage périodique. C'est pour cette raison qu'il faudrait justifier le choix de la délimitation de notre sujet qui s'étend des

[1] Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XX^e siècle*, *op. cit.,* p. 21.
[2,] Alain Vuillemin, *Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918-1984*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
[3] Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle, op. cit.*
[4] *Ibid.,* p. 21.
[5] *Ibid.,* p. 21.

années soixante-dix à quatre-vingt-dix. Cette justification impliquerait, entre autres raisons, quelques rappels historiques.

Une des raisons qui ont motivé le choix de cette délimitation est que les ouvrages qui constituent le corpus sont publiés pendant cette période. La seconde est que la littérature des zones géographiques choisies demeure étroitement liée à l'histoire de celles-ci. Or, il se trouve qu'en interrogeant l'histoire, cette période correspond à la mode des partis uniques, paradoxalement *institués sur le modèle communiste*[1] ; le parti unique demeurant, de notre point de vue, un critère essentiel à l'identification d'un régime dictatorial. La troisième raison est que l'année 1990 est une date historique qui marque la fin du parti unique en Afrique, comme en témoigne le document annexe de ce travail[2]. Dans le domaine caribéen, les régimes auxquels les textes font référence s'inscrivent également dans cette période. Soulignons qu'en Haïti, François Duvalier a décrété le parti unique en 1961 et s'est proclamé président à vie en 1964. À sa mort en 1971, son fils, Jean-Claude Duvalier ou Bébé Doc, qui lui a succédé, a régné sur le même modèle jusqu'à sa fuite en 1986. À ces raisons historiques s'ajoutent également l'existence, dans le corpus choisi, de ce que Tiphaine Samoyault appelle « des univers synonymes[3] ». Ces derniers, pour n'en citer que quelques exemples, s'articulent autour du rapport à la liberté, du rejet de la littérature, de la revendication déiste et, par conséquent, de l'envie de maîtriser totalement tout un système. Ces observations de deux ordres (théorique, historique) constituent, dans une certaine mesure, un premier état de recherche général sur le sujet.

Qu'en est-il maintenant de l'état de la recherche (sur un plan théorique et critique) dans le domaine africain et celui caribéen ?

*

Dans le domaine afro-caribéen, force est de constater qu'il existe beaucoup de travaux sur la littérature des années soixante à nos jours. Mais nous avons constaté, au cours de nos recherches, que ces différents travaux portent, le plus souvent, sur une

[1] Cette affirmation est confirmée dans le discours de la Baule qui est choisi comme document annexe, [Cf. document annexe, §. 31], consultable [en ligne] sur : http://www.vie-publique.fr/discours.
[2] Compte tenu de son impact sur les mutations politiques des États africains, le discours de la Baule de François Mitterrand, le 20 juin 1990, lors de la 16e Conférence des chefs d'État de France et d'Afrique, marque la fin de presque vingt ans de parti unique en Afrique. Cf. discours, document annexe, paragraphe (§) 38.
[3] Tiphaine Samoyault (préface de) dans Nikola Kovac, *Le Roman politique, op. cit.,* p. 7.

©2011/UPS/I.02/14/D.

période, un thème, ou un corpus assez vaste. Dans son ouvrage intitulé *Littérature nègre,* Jacques Chevrier a abordé la problématique du rapport entre la littérature et la politique au chapitre 4 que l'auteur a intitulé : « Les tendances du roman contemporain[1] ». Dans ce chapitre, les titres intitulés « Le temps des indépendances : Une satire acerbe des nouveaux maîtres[2] » ou « L'expression du malaise : De la désespérance à l'espoir[3] » ne sont pas sans aborder, d'une certaine manière, le rapport entre la littérature et la politique sur une période qui inclut celle retenue dans notre étude. Le choix méthodique des concepts qui composent les différents titres de cette partie, qui nous intéresse immédiatement, rendent rigoureusement compte de l'attention que l'auteur porte au contexte historique – « nouveaux maîtres », « indépendance » –, à la confluence thématique « tendances » – et à la spécificité du discours littéraire – « malaise », « désespérance », « espoir ». En revanche, il faut reconnaître que l'auteur n'a pas insisté sur la spécificité historique interne à la période qu'il désigne sous le titre « Le temps des indépendances » ; ce qui aurait permis de distinguer une marge historique interne – celle des partis uniques ou du totalitarisme africain – à laquelle font référence certains romans. Cependant, comme l'a souligné à juste titre le critique Mohamadou Kane, le choix de l'auteur était tout autre : « En fait, l'approche de Chevrier doit être comprise comme étant avant tout pédagogique. Dans une perspective historique générale, il a voulu donner le tableau des œuvres et des débats en cours[4] ». À cela, il faut ajouter le mérite de l'auteur de voir dans cette tendance romanesque un « espoir ».

Contrairement à ce point de vue, il faut citer, entre autres, les histoires littéraires de Guy Ossito Midiohouan[5] et de Patrice Nganang[6], mais également l'ouvrage critique de Bernard Mouralis[7]. Il apparaît, chez le premier, une réelle volonté de souligner le rapport entre la littérature et la politique dans ce qu'il dénomme « roman politique » et « nouveau roman politique ». Mais, de notre point de vue, s'il faut appliquer cette

[1] Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2003, p. 125.
[2] *Ibid.,* p. 139.
[3] *Ibid.,* p. 145.
[4] Mohamadou Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires*, Vol. 24, n° 2, 1991, *op. cit.,* p. 20.
[5] Guy Ossito Modiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française,* Paris, L'Harmattan, 1986.
[6] Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007.
[7] Bernard Mouralis, *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine,* Paris, Honoré Champion, 2007.

dénomination à tous les romans qui s'intéressent à la politique, le corpus risque de dépasser largement le cadre des Indépendances. Chez le second, il faut souligner le mérite d'avoir employé un concept juste « le roman de la dictature » pour marquer la confluence thématique d'une certaine série d'ouvrages. Mais, par une extrapolation, il n'échappe pas à la tendance globalisante qui fait de la dictature la confirmation d'un afro-pessimisme : « la dictature comme métonymie dans un long chemin de la violence[1] ». Sa perception est identique à celle de Modiohouan : « un continent dont le destin semble *irrémédiablement* [nous soulignons] enfermé dans un cercle infernal[2] ».

Telle est la vision qu'offre l'ouvrage de Bernard Mouralis cité précédemment et qui analyse la violence dans les littératures d'Afrique en mettant sur le même paradigme le roman de René Marand : *Batouala* (1921), et celui d'Ahmadou Kourouma : *En Attendant le vote des bêtes sauvages* (1998). De part et d'autre, cette approche thématique des littératures d'Afrique, sans la mise en corrélation étroite des textes et du contexte, est l'une des difficultés majeures que rencontre l'histoire littéraire d'Afrique et, dans une certaine mesure, celle des Caraïbes. Encore a-t-elle pour conséquence de voir le pessimisme à tous les niveaux de ces littératures.

Par ailleurs, dans le domaine caribéen, soulignons l'ouvrage de Régis Antoine, intitulé *Littérature franco-antillaise*, où le sous-chapitre intitulé « le réduit tragique » met l'accent sur la violence dictatoriale et la poétique qui la décrit. L'approche de Régis Antoine a le mérite d'être complétée par une liste de Revues crées par les intellectuels caribéens exilés au Canada. Celles-ci sont décrites comme des manifestes qui confirment alors l'émergence d'un nouveau genre romanesque. Nous ne saurions ne pas citer les travaux de Daniel-Henri Pageaux sur les littératures africaines et caribéennes. Pour n'en citer que deux titres, rappelons son article intitulé : « Le descriptif et le nouveau roman d'Afrique et d'Amérique latine[3] », mais également *Le Bûcher d'Hercule*[4]. Dans cet article, le comparatiste démontre de manière brillante et approfondie la confluence thématique et esthétique des littératures africaines et latino-américaines à partir des années soixante.

[1] Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive,* p. 204.
[2] Guy Ossito Modiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, op. cit.,* p. 209.
[3] Daniel-Henri Pageaux, « Le Descriptif et le nouveau roman d'Afrique et d'Amérique latine » dans Jean Bessière (Textes réunis par), *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988, p. 239.
[4] Daniel-Henri Pageaux, *Le Bûcher d'Hercule. Histoire, Critique et Théorie littéraires,* Paris, Honoré Champion, 1996.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Enfin, voici comment s'intitule la thèse de Mariama Samba Baldé Cissé, soutenue le 22 septembre 2007 : « Le Dictateur d'Afrique noire dans la littérature et le cinéma francophones de 1963 à 2000. Une analyse des représentations[1] ». Il apparaît clairement que les périodes choisies dans les deux cas englobent celle qui concerne notre sujet.

En somme, cette tendance à procéder par des approches thématiques globalisantes est, dans certains cas, pertinente. Mais dans d'autres, elle pose un véritable problème méthodologique et de rigueur scientifique de plusieurs ordres. Ce point de vue critique de notre part n'a nullement la prétention de porter un jugement de valeur subjectif, mais le choix de notre objet d'étude, dans la perspective d'une démarche épistémologique, exige une valorisation méthodologique, sans prétention. Chacune de ces productions littéraires est un « monument ». Notre ambition n'est pas d'en secouer un seul, car c'est la littérature qui en souffrirait davantage. Encore nous ont-elles donné l'opportunité de porter un regard autre sur une partie des littératures d'Afrique et des Caraïbes.

C'est donc à la lumière d'un corpus de six ouvrages que nous comptons contribuer à l'étude du rapport entre littérature et dictature selon un axe comparatiste confrontant les littératures d'Afrique et des Caraïbes. Cette étude n'a nullement la prétention et l'ambition d'exposer ici une analyse exhaustive du phénomène, compte tenu de sa complexité. Ainsi, pour dégager la problématique de cette étude, interrogeons-nous d'abord de la manière suivante :

Quelle réception donner à ces romans afro-caribéens auxquels appartient notre corpus, au-delà des concepts, entre autres, de « nouveau roman », de « nouveau roman politique », de « littérature subversive, engagée et/ou pessimiste » par lesquels ils sont souvent définis ?

Posons l'hypothèse de recherche qui est la suivante : ces ouvrages traitent d'un thème littéraire universel du vingtième siècle, avec leur propre marge temporelle. Ce thème est la dictature.

Si nous partons de cette hypothèse, quel serait alors leur apport à l'étude de ce thème ? Existerait-il logiquement une spécificité, un élément variant, lors de

[1] Mariama Samba Baldé Cissé, *Le Dictateur d'Afrique noire dans la littérature et le cinéma francophones de 1963 à 2000. Une analyse des représentations*, Thèse de Doctorat nouveau régime, soutenue le 22 septembre 2007, sous la direction de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et Pierre Bayard, Université Paris VIII, Saint-Denis.

l'expérimentation de cette hypothèse ? Quel serait enfin l'intérêt de cette spécificité, le cas échéant, pour la recherche dans le domaine de la littérature comparée ?

Après avoir ainsi dégagé la problématique de cette recherche et mis en perspective les résultats auxquels nous devrions aboutir, exposons maintenant la méthode par laquelle nous procéderons.

Méthode : Théorie et mise en pratique

Pour introduire l'approche théorique de notre méthode, il convient de définir la représentation et de donner les sens qu'elle peut revêtir dans le champ de la littérature, notamment dans l'évocation du pouvoir dictatorial dans les romans africains et caribéens. La représentation se définit comme un acte de reproduction, plus ou moins fidèle, d'une réalité donnée. Cependant, il faut signaler que le concept a subi, tout au long de son histoire, un procès polémique selon qu'on est sur le registre religieux ou selon qu'on est sur celui philosophique ou encore artistique.

La conception platonicienne de la représentation a pendant longtemps condamné la « poétique[1] ». Pour Platon, l'œuvre d'art est une imitation d'une réalité dont la connaissance échappe à l'homme. Cette conception qui, d'ailleurs, rejette non seulement la représentation, mais aussi son auteur, est spirituelle plutôt qu'empirique. En définissant le monde des hommes comme le reflet d'un monde intelligible, Platon établit d'avance « un nouveau degré dans l'illusion[2] » de tout acte d'imitation dans un monde qui, selon lui, en est déjà une :

> Par exemple c'est du carré en soi, de la diagonale en soi qu'ils raisonnent, et non de la diagonale telle qu'ils la tracent, et il faut en dire autant de toutes les autres figues. Toutes ces figures qu'ils modèlent ou dessinent, qui portent des ombres et produisent des images dans l'eau, ils les emploient comme si c'étaient aussi des images, pour arriver à voir ces objets supérieurs qu'on n'aperçoit que par la pensée[3].

[1] Platon, *La République* (*Œuvres Complètes, Tome VII. 2e Partie, , Livres VIII-X*), (Texte établi et traduit par Émile Chambry), Paris, les Belles Lettres, 1982, p. 598 : « L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme ».

[2] Pierre Glaudes, (Introduction de), *La Représentation dans la littérature et les arts,* Toulouse-Le Mirail, Presse universitaire de Toulouse-Le Mirail, 1999, p. XI.

[3] Platon, *La République,* (Traduit par Émilie Chambry), *T. VII, Livres IV-VII*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 141.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chez Platon, toute représentation est imitation infidèle à cause du caractère intelligible de son référent. Cette approche qui implique un rapport d'appréciation qualitative entre l'œuvre d'art et son référent, bien que séduisante, ne saurait servir de fondement à notre méthode de travail. Même s'il est impossible de se démarquer d'une approche appréciative à valeur qualitative, celle-ci, dans ce cas de figure, aura pour objectif de n'être centrée que sur l'œuvre d'art elle-même. Cette orientation nous ramène à la conception d'Aristote de la représentation. Dès l'ouverture de la *Poétique,* Aristote se démarque des préoccupations platoniciennes : « Nous allons parler de *l'art poétique en lui-même* [c'est nous qui soulignons] et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'elles, de la façon de composer la fable si on veut que la composition poétique soit belle […][1] ». Chez ce dernier, la représentation est un acte de création à apprécier, en valeur absolue, par « la suspension du référent[2] », contrairement au sens où l'entendait Platon. Cette conception non moins révolutionnaire est non seulement une libération de l'artiste, mais aussi est-elle une revalorisation de l'œuvre d'art elle-même. Pour Aristote, l'œuvre d'art est une « invention[3] ».

La « poétique[4] », chez Aristote se situe dans la représentation. Même s'il partage plus ou moins avec Platon la démarche sur l'art de la représentation des genres, sa conception de l'appréciation de la représentation tout court fait de lui le précurseur de la littérature comme une science humaine : « L'imitation du poète ne s'étend pas à la nature extérieure […] elle a pour objet l'homme, la vie humaine[5] ». Ainsi, le référent de l'œuvre ne sert plus de point départ à l'appréciation de cette dernière, mais plutôt de point d'arrivée. Dans certains cas, l'appréciation de l'œuvre peut se faire dans l'abstraction de son référent :

> On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel. Si on n'a pas

[1] Aristote, *Poétique* (Traduit par J. Hardy), Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 28.
[2] Aristote, *Poétique*, Paris Gallimard, 1996*,* p. 55.
[3] *Ibid.,* p. 55.
[4] Chez Aristote, la poétique repose plus sur la manière dont les genres doivent être représentés. Néanmoins, lorsqu'il parle d'« exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre », il inaugure déjà la poétique au sens de Gérard Genette qui emploie le terme « architextualité » dans Gérard Genette, *Palimpseste*. *La Littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 7. En dehors des ouvrages cités comme des traités théoriques d'ordre méthodologique, nous emploierons le terme au sens d'« architextualité ».
[5] Aristote, *Poétique*, Paris, les Belles Lettres, 1985, p. 12.

> vu auparavant l'objet représenté, ce n'est plus comme imitation que l'œuvre pourra plaire, mais à raison de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre[1].

Le caractère subsidiaire du référent et l'intervention du destinataire auquel le mot « plaire » fait allusion, situent l'œuvre d'art dans sa relation avec un destinataire. Cette orientation rejoint la définition de Gérard Genette de la représentation littéraire : « […] le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'évènements non verbaux et aussi d'évènements verbaux[2] ».

L'objet de cette étude est d'analyser la représentation d'« événements non verbaux et verbaux » se rapportant à la dictature. Ainsi, les ouvrages sur lesquels se fonde cette étude ne s'apprécieront pas par rapport à leur référent, dans un rapport de restitution, mais plutôt seront appréciés en tant qu'œuvre d'art. Autrement dit, les référents de ces ouvrages perdent leur primauté sur l'appréciation de la « valeur[3]» de leur signifiant. Notre objectif ne sera pas d'étudier nos textes en tant qu'espaces clonés, où « la perception se voudrait dépouillée de toute subjectivité[4] », mais plutôt en tant qu'espaces recréées, nouveaux et à valeur démonstrative à l'égard du réel, d'autant plus que l'« altération de la référence au réel [ne peut] menacer la mimésis du réel[5] ». Cette démonstration n'a pas pour but de réhabiliter l'homme dans un système politique perdu et encore moins, car presque impossible, de réitérer dans sa nature réelle le système dictatorial. Elle permet de découvrir plutôt une situation politique totalitaire où l'homme est pris en otage par l'homme. C'est pourquoi elle s'autorise parfois à procéder par l'accentuation et l'exagération. La représentation prend ainsi une « valeur intensive[6] ».

À cela s'ajoute la difficulté, voire l'impossibilité, de « faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage)[7] ». Dans tous les cas, même si le rapport entre l'écrivain et la réalité est évidemment celui d'influence, celui entre le lecteur et le texte est tout autre quand le premier ne se pose plus la

[1] Aristote, *Poétique, op. cit.,* p. 33.
[2] Gérard Genette, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969, p. 55.
[3] Pierre Glaudes (Introduction de), *La Représentation dans la littérature et les arts, op. cit.,* p. V.
[4] Robert Smadja, « L'Espace psychanalytique. Théorie et pratique » dans *Littérature et espaces,* Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC) du 20 au 22 septembre 2001 à Limoges, Limoges, PULIM, 2003, p. 67.
[5] Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 26-27.
[6] Pierre Glaudes, *La Représentation dans la littérature et les arts, op. cit.*, p. V.
[7] Roland Barthes, *Œuvres complètes,* Tome V (1977-1980), Paris, Seuil, 2002, p. 435.

©2011/UPS/I.02/14/D.

question de savoir si le monde qu'il découvre est réel ou pas, mais plutôt cherche à le pénétrer en tant qu'espace nouveau, en tant qu'espace médiateur. Ainsi, partant du postulat de Riffaterre selon lequel « le texte est toujours unique en son genre[1] », le rapport entre le texte et son contenu n'est plus celui d'un mimétisme de la réalité, une réalité qui, dans ce cas de figure, est historique. Le texte est plutôt une ou des réponses *a priori* au questionnement du lecteur dans la recherche de signification à l'œuvre littéraire.

Il faut préciser que cette démarche qui s'appuie à la base sur une théorie de la réception ne pourrait se limiter à celle-ci. L'interrogation du texte, dans la recherche de sa signification, c'est-à-dire la ranimation ou l'actualisation de son « potentiel d'interrogation[2] », procèdera également par un détour par la théorie de la forme de Georges Lukacs dans *La Théorie du roman*[3] pour une meilleure connaissance de l'œuvre. Le caractère révolutionnaire de la Forme et du Discours des textes du corpus peut être appréhendé sous le paradigme de la « forme », telle que Lukacs l'a théorisée :

> Toute forme est la résolution d'une dissonance fondamentale au sein de l'existence, un monde où le non-sens est situé à sa vraie place, où il apparaît comme porteur et comme condition nécessaire du sens. Si donc, dans une œuvre, le comble de l'absurde, le caractère finalement vain des plus profondes et des plus vraies aspirations humaines, ou la possibilité d'un ultime échec humain, doit être accueilli en tant que qu'élément fondamental, si ce qui est absurde en soi doit être éclairé et analysé et, par conséquent, reconnu comme réel et irréductible, il se peut que, dans cette œuvre, quelques aspirations arrivent à leur accomplissement. Mais la disparition de toute fin évidente, la désorientation décisive de la vie entière deviennent nécessairement, pour tous les personnages et pour tous les événements, le fondement de tout l'édifice, le modèle constituant[4].

La nécessité de combiner ces différentes théories littéraires se justifie par les différentes disciplines qui entrent en jeu dans la formulation de notre sujet de recherche. C'est pour cette raison que nous avons choisi une méthode thématique, celle qui paraît mieux à même de combiner différentes théories selon l'orientation du thème de chaque partie de l'analyse du sujet.

---

[1] Michael Riffaterre, *La Production du texte, op. cit.,* p. 8.
[2] Hans Robert Jauss*, Pour une Esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978, p. 247.
[3] Georges Lukacs, *La Théorie du roman* (Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye), Paris, Gonthier, 1963.
[4] *Ibid.,* p. 55-56.

*

Ainsi, la démarche thématique passe forcément par la comparaison des « *indices syntagmatiques,* c'est-à-dire des énoncés appartenant au même contexte[1] ». La différence entre les lieux de production des éléments du corpus suscite *a priori* une certaine curiosité quant à l'existence de lieux intertextuels communs et, le cas échéant, l'envie de savoir comment se présente leurs caractéristiques. Toujours est-il que l'assouvissement de cette curiosité est plus une nécessité qu'un choix. Pour aborder l'analyse de la représentation de la dictature dans les romans africains et caribéens, la comparaison s'attachera simultanément à établir et à interroger les « *indices paradigmatiques* [c'est-à-dire] les lieux communs[2] » du Texte ou des textes.

Par ailleurs, le traitement méthodologique du sujet mérite quelques précisons. En effet, la convergence des textes du corpus vers la thématique générale de la dictature, même si elle a son importance quant au choix du corpus, ne suffit pas, dans une approche thématique, pour justifier toute étude comparatiste. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire, d'un point de vue méthodologique, de définir non seulement le concept de thème, mais aussi de voir si les éléments qui permettent de l'identifier sont assez présent pour valider le choix de son étude. D'après *le Dictionnaire des littératures de langue française*[3], le mot thème viendrait du grec *thema* qui « signifie étymologiquement ce qu'on pose, sujet posé, résultat concret de l'action de poser qu'est la thèse[4] ». Cependant, cette définition ne renseigne pas sur une identification claire des éléments qui composent le thème. Elle rejoint la définition du cours de grammaire intitulé « analyse en thème et prédicat » où le thème est défini comme « ce dont on parle » c'est-à-dire le sujet. Toutefois, une autre définition donne plus de matière à réflexion quant à son identification : « Le thème apparaît ainsi comme une cellule originelle ou une matrice première, qui engendre ou catalyse des traits multiples qui s'apparentent quand on découvre le foyer caché d'où ils empruntent leur

[1] Tzvetan Todorov, *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 28.
[2] *Ibid.,* p. 28 et 63.
[3] Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française (S-Z),* Paris, Bordas, 1998.
[4] *Ibid.,* p. 2460.

©2011/UPS/I.02/14/D.

lumière et leur couleur[1] ». En essayant de voir ce à quoi renvoient ces « traits multiples qui s'apparentent », on se rend compte qu'ils constituent ce que Jean-Jacques Vincensini appelle « motifs[2] ». Il les définit comme suit :

> Ces micro-récits récurrents, reconnaissables grâce à une physionomie stable mais malléables selon leur migration et les œuvres sur lesquelles ils se greffent. Plus précisément, les motifs qui intéresseront ces pages sont des séquences narratives stéréotypées dont l'identité est définissable et irréductible, alors que leurs apparitions, ou leurs réalisations, dans un texte particulier sont aléatoires[3].

Ainsi, cette définition permet de dire que le thème fédère des motifs « récurrents » dans une œuvre. En se référant au dictionnaire cité précédemment, les exemples qui accompagnent la définition permettent de cerner davantage le concept. Les motifs y sont définis comme de « simples segments d'action et de description, attitudes en situation transitoire, sans autonomie dans l'œuvre (le combat singulier entre chefs dans l'épopée ; la scène de séduction amoureuse dans le roman…)[4] ». Cette définition est assez explicite, mais sa suite rend à la fois les concepts de thème et de motif ambivalents :

> Il faudrait distinguer aussi, parmi les thèmes, deux grandes familles : l'une plus abstraite et conceptuelle (relations interpersonnelles : amour, estime, haine, ambition… ; vision du monde : foi, dévouement, scepticisme… ; types psychologique : le menteur, le fanfaron, l'hypocrite,…), l'autre formé de noms répertoriés (Antigone, Socrate, Don Juan…), source d'une tradition littéraire, qui se subdivise à leur tour en héros mythiques […][5].

Aussi, découvre-t-on que ce qui est appelé mythe littéraire est, parfois, dans une certaine mesure, un thème. Par ailleurs, au regard de cette définition, un thème peut devenir un motif, dans le cas où il est récurrent et multiple dans une œuvre, et surtout lorsqu'il est susceptible d'être intégré à un thème qui l'englobe. C'est à partir de ce constat que certains thèmes sont appréhendés comme des motifs, compte tenu de leur nature dans les textes à étudier. Ainsi, chacune des parties du sujet sera assimilée à cette « cellule

---

[1] Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française, op. cit.,* p. 2461.
[2] Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 2.
[3] *Ibid.,* p. 2.
[4] Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, et Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française (S-Z), op. cit.,* p. 2460.
[5] *Ibid.,* p. 2460.

originelle ou une matrice première » où se greffent plusieurs motifs. Comment seront répartis les différents thèmes dans cette étude ?

Il convient de voir maintenant le procédé de mise en pratique de la théorie définie précédemment. Quelle est la démarche par laquelle ces différents textes vont être confrontés ? La confrontation doit obéir à la règle, déjà observée, du « ni principe d'identité absolu, ni écart absolu [1] », même si la thématique dictatoriale demeure le « thème fédérateur[2] » des ouvrages du corpus. Ainsi, il s'agira de procéder par un rapprochement des textes pour offrir une lecture transversale de la thématique dictatoriale où les éléments différenciateurs, au lieu d'accentuer l'écart entre les textes, favoriseront plutôt leur complémentarité. Ce rapport de convergence des textes ne doit pas non plus être une manière de cacher l'écart qui existe entre eux. Pour n'en donner qu'un seul exemple, il est évident que la structure d'*E. A. V. B. S.*[3] diffère de celle du *Mât de cocagne*[4]. Cependant, le but est de voir comment cette différence de traitement contribue à l'étude d'un thème général qui, sur certains points, reste étroitement lié à la culture, au cadre géographique et au contexte politique. Ainsi, l'axe d'analyse de cette lecture transversale du thème de la dictature dans les romans africains et caribéens comprend douze chapitres regroupés en trois parties.

La première partie de cette étude sera consacrée à la présentation du cadre d'évolution des acteurs et au rapport de ceux-ci au temps qui, somme toute, intègre toutes les caractéristiques d'un monde carcéral. Les deux principaux acteurs de ce cadre sont le Chef et le peuple. Les difficultés liées à l'existence d'une conscience populaire commune, nous amènera à étudier plutôt l'itinéraire de l'individu et son rapport au temps par rapport au projet dictatorial du Chef. Le rapport de ce dernier à l'espace est un rapport complexe. Les prédispositions psychologiques du tyran confèrent à sa personnalité politique un statut à mi-chemin entre une enfance de privations[5] et une maturité inachevée[6]. Si la première se manifeste par l'érection du corps en espace de

[1] Daniel-Henri Pageaux, *Le Séminaire de 'Ain Chams'. Une introduction à la littérature générale et comparée,* Paris, L'Harmattan, 2008, p. 32.
[2] Daniel-Henri Pageaux, « Perspectives liminaires » dans *Revue de littérature comparée. Les parallèles,* n° 298, avril-juin, 2001, p. 201.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.*
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.*
[5] Ces privations émanent, soit des règles d'éducation que l'enfant doit observer, soit d'une situation sociale qui ne permet pas l'accès à certains privilèges de la réussite.
[6] Cette maturité est inachevée car elle est fréquemment troublée par des crises liées à un complexe d'infériorité.

©2011/UPS/I.02/14/D.

compensation d'un manque qui, brusquement s'est manifesté, la seconde, elle, opère tout simplement une confusion avec l'espace, comme pour contester ou dissimuler la nature propre du tyran. Ce rapport ambigu du Chef à l'espace entraîne un processus d'exclusion progressif du peuple. L'exclusion de l'individu est consécutive à l'intrusion du Chef dans l'espace privé du peuple. L'espace familial sera ainsi violé et l'individu sera aussitôt accusé de complot chez lui et condamné d'avance au seuil de sa porte, avant d'être jeté dans la rue qui sera pour lui une prison aux murs invisibles. Si l'angoisse commande le rapport du Chef au temps, la crainte détermine le comportement du peuple qui, du reste, est objectif.

Le système totalitaire est une condamnation pour son auteur et pour ceux qui en sont victimes. Il fonctionne comme le substitut de la fin du monde par son caractère coercitif et clos. Le Chef y revendique la place de Dieu pour juger les hommes par anticipation. Le temps, tel qu'il est perçu par le Chef, est une négation de la chronologie. C'est un temps éternellement figé où le devenir de l'homme est impossible. Le rapport du Chef au temps est fondé sur l'angoisse permanente que génère l'idée de vengeance des crimes dont il est l'auteur. Chez le peuple, l'instinct de survie commande le rapport au temps qui se résume à un point – l'instant – délimité de part et d'autre par la mort. Ces deux attitudes constituent une négation du futur. Les acteurs sont incapables d'appréhender un futur impossible. Ils sont comme condamnés dans un enfer. Ils sont dépossédés de leur cadre privé et ils errent sans destination. Le temps est, pour eux aussi, un temps figé dans la mesure où il leur est impossible de retrouver leur épanouissement d'antan ou construire un monde alternatif à celui de la tyrannie.

Le présent est la seule dimension du temps qui reste aux acteurs de la dictature, compte tenu de la symbolique de l'apocalypse qu'il renferme. Curieusement, ce rapport contextuel au temps s'apparente à une certaine conception culturelle du temps. Dans un premier temps, la question qui se pose est de savoir si on est dans le rythme temporel d'une certaine dictature – celle du Tiers monde – ou dans la dictature d'un certain rythme temporel – celui d'une civilisation afro-caribéenne. Le rythme du récit est irrégulier et le langage refuse tout conformisme aux codes conventionnels. Le rythme est cyclique et le langage répétitif. Ils sont comme pris en otage par le système qui les renferme. Quant à l'histoire, elle alterne les tons qui sont tantôt sérieux, tantôt

comiques. Elle frise parfois la fable ou le conte et met en scène des leaders dont le caractère renvoie incontestablement à un contexte culturel particulier. Dans un second temps, si les seules références au temps et à l'histoire demeurent le lieu et l'événement, il y a lieu de s'interroger sur la spécificité culturelle de ce rapport au temps. Le lieu et l'événement sont les archives de l'histoire. L'espace est ainsi un tableau où sont inscrites les marques du temps.

La deuxième partie, après la présentation du cadre de la dictature, permettra de découvrir le processus de mise en place du système totalitaire. Ce processus est celui de la perversion[1] de la figure du tyran. La figure du dictateur arbore un masque. Le masque joue un rôle important dans l'ascension du tyran. Il lui permet non seulement de dissimuler sa nature réelle, mais aussi lui confère-t-il des allures de messie venu sauver son peuple. Son mode opératoire reste ambigu. La manière dont il débarrasse sa société du mal qui la gangrène – le crime – n'est rien d'autre que le premier galon de la tyrannie. Pour dissimuler ses intentions, il revendique le statut de « Père de la nation ». Ce prétexte est en effet un détour pour justifier sa perversion. Une fois adopté de gré ou de force, il procède à une destitution de toutes les formes de paternité. Les figures de père de famille, de père spirituel sont destituées au profit de la sienne qui est à la fois symbole d'autorité sociale, politique et religieuse. Une telle substitution s'incarne dans le blasphème et l'humiliation respectivement de la religion et de l'autorité familiale. Une fois ces figures destituées, le tyran procède à un détournement et à une violation des fonctions du pouvoir. Il érige de nouveaux symboles pour son système. Ces derniers constituent une forme de sexualisation du pouvoir. Les tyrans auxquels nous avons affaires appréhendent la performance sexuelle comme le baromètre de la compétence à gérer le système dont ils sont les auteurs. C'est une manière pour l'écrivain de disqualifier ses « héros » dès leur entrée sur scène.

[1] La perversion renvoie à l'écart par rapport à la norme. En psychanalyse, la perversion est définie comme une « expérience d'une passion humaine où le désir se supporte de l'idéal d'un objet inanimé », dans Didier Casalis, *Grand Dictionnaire de la Psychologie, op. cit.*, p. 680. Précisons qu'ici l'objet peut être parfois un être animé. La figure du dictateur, dans un processus « *d'auto-instrumentalisation »,* se définit comme « l'objet de substitution [des figures qu'il destitue dans un] rapport à la castration symbolique ». Du grec *pervertere*, la perversion est aussi dénommée la paraphilie et se manifeste selon trois niveaux : un premier où le partenaire sujet est réduit à un objet fétiche (pédophilie, sadomasochisme), un second où le partenaire est soi-même (transvestisme, exhibitionnisme) et un troisième où le partenaire est un animal (zoophilie, fétichisme) dans *Dictionnaire de la Psychanalyse, Troisième édition,* Paris, Fayard, 2006*,* p. 806.

©2011/UPS/I.02/14/D.

La figure du tyran et la nature de son système entretiennent une relation très étroite. La perversion du premier entraîne inéluctablement la métamorphose du second. La perversion du tyran aura pour conséquence la dérive de son système. Les trois éléments qui sous-tendent la dérive dictatoriale sont le culte de la personnalité, la centralisation du pouvoir de décision par l'érection d'un parti unique et un ethnocentrisme et un anticommunisme comme paravent idéologique. Le culte de la personnalité procède par la fabrication d'un mythe pour un homme qui se veut hors du commun et à la personnalité surmontée d'une force occulte inébranlable. Ce statut fabriqué de toutes pièces lui vaut le droit d'imposer un seul et unique parti politique auquel tout le peuple est obligé d'adhérer. En privilégiant son groupe social au détriment des autres groupes il déstructure la nation. La revendication de la supériorité de son ethnie sur les autres et le choix d'un camp idéologique ne sont pas moins une affirmation idéologique au nom de laquelle son système justifie sa haine de l'humain.

Une fois la dérive totalitaire achevée, le tyran instaure les instruments de son pouvoir qui entraîneront irrémédiablement des corollaires de la nature pervertie de son système. La rumeur sera ainsi un facteur de communication ambivalente pour jauger l'opinion, mais aussi un mode d'expression imposé au peuple dans l'optique de traquer les ennemis. Pour dénicher et juger ces derniers, le tyran met en place une police et une justice de la terreur qui planent permanemment au-dessus de la tête du peuple. La sorcellerie sera ainsi une arme ambivalente, en tant qu'instrument, à la fois, de conservation du pouvoir et de contre-pouvoir. Ce dernier élément est étroitement lié au contexte culturel des systèmes à étudier.

Quelles peuvent être alors les conséquences d'un pouvoir institué sur la base de tels instruments ? En effet, les corollaires d'un tel système entraînent forcément deux grandes conséquences : la dépravation des mœurs politiques et la déliquescence des valeurs sociales par un contrôle systématique des mœurs. La dépravation des mœurs politiques se fonde sur la corruption à toutes les échelles de l'organisation administrative. La gestion des affaires de l'État sera réduite à l'enrichissement effréné des élites politiques et à la quête de leurs plaisirs charnels. La société, quant à elle, voit son architecture s'effondrer. Toutes les valeurs qui fondent l'épanouissement de l'homme sont anéanties au profit d'un sauve-qui-peut général. La famille, la liberté, l'amitié, l'amour sont piétinés au profit d'une suspicion réciproque généralisée.

La troisième partie sera consacrée à l'exercice du pouvoir et aux tentatives de sa remise en question par des héros révolutionnaires. Dans le premier chapitre de cette partie, il s'agira d'exposer l'expression du totalitarisme. L'expression du totalitarisme portera sur l'analyse de deux éléments qui sont la dichotomie de l'environnement social et politique et la chasse à l'intellectuel à travers laquelle nous exposerons également le sort réservé à l'art en général et à la littérature en particulier. Cette dichotomie que nous dénommons « le banquet des dieux et le jeûne des invités » correspond à l'émergence de deux mondes antagonistes : le monde d'en haut et celui d'en bas. La dictature est un système dans lequel l'opposition entre les élites et les masses populaires atteint des proportions extraordinaires. Autant dans le monde d'en haut c'est le banquet permanent, autant dans celui d'en bas la précarité et la misère sont d'office prescrites sur ordonnance par la volonté du tyran. La traque de l'intellectuel et le rejet de tous les moyens d'expression spirituelle de l'homme occupent une place importante dans le projet dictatorial. Elle a pour fonction de masquer la réalité du pouvoir. Pour cela, il doit exterminer tous les auteurs d'idées dites révolutionnaires, sacrifier les instituts de formation et les programmes y afférents tels que l'école et les arts, y comprise la littérature, qui seront qualifiés de subversifs. Mais dans cette extermination des défenseurs de la liberté et du savoir, la littérature joue sa partition dans le combat contre la dictature, mais également dans celui de sa propre survie.

Dans le second chapitre, nous exposerons les limites du pouvoir dictatorial en deux sous-points. Dans le premier sous-point, la violence arbitraire est érigée en principe scientifique par lequel la masse est soumise à une arithmétique de l'isolement sans précédent. Ce rapport à la violence sans limite laisse découvrir le vrai visage de la figure du tyran. Le faux messie se dévoile respectivement sous le visage de la bête et du monstre. Ainsi, dans le second sous-point, nous analyserons le processus de métamorphose de la Bête en Monstre. Ce glissement statutaire permettra d'aborder l'effondrement du mythe du dictateur. La chute du masque se présente comme la quête ou la promotion d'une éthique de substitution. Le monstre est à exterminer pour que le peuple retrouve sa liberté. C'est pour cette raison que l'effondrement du mythe du dictateur introduit le processus de remise en question de son système et l'avènement d'une nouvelle éthique de remplacement qui sera celle du héros libérateur du peuple.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Dans l'avant-dernier chapitre, il s'agira de découvrir les attributs du héros révolutionnaire et les limites de son action. Nous découvrirons alors le héros clandestin et le martyr de la liberté. À côté de ces héros se dressent des personnages médiateurs dont il serait important d'analyser le rôle. L'engagement particulier de la figure féminine nous amènera à étudier d'une part la figure de la femme fatale et d'autre part celle de l'amazone. Dans le dernier chapitre, nous exposerons sur le destin du héros révolutionnaire. L'analyse de ce point est importante, compte tenu de la place qu'il occupe dans les tentatives de dénominations de cette littérature qui a pour terrain de prédilection la dictature. Certains analystes y voient une démarche pessimiste. Mais en abordant la question sous un autre angle, il conviendrait d'y ajouter qu'il s'agirait là d'un choix esthétique qui suggère par le style sa propre définition. Le dernier sous-point n'est pas sans corroborer ce point de vue. Il portera sur la chute de la figure du dictateur. La fin de la dictature et la mort du dictateur restent ambiguës. C'est pour cette raison qu'il conviendrait de s'interroger à la fois sur le procédé de fabrication de cette mort mitigée et sur sa signification littéraire.

Première partie
UN ESPACE-TEMPS LABYRINTHIQUE

©2011/UPS/I.02/14/D.

I
UN ESPACE CARCÉRAL PARADOXAL

L'espace est caractérisé par une ouverture progressive. Cette caractéristique lui confère l'apparence d'un cadre de liberté, parce qu'il est privé de barrières, contrairement à l'image d'une prison. Mais cette apparence cache une réalité autre, à travers laquelle toutes les caractéristiques d'une prison sont lisibles. C'est un cadre qui engloutit les acteurs qui l'occupent aussi bien en tant qu'espace institutionnel qu'en tant qu'espace social. C'est un espace aux allures carcérales qui demeure paradoxal. Son analyse portera sur deux niveaux : nous étudierons d'abord l'espace institutionnel, c'est-à-dire le lieu d'incarnation du pouvoir, et ensuite, l'espace social, un lieu d'obéissance et de soumissions. Ce sont des espaces de contradiction.

Dans le premier, la contradiction réside dans la représentation du sujet[1] politique de l'espace. Si l'espace institutionnel est naturellement un cadre de protection et de responsabilités publiques, compte tenu de son statut, le sujet politique, lui, y vit entre le la dénégation de la responsabilité et la quête d'un pouvoir excessif. Dans les deux situations, l'espace est pour lui un lieu traumatisant. Dans le deuxième cas, la contradiction réside dans la violation de la représentation du sujet social de l'espace. L'espace du sujet social est partie intégrante de l'espace politique. La confusion des deux espaces passe par une violation du « système de représentation de l'espace personnel[2] » chez le sujet social. L'espace personnel perd ainsi sa dimension privée. C'est moins ce brouillage spatial qui met en quarantaine le sujet social que la volonté du sujet politique de se positionner à la fois au centre et à la périphérie de l'espace. L'appropriation de ces espaces pluriels par le sujet politique entraîne, chez le sujet social, une situation de « no man's land[3] ».

[1] Nous utiliserons le mot sujet [politique ou social] pour désigner respectivement le dictateur ou sa victime. Ce choix est dicté par la définition donnée du sujet dans le dictionnaire. « Il n'est point de sujet sans dépendance affirmée à l'égard d'une puissance dont ce sujet relève, de par les hasards de sa constitution anatomique, de son caractère et de sa situation au sein d'une classe sociale et d'une constellation familiale déterminées, mais aussi de par les lois et coutumes de son pays, les études et les recherches en cours et, d'une façon générale, les conditions culturelles et politiques qui sont celles de son époque », dans *Encyclopaedia Universalis*, *Corpus 22, op. cit.,* p. 862.

[2] Cécile Strawinski, « Seuils, portes, jardins, forêts : topiques transitionnelles dans la littérature (Europe) » dans *Marges et Confins* (édité par Corine Alexandre-Garner), Nanterre, PUBLIDIX, 2004, p. 199.

[3] *Ibid., op. cit.,* p. 200.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 1
L'ESPACE POLITIQUE OU LA SPIRALE DU FANTASME

L'espace politique, tout comme l'espace social, est consécutif à un monde à l'envers. L'itinéraire des acteurs et leur évolution, chacun dans son espace, permettent de mieux appréhender ces bouleversements qui affectent et fixent d'autres règles qui détermineront le rapport actoriel à l'espace. Dans ce chapitre, nous n'étudierons que les caractéristiques de l'espace institutionnel et le rapport du sujet politique à celui-ci. Mais il est nécessaire, avant d'approfondir la question, de dévoiler la technique de construction par laquelle l'espace devient un espace de contradiction et de confrontation, comme il a été précisé dans les pages précédentes. Il existe tout un processus de dévalorisation, d'une part, et de revalorisation, d'autre part, par lequel les acteurs empruntent des itinéraires opposés pour se repositionner dans un espace où la confrontation est inévitable. L'itinéraire du sujet social, dont l'analyse sera abordée dans le chapitre suivant, est un itinéraire centrifuge, contrairement à celui du sujet politique qui, lui, est centripète. Les deux sujets se sont-ils rencontrés lors de ce processus d'inversion des polarités ? Paradoxalement non, parce que celui du sujet social est tout simplement une conséquence de celui du sujet politique. Autrement dit, le mouvement du second déclenche celui du premier.

Ainsi, si la délocalisation du sujet social trouve une explication objective en tant que conséquence d'un fait précis et extérieur au sujet lui-même. Celle du sujet politique est déclenchée par la conjonction de plusieurs facteurs qui ont rendu possible ce projet né d'un sentiment de frustration et guidé par une volonté de vengeance. Nous verrons, dans un premier sous-point, la complexité de l'espace institutionnel qui est un espace où le sujet politique oscille entre deux extrêmes. Le refus inconscient de dépasser l'âge de l'enfance, qui est symptomatique d'une angoisse de responsabilité, alterne avec une surdose de volonté de puissance qui, elle, témoigne d'un complexe d'infériorité dont nous dévoilerons les mécanismes de fonctionnement. Dans un second sous-point, il s'agira de voir comment la projection des désirs du sujet politique sur le corps féminin constitue une forme de spatialisation de ce dernier. Cette spatialisation permet une lecture *a posteriori* de l'espace pré-institutionnel qui défie sans cesse l'oubli. Dans un troisième sous-point, nous verrons que le sujet politique semble définitivement ancré dans l'espace de responsabilité qu'il a toujours nié. Cependant, les excès qui guident cet

©2011/UPS/I.02/14/D.

ancrage méritent que l'on s'interroge sur le mode opératoire de son appropriation gloutonne de l'espace qui frise parfois le mode de marquage du territoire chez certains animaux.

1) L'espace institutionnel : un espace complexe

Étudier l'espace institutionnel, dans sa complexité, revient à analyser la représentation que le sujet politique se fait du pouvoir auquel il aspire. C'est une analyse de la psychologie du personnage du dictateur dans son rapport avec son cadre d'évolution. Ce choix est motivé, d'une part par l'importance que revêt la psychologie du dictateur dans cette étude et, d'autre part par la difficulté de séparer l'étude de l'espace de celle du temps. Ainsi, dans les chapitres deux et quatre, traitant respectivement de l'espace social et du rapport culturel au temps, nous reviendrons largement sur l'analyse de l'espace géographique. Pour mieux appréhender ce dernier, il serait important de voir d'abord, dans ce sous-point, les mécanismes psychologiques qui sous-tendent la relation du sujet politique à son espace et, par conséquent, déterminent la nature de l'espace géographique telle que nous la découvrirons. Ainsi, l'espace institutionnel dont la conquête par le sujet politique n'est pas encore entièrement accomplie s'oppose à un autre espace qualifiable d'espace vécu et « préhistorique ». Le sujet politique, à travers lequel il faut reconnaître la figure du chef ou du dictateur, a quitté un espace périphérique où il n'était qu'un élément anonyme pour débarquer dans un nouvel espace où, cette fois-ci, dont il incarne la figure centrale. Ce qui fut alors pour lui un monde du dehors devient subitement un monde du dedans et inversement.

Toutefois, sans trahir la promesse faite au paragraphe ci-dessus qui, encore une fois, consiste à approfondir le traitement de l'espace géographique dans les chapitres deux et quatre, il est important de préciser le caractère ambivalent de celui-ci. Il est à la fois un espace réel et un espace psychologique. C'est ce dernier qui se rapporte le plus à l'espace institutionnel. La relation du sujet politique à cet espace est spécifique puisqu'elle est fondée sur les fantasmes de celui-ci. La perception de l'espace est subjective en tant qu'espace projeté, car à construire. Jusque-là, la projection de l'espace n'a rien de particulièrement original dans la mesure où elle est dans les mêmes dispositions que tout acte politique en général ou de la politique tout court dont les

visées sont dévoilées comme suit : « La politique ne voit pas les choses telles qu'elles sont, mais telles qu'elles devraient être, conformément aux enjeux de son programme. L'homme répond par l'exigence de l'authenticité, strictement ramenée à son expérience personnelle[1] ». Mais si cette assertion est propre à l'homme politique en général et, par conséquent, à celui dont il est question dans cette étude, il y a lieu de s'interroger d'abord sur les causes objectives de ses dérives d'un point de vue pratique, et ensuite, sur celles subjectives d'un point de vue psychologique. Pour cela, il faut identifier ce qu'il conviendrait d'appeler « son expérience personnelle » et « les enjeux de son programme ».

En effet, en politique, il est communément admis que la gestion des affaires publiques nécessite, pour l'homme qui y aspire, un certain nombre de connaissances en la matière. L'acquisition de ces connaissances se fait par des voies conventionnelles. Pourtant, pour la dictature, qui n'en est pas moins une forme de gouvernement, cette théorie semble inappropriée dans la mesure où « l'art de la périlleuse science de la dictature[2] » ne pourrait trouver ses adeptes dans les institutions officielles mises au service de l'homme. Dans les rares occasions où l'homme politique se livre à l'apologie implicite ou explicite de la haine pour l'homme, il ne fait que dissimuler un complexe qui le condamne à adopter une position de revanchard. Le pouvoir comme une fin en soi devient ainsi son unique moyen d'expression, sa revanche personnelle sur l'histoire et sur son environnement social. La nature de l'espace institutionnel est ainsi consécutive à celle de l'espace pré-institutionnel. Cette dernière, dans laquelle a vécu le tyran, est souvent marquée par des échecs et des humiliations permanents. La nature de ces formes d'exclusion détermine le comportement du dictateur, une fois au pouvoir.

Avant de découvrir les caractéristiques de l'espace pré-institutionnel des dictateurs dont il s'agit dans cette étude, il serait important de voir certaines considérations de la royauté à travers laquelle il faut voir un régime à tendance dictatoriale. Déjà dans la *Bible*[3], au chapitre IX, 'les Juges', après que Jothan, le plus jeune et le seul survivant des enfants de Jéroubbaal, s'est adressé aux bourgeois de Sichem pour leur demander implicitement de ne pas reconnaître le pouvoir

[1] Nikola Kovac, *Le Roman politique, op. cit.,* p. 34.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 183.
[3] Édouard Dhorme, Franck Michaéli et Antoine Guillaumont (Traductions et notes de), *La Bible. Ancien testament, I., chap., IX,* Paris, Gallimard, 1956.

©2011/UPS/I.02/14/D.

d'Abimélech, le fils naturel de Jéroubbaal, il s'en suit une métaphore florale qui blâme à plus d'un titre le statut de dictateur. Les arbres, après avoir demandé successivement à l'olivier, au figuier et à la vigne d'être leur roi et que ces derniers ont refusé à cause de leur utilité aux hommes et à la société, demandèrent enfin à la ronce qui accepta[1] en ces termes : « Si en vérité vous voulez m'oindre comme roi sur vous, venez, abritez-vous sous mon ombre ! Mais si ce n'est pas, qu'un feu sorte du buisson d'épines et qu'il vous dévore jusqu'au feu du Liban ![2] ».

Ainsi, la royauté que doit incarner la ronce n'a d'autre fin qu'elle-même, sinon que sa nature faible de buisson épineux la prédispose déjà à la tyrannie. Cette même métaphore est rappelée dans *L'École des dictateurs*[3] pour démontrer que l'environnement pré-institutionnel du tyran est celui de la défaite et de l'humiliation. Paradoxalement, ce qui aurait pu constituer un obstacle à l'ascension d'un homme politique ordinaire, semble être un atout pour le futur dictateur. C'est ce qui pousse Ignazio Silone, par la voix de son personnage, Thomas le Cynique, à affirmer que « […] tout ce qui nuirait à la réputation d'un archevêque ne tourne pas nécessairement au désavantage d'un aspirant dictateur[4] ». Il faut en déduire que l'écart entre l'expérience acquise par le dictateur et celle nécessaire à l'exercice de la fonction qu'il incarne ne semble pas constituer un véritable obstacle. Il faut, cependant, y ajouter qu'il constitue un élément déterminant dans ses choix politiques.

À la lecture du corpus soumis à l'analyse de la tyrannie, la nature de l'espace pré-institutionnel permet d'établir trois niveaux d'expérience pour les six dictateurs dont il s'agit dans ces textes. Chacun de ces niveaux d'expérience renseigne sur la nature de l'espace du tyran avant son accession au pouvoir et détermine son rapport à l'espace qu'il vient d'investir. Cette relation de cause à effet fera successivement de l'espace institutionnel un espace de fantasme, d'hallucination et d'exclusion qualifiable d'espace

---

[1] Édouard Dhorme, Franck Michaéli et Antoine Guillaumont (Traductions et notes de), *La Bible. Ancien testament, I., chap., IX op. cit., note 15 :* « Alors que les arbres utiles et agréables refusent la royauté pour conserver leurs dons précieux, le buisson d'épines, stérile et malfaisant, trouve dans la proposition qui lui est faite le moyen de nuire à ses futurs sujets. Le buisson d'épines veut savoir si la proposition est sincère. En ce cas, les arbres doivent se faire tout petits pour venir sous son ombre et perdre leur valeur tels des sujets à l'ombre de la royauté. Si la proposition est fallacieuse, qu'un véritable incendie de forêt se propage du buisson, dont la colère devient un feu redoutable », p. 755.

[2] Édouard Dhorme, Franck Michaéli et Antoine Guillaumont (Traduction et notes de), *La Bible. Ancien testament, I., chap., IX op. cit.,* p. 755.

[3] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs,* (1962), (Traduit de l'italien par Jean Paul Samson), Paris, Gallimard, 1964.

[4] *Ibid.*, p. 62.

fantastique[1]. Dans l'espace fantasmatique, la relation du tyran à son environnement présent se fonde sur une interprétation subjective de l'environnement passé. Les fondements de cette relation, que nous dénommons avec Edmund Husserl par le concept de « causation[2] », se présentent sous deux formes dont l'une est agressive et l'autre régressive. Dans l'espace hallucinatoire, la relation du sujet à son cadre se fonde sur la revendication. Il faut préciser qu'ici, la revendication est une conséquence de l'hallucination qui semble constituer le point inaugural de l'investissement de l'espace institutionnel. Le troisième niveau de relation qui est exclusif se manifeste d'abord par une aliénation du tyran. Ce dernier devient ainsi une créature sujette au fantastique et tentera d'aliéner tout son environnement par le procédé de l'effraction.

Après avoir montré les fondements de la relation du tyran à son espace et précisé le mode opératoire de celui-ci-ci, il faut définir la nature de cette relation qui doit permettre de mieux comprendre les différentes étapes de l'espace institutionnel dans son déploiement. La nature de la relation du sujet politique à son environnement est inhérente aux motivations qui l'ont conduit dans la sphère politique et à celles qui le poussent à l'exercice d'un pouvoir sans limite. Le caractère pluriel et variable de ces motivations a permis, dans un rapport géométrique, de situer le sujet politique dans son environnement. Ainsi, les conséquences des relations fondées sur l'interprétation, la revendication et l'aliénation, qui constituent les soubassements de la relation du sujet politique à l'espace, se manifestent successivement par trois types de rapports géométriques dont un rapport horizontal, un rapport vertical et un rapport parallèle. Le statut des dictateurs dont il est question dans cette étude, et leur mode de désignation, non moins conventionnel, justifient ce choix d'interprétation.

*

[1] Le fantastique est « le registre qui correspond aux émotions de peur et d'angoisse. Il est caractérisé par un renversement des perceptions rationnelles, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité d'un supra – ou anti – naturel », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002, p. 218.

[2] Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Livre second : Recherches phénoménologiques pour la constitution,* (Traduit de l'allemand par Éliane Escoubas), Paris, PUF, 1982, p. 319.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Dans le premier type de rapport dit horizontal, nous analyserons la psychologie des personnages de Koyaga et de mon-colonel Martillimi Lopez. Les deux sont respectivement les représentants des régimes militaires évoqués dans *E. A. V. B. S.* et dans *L'État honteux*. Ces dictateurs sont animés par un sentiment de vengeance. Le premier a subi la plus grande[1] humiliation de sa vie en tant que témoin oculaire de l'humiliation et de la mort de son propre père : « Mon père ne termina pas ; il tomba en syncope sur sa chaîne, dans ses excréments et ses urines. Il mourut le lendemain. L'image de mon père en agonie, en chaînes, au fond d'un cachot, restera l'image de ma vie[2] ». Il s'y ajoute une seconde humiliation relative au refus du Président Fricassa Santos d'accepter les anciens d'Indochine, dont il fait partie, dans l'armée nationale et encore moins de leur verser leurs « indemnités de démobilisation et [leurs] pensions militaires[3] ». Pour avoir revendiqué ses droits, Koyaga est emprisonné dans la cellule où mourut son père.

Quant au second, mon-colonel Martillimi Lopez, son rapport au pouvoir est lié à deux phénomènes. Dès les premières pages du roman, la sexualité est présentée comme un élément intrinsèque du pouvoir. Et il se trouve que le personnage est également disqualifié d'avance dans sa capacité à gérer un tel pouvoir, compte tenu de sa hernie qui se dresse comme un handicap. Ainsi, le roman est introduit comme le présage d'une revanche à la fois sur la nature et sur l'histoire. Il s'effectue tout un renversement de situation par lequel le personnage veut conquérir ce que l'histoire lui refuse parce que la nature le lui a déjà refusé. Les propos par lesquels il justifie de manière récurrente ses actes politiques et ses conquêtes féminines dévoilent son envie de vengeance. Cette forme de vengeance est une négation de sa castration au regard de ses comportements vis-à-vis des femmes et de ses adversaires politiques. Voici comment il justifie le coup d'État qui l'a mené au pouvoir. Les raisons qui ont « poussé ma hernie à se mêler du pouvoir sont que je ne pouvais quand même pas laisser [feu Gasparde Mansi[4]] qui vous savez uriner sur les affaires de la patrie […][5] ». L'évocation du comportement honteux

[1] « Tout au contraire de ce que croient d'eux la plupart des Européens, les Africains sont parmi les hommes les plus propres du monde et leur saleté [vivre parmi ses propres excréments] les humiliait terriblement » dans Jean-Paul Alata, *Prison d'Afrique,* Paris, Seuil, 1976, p. 82.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 20-21.
[3] *Ibid.,* p. 79.
[4] « Frère [aîné] de mon-colonel Martillimi Lopez et prédécesseur de ce dernier » dans Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit*., p. 7.
[5] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit*., p. 15-16.

de ses prédécesseurs constitue une obsession chez le personnage et détermine par conséquent sa conduite qu'il veut démarquée de celle de tous les autres.

En effet, les deux personnages, contrairement aux autres, sont plus proches du peuple. Ils ont aussi la particularité d'être les seuls à exercer le pouvoir près de la figure maternelle. Cet attachement à la mère se manifeste par le transfert de l'espace de l'enfance dans celui de l'adulte. Ils tenteront en vain d'échapper à l'emprise de la réalité, celle de dépasser l'âge de l'enfance et de dissocier la fonction politique de leur métier d'avant. Leur mode de désignation qui n'autorise pas à les classer en dehors de la sphère des hommes ordinaires est une raison de qualifier d'horizontal leur rapport avec leur environnement. Autant il est impossible de distinguer le statut de l'enfant de celui de l'adulte chez les deux personnages, autant il est difficile d'ériger des frontières entre le chasseur et le Président, chez Koyaga, et le pêcheur[1] et le Chef de l'État, chez mon-colonel Martillimi Lopez.

Cette instabilité des frontières du sujet politique peut être interprétée comme une pathologie qui se manifeste différemment chez les deux personnages. Chez Koyaga, elle a pour signes des chocs violents émanant du souvenir du père en agonie. Ce sont des crises « d'hystérie », comme il est énoncé dans ce passage :

> L'image de mon père en agonie […] restera l'image de ma vie […]. Quand je l'évoquerai ou qu'elle m'apparaîtra dans les épreuves ou la défaite, elle décuplera ma force ; quand elle me viendra dans la victoire, je deviendrai cruel, sans humanité ni concession quelconque[2].

L'image est suffisamment marquante pour troubler l'espace du personnage. Il constitue, comme dirait Freud, « un incident capable de créer des affects : frayeur, anxiété, honte, [et] peut agir à la façon d'un choc psychologique[3] ». Ainsi, ce fait qui remonte à l'enfance du personnage – « Votre père, avant d'expirer, […] vous convoqua […] vous aviez alors sept ans[4]. » – renferme celui-ci dans un cercle traumatique qui l'empêche de grandir, et dont il tentera, toute sa vie, de s'échapper. Le développement de sa

[1] Si Koyaga, dans son combat contre ses ennemis, procède de la même manière qu'à la chasse, chez mon-colonel, le statut de pêcheur semble être choisi pour souligner son ignorance dans la gestion des affaires publiques comme en témoignent ses « qu'est-ce que c'est ? » répétitifs dans Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 8.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 21.
[3] Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie,* Paris, PUF, 1956, p. 3.
[4] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 19.

©2011/UPS/I.02/14/D.

personnalité psychique est suspendu à un moment où seul son talent de chasseur constitue l'unique certitude chez lui. C'est pour cette raison que l'acte qui consiste à introduire la queue dans la gueule de l'animal, une fois que ce dernier est vaincu, est, entre autres significations, l'unique sanction des adversaires politiques : « C'est sur le vif que Koyaga procéda à l'ablation du sexe et à l'introduction du pénis entre les dents [de Tima, le président de l'Assemblée[1]]. Cette impossibilité pour le personnage de franchir définitivement la frontière de l'enfance est corroborée par la présence permanente de la mère.

Malgré son côté viril, Koyaga ne peut pas se passer de la présence de la mère et du père par alliance. En effet, pour le dictateur, l'attachement parental ne se conçoit que dans le renforcement du pourvoir auquel il est « condamné[2] ». Les objets fétiches que sont la météorite, offerte par la mère, et le Coran par le père deviennent ainsi un lieu du pouvoir. La disparition de ces deux objets à la fin du récit et l'inquiétude du personnage qui s'en suit constituent la seconde naissance du « héros ». Voici les questions que se pose le héros : « – Où sont ma maman Nadjouma et le marabout Bokano ? Où sont la météorite et le Coran ? » (*E. A. V. B. S.*, p. 380). Ces interrogations marquent une rupture de la relation entre l'enfant et la mère. Elles annoncent peut-être la fin d'un règne, celui de l'enfant sous la protection de la figure maternelle. Le « donsomana cathartique[3] » est la réponse à ces questions. Il est doublement fantasmatique : l'angoisse de séparation qu'il traduit se nourrit en même temps de fantasmes[4] de régression utérine en tant que cérémonie de réconciliation entre l'enfant et la mère. Son rituel, non moins religieux, est une forme de rachat des péchés du héros et, par conséquent, une renaissance. Lorsque cette renaissance et la reconquête du pouvoir sont confondues, elles traduisent un fantasme de pouvoir.

Si chez lui le traumatisme rend agressif, chez mon-colonel Martillimi Lopes, il est tout autre puisqu'il déclenche un processus inverse. Ce personnage de Sony Labou Tansi perçoit le monde extérieur comme une scène de jeux d'enfants dans laquelle il est le chef incontestable. Il est plus attaché aux signes de pouvoir qu'au pouvoir lui-même.

---

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 119.
[2] La quête du pouvoir comme fin absolue chez le dictateur est interprétée comme une *condamnation* : [le mot est de Thomas le Cynique] dans Ignazio Silone, *L'École des dictateurs,* Paris, Gallimard, 1964, p. 82.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.
[4] Le fantasme est défini comme « la partie de l'activité psychique qui demeure indépendante du principe de réalité et soumise au seul principe de plaisir » dans *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Fayard, 2006, p. 302.

Sa première démission émane de la négligence des tirailleurs de garde qui n'ont pas pu empêcher « cette colère qui me bouffe[1] » provoquée par « Laure et La panthère[2] ». La deuxième, elle, émane du fait que c'est son propre colonel de sécurité, Vauban, qui a voulu lui prendre le pouvoir. Ainsi, ses crises sont provoquées par toute tentative de remise en question de son autorité et se manifestent par l'annonce de son retrait du jeu comme une forme de chantage. Le motif de son retour au pouvoir après sa première démission – « [parce qu'] un tiens vaut mieux que deux tu l'auras[3] » – marque l'ancrage et la permanence de la psychologie infantile chez le personnage. Il n'existe que par rapport à ses prédécesseurs. Sa conduite subjective est celle d'un enfant qui exige une certaine distinction par rapport aux autres.

Toutefois, cette dimension psychologique n'est pas moins un trait distinctif de la personnalité du tyran. Mon-colonel Martillimi Lopez, à la différence de Koyaga, est un personnage des extrêmes. Il lui faut un pouvoir total, comme l'exigerait tout dictateur, sinon aucune parcelle de pouvoir, comme un enfant gâté se désisterait d'un jeu parce qu'il n'en est pas le meneur. Cette oscillation permanente rend complexe la situation du sujet. Elle brouille en même temps les frontières de l'espace politique qui, parfois, ne sont lisibles que dans le discours du héros qui, aussitôt, se contredit par les actes qu'il pose. La notion de frontière chez le personnage est arbitraire et reste étroitement liée à sa hernie, à sa volonté : « […] c'est la décision de ma hernie : la patrie sera carrée. […] quel peuple sommes-nous si nous n'avons même pas le loisir de fabriquer nos frontières ?[4] ». Son propos est ambivalent. Il tient à la fois du sérieux, en soulevant, encore une fois, la question des frontières africaines héritées de la colonisation, et du comique, compte tenu de l'importance de la question et du caractère spontané et arbitraire de sa résolution.

La forme cyclique du roman autorise cependant à ne retenir que le côté enfantin du propos du personnage. Au début du roman, pour la première fois, mon-colonel sort de son cadre familial pour découvrir la capitale accompagné de sa mère : « Nous le conduisîmes du village de Maman Nationale à la capitale où il n'était jamais venu avant, jamais de sa vie[5] ». La fin du roman coïncide avec le retour au point de départ du

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 58.
[2] *Ibid.,* p. 57.
[3] *Ibid.*, p. 59.
[4] *Ibid.,* p. 10-11.
[5] *Ibid.,* p. 7.

©2011/UPS/I.02/14/D.

président et son retrait définitif de la politique : « Nous […] le reconduisîmes à Moumvouka le village de Maman-Folle-Nationale[1] ». L'absence de la mère dans ce retour est substituée par l'évocation du nom du village d'origine de la mère : « Moumvouka ». Le départ marque à la fois la mort symbolique du pêcheur et sa naissance politique. Quant au retour, il constitue sa troisième mort[2] après celle qu'il faut voir dans le départ du village au début de son mandat et celle de Maman Nationale qui coïncide avec son auto-amputation : « Il se coupe la main droite et se crève l'œil gauche en signe de deuil » (*L'État honteux*, p. 144). Le personnage se confond non seulement avec la figure maternelle, mais aussi sa folie énoncée au second degré annonce sa double régression. L'assimilation de l'abandon délibéré du pouvoir à la folie inscrit le personnage dans les marges d' « indécision[3] » non pas comme un véritable fou mais plutôt comme un enfant. C'est ainsi que le retour au village marque la régression utérine du personnage.

À la différence de Koyaga, mon-colonel perd définitivement le pouvoir et il n'entend plus revenir sur sa décision. C'est pour cette raison que la motivation de sa relation avec l'espace est qualifiée de régressive contrairement au premier dont la motivation est agressive. La relation des deux à l'espace demeure complexe et fantasmatique. Si le fantasme de pouvoir persiste chez Koyaga, il s'est étouffé chez mon-colonel à cause de la nature du choc psychologique. Malgré les velléités de puissance du personnage, il semble condamné par son complexe d'impuissance comme en témoigne la récurrence du mot « honte » tout au long du roman. En revanche, la complexité de l'espace du sujet politique en tant qu'institution reste constante chez les deux personnages. L'impossibilité de se passer de la figure maternelle et les velléités de puissance des héros condamnent ces derniers dans à un va-et-vient permanent. Au bout du compte, si la perte du pouvoir reste étroitement liée à la disparition de la figure maternelle et entraîne le repli du personnage, c'est parce qu'en réalité le *cordon ombilical* qui relie ce dernier à la mère n'a jamais été coupé. On pourrait se permettre de dire qu'il est juste d'une certaine élasticité qui a permis au héros d'affirmer sa personnalité de grand-enfant dans la sphère politique. C'est dans cet ordre d'idées qu'il faut comprendre la retraite de mon-colonel dans *L'État honteux* et celle de Koyaga dans

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 157.
[2] *Ibid.,* p. 156.
[3] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris, Gallimard, 1972, p. 440.

E. A. V. B. S. Ce dernier titre, non moins antithétique, corrobore l'immaturité du président Koyaga. L'implication des bêtes dans le vote politique, au-delà du fantasme primitif qui la sous-tend, est d'une ironie caustique qui détrône « la technique animiste[1] », seul espoir du personnage.

*

Dans le second type de rapport que nous qualifions de vertical, c'est la revendication du sujet politique qui détermine sa relation à l'espace. La figure du dictateur, qui est l'incarnation de l'extrême perversion d'un système politique, est l'affirmation d'une revendication à la fois divine et sociale. La fonction de Président semble toujours insuffisante pour désigner le personnage. C'est pourquoi elle est souvent associée à d'autres substantifs ou substituée par un « nom-phrase[2] » comme ceux-ci : « Grand Réparateur des Fautes Commises […], Chef suprême de la Révolution, Apôtre de l'Unité Nationale, Homme-drapeau Un et Indivisible, Être Immatériel à 100% […], Dr Zoocrate Zacharie […][3] » ou « le Guide Providentiel[4] », pour n'en citer que ces exemples. Ainsi, le mode de désignation du sujet politique, dans ses formes les plus variées, n'a jamais permis de mieux cerner le personnage. Le dictateur est, comme le dit Vuillemin, « rarement nommé mais toujours présent[5] ».

Pourtant, ce détour par le moyen de la périphrase, loin d'être une insuffisance imputable au langage, n'est pas moins réaliste, d'autant plus qu'il inscrit, et à juste titre, la problématique du pouvoir dictatorial au cœur de la déchéance de la Souveraineté. Si, en se référant aux mythes fondateurs des religions révélées, on admet que l'homme est à la fois la conséquence et l'incarnation d'une rupture de *Contrat*, il serait aisé de comprendre pourquoi ses systèmes d'organisation, même ceux jugés presque parfaits, sont sujets à toutes les dérives. La dérive dictatoriale qui en est l'extrême illustration est le vrai « gouverne-ment[6] » où « le doigt ordonnateur de Dieu[1] » devient pour la

[1] Sigmund Freud, *Totem et Tabou* (Traduit par Serge Jankélévitch), Paris, Payot, 1979, p. 122.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 60.
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 85.
[4] Les différents Présidents qui se sont succédé dans *La Vie et demie* sont désignés par la périphrase : « le Guide Providentiel ».
[5] Alain Vuillemin, *Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918 à 1984,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 30.
[6] John Updike, *Le Putsch,* Paris, Gallimard, 1980, dans Alain Vuillemin, *Le Dictateur ou le dieu truqué, ibid.,* p. 31.

©2011/UPS/I.02/14/D.

première fois un acteur anthropomorphe. Le dictateur est ainsi un personnage synthétique et ambigu en tant qu'incarnation d'une royauté à la fois visible et imaginaire. C'est à la fois cet état achevé de symbolisation divine sur le plan spirituel et l'occupation forcée du sommet de la hiérarchie sociale et politique qui nous autorisent à qualifier ce second type de rapport avec son environnement de vertical.

Si, dans le premier type de relation du dictateur avec son environnement, l'espace institutionnel est un espace fantasmatique, dans le second, l'espace peut se définir comme un cadre hallucinatoire. La métamorphose du dictateur engendre des perceptions qui dénaturent sa conception du pouvoir. Il existe une certaine continuité entre ces deux espaces lorsqu'on sait que les différentes métamorphoses de la figure du dictateur ne sont qu'un processus de dégradation sans limite. Le fantasme de régression qui caractérise mon-colonel Martillimi Lopez et Koyaga, respectivement dans *L'État honteux* et dans *E. A. V. B. S.,* est un retour à l'enfance qui correspond à ce que Frédéric Nietzsche appelle « un jeu des créateurs[2] ». Ce jeu qui passe par « l'affirmation sainte[3] » met en scène deux protagonistes de notre corpus : Zacharie et le Guide Providentiel, respectivement dans *Le Mât de cocagne* et dans *La Vie et demie*. Jusque-là, l'instabilité du sujet politique permettait la « disjonction[4] » entre ce dernier et son objet désiré, le pouvoir, comme en témoignent le retrait de mon-colonel et la suspension du mandat de Koyaga. Cette fois-ci, la réaffirmation de la volonté de puissance par une voie déiste est un processus d'abrogation de toutes les frontières entre le sujet politique et son objet désiré. Cette « conjonction[5] » entre la figure du dictateur et son objet désiré se fonde sur un processus de métamorphose des deux éléments. C'est un phénomène de dépersonnalisation par le biais duquel le dictateur devient un sujet possédé par son objet. L'espace institutionnel se mue en scène de conflit intrapsychique chez le sujet politique, car il doit éliminer son adversaire qui l'habite et qui, désormais, constitue le seul obstacle à son pouvoir total ; ce qui voudrait dire tuer une partie de lui-même. Mais avant de découvrir les étapes de ce conflit, il serait important de voir le processus de son avènement.

[1] Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Paris, Club des Libraire de France, 1955, p. 53.
[2] *Ibid.,* p. 65.
[3] *Ibid.,* p. 65.
[4] Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale,* Paris, PUF, 1986, p. 19.
[5] *Ibid.,* p. 19.

La descente de ce « dieu truqué [1]» ou déchu sur terre marque la rupture définitive entre le monde originel de l'homme et celui de sa punition. Ainsi, le paradis ne peut plus se concevoir dans un monde où Dieu lui-même est un roi déchu. Le cadre institutionnel prend alors le visage de l'anticipation du « Jugement dernier[2] » dans un monde à l'envers. Il devient ce « poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp[3] ». Le chaos dans lequel Sony Labou Tansi débute son roman *La Vie et demie* nous remet en mémoire les premiers versets de la Sourate « quand le ciel s'entr'ouvrira [4]» : « Quand le ciel s'entr'ouvrira, / quand les planètes se disperseront, / quand les mers seront projetées, / quand les sépultures seront bouleversées, / toute âme saura ce qu'elle aura […][5] ». Là où le Coran annonce au futur le jour du jugement dernier, *La Vie et demie* semble nous situer dans l'événement par l'emploi du présent d'actualisation : « Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre[6] ». La répétition du mot terre dans le propos du narrateur de *La Vie et demie* est une approche différentielle qui situe l'événement dans un lieu réel et autre que celui imaginaire. Une fois le cadre défini, l'auteur, congolais présente sur la même page d'ouverture les acteurs de ce jugement qui ont pour noms « le Guide Providentiel[7] », un dieu, un « soldat[8] » aux allures d'ange en « viande kaki*[9] » et des « loques humaines[10] » qui représentent un peuple déjà condamné et qui doit maintenant subir la sentence.

Ce crime démiurgique – précisons que la sentence est prononcée et exécutée par le Guide Providentiel – est une condamnation du dictateur à l'autodestruction car, comme le dit Jean Apocalypse à Félix-le-Tropical, « Tuer, Excellence, tuer c'est s'annuler dans les autres[11] ». Le crime est aussi une rétrogradation du Guide Providentiel qui, en mangeant avec l'arme ensanglanté du crime, ne fait que consommer le sang de la

[1] Alain Vuillemin, *Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918 à 1984, op. cit.Cf. titre.*
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 38.
[3] *Ibid.,* p. 9.
[4] Régis Blachère (Traduit par), *Le Coran, Sourate LX XXII*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 640.
[5] *Ibid.,* p. 640
[6] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 9.
[7] *Ibid.,* p. 9.
[8] *Ibid.,* p. 9.
* L'adjectif de couleur « kaki » et l'adjectif « tropical » ont une signification particulière chez Sony Labou Tansi : le kaki est la couleur de l'autorité *pénitentiaire,* de celle politique. Parfois, il renvoie à celle de l'autorité coloniale. Le mot tropical et ses dérivés, au-delà de la réalité qu'ils désignent, sont employés chez Sony Labou Tansi comme le lieu de la dictature et de l'Enfer, ou le chemin qui y mène.
[9] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 9.
[10] *Ibid.,* p. 9.
[11] *Ibid.,* p. 163.

©2011/UPS/I.02/14/D.

victime. Par conséquent, il se laisse habiter par l'esprit de ce dernier. La rencontre des esprits des deux protagonistes est corroborée par la suite de l'exécution de Martial. Ce dernier semble habité par un esprit surnaturel qui lui garantit la vie au-delà de la destruction de son corps. La détermination de son bourreau à vouloir lui ôter la vie conduit à un combat original où la matière veut éliminer l'esprit. Ce combat est doublement significatif. Il introduit à la fois la problématique de la possession démoniaque, comme la conséquence d'un accouplement avec un esprit non consentant, et celle du double chez le dictateur : voici comment se présente une des étapes de l'exécution de Martial par le Guide Providentiel :

> La loque-père ne répondit pas, le Guide Providentiel lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture Éclair […] toute la vie de la loque-père était venue se cacher dans les yeux jetant le visage dans une telle crue d'électricité que les paupières semblaient soumises à une silencieuse incandescence, la loque-père respirait comme l'homme qui vient de finir l'acte d'amour, le Guide Providentiel enfonça le couteau de table dans l'un puis dans l'autre œil, il en sortit une gelée noirâtre qui coula sur les joues et dont les deux larmes se rejoignirent dans la plaie de la gorge, la loque-père respirait comme l'homme qui vient de finir l'acte[1].

La longueur de la phrase, la rapidité des actions et la verticalité des différents mouvements miment l'acte sexuel dont le mot est enfin lâché dans la comparaison avec la respiration du persécuté. L'acte sexuel requiert, dans ce contexte, une signification particulière d'autant plus qu'il permet une inter-transmission de charges maléfiques, électriques. Autant le Guide Providentiel est possédé par la force négative de Martial, autant ce dernier aussi est possédé par la force négative du premier. Tel semble être le cas dans cette métaphore cruelle et à connotation sexuelle où *l'inter-électrification* est nettement lisible : « le Guide Providentiel enfonça son couteau [dans] cette crue d'électricité ».

Si l'on sait, par la suite, que seul « le haut du corps[2]» de Martial, symbole de vie, reste mystérieusement actif et continue de « couper les appétits et le sommeil du Guide Providentiel[3] », il y a lieu de se convaincre que « le bas du corps[4] », symbole de mort, est la partie démoniaque qui a possédé le Guide Providentiel, comme en témoigne la

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 12-13.
[2] *Ibid.,* p. 14.
[3] *Ibid.,* p. 20.
[4] *Ibid.,* p. 14.

marque indélébile du « noir de Martial[1] ». La colère du Guide Providentiel, qui ne se déclenche plus que dans les moments d'apparition du « haut du corps », devient ainsi un instant de crise où le propos se résume à des « bouts de phrases obscènes au fond de chaque geste[2] ». Ainsi, le personnage remplit toutes les caractéristiques du possédé dont Henri Ey décrit les manifestations de ses perceptions hallucinatoires :

> C'est, en effet, avec une véritable frénésie que le possédé, véritable énergumène, hallucine tout ce dont il est possédé, tout ce qui lui vient de l'Autre. D'où le déchaînement des actes et paroles absurdes, grotesques, obscènes qui agitent dans leurs transes et vaticinations ces Sujets devenus des objets, des guignols dont le Diable tire, comme ils disent, les ficelles[3].

Ainsi, l'espace institutionnel est hanté par le démon qui ne cesse de détruire non seulement la conscience du sujet politique, mais aussi affecte-t-il le corps de ce dernier. Aucun des Guides de *La Vie et demie* n'échappe à cette règle. L'exemple le plus symptomatique de cette possession démoniaque qui affecte à la fois le psychique et le physique du sujet politique est celui du guide Jean-Cœur-de-Père. Il correspond à ce qu'Henri Ey appelle le « fameux signe du miroir où le Sujet cherche encore à reconnaître sa propre image qui déjà le fuit[4] ». L'acte du personnage permet d'observer la progression de sa dépersonnalisation qui atteint la phase de la schizophrénie. En se regardant dans son miroir, le personnage vit écrit sur son front en « encre de Martial[5] » le mot « enfer ». Dans l'impossibilité de se débarrasser de cette marque, il décida de mettre fin à ses jours sur un bûcher. Les raison qu'il évoque sont un aveu de la désagrégation de sa personnalité : « […] Là-dedans (il frappe sa poitrine), oui, là-dedans, je constate que ça n'est plus complètement humain. Là aussi (il montra sa tête), oui, là aussi ce n'est plus humain. Alors, j'ai décidé de mourir pour vous sauver de moi […][6] ».

La mort du dictateur n'est que symbolique et l'avènement au pouvoir de Jean-Cœur-de-Pierre en est une parfaite illustration. Il sera, tout comme ses successeurs d'ailleurs, condamné à la possession démoniaque où le délire persiste. En s'interrogeant

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 16.
[2] *Ibid.,* p. 14.
[3] Henri Ey, *Traité des hallucinations, T. premier,* Paris, Masson et C^ie^, 1973, p. 308.
[4] *Ibid.,* p. 313.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 139.
[6] *Ibid.,* p. 142.

©2011/UPS/I.02/14/D.

sur la philosophie de ce personnage, on se rend compte que le délire s'inscrit toujours sur le registre de la revendication déiste ou angélique. C'est une forme de délire où le personnage inverse l'état des choses en voyant chez les autres ce qu'il est, et inversement. C'est ainsi qu'il répétait que « c'est un péché de jouer à l'ange alors qu'on est monstre […]. Il faut rester ce qu'on sent qu'on est et, si Dieu a pitié de vous, il vous fait ange[1] ». Cette conception du dictateur dans *La Vie et demie* trouve son continuum dans le délire du dictateur Ange Zacharie dans *Le Mât de cocagne*. Il faut remarquer que dans *La Vie et demie,* malgré la succession de guides sanguinaires et monstrueux, le dictateur n'est toujours pas parvenu à se confondre réellement avec son objet désiré. Cette réalité semble se justifier par ce que Freud appelle « la peur superstitieuse devant les esprits de ceux qui ont été abattus[2] » et légitime le détour symbolique par lequel cette fusion s'accomplit dans *Le Mât de cocagne.*

Dans ce roman, le processus hallucinatoire qui marque l'espace institutionnel tend à son paroxysme, en ce sens que l'unique obstacle qui sépare le dictateur d'un pouvoir total est soumis à une stratégie d'extermination. Cette stratégie qui consiste en une dépersonnalisation du « Grand Électrificateur [des âmes][3] » s'inscrit, cette fois-ci, dans un contexte culturel où le vaudou peut être une arme efficace pour l'élimination des adversaires politiques. Le personnage, bien qu'ayant un corps, est présenté comme une âme désincarnée : « [un] Être Immatériel à 100%[4] ». Pour faire « corps à corps[5] » avec son adversaire, son esprit doit s'incarner dans un autre corps. La figure réelle du pouvoir se métamorphose en symbole de pouvoir. Cette mutation s'inscrit dans la crainte réciproque entre personnes détentrices de savoir maléfique chez les peuples primitifs dont Freud affirme « qu'ils sont porteurs de cette force d'enchantement mystérieuse et dangereuse, qui se communique par contact, telle une charge électrique, et apporte à celui qui n'est pas lui-même protégé par une charge semblable la mort et la perdition[6] ».

Ainsi, la crainte que le Docteur Zoocrate Zacharie nourrit à l'égard de son dernier ennemi, Henri Postel, prend une autre tournure dès lors que ce dernier a décidé de

---

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 142.
[2] Sigmund Freud, *Œuvre complète. Psychanalyse XI (1911-1913) : Totem et Tabou, Rêve dans le folklore, Formulations sur les deux principes, Sur le transfert, Autres textes,* Paris, PUF, 1998, p. 241.
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 27.
[4] *Ibid.,* p. 85.
[5] Henri Ey, *Traité des hallucinations, op. cit.,* p. 309.
[6] Sigmund Freud, *Œuvre complète. Psychanalyse XI (1911-1913) : Totem et Tabou, Rêve dans le folklore, Formulations sur les deux principes, Sur le transfert, Autres textes, op. cit.,* p. 245-246.

participer à la compétition du mât de cocagne. Ce risque pris par le personnage est l'unique occasion pour les deux protagonistes d'entrer en contact direct. Le mât de cocagne se transforme alors en véritable acteur non anthropomorphe qui entraîne, par conséquent, une délocalisation de l'espace institutionnel. Ce qui jadis faisait l'objet d'une fête populaire devient le lieu du politique c'est-à-dire une scène où s'affrontent des intérêts antagoniques. L'affirmation de l'espace institutionnel est désormais soumise à une seule condition : la mort d'Henri Postel sur le mât de cocagne. Pour ce faire, le Zoocrate Zacharie doit transmettre son esprit au mât suiffé qui se substitue à tous les symboles du pouvoir tyrannique. La métamorphose de l'espace institutionnel va plus loin d'autant plus que la confrontation des acteurs passe par une délégation des pouvoirs de chacun. Ce phénomène s'inscrit dans la tradition politique de ces peuples où la sorcellerie est encore de rigueur. C'est ce que veut démontrer Pierre Pluchon en avançant que « dans cette bataille où les antagonistes se ressemblent de plus en plus, l'État, marginalisé, s'efface, tandis que magie et sorcellerie imposent leur langage[1] ».

Précisons que ce processus d'identification réciproque des personnages à travers l'épreuve du mât suiffé réduit la distance qui sépare le sujet politique de son objet désiré : le pouvoir total dont l'avenir se jouera sur le mât de cocagne. Les derniers préparatifs de l'épreuve au palais du tyran finissent par transformer le tronc d'arbre innocent en « monstre chauve et gluant[2] » capable de détruire toute une vie. Ce montre est la synthèse de l'État et du tyran comme veut le faire dire le *zobop* à Zacharie : « 'Ce mât suiffé, c'est mon État, c'est moi ![3]' ». Le propos rejoint le principe hallucinatoire de la projection telle que l'entend Sami-Ali :

> Le corps peut donc se convertir en objet extérieur de la même façon que les objets extérieurs sont susceptibles de devenir le corps propre. La mise en équation de ces deux termes opposés implique, outre l'effacement des limites qui séparent le moi du non-moi, que les rapports rattachant le sujet au monde extérieur soient réduits à une seule dimension[4].

En effet, le processus par lequel le tyran voit en ce tronc d'arbre le symbole de son pouvoir, bien que fondé sur la sorcellerie, n'est pas moins hallucinatoire si l'on se réfère

[1] Pierre Pluchon, *Vaudou sorciers empoisonneurs. De Saint-Domingue à Haïti*, Paris, Karthala, 1987, p. 224.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 28.
[3] *Ibid.,* p. 158.
[4] Mahmoud Sami-Ali, *De la Projection. Une étude psychanalytique,* Paris, Payot, 1970, p. 131.

©2011/UPS/I.02/14/D.

à la symbolique érotique qui accompagne le procédé de réincarnation : « Zacharie se mit à plat ventre sur le mât pour un simulacre de copulation avec lui[1] ». L'acte sexuel permet non seulement d'insuflere l'esprit du tyran au tronc d'arbre, mais aussi substitue-t-il le premier au second. Le mât de cocagne est ainsi la somme fantastique et fantasmatique du pouvoir de « l'Office National de l'Électrification des Âmes (ONEDA)[2] ».

Aussi, faudrait-il préciser la dimension culturelle et stratégique du mât de cocagne. C'est la crainte de la mort que peut engendrer le contact avec l'esprit maléfique qui justifie « l'excorporation de l'esprit [du tyran et son incorporation dans] l'objet-médiateur[3] » qu'est mât. Là où le Guide Providentiel, dans *La Vie et demie,* semble victime de ce contact direct avec son adversaire, Martial, le Docteur Zacharie, lui, est provisoirement épargné grâce à la distance qu'il observe vis-à-vis de son adversaire. L'arrivée inattendue de Postel au sommet du mât suiffé devrait avoir pour conséquence la fin du règne du tyran, dans la mesure où son double est vaincu. Pourtant, à la fin du roman, le personnage garde toujours son pouvoir. Cependant, l'absence de précisions sur le retour de son esprit à lui, à la fin du roman, mérite des interrogations. Le fait qu'il soit désigné pour la dernière fois par la périphrase « Ange Zacharie[4] » et qu'il vît désormais dans la clandestinité – « L'ONEDA porte mini-jupes et robes de chez Chris Bior et fait moins parler de lui », projette le tyran au-delà de son espace. Une fois que la frontière de l'espace institutionnel est franchie, le personnage devient un acteur fantastique. C'est dans cette perspective que le troisième type de relation permet de découvrir une autre nature de l'espace institutionnel qui, d'un point de vue psychologique, inscrit le tyran dans les marges « d'indécision[5] ».

*

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p.161.
[2] *Ibid.,* p. 13.
[3] Otto Gollnhofer et Roger Sillans, « Essai d'approche du concept et du mécanisme des '' objets-médiateurs'' chez les Mitsogho (Gabon) » dans Solange de Ganay, Annie Lebeuf, Jean-Paul Lebeuf et Dominique Zahan (texte réunis par), *Ethnologiques. Hommages à Marcel Griaule,* Paris, Hermann, 1987, p. 157.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 209.
[5] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.,* p. 440.

Dans le troisième type de relation du tyran à son environnement que nous avons qualifié de parallèle, il s'agira de découvrir la psychologie de deux dictateurs dont le mode de désignation autorise à les qualifier de marginaux. Les deux personnages sont désignés par des périphrases qui annoncent leur caractère d'aliéné : le Fou-Délirant, dans *Mourir pour Haïti,* et Décédé Vivant-Éternellement, dans *Rue des Pas-Perdus*. Nous avons qualifié leu rapport avec l'espace institutionnel de parallèle dans la mesure où l'espace du fou et celui du mort-vivant sont des espaces marginaux. En effet, leur caractère marginal nécessite quelques précisions. Contrairement à la société occidentale où la marginalité de la figure du fou s'observe dans son internement, loin des êtres dits jouissant de leur raison, la société négro-africaine, elle, exclut différemment la figure du fou. Là où l'Occident perçoit l'exclusion du fou comme une « norme garantissant l'identité du groupe[1] », la société négro-africaine accepte cette figure comme la confirmation identitaire : c'est-à-dire que la folie est un accident qui témoigne de la mauvaise rencontre avec un mauvais esprit. C'est peut-être pour cette raison que le fou, dans ce contexte, bien qu'étant exclu d'une certaine manière, vit parmi les non-fous.

Quant au mort-vivant, il rentre dans la catégorie de ceux qu'Adela Gligor appelle les êtres « dont le savoir est au-dessus du pouvoir de compréhension d'une humanité moyenne[2] ». Dans cette appellation générique, le mort-vivant occupe une place particulière. Il est à mi-chemin entre le sorcier et le mort. Le sorcier est reconnu comme une figure du mal et le mort comme un membre invisible de la société, comme l'affirme Birago Diop dans son poème « Souffles » : « Les Morts ne sont pas morts[3] ». Le mort-vivant, en revanche, est défini comme un individu dont la vie est terminée, mais qui, par un processus de réincarnation, est capable de tuer d'autres personnes et récupérer la durée restante de leur vie ; ce qui lui permet de prolonger sa présence sur terre. Il est doté d'un mauvais pouvoir surnaturel. Cette réalité culturelle est un prétexte pour justifier de la présence de cette figure de l'altérité à la tête d'une institution politique. Toutefois, cette réalité culturelle ne saurait avoir l'exclusivité de la mise en scène du

[1] Roger Dadoun, « Mais quel Occident ? Quels autres ? » dans *En marge, l'Occident et ses « autres »*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 21.
[2] Adela Gligor, « Figure du marginal dans *Kamouraska* et *Les fous de Bassam* d'Anne Hébert », dans *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 2003, p. 91.
[3] Birago Diop, *Leurres et Lueurs,* Paris, Présence Africaine, 1960, p. 64.

©2011/UPS/I.02/14/D.

dictateur comme une figure marginale, même si elle renforce la légitimité d'un choix esthétique lié à un contexte culturel.

La folie est un des innombrables substantifs qui permettent de représenter la figure du dictateur. Elle permet, et à juste titre, de le présenter comme un accident de l'histoire d'autant plus que sa folie ne se découvre que quand il accède au pouvoir. C'est un « psychopathe [dont le passage] aux actes [1]» nécessite un certain sentiment d'impunité. Une fois ce stade atteint, il se considère comme étant en dehors de la société et devient un personnage fantastique qui fait intrusion dans la société des hommes sain d'esprit. Son mode de comportement corrobore son caractère marginal comme l'affirme Thomas le Cynique : « Leur comportement [les dictateurs, les saints et les milliardaires] ne pourrait devenir règle universelle de la vie sans transformer la terre en un asile de fous [dangereux][2] ». La dangerosité de la folie du dictateur réside dans la crainte d'un renversement de situation qui le réduirait à un statut de victime. Avant que n'advienne ce moment, il doit éliminer tous les adversaires potentiels.

C'est ainsi que dès les premières pages de *Rue des Pas-Perdus,* le processus d'effraction s'annonce dans un climat sinistre : « *un grand coup de vent*[3] » le jour des « *funérailles* [de l'ex]-*président*[4] » dans la « *rue de l'Enterrement*[5] ». La seule figure qui accueille cet étranger dénommé Décédé Vivant-Éternellement est celle d' « *un chanteur de charme avec une tête de portier de grand hôtel*[6] ». L'image renvoie déjà au franchissement d'un seuil si l'on sait que cet hôtel traduit l'espace politique. L'espace institutionnel se métamorphose en espace fantomatique qui tend à se confondre avec d'autres espaces : « […] ici même la haine est installée, je l'entends rôder dans les couloirs, je la sens qui épie par le trou de la serrure. On arrive presque à la toucher[7] ». Le titre même du roman – *Rue des Pas-Perdus* – est symptomatique de la désertion de l'espace qui, désormais, est celui du fantôme. La particularité de ce fantôme c'est qu'il n'est pas sédentaire ; son cadre tend à se confondre avec celui de l'autre.

C'est un fantôme polymorphe dédoublé d'un fou ; il est omniscient et il revêt plusieurs visages. Il est présent en tout acteur allié au régime du dictateur. Une fois

[1] Alain Pelosato, *Fantastique des auteurs et des thèmes,* Paris, Éditions Naturellement, 1998, p. 135.
[2] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 82.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 11.
[4] *Ibid.,* p. 12.
[5] *Ibid.,* p. 12.
[6] *Ibid.,* p. 12.
[7] *Ibid.,* p. 21.

installé, cet étranger érige des règles de conduite qui transforment tous les espaces en un grand cadre de folie. Pour n'en citer que quelques exemples, découvrons d'abord l'article cinquante-neuf du code pénal du dictateur Décédé Vivant-Éternellement :

> Mort aux fleurs, aux banderoles, aux baisers, toute chose, tout individu, toute idée ou semblant d'idée, toute espèce, illusion d'espèce, toute projection cinématographique, intervention radiophonique d'oiseau, d'homme, d'arbre à pain, toute velléité, toute résonance des doctrines étrangères-infectieuses-subversives qu'on se devait d'éradiquer, tels que le marxisme, le léninisme, le freudisme, le marxisme-léninisme, la franc-maçonnerie, le philatélisme, la Grèce antique, le nez de Cléopâtre, le rouge des flamboyants, la source de Matelas, les grands chemins, l'anabaptisme, l'évolution des espèces, le shintoïsme, Aladin avec ou sans lampe merveilleuse[1].

Le mot le plus important de cet article est « mort ». Mais pour donner la mort, il faut un mobile. Chez le fou, la recherche de mobile ne nécessite pas un effort ; il n'est même pas indispensable d'autant plus qu'il n'a pas conscience d'une certaine culpabilité, et au cas où il l'aurait, sa position de privilégié le met en dehors de toute mise en accusation. Son mobile peut par conséquent être très surprenant et dangereux lorsqu'il est réduit à sa volonté de déréglé mental. Tel est le cas de ce second exemple où le guide Jean-Cœur-de-Père « fit adopter par référendum une Constitution à deux articles [dont le second] était rédigé dans une langue que personne ne comprit jamais[2] ». L'acte politique, au-delà de la folie qu'il révèle, est une abrogation de tous les codes sociaux et une annulation arbitraire de toutes les lois précédentes. La figure du dictateur, par le biais de cette décision, se substitue en fantôme omniprésent qui hante chaque individu de la société, même dans son espace privé. Chaque individu de la société est réduit à un être privé de réflexion, comme le reproche Aldo au directeur de lycée : « Vous êtes là à vivre prisonnier d'une dictature imbécile qui vous interdit même à vous directeur de penser, je ne dis pas de penser juste, de penser tout court[3] ».

L'espace institutionnel, grâce à la délocalisation du sujet politique, s'élargit et se confond avec l'espace social. Cette incursion entraîne le retrait du sujet social dans un espace d'enferment, comme en témoigne ce propos d'un des trois narrateurs dans *Rue des Pas-Perdus* : « […] personne ne s'ouvre plus […] pour dire nos besoins immédiats

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 52-53.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 128.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 40-41.

©2011/UPS/I.02/14/D.

d'espace […][1] ». Pourtant qu'il s'agisse du fou ou du mort-vivant, le personnage entre rarement directement en action. Il est souvent nommé mais rarement montré. Les apparitions de Décédé Vivant-Éternellement sont très rares et ne se résument qu'à de breves évocations de ses « meeting[s][2] ». Quant au Fou-Délirant, s'il n'est pas retranché « derrière ses tanks US[3] », il est entrain de se défouler en plein conseil des ministres : « Alors le Fou se mit à délirer méthodiquement [et] fila vers le ministre protestataire et le gifla[4] » ou de réclamer un ennemi comme Aldo en délirant : « – Donnez-le-moi ! hurlait dans son palais tout blanc le Fou-Délirant. Donnez-le-moi : son nom, son vrai nom, son métier, son pays et ce qu'il foutait ici, nom de Dieu[5] ». Il faut remarquer cependant que le retranchement du personnage ne fait pas moins de son espace un espace délocalisé et contagieux. La figure du dictateur, bien qu'immobile, est omniprésente grâce à ses serviteurs. Ces derniers apparaissent comme une « toile d'araignée[6] » au-dessus du peuple réduit à une ruche de mouches.

Parmi ces « petits chefs assassins opérant[7] » au nom du Fou, il y en a un dont le portrait résume le caractère carcéral de l'espace politique. L'espace de *Mourir pour Haïti*, tout comme celui des autres textes d'ailleurs, est une vaste prison dont la gestion est très bien maîtrisée par Vérité, l'ambassadeur du Fou et chef de la milice macoute de Pétionville. Le cerveau du personnage est un véritable satellite aux allures de prison : « Vérité avait quadrillé Pétionville, pas sur une carte, mais dans sa tête […][8] ». Ses méthodes s'apparentent à celles du fou dont Foucault dit qu'il se reconnaît par « une perception marginale, une vue prise de biais, par une sorte de raisonnement instantané, indirecte et négatif à la fois[9] ». Face à la mort de ses deux collègues dans ce qu'il ne veut même pas reconnaître comme étant une embuscade, il pense plutôt à la difficulté de pouvoir punir des agents morts par négligence. Vérité semble infaillible à l'image d'un ange. Il est programmé pour donner la mort à tout opposant du pourvoir du Fou-Délirant. Le mode de création du personnage relève d'une véritable poétique. Cette volonté de vouloir représenter une idée aussi abstraite et relative que la vérité par un

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 22.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 71.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 21.
[4] *Ibid.,* p. 82.
[5] *Ibid.,* p. 29.
[6] C'est une allusion au titre d'un roman d'Ibrahima Ly, *Toiles d'araignée,* Paris, L'harmattan, 1982.
[7] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 81.
[8] *Ibid.,* p. 78.
[9] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.,* p.197.

personnage témoigne d'une esthétique de l'exclusion. Dans un système à l'envers où la folie commande, il ne saurait y avoir de vérité que celle du fou. La généralisation de la vérité du fou est ainsi un principe de négation de la folie elle-même.

Cette poétique qui met en scène des personnages politiques surréalistes dépasse celle carnavalesque où domine la métaphore du jeu populaire. Le personnage fantastique semble inaccessible à la bouffonnerie. Contrairement à certains dictateurs qui, parfois, incitent au rire, le Fou-Délirant et Décédé Vivant-Éternellement sont en mage de toute plaisanterie. Le premier est surnommé « le monstre […], le fossoyeur[1] » et l'espace du second est entièrement défini comme une vraie prison : « vingt-sept mille kilomètres carrés de haine et de désolation […][2] ». Ils sont presque absents de la scène politique. Pourtant, leur image et le danger qu'ils représentent demeurent permanents. Cette absence-présence est la confirmation de l'ancrage du mythe du dictateur en tant que figure étrange. Sa présence est vécue comme une effraction. Cette effraction est effective dans la mesure où le peuple est dépossédé de son espace public. L'espace privé, qui constitue son dernier refuge, est marqué par l'insécurité permanente parce que le mal, « déshabillé à tous les recoins de la terre […], [devient] la seule vérité de ce monde[3] ».

Ce dernier type de relation est marqué par le repli continuel du peuple qui est partout suivi par le pouvoir jusque dans son espace privé. Les protagonistes semblent déserter l'espace institutionnel. La désertion du peuple obéit à ce qui semble être la seule loi de survie dans un système totalitaire : « C'est la loi du milieu de déserter vite sans demander son reste […][4] ». Si le silence du peuple est fondé sur la crainte du dictateur, celui de ce dernier est plutôt stratégique car le silence, au-delà de la valeur qu'il peut symboliser, est perçu chez le tyran comme un masque. C'est ce que semble confirmer le narrateur dans *Mourir pour Haïti* en affirmant que « [d]es hommes politiques vides se sont assuré par le silence d'incroyables carrières[5] ». La représentation du dictateur dans la littérature fait de lui un personnage des extrêmes. S'il n'est pas un grand orateur aux longs et innombrables discours, comme Baré Koulé dans

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 43.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 21.
[3] Maxime N'Debeka, *Le Président, op. cit.,* p. 27.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 65.
[5] *Ibid.,* p. 27.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Le Cercle des tropiques[1] ou le Président dans *Le Président*[2], il est un grand taciturne. L'un et l'autre sont des composantes de la technique de création de la figure.

L'espace institutionnel constitue, en définitive, la première étape du processus d'occupation de l'espace en général par la figure du dictateur. C'est une sorte de scène d'exposition à travers laquelle se dévoile une poétique de fabrication de la figure du tyran. La variation des notions empruntées à la géométrie pour définir sa relation inaugurale à l'espace politique témoigne de son caractère fugitif. La seule constante de la figure, c'est son refus de respecter les frontières préétablies. Dans un premier temps, il est un personnage ambigu, écartelé entre le désir de grandir et le fantasme de régression. Il est, dès la tendre enfance, un personnage porteur de handicap. Ce handicap déclenche chez lui « un processus de compensation constante[3] ». D'abord, dans un rapport horizontal avec son environnement, il tentera de se venger de l'Histoire. Mais son attachement à la figure maternelle fait de lui un éternel grand-enfant. Ensuite, tentera-t-il, dans un rapport vertical, une revendication messianique qui n'est rien d'autre que la conséquence d'une représentation hallucinatoire de la fonction qu'il occupe. Enfin, la seule voie qui lui reste dans sa conquête de l'espace est le processus de l'effraction. Cette dernière alternative lui confère des allures de fantôme, d'un marginal.

Il faut préciser que les différents visages que revêt le dictateur – le grand-enfant, le faux messie et le marginal – sont les masques de l'accession au pouvoir. Mais, pour le dictateur, le pouvoir est indissociable de la figure féminine. L'analyse de la place qu'occupe la figure féminine, notamment la représentation que le dictateur se fait de son corps, permettra de découvrir une oscillation permanente du tyran entre un désir de régression utérine et une volonté de puissance. La conquête du corps féminin, comme un espace central du pouvoir, est la seconde étape du processus d'occupation de l'espace politique. Elle symbolise à la fois un « démenti de la castration[4] » du dictateur et une réaffirmation de son fantasme de régression.

---

[1] Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques,* Paris, Présence Africaine, 1972.
[2] Maxime N'Debeka, *Le Président,* Paris, Pierre Jean Oswald, 1970.
[3] Manès Sperber, *Psychologie du pouvoir, op. cit.,* p. 39.
[4] Nathalie Kok, *Confession et Perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Paris, Peeters Vrin, 2000, p.104.

2) Désir de corps et besoin d'espace ou la révélation d'une personnalité par la métaphore corporelle

Le corps occupe une place très importante dans la psychologie du dictateur. Nous avons vu que la vie du dictateur, avant son accession au pouvoir, est un espace de privation sexuelle, donc de castration. Le corps, féminin notamment, constitue ainsi un espace à investir. Le processus d'investissement du corps féminin permet de découvrir le langage du corps tel qu'il est perçu par le dictateur. Ce langage mime l'ouverture. Nous avons vu que le dictateur arrive au pouvoir le plus souvent par un coup d'État. Au meurtre du « père de la nation » s'ajoute le constat d'une double absence des figures paternelle et maternelle aux côtés du dictateur pendant son règne. Si le meurtre du père reprend en partie le mythe d'Œdipe, l'absence de la mère, elle, en constitue un contournement. Elle définit non seulement l'exogamie comme seule unique alternative, mais aussi elle prédispose le corps féminin à devenir un objet de désir pour le tyran. Le désir de la femme, qui est inséparable de celui de la mère, et sa satisfaction envisagée deviennent un défi pour le dictateur. Ce défi ambivalent repose sur un instinct inconscient de conservation et sur une volonté de puissance compensatrice. Les deux semblent liés dans la mesure où le but de la toute-puissance, même dans ses aspirations les plus nobles, tend à l'immortalité et à la liberté. Cependant, l'accès à cette liberté, non moins ambivalente, obéit à un processus en trois phases. Le choix de l'objet s'étant déjà opéré dans la conscience du tyran, il faut maintenant une rencontre avec l'objet désiré. Ainsi, le processus de satisfaction du désir du tyran se fait dans un espace de perceptions dont l'analyse permet de découvrir respectivement un espace du regard, celui de l'emprise ou du fantasme et, enfin, celui du contact ou du toucher. L'espace du regard est étroitement lié à celui du fantasme : le second étant engendré par le premier. Quant à l'espace du toucher, il demeure inaccompli parce qu'il n'est jamais satisfaisant.

En effet, chez le tyran, le désir de corps obéit à une logique de préservation de sa toute-puissance. D'un point de vue psychologique, cette obsession sexuelle peut être interprétée comme un désir inconscient de régression utérine. L'analyse des fondements de cette propension au sexe, même dans les cas les plus lucides, laisse entrevoir un dérèglement psychologique latent chez le sujet politique. Le désir de corps est particulier. Il n'est plus appréhendé comme un besoin naturel, mais plutôt comme un droit absolu étroitement lié au pouvoir. Nous avons vu que l'espace pré-institutionnel du

©2011/UPS/I.02/14/D.

dictateur est un espace périphérique marqué par l'anonymat et l'interdit. L'arrivée dans un espace de célébrité et de pouvoir absolu constitue pour le despote une occasion de braver les interdits qui ont jalonné son passé.

Ce besoin pressant d'émanciper sa personne dénature complètement son rapport au corps. La primauté du désir sur tous les autres aspects de la vie inaugure une nouvelle forme de codification, non moins délirante, qui fait du corps un espace dont l'occupation par le chef témoigne de son angoisse. Dans *L'État honteux,* la récurrence abondance de l'emploi métonymique du mot « hernie » pour désigner l'organe de reproduction masculin est significative. Il dévoile un dérèglement psychique du personnage. L'idée d'un « organe accidentellement dégagé de sa cavité naturelle » engendre celle du désir de le remettre à sa place. Pour que cette place soit forcément l'organe de reproduction féminin, il faut que l'homme devienne un cœur et la femme le seul corps qui doit l'abriter. Tel semble être le soubassement de la théorie sexuelle de mon-colonel Martillimi Lopez lorsqu'il s'adresse à Vauban, son colonel de sécurité : « […] je te jure Vauban, la roupette c'est notre prochain cœur[1] ».

Ainsi, ce besoin obsessionnel de *nidation* engendre des perceptions délirantes quant à la représentation que le sujet politique se fait du corps. Le lecteur découvre tout un ensemble d'images et de métaphores qualifiables de poétique du corps se rapportant au désir du sujet délirant. Le langage du corps se découvre par le biais du regard. Le regard projeté sur le corps féminin engendre des perceptions qui recréent un espace de refuge pour le tyran. Toutes les images qui naissent de ce regard hallucinatoire rappellent sans cesse l'idée de contenant. Pourquoi les métaphores qui décrivent le corps se rapportent-elles à un cadre général de sécurité ? La question trouve sa réponse dans le fait que le tyran, bien que puissant, reste profondément obsédé par un désir de sécurité « demeuré désir[2] ». Cette envie de sécurité qui pourtant ne franchira jamais la frontière du désir semble être sa seule alternative, comme l'affirme Julia Kristeva : « Le désir, qui est en dernière instance un désir de mort, est un désir de puissance, et qu'il réalise la volonté de l'homme – du surhomme – de se maintenir en vie ; ce maintien en vie restant la seule et unique valeur de la dialectique libertaire[3] ». Cette condamnation affecte la personnalité du sujet et attribue à sa conscience, par le biais du regard, des

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 22.
[2] René Char, *Fureur et Mystère,* Paris, Gallimard, 1962, p. 73.
[3] Julia Kristeva, *L'Avenir d'une révolte,* Paris, Calmann Levy, 1998, p. 43.

perceptions qui relèvent plutôt d'un dérèglement psychique que d'une perception objective.

Le personnage du dictateur appartient bien à cette catégorie de personnes qui ont acquis « la science […] de pouvoir disséquer le corps féminin, de percer le mystère d'un sein dans son corsage, de commenter gloutonnement une paire de jambes […][1] ». Le délire de perception engendre ainsi une communication avec le corps. Le sujet regardant se positionne en acteur double de cette communication, dans la mesure où ce qui semble être le message corporel qu'il reçoit de l'autre n'est rien d'autre que le simple retour de son propre message reformulé sous forme de réponse positive à sa demande. Quelles sont les demandes, sinon les attentes du sujet regardant ? Le sujet regardant a besoin de se réfugier dans un lieu sécurisant. Mais le caractère vague de la notion de lieu sécurisant, ajouté à l'angoisse pressante du sujet, va engendrer une multiplication des métaphores qui renvoient à la nature de ces lieux de refuge. C'est ainsi que les trois espaces de perceptions définis précédemment peuvent se résumer en deux catégories : un espace physique et un espace psychologique. La première catégorie renferme à la fois une géographie et une géométrie du corps et la seconde, une ambiance du corps.

En tout état de cause, les perceptions relatives au corps condamnent plus le sujet regardant qu'elles ne le libèrent. Une hiérarchisation de ses perceptions désordonnées, tant d'un point de vue physique que psychologique, offre une description itinérante en forme d'entonnoir. Ainsi, le langage se rapportant au corps, bien que délirant, dévoile un processus d'enferment inconscient du sujet regardant. À première vue, c'est une métaphore géographique valorisante qui campe le corps féminin : « […] le corps est le plus beau des pays[2] ». En s'exprimant ainsi au sujet du corps de Chaïdana, la conscience du Guide Providentiel adopte un rapport inclusif avec son objet désiré. En tant que Président de la Katamalanasie qui, symboliquement, se confond désormais avec Chaïdana, il s'octroie ainsi le droit absolu de pouvoir disposer de ce corps. Le superlatif absolu « le plus beau » fonctionne ici comme une troisième voix qui vient le rassurer, dans la mesure où le dictateur est un personnage qui a besoin d'être régulièrement rassuré dans ses choix. Les détails qui font de ce pays le plus beau du monde sont exposés à travers une métaphore insulaire : « Les seins d'Élisa étaient deux îles dans la

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 19.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 24.

©2011/UPS/I.02/14/D.

chaleur qui se gonflait dans ses veines[1] ». Cette fois-ci, le regard du géographe n'est pas celui du dictateur à proprement parler. C'est le regard d'Henri Postel sur le corps d'Élisa Valéry. Il faut préciser que ce regard délirant affecte également ceux qui se disputent le sommet de la hiérarchie politique.

Cette distance assez grande qui sépare le sujet regardant du corps semble se réduire en offrant une image du corps plus nette et de plus en plus petite. Ce processus paradoxal est symptomatique du trouble qui affecte la personnalité du sujet. Traditionnellement, le rapprochement de l'objet observé doit offrir un processus inverse c'est-à-dire offrir un gros plan de l'image observée comme chez le photographe. Le renversement de processus, qui fonctionne comme un effet optique, trouve son explication dans le fait que le personnage est angoissé. Son sentiment d'insécurité commande ses perceptions, déforme et réduit de plus en plus les contours de l'image perçue. Le vaste pays se métamorphose ainsi en jardin et le corps est appelé « femme-jardin[2] ». L'ensemble de ces métaphores qui décrivent le corps de la femme entretiennent un lien sémantique avec celles qui clôturent ce qui est dénommé ici la géographie du corps. Le « lieu saint[3] » auquel la narratrice compare le corps de Laurence dans *Rue des Pas-Perdus*, trouve sa confirmation à travers le regard du Guide Providentiel pour qui le corps de Chaïdana est l'endroit le plus important de ce lieu saint : « […] le corps est un autel[4] ». De ce beau pays à l'autel, en passant par le jardin et le lieu saint, le regard du sujet politique effectue un retour symbolique au pays d'origine. Mais le pays d'origine, c'est le ventre de la mère. Ainsi, la régression utérine du sujet ne peut s'accomplir que dans une logique fantaisiste et fantasmatique. C'est ce que semble démontrer la géométrie du corps où le rétrécissement géographique n'est qu'un élan pour son ouverture géométrique.

*

La géométrie du corps est celle de l'élargissement. Le langage fantaisiste et fantasmatique qui accompagne le corps, pour mieux mettre en exergue ses traits, substitue parfois le corps aux accessoires féminins qui le mettent en valeur. Ces

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 114.
[2] *Ibid.,* p. 114.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 31.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 24.

accessoires et le regard du sujet politique forment un ensemble scénographique. Si le regard est la poursuite qui campe le corps, comme dans une représentation théâtrale, les accessoires féminins fonctionnent comme les lumières qui en créent le décor. Le corps, dans son jeu, ou du moins tel qu'il est perçu par le sujet qui le regarde, fait son entrée sur scène, comme dans cet exemple, sous le pseudonyme de la princesse : « La princesse enfin sort de la case et avance. Elle est séduisante. Des ceintures de perles soulignant des fesses proéminentes tiennent un cache-sexe qui laisse deviner des pulpes généreuses[1] ». Cette description de la princesse Adjoua par le Bingo dans le roman d'Ahmadou Kourouma n'est pas moins une vision, par procuration, du général Koyaga, car c'est celle de son homme de destin Maclédio. L'adverbe « enfin » qui introduit l'entrée sur scène de la femme marque la fin d'une longue attente pour le personnage. Quant au groupe infinitif « deviner des pulpes généreuses » qui clôt le passage, il fonctionne comme un *captatio benevolontiae* d'autant plus qu'il accroche le sujet regardant en lui donnant jusqu'au bout l'espoir du contact.

L'espoir[2] attendu dans ce contact – le retour au lieu originel – est une entreprise objectivement irréalisable, mais il faut jouir d'une pleine lucidité pour s'en rendre compte. Pourtant, pour le tyran, cela constitue inconsciemment plus qu'un simple désir ; c'est une passion, une obsession, dont Janine Chasseguet-Smirgel dit qu'elle ne s'exprime que dans le renversement de toutes les logiques préétablies :

> Réaliser l'irréalisable, créer une nouvelle réalité, rendre tous les éléments équivalents, établir des rapports inédits entre les hommes, amalgamer des objets qui ne sont faits pour se rencontrer, transformer les destinations des matières, des idées, des choses, tel est le but et la passion du tyran[3].

Le déséquilibre d'une telle passion détourne forcément le sujet politique de ses préoccupations premières. La place qu'occupe le corps féminin dans la gestion du pouvoir est un prétexte pour l'écrivain à destituer la figure du dictateur. L'écrivain situe le sujet politique dans un dilemme. Le choix qui se produit dans ce dilemme dévoile, chez le dictateur, une obsession pour le corps. Cette dernière le détourne des ses

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 142.
[2] Dans Roland Barthes, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 2000, l'auteur explique, par l'emploi de la métaphore de la fente, cette magie par laquelle l'écrivain tient son lecteur par la bride en lui donnant jusqu'au bout un espoir de satisfaction.
[3] Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique et Esthétique de la perversion,* Paris, Champ Vallon, 1984, p. 246.

©2011/UPS/I.02/14/D.

responsabilités réelles de chef. La première rencontre de mon-colonel Martillimi Lopez avec son peuple rend bien compte de ce fait. Malgré ses tentatives d'instauration d'un système juridique extraordinaire, le personnage est toujours rattrapé par la réalité, comme en témoigne le jugement des rebelles au stade Alberto-Sanamatouff. La désignation du peuple comme juge par mon-colonel Martillimi Lopez et le verdict inédit qui s'en suit confirment, encore une fois, l'impossibilité pour le personnage de pouvoir céder sur son désir.

Le jugement des rebelles est tout simplement ajourné grâce à la présence d'une fille dans le groupe des-à-juger et dont le portrait physique établit un lien logique avec celui de la princesse Adjoua. Le lien logique réside dans le rapprochement progressif du regard. La description est progressive et le lexique valorisant : « […] comment mais comment, un corps si simple, un corps si complet, dosé comme celui des anges […][1] ». Le corps que le personnage décrit est celui d'une rebelle dans un tribunal populaire. Mais le jugement est très vite balayé par la tentation qu'engendre la beauté de l'accusée. La multiplication des adverbes interrogatifs introduisant presque tous les propos de mon-colonel, face à cette fille, révèlent l'émotion et la surprise. Le personnage est incapable de donner une forme précise à ses perceptions. Ainsi, la géométrie du corps ne se résume qu'à quelques composantes de ce qui aurait permis d'assimiler le corps à une figure précise. Néanmoins, il faut noter la progression de la description qui fait du corps un élément qui grossit sans cesse. Lorsque qu'il devient impossible de cerner ses limites, alors il perd sa dimension géométrique pour devenir un corps fantasque. Mais avant cela, voyons où s'arrête la géométrie du corps.

À travers le regard de Monsieur l'Abbé, si le corps de Chaïdana n'est pas une « harmonie de traits[2] », c'est « une tempête de lignes[3] ». Ce langage poétique est étroitement lié à la distance qui sépare le sujet de l'objet qu'il regarde, mais aussi et surtout à sa motivation. Généralement, le corps de la femme est décrit, à travers le regard du sujet politique, comme une forme ronde qui renvoie à l'idée de contenant. Même dans les descriptions qui semblent plus anodines, cette figure a un corps qui déborde, comme en témoigne le physique de celle dénommée « une pute de Dieu[4] »,

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 28.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 104.
[3] *Ibid.,* p. 104.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 10.

l'amante du prêtre qui est aussi un des ministres du Fou-Délirant : « Une dame ronde, bien en chair […][1] ». Au-delà de cet exemple où la description, non moins objective, renvoie plus à une conception culturelle de la beauté, le regard intime du sujet politique réitère sans cesse la présentation d'un corps qui déborde « par endroits[2] » et disposé à accueillir un autre corps. L'attitude de mon-colonel devant celle qui a voulu lui prendre le pouvoir est celle d'un homme paradoxalement en détresse :

> Comment mais comment une fille de vingt ans même pas, avec un corps comme vous l'avez là, juteux comme tout, avec des hanches Dieu de ma mère nationale ah je ne réalise pas, des seins charnus à ce point, une gamine qui devrait enfermer tous les hommes au fond de son rêve, emprisonner tous les hommes dans le vertige de ses formes et la magie de ses reins […][3].

Le personnage, tout en fantasmant sur les hanches du corps, lâche inconsciemment la véritable raison de son délire. En réalité, les mots « enfermer » et « emprisonner » témoignent de son désir de *nidation* ; et lorsqu'il parle de tous les hommes, il ne pense en réalité qu'à lui-même. Un autre passage du roman révèle l'annulation de la distance qui sépare le sujet de son objet désiré. Voici le passage qui témoigne de cette progression : « – Tu étais là, personne ne t'a désirée. Mais comme je t'ai choisie ils te voudront tous[4] ». Désormais, cette confidence autorise à affirmer que le contact du sujet avec son objet marque la fin du déploiement du corps. Le contact avec le corps entraîne sa métamorphose en un objet aux attributs exceptionnels. Le désir est à son paroxysme et les perceptions de plus en plus floues. L'espace corporel devient alors un espace fantasque aux dimensions insaisissables : « […] un corps finalement apeurant parce que mes frères et chers compatriotes on ne sait même pas où il commence et où il finit[5] ». Le caractère illimité du corps qui engendre la peur du sujet introduit la dimension psychologique de cet espace.

En effet, ce rapport psychologique au corps et le sentiment qu'il engendre sont mitigés. Ils combinent à la fois des sentiments de joie et de peur. Bien que le désir d'investir le corps de l'autre soit une réalité pressante, la méconnaissance de l'intérieur de ce corps et les angoisses qu'elle génère créent une situation d'hésitation pour le sujet

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 10.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 104.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 26-27.
[4] *Ibid.,* p. 37.
[5] *Ibid.,* p. 28.

©2011/UPS/I.02/14/D.

politique. La conscience de ce dernier oscille alors entre deux pôles opposés qui entrent perpétuellement en conflit. Au moment où une voix pousse le sujet vers le corps en ne lui dévoilant que des aspects positifs, une autre voix ne lui en montre que les dangers. Ce corps incommensurable est « la seule chose au monde qui n'ait pas de fond[1] ». Le sujet veut baigner dans des ambiances de « fête[2] », il invoque sans cesse l'idée de contenant. Mais jamais il ne peut concevoir l'idée de fond qui peut renvoyer à une noyade ou à une chute. Le paradoxe qu'il y a à concevoir un contenant sans fond renforce son doute sur sa sécurité.

C'est pour cette raison que la seconde voix qui semble le mettre en garde contre les dangers potentiels que peut cacher le corps domine la conscience du tyran. Ce corps au « coefficient charnel[3] » supérieur devient progressivement cette bête dévoreuse aux « dents à mordre aux endroit les mieux charnus de l'existence[4] ». Lorsque qu'on sait que le corps est aussi « un corps-ouragan[5] » aux formes « affolantes […] [et] à l'envergure écrasante[6] », on comprend pourquoi à défaut de pouvoir l'investir définitivement, le sujet politique s'engage à le délimiter comme un espace exclusivement privé. Si le corps féminin appelle le corps du tyran, ce dernier doit empêcher les autres corps d'accéder à ce qui est désormais son espace privé. Pour cela, il doit opérer par un mode de marquage de son territoire qui ne cessera de s'agrandir jusqu'à bousculer toutes les frontières. Ce mode de marquage est loin d'être un renoncement à son projet. Au contraire, c'est un moyen de renforcement de ses acquis qui lui permettra de vaincre comme le dit l'adage extrait du livre gris du Maréchal Nnikon Nniku, une pièce de théâtre de Tchicaya U'Tamsi : « MALHEUR À QUI RÉSISTE AU SEXE. IL PERD LE POUVOIR D'ÊTRE. NOUS VAINCRONS[7] ».

Dans le sous-point qui suit, il apparaitra que le désir d'espace pour le tyran ne se limite pas qu'au corps féminin. Le projet du dictateur est un projet total : il a pour ambition d'occuper non seulement tout l'espace, mais encore de délimiter celui-ci

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 23.
[2] *Ibid.,* p. 104.
[3] *Ibid.,* p. 27.
[4] *Ibid.,* p. 27.
[5] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 49.
[6] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 22.
[7] Tchicaya U'Tamsi, *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 47.

comme un espace privé par un mode marquage fondé sur la violence à la fois comme pratique et discours.

3) Le personnage du dictateur et le mode de marquage de son territoire

La logique dictatoriale vise le pouvoir non pas comme un moyen, mais plutôt comme une fin en soi. Elle implique une quête perpétuelle d'espaces jusque dans les recoins les plus insoupçonnés. C'est pour cette raison que l'accession à la tête d'un État ne peut constituer une satisfaction pour le tyran qui, du reste, est la preuve vivante « d'un dépassement mal opéré[1] ». C'est cette impossibilité de s'affranchir de l'angoisse de la solitude qui le pousse à entretenir un rapport particulier avec le corps féminin qui est confondu avec le corps maternel. Le corps féminin est en un mot son pouvoir, son territoire. Tout ce qui menace son objet désiré, menace son pouvoir. Ainsi, toute revendication sur le corps ou tentative de sa conquête, autre que la sienne, doit recevoir une sanction exemplaire. Le tyran ne se contentera pas seulement d'attendre de voir ces menaces ; il procède à une anticipation des sanctions. Qu'il s'agisse de sanction fondée sur une menace réelle ou d'anticipation, le marquage de ce qu'il considère comme son territoire se manifeste aussi bien dans le langage du personnage que dans ses actes.

Le fondement théorique de ce code juridique est énoncé par mon-colonel Martillimi Lopez pour qui le désir du Président doit être au-dessus de toutes les lois : « […] nous n'allons pas mettre des frontières dans nos hernies pour une question de braguette […][2] ». Ce « héros » de *L'État honteux* se distingue des autres dictateurs du corpus. Sa perception du pouvoir est la plus liée au corps féminin. Peut-être parce qu'il est le seul qui, depuis la naissance, traîne une tare physique autour de laquelle gravite tout son propos : « la hernie ». La délimitation de son cadre privé passe par la disparition de son concurrent ou plutôt par l'occultation de la source de ses motivations. Pour lui, la source de toutes les motivations politiques est le désir sexuel, lequel est son domaine réservé qu'il ne peut en aucune manière partager : « […] et que personne au monde ne me refusera le droit de disposer de ma hernie suivant l'esprit de la

[1] Manès Sperber, *Psychologie du pouvoir, op. cit*., p. 38.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 113.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Constitution[1] » ou « […] je pardonne tout sauf les erreurs de hernie[2] ». Mais là où la logique du personnage pose problème, c'est lorsque la notion d'erreur devient incompréhensible parce que fondée sur l'arbitraire, comme en témoigne le sort de Yambo-Yambi, le maire de Yambi-City que Maître Rognons accuse « d'être au pouvoir pour avoir accès à toutes les jambes des femmes, pour satisfaire vos engins-là[3] ».

Ainsi, les accusations de complot visent plutôt le corps, ou une partie du corps, et non la personne accusée en elle-même. La description physique des victimes permet une lecture *a posteriori* des sanctions que le pouvoir leur a infligées. Le processus d'extermination du corps se déploie jusqu'à sa mise hors d'état de nuire. Ce processus se découvre dans ce qui peut être appelé le récit du corps. Le début de cette déchéance physique du condamné apparaît dans la description du héros de René Depestre. Le processus de « zombification[4] », cette « gomme à effacer l'homme à partir de sa conscience[5] », réduit Henri Postel à un homme « plus que décati[6] », un homme « laidement épaissi au cou, aux épaules, au ventre et aux fesses[7] ». Le portrait permet de lire les conséquences des trente années d'isolement passées dans une sorte de prison ironiquement appelée « l'arche de Noé[8] ». L'homme qui fut un athlète de haut niveau se voit vidé de toute son énergie d'antan. Cette déchéance trouve aussi le langage qui l'accompagne. L'individu que vise le pouvoir ou qui en est victime n'est plus reconnu comme homme ; il est plutôt désigné de manière métonymique par l'apparence de son physique.

Le lexique juridique[9] du marquage du territoire corporel offre alors une hiérarchie des peines à travers laquelle le corps marqué éclate en plusieurs parties dont chacune devient un maillon de la chaîne qui relie la vie et la mort. À la déchéance de Postel, décrite précédemment, succède celle de Martial et de sa famille dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Martial et sa famille sont décrits dans les deux premières pages du roman à travers les substantifs composés suivants : « la loque-père », « la loque-mère »,

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 120.
[2] *Ibid.,* p. 36.
[3] *Ibid.,* p. 114.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 15.
[5] *Ibid.,* p. 14.
[6] *Ibid.,* p. 88.
[7] *Ibid.,* p. 17.
[8] *Ibid.,* p. 17.
[9] Luba Jurgenson considère les marques de la violence sur le corps comme étant d'un ordre juridique : « l'écriture qui marque le corps est d'ordre juridique (…) le corps scelle l'écriture et l'écriture scelle le corps », dans Luba Jurgenson, *L'écriture concentrationnaire est-elle indicible ?op. cit.,* p.42..

« les loques-filles » et « les loques-fils ». Ce procédé de désignation inaugure la chute progressive du corps qui, encore une fois, est l'adversaire à éliminer. Un passage de ce roman confirme cette spatialisation :

> Mais personne ne lisait plus, tout le monde fuyait, les vivants, les morts, les près-de-mourir, les va-pas-s'en-tirer, les entiers, les moitiés, les membres, les morceaux que la rafale continuait à poursuivre. Des régions humaines fuyantes criaient […]. Ces régions tombaient, se relevaient couraient, tournaient, laissant des lambeaux de viande exsangue[1].

Cette fusillade arbitraire est une technique de dissuasion du dictateur. À défaut de trouver le coupable idéal, il faut pécher au hasard dans la foule pour infliger une sanction exemplaire. Lorsque le coupable est identifié, son corps est aussitôt assimilé à un support d'écriture sur lequel son histoire, les signes de sa punition, est inscrite. Cette écriture sur le corps s'exprimer alors par des styles variés d'un dictateur à un autre. Chez mon-colonel Martillimi Lopez, même si c'est rarement lui qui inflige directement la sanction, cette dernière apparaît parfois sous la métaphore de la braguette avec une alternance de l'ouverture et la fermeture. Tel est le mode opératoire de Maitre Rognons dont le nom en dit plus ses méthodes : « Il lui déchire ses instrument de mâle […]. Il déchire la peau pour au moins être sûr que ça ne poussera pas[2] » ou « Il le tord comme un vieux chiffon. Il l'ouvre, le déchire, le referme[3] ». Le mode de dissuasion de ce dictateur est exclusivement centré sur l'ablation du sexe de ses opposants. Le pouvoir et le sexe étant indissociables chez lui, il s'attaque au mal [mâle] par la racine. C'est pour cette raison que le sexe masculin y est souvent assimilé de manière métonymique à des « rognons », « des amandes » ou à « des noix ».

Par ailleurs, l'allure bouffonne du personnage ne doit pas cacher l'importance que revêt cette technique de dissuasion dans un système politique en général et à plus forte raison dans un régime dictatorial. La fabrication d'ennemis potentiels est perçue par Thomas le Cynique, un personnage d'Ignazio Silone, comme une nécessité pour la sécurité d'un système totalitaire :

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 40-41.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 114.
[3] *Ibid.,* p. 117.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> En outre, le sacrifice de boucs émissaires crée l'illusion d'un contrôle sévère de l'administration publique. En même temps que le besoin de justice, elle satisfait celui, moins noble mais plus répandu, de la vengeance. Et c'est pourquoi j'oserai soutenir qu'une vaste réserve de boucs émissaires, convenablement assortis en prévision des occasions les plus variées, est indispensable à la sécurité de l'État totalitaire […][1].

L'insécurité permanente et les assassinats multiples ne semblent pas être efficaces pour dissuader au maximum un peuple qui a fini par « s'en accommoder[2] ». La stratégie de dissuasion du tyran doit alors s'attaquer à l'environnement global de l'individu. Le corps, étant la seule chose qui reste à l'homme quand sa conscience semble l'avoir quitté, va faire être l'objet d'une dégradation sans limite. Le message envoyé par le biais du corps est doublement significatif. Il délivre d'abord une information élaborée sous forme d'une accusation. Celle-ci consiste à fabriquer des preuves irréfutables, non pas parce qu'elles sont réelles, mais surtout parce que l'individu accusé ne dispose d'aucun moyen de défense face à la puissance destructrice de la machine totalitaire.

Les corps de Maria Dalbaïcin et d'Aldo Saint-Jean, tués par les macoutes en guise de réplique à la mort de Désir Chérenfant et de Chérilus Saint-Marc, sont exposés « sur place et sans couverture[3] » comme pour dire au peuple dirigé par le Fou-Délirant : « – Voyez le crime que vous avez tous commis ! ». Les différentes corporations sociales sont appelées à défiler devant les deux corps. Le signal est très fort d'autant plus qu'il accuse directement le peuple. Et si l'on sait que cette accusation est celle d'un fou, il y a de quoi craindre la réplique. La sanction est exemplaire de par sa disproportion avec le crime commis. Non seulement, le corps de Maria, exécutée par la suite, n'a pas eu de sépulture, mais aussi a-t-il été exposé jusqu'à sa décomposition. Aucun membre de sa famille et encore moins de son entourage n'a eu le courage de faire son deuil, comme en témoignent ces propos du narrateur : « Esther laissée nue deux jours deux nuits sur la butte et les vers et les mouches en faisaient leur repas, et les voisins en face qui n'osaient fermer leurs fenêtres, leurs portes, de peur de sembler protester ou prendre le deuil[4] ». L'objectif semble atteint dans la mesure où même les fondements culturels les plus chers, dont le droit d'enterrer ses morts, sont violés sans contestation.

[1] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 267.
[2] Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour,* Paris, Julliard, 1999, p. 63.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 25.
[4] *Ibid.,* p. 50.

*

Par ailleurs, cette dissuasion par la démonstration prend d'autres formes. Il faut tout de même préciser que la technique de dissuasion des Guides Providentiels dans *La Vie et demie,* par le biais de « l'homme en cage[1] », bien que relevant de la science fiction, est comparable à celle dont use le Fou-Délirant cité précédemment. Le procédé est surréaliste : « quatre-vingt-six ans[2] » dans une cage. Mais il dévoile une triste réalité : celle qui consiste à mettre en quarantaine tout acteur politique dont les idéaux sont contraires à ceux du dictateur. C'est la preuve de la présence d'une épée de Damoclès qui plane au-dessus du peuple pour lui rappeler son obligation d'obéir sous peine d'être réduit, dans le meilleur des cas, au statut d'animal. Les autres formes de dissuasion physique consistent à étouffer la révolte par la rétrogradation de l'homme. Dans *l'État honteux*, le procédé est connu. Ce dictateur n'a qu'une méthode pour dissuader ces adversaires : il leur coupe le sexe en les réduisant au statut d'homme incomplet et condamné à vivre hors du pouvoir. L'ablation du sexe de l'adversaire est un procédé qu'emploient également le général Koyaga : « Ils déboutonnent le président [Fricassa Santos], l'émasculent, enfoncent le sexe ensanglanté entre les dents[3] », et les hommes du Prophète : « Un autre auquel les hommes du Prophète avaient fait avaler ses testicules[4] », respectivement dans *En Attendant le vote…* et dans *Rue des Pas-Perdus*.

Ces sanctions qui visent exclusivement le corps de l'adversaire démontrent que le pouvoir du tyran est menacé, même si parfois les sanctions sont arbitraires et non fondées sur des faits réels, mais plutôt fabriquées. Le mode de marquage du territoire est corroboré par une autre dimension de la dissuasion qui peut être d'ordre psychologique. La dissuasion psychologique consiste à semer dans la conscience du peuple une crainte extrême du pouvoir. Pour cela, le mode de marquage du territoire qui était jusque-là physique est doublé d'une démonstration de colère aussi dissuasive qu'un discours terroriste. Cette forme de communication est l'option de Décédé Vivant-Éternellement et du Fou-Délirant respectivement dans *Rue des Pas-Perdus* et dans *Mourir pour Haïti*.

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 83.
[2] *Ibid.,* p. 83.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 100.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 27.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Dans ce dernier, le silence du Fou est ambivalent. Traditionnellement, la figure du fou représente la sagesse. Lorsqu'il parle c'est pour dire la vérité et lorsqu'il se tait, son silence est aussi un signe sagesse. Le qualificatif « Délirant » qui est une composante du non de ce dictateur trahit cette logique traditionnelle. Le Fou-Délirant est ici privé de sagesse comme le confirme le nom de son bras droit « Vérité ». La sagesse est hors du personnage et c'est sans doute pour cette raison que son silence est très dissuasif. En tout état de cause, le silence, dans une certaine mesure, peut être une arme efficace pour faire une longue carrière politique, comme le confirme le narrateur dans ce passage du roman : « Des hommes politiques vides se sont assuré par le silence d'incroyables carrières[1] ». Et si l'on croit à la théorie de Thomas le Cynique sur les comportements à adopter pour conserver un pouvoir de type totalitaire, l'attitude du Fou-Délirant s'inscrit bien dans une stratégie politique. En giflant tout bonnement un de ses ministres qui protestait lors d'un conseil, il étouffe tout esprit critique en appliquant une des règles de ce théoricien de la dictature : « Discuter ? Persuader ? Ce serait folie. Un aspirant dictateur ne doit pas faire appel à l'esprit critique de ceux qui l'écoutent. Il en serait la première victime[2] ».

Décédé Vivant-Éternellement, dans *Rue des Pas-Perdus*, ne fait pas moins qu'appliquer cette théorie. La seule différence est que le personnage a fini de transformer son peuple en un conglomérat de vieillards comme le confirme la narratrice : « Quand le salut naît du silence, c'est la preuve que l'homme a vieilli. Nous avions vieilli en une nuit[3] ». La question du comment réside peut-être dans l'article 59 du code pénal cité précédemment. Le titre même du roman renseigne sur la maîtrise de l'espace. Le substantif « Rue » renvoie de manière métonymique au pays tout entier désigné par l'oxymoron : « Vingt-sept mille kilomètres carrés de haine et de désolation[4] ». Les difficultés que Gérard, le taximan, a rencontrées avant de déposer la narratrice, et la description faite de la rue en sont la confirmation. Voici la présentation de la rue de la cliente :

> J'habite la rue des Pas-Perdus, le territoire du grand oubli, on y brûle les songes, les mémoires, des automates aux chairs chagrines y recommencent leurs fins de parcours,

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 27.
[2] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 124.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 57.
[4] *Ibid.,* p. 21.

> le mouvement perpétuel de nos passages ratés, c'est la rue des quinze pour quinze, le sanctuaire du verbe figé où des cadavres illusionnistes jouent au jeu des têtes coupées[1].

Le dernier élément du mode de marquage du territoire est la dissuasion par le discours. Le message de dissuasion du dictateur est transmis soit directement au peuple lors d'un meeting, soit sous forme de communiqué diffusé par la radio nationale ou les journaux locaux. Les rencontres avec le tyran lors des meetings est plutôt une démonstration de force qu'une véritable communication avec le peuple. Le discours du dictateur est ainsi, soit une occasion pour se détourner des préoccupations du peuple, comme le fait fréquemment mon-colonel Martillimi Lopez, soit pour brandir des menaces. Le premier meeting du Guide Providentiel est une véritable démonstration de force. Son discours sur la « [reprise de] l'homme [et de son] monde à zéro[2] » témoigne de la primauté de la sécurité du Guide sur tout. La métaphore qui décrit sa montée sur le podium est symptomatique de la psychologie du personnage : « [Il] arriva au milieu d'une forêt de fusils. Le Guide Providentiel monta sur le podium, quatre couronnes de fusils s'étaient refermées sur lui, si bien que la grande foule l'entendait sans le voir[3] ». Cette démonstration de force réitère la peur qui habite le tyran et l'amène souvent à prêcher le diable pour dissuader ses ennemis. Cette stratégie est répandue chez beaucoup de personnages dictateurs. Pour n'en citer que deux exemples remettons-nous en mémoire la volonté délirante du célèbre personnage de Maxime N'Debeka, le Président, qui décrète « qu'en réalité le soleil ne se couche plus à l'Est [et] qu'il vaut mieux rire quand un des siens meurt[4] ». L'aveu sans détour d'un personnage d'Alioum Fantouré rentre dans ce même ordre d'idées :

> J'utiliserai toutes les armes possibles et impossibles […]. Si je dois survivre à mes sujets, je dois y mettre le prix […]. Je jure en Mon Nom Propre que je ferai de Ce-pays et sans hésitation aucune s'il le faut, une fosse commune avec un seul îlot de survie – le Mien … Je le jure… [5].

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 36.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 40.
[3] *Ibid.,* p. 39.
[4] Maxime N'Debeka, *Le Président, op. cit.,* p. 27.
[5] Alioum Fantouré, *Le Récit du Cirque de la Vallée des Morts. Le Récit du Cirque,* Paris, Buchet/Chastel, 1975, p. 16.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Enfin, la presse nationale, qui est sous l'emprise du système totalitaire, est un autre moyen de dissuader les adversaires politiques et d'endormir le peuple. Qu'il s'agisse de la radio ou de la presse écrite, la voix du pouvoir met toujours l'accent sur la force du tyran tout en donnant au peuple la vue du cyclope. Le Zoocrate Zacharie ne s'exprime que par la voix de l'ONEDA : l'Office National de l'Électrification des Âmes. Les titres de la presse écrite offre un rapport de force déséquilibré entre le tyran et son adversaire principal. Voici comment se présentent les titres des journaux du pays :

> ''Le mulâtrisme de Tête-Bœuf ne passera pas'', titre *Le Courrier onédo-zacharien.* ''Rien de vivant ni de chaud aux côtés de Postel'', proclame *Le Nouveau Soir.* Quant à *Le matin de Port-au-Prince,* il brait : ''La négritude zacharienne se change en tigritude verticale pour attendre cette après-midi le sieur Henri Postel sur la place des Héros !''[1].

Ce mode de marquage du territoire du tyran se clôt sur les effets psychologiques d'une radio nationale dont la version est la seule et unique référence, compte tenu du fait que l'invention par l'individu de toute autre version que la sienne se paye au prix de sa vie. L'individu est ainsi réduit à un étranger dans sa propre société parce que, finalement, le dictateur, comme le dit Boubacar Boris Diop, « Maître des Eaux et de la terre, est sans conteste le Maître du Royaume[2] ». Cette situation fait de l'espace une vaste prison aux murs invisibles.

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 71.
[2] Boubacar Boris Diop, *Le temps de Tamango,* Paris (L'Harmattan, 1981), Le Serpent à plumes, 2002, p. 21-22.

Chapitre 2
L'ESPACE SOCIAL : UNE PRISON AUX MURS INVISIBLES

L'itinéraire du sujet social s'oppose à celui du sujet politique. Le sujet social effectue un mouvement centrifuge. La métamorphose de l'espace public, ou en tout cas son occupation par le dictateur, fait que le sujet social se délocalise pour se réfugier dans son espace privé qui est presque investi par le pouvoir. Le mouvement du sujet social est une conséquence de celui du sujet politique. Si leur mouvement est physique, leur motivation est d'ordre psychologique. Le sujet politique est habité par l'angoisse alors que le sujet social nourrit une crainte objective à l'égard du pouvoir. L'élargissement de l'espace politique qui engloutit finalement toutes les frontières des espaces public et privé fait que le sujet social est progressivement dépossédé de son espace à lui. Sa désertion de l'espace public n'est pas un choix, mais plutôt une contrainte. Le refuge du sujet social dans son cadre privé est perçu par le sujet politique comme une menace. C'est pour cette raison qu'il se verra refuser toute possibilité d'échapper au regard du tyran. Son espace privé va être violé et le sujet social effectuera ce qu'on peut appeler « son dernier chemin de croix ». Cet exode constitue un saut dans le vide, dans la mesure où le franchissement du seuil de son espace privé est la preuve que le dictateur a fini d'instaurer sa présence partout. Son système est désormais un piège auquel aucun élément du peuple ne pourra échapper. Ainsi, le sujet social, arraché à son cadre privé, est condamné à errer dans une prison aux murs paradoxalement invisibles.

Ce processus d'exclusion comporte trois phases. Dans un premier temps, nous montrerons la violation de l'espace privé par un processus d'effraction opéré par le sujet politique. L'espace familial perd alors son caractère intime et sécurisant pour prendre l'allure d'une tombe où les occupants vivent leur première condamnation. Mais cette condamnation psychologique affligée par le dictateur ne suffit pas ; ce dernier a toujours besoin de preuves pour être certain de sa sécurité : sa seule et unique préoccupation. C'est pour cette raison que, dans un second temps, le moment ultime où il procède à l'accusation de sujets innocents et retranchés dans leur dernier espoir constitue un point important. Le jeu des portes, comme processus de métamorphose spatiale, efface la frontière de deux mondes physiquement différents, mais psychologiquement presque

©2011/UPS/I.02/14/D.

identiques. La seule différence entre l'espace du dehors et celui du dedans, est que cette dernière signe en définitive la négation de l'existence jusque-là entretenue par le doute et de minces espoirs de survie. Dans un troisième temps, ce sont les caractéristiques d'une méga prison, qui réduit l'homme à un être incomplet et condamné à l'errance, que nous découvrirons dans le point qui suit.

1) L'espace familial ou la tombe des vivants

Le point de départ de la métamorphose de l'espace familial est marqué par la présence d'un œil indiscret et menaçant. L'espace familial est troublé par la présence du danger qui rôde devant ses portes. Les intentions suspectes, voire menaçantes, de cette présence sont dévoilées par le pressentiment de la narratrice de *Rue des Pas-Perdus*. Le procédé d'annonce du danger rappelle celui de Cassandre sur le probable déclanchement de la guerre de Troie. Aussi, cette présence rappelle-t-elle l'allure d'un cambrioleur prêt à passer à l'acte. En tout cas, le procédé de personnification de ce qui est appelé pour le moment « la haine » inaugure la fin de l'ambiance joyeuse qui règne dans l'espace familial : « […] ici la haine s'est installée, je l'entends rôder dans les couloirs, je la sens qui épie par le trou des serrures. On arrive presque à la toucher[1] ». Cette présence qui ne partira pas sans avoir terminé sa mission, qui est à moitié accomplie, c'est la dictature. Pour mieux appréhender les conséquences de cette présence qui annonce la métamorphose de l'espace familial par le procédé de l'intrusion, il convient de découvrir d'abord le climat qui y régnait avant l'arrivée de ce rôdeur mal intentionné.

La représentation du mal semble refuser de s'attarder sur les joies que vivait la famille avant l'avènement de la dictature. C'est sans doute un choix esthétique accusateur qui fait du totalitarisme un système caractérisé par la propension à vouloir effacer de la mémoire les souvenirs de tout un peuple. L'espace familial est spolié au point que l'homme qui y vit semble oublier ce qu'a été sa vie d'avant. Néanmoins, certains éléments dévoilent une joie de vivre et un attachement aux règles familiales. L'exemple d'Esther encore surnommée « Antigone[2] » témoigne de la solidité des

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.* p. 21.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 50.

rapports familiaux que l'héroïne entretenait avec sa famille. En tout cas, les plaintes silencieuses des membres de sa famille, qui auraient aimé faire son deuil, montrent à quel point cette famille fut soudée. L'atmosphère familiale de manière générale n'est pas dévoilée, mais on imagine ce qu'elle aurait pu être si la dictature ne s'en était pas mêlée. Le sort de la famille de Martial et de Postel respectivement dans *La Vie et demie* et dans *Le Mât de cocagne* révèle la destruction, d'une part, et l'effacement, d'autre part, des acteurs de l'espace familial. À l'exception de *Mourir pour Haïti,* de *Rue des Pas-Perdus* et de *La Vie et demie,* les autres romans du corpus laissent découvrir des acteurs de l'espace familial au seuil de celui-ci et sur le point de le quitter ou, parfois même, à l'extérieur.

Dans l'autre partie du corpus, la présentation de l'espace familial se fait par une esthétique de l'enfermement. La description de la maison familiale disparaissant progressivement remet en mémoire l'image métaphorique de la tombe. C'est une véritable poétique de la dépossession que le lecteur découvre. Les acteurs de l'espace familial sont étrangers dans leur propre maison, comme si leur propre tombe leur refusait le droit d'y reposer. Même les références à la maison idéale, qui ferait la joie de ses pensionnaires, n'existent qu'à l'état de rêve. Cette maison aussitôt rêvée disparaît très vite dans la désillusion de son propriétaire virtuel, comme c'est une telle situation qui prévaut chez Laurence :

> Laurence aussi rêvait de construire une maison de cinéma, [mais] combien de maisons devaient être en train de brûler ? Combien d'idéaux démolis ? Combien de réussites dont les verres devaient voler en mille éclats, le bois précieux s'encanailler dans la cendre et le sang [1] ?

Cette impossibilité d'avoir une maison confortable fait de l'espace familial un cadre par défaut. Dans les rares occasions où la maison familiale offre l'image d'un cadre confortable, on s'aperçoit très vite que c'est un lieu étrange où les occupants cohabitent avec des monstres.

La chambre que le Guide Providentiel a offerte à Chaïdana est plutôt un lieu sauvage qu'une maison idéale. La pensionnaire y est décrite comme une prisonnière, une ennemie qui prépare sa vengeance. L'image d'un monde en miniature érigé en demeure familiale trahit la logique du cadre familial qui est conventionnellement choisi

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 103-104.

©2011/UPS/I.02/14/D.

pour faire la différence avec le monde extérieur. L'idée n'est pas surprenante d'autant plus qu'elle tient à la logique amoureuse du Guide Providentiel. Voilà comment se présente le cadre familial où l'héroïne de *La Vie et demie* est presque condamnée :

> Pour ne pas couper Chaïdana du monde extérieur 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, avec deux marigots artificiels, un pas très loin du lit et entre les deux ruisseaux où des crabes de toutes les dimensions nageaient ; les gendarmes jacassaient aux douze palmiers mais Chaïdana aimait surtout la marre aux crocodiles, ainsi que le petit parc aux tortues, là où les pierres avaient des allures humaines[1].

Le dernier passage de la description dévoile le malaise de Chaïdana. Elle voit en ces pierres ce qu'elle a perdu. Il faut rappeler que la jeune fille vient d'assister à l'exécution de toute sa famille par ce même homme qui l'a épousée de force. Comment pourrait-elle se plaire dans sa propre mort ? L'image des pierres qui cohabitent avec les crocodiles et enfin avec les tortues est significative à ce sujet. La pierre est aussi le symbole de la mort. Comme pour dire qu'il n'existe qu'une seule mort, la fille de Martial identifie sa mort à celle de ces pierres qui ne peuvent plus avoir de vie que dans la représentation artificielle que leur confère l'eau qui les abrite. Ainsi, son corps est au Guide Providentiel ce que les pierres sont aux crocodiles et aux tortues : un artifice *trompeur*. Elle ne fera pas le bonheur du Guide pas plus que ces pierres ne nourriront les crocodiles et les tortues.

*

Le cadre familial, même lorsqu'il n'est occupé que par ses membres offre une image morbide. L'ouverture de ses portes et de ses fenêtres semble souhaiter la bienvenue à l'ange de la mort. Une fois que celui-ci s'introduit dans la maison, le lieu se transforme en tombe en ensevelissant ses occupants. Même dans la nuit étoilée, le regard par la fenêtre est un regard paradoxal. Ce moment favorable au recueillement devant les merveilles de la nuit silencieuse devient un moment de tous les dangers : « les étoiles qui passaient par la fenêtre, le petit jardin […], l'air frais, l'atmosphère de

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 21.

tranquillité, tout cela était faux[1] ». Le regard qui se projette par la fenêtre de la maison de Gérard est loin d'être celui du poète contemplateur de la beauté nocturne. Il est progressivement obscurci par la fuite des étoiles. À la fenêtre de l'ancienne prostituée – un des narrateurs du roman de Lyonel Trouillot – le regard prend l'allure d'une tentative d'évasion impossible car menant directement au gouffre obscure de la nuit : « Voyez-vous, de ma fenêtre je regardais la nuit flamber, mes yeux n'y voient plus très clair […][2] ». La multiplication des regards intérieurs projetés au dehors depuis leur fenêtre traduit le désir d'espace et de liberté des personnages. En revanche, lorsqu'il s'agit d'un regard extérieur projeté sur ces maisons ouvertes, aucune présence humaine ne se signale aux fenêtres. Dans ce cas de figure, c'est que cela est dû à une contrainte. C'est dans cette logique que s'inscrit la fermeture des maisons, dont celle des Dubuisson, qui bordent la place publique où est exposé le corps d'Esther.

La fermeture de la maison, pour éviter l'odeur nauséabonde du corps de la jeune fille de seize ans qui entre en putréfaction, est, à la fois, un signe de deuil et un crime que condamne le régime du Fou-Délirant. La description qui est faite de ces maisons ne révèle un cadre désert : aucune présence humaine n'y est signalée. Même les « cafés, hôtel, restaurants étaient restés ouverts pour éviter les questions, les sommations, les misères-macoutes […][3] ». Dès lors, le cadre général de l'espace familial apparaît à travers l'image d'une tombe qui attend sa fermeture. Les occupants de l'espace familial quittent les fenêtres pour se retrancher au fond de leur maison, malgré leur besoin d'espace. La situation annonce la violation de l'espace familial et la déchéance de ses occupants. C'est dans le roman de Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, que le lecteur découvre le prolongement de l'éclatement familial et celui de la violation de l'espace de l'espace privé.

En fait, la famille, même retranchée à l'intérieur de son cadre privé, est divisée en individualités où la dénégation des liens de parenté a pour cause le sauve-qui-peut général qui y règne. Chacun a peur d'être livré par son voisin : « […] il y a bien longtemps que personne ne vit plus avec personne, comment vivre avec quelqu'un si on ne sait même plus ce que c'est que la vie, […] les gens ne vivent plus ensemble[4] ». La

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 77.
[2] *Ibid.,* p. 58.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 50.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 53.

©2011/UPS/I.02/14/D.

méfiance réciproque, entre des gens qui se connaissent bien ou qui entretiennent des relations familiales, traduit symboliquement la mort, non pas seulement de la famille, mais aussi de l'amour, comme le confirme l'impossible relation amoureuse entre le narrateur et Laurence. Cet amour est l'un des rares moments de bonheur dans le roman de Lyonel Trouillot. Le narrateur et Laurence, qui espéraient relever « le défi d'une contre-histoire[1] », finissent par avouer leur échec dans l'oubli de leur nuit passée chez Gérard le taximan. Et leur rêve se brise dans le désaveu de ce qui fut pourtant vrai. L'impossibilité de leur union est à l'image de l'infidélité de leur mémoire : « Nous avons fait l'amour cette nuit-là[2] » [et] « Nous n'avons pas fait l'amour cette nuit-là[3] ».

Les signes caractéristiques de l'oubli et de la déchéance chez les personnages à l'intérieur de l'espace familial sont réitérés, en dernier lieu, par une comparaison qui fait resurgir une image déliquescente de la maison. Comme le dernier cadrage d'une image en fuite face à la caméra qui la filme, la maison, de loin, est assimilée à « une vielle fille, fanée, flétrie, mal poudrée et maigre, dansant immobile dans la lumière crue de midi[4] ». La comparaison cache une redondance, dans la mesure où la multiplication des qualificatifs à valeur dépréciative et la chaleur incandescente de midi ne peuvent qu'immobiliser ce corps en fin de vie. La suite du regard de Victor, parce que c'est à travers son regard que la maison est ainsi présentée, précise que cette « vielle fille » est presque morte : « il n'y avait personne sur les balcons, sous les vérandas. Aucun de la famille. C'était mieux ainsi[5] ». Pourquoi était-ce mieux ainsi ? Rappelons qu'Esther dont le corps fut exposé dehors est la nièce de Victor. N'est-ce pas là une manière de souhaiter au reste de la famille la chance d'avoir au moins la tombe que la sœur n'a pas pu obtenir ?

En tout état de cause, les dernières descriptions de l'espace familial offrent l'image d'une « maison-tombeau[6] ». La maison des Serge, isolée « sous de grands arbres […][7] », ressemble à un cimetière tropical. La description du cadre intérieur renvoie à une prison lorsque l'on sait que les lits de ses occupants sont « d'étroits lits de

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 111.
[2] *Ibid.,* p. 111.
[3] *Ibid.,* p. 123.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.* p. 69.
[5] *Ibid.,* p. 69.
[6] Luba Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible, op. cit.,* p. 213.
[7] *Ibid.,* p. 71.

camp[1] ». Le champ sémantique de l'isolement et de la prison est corroboré par l'insistance sur l'épaisseur de l'obscurité qui envahit la maison Dubuisson. Ce dernier élément introduit l'ambiance de la « maison-tombeau ». L'obscurité symbolise la perte des repères et la perdition de la famille dans son cadre habituel. À cela s'ajoute le climat de confusion qui règne dans la famille, compte tenu de la peur de ses membres. Et lorsqu'il n'y a plus un seul brin de lumière, même à un moment inattendu de la journée, à midi, les occupants de l'espace familial se sentent dans la promiscuité. Le manque d'espace consécutif à une obscurité persistante révèle une situation de panique. Telle est l'ambiance chez la famille Dubuisson lorsque que Frédéric, un agent du Fou-Délirant, est venu chercher Victor :

> C'était un midi plein de hautes lumières [dehors]. Les ténèbres ne se refermèrent pas sur la maison Dubuisson ou peut-être s'y épaissirent-elles tout de même, pas une porte pas une fenêtre ne s'y étant ouverte. Dans le bureau, des oncles forts se battaient dans un grand tremblement de meubles à maintenir le ''quinze ans'' que finalement ils assommèrent[2].

La scène a tout de l'image de personnes qui se débattent dans une tombe où elles sont enterrées vivantes. Le sentiment que génère cette image varie selon qu'on est à l'intérieur de la maison ou à l'extérieur. Les victimes du drame ressentent une sorte d'étouffement. Ils vivent dans l'asphyxie comme le dit le narrateur dans *Rue des Pas-Perdus* : « […] personne n'ouvre plus la bouche que sur réflexe de chien aveugle ou pour dire nos besoins immédiats d'espace […][3] ». La « maison isolée sur la route de Frères[4] », qui est celle de Serge et de ses amis, a une « allure de tombe[5] » aux yeux de ses locataires. En revanche, de l'extérieur, le regard projeté sur la maison ne peut laisser indifférents ni ceux qui en sont exclus de force ni ceux qui viennent déloger ses occupants. Cette maison qui abrite les plus irréductibles ennemis du régime du Fou-Délirant ne semble pourtant pas trop « inquiéter[6] » Vérité, le bras droit du chef du régime. Peut-être que le chef des macoutes est aussi à l'image de son supérieur. Si la

[1] Luba Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible, op. cit.,* p. 71.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 70.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 22.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 79.
[5] *Ibid.,* p. 79.
[6] *Ibid.,* p. 79.

©2011/UPS/I.02/14/D.

maison a un « peu intrigué[1] » Vérité, c'est sans doute parce que son excès d'assurance fait déjà de ses pensionnaires des êtres ensevelis comme le confirmera d'ailleurs leur destin à la fin du roman.

Enfin, la réduction de l'image de la maison à l'une des pièces qui la composent s'effectue à travers le regard du narrateur sur la maison Dubuisson. Le regard omniscient du narrateur, qui s'est invité au conseil de famille, s'inscrit dans une logique d'enterrement. La description qu'il fait de cette pièce où se réunissent les membres de la famille Dubuisson fait de lui l'unique témoin de l'événement. La comparaison entre ce que la pièce fut avant et ce qu'elle est devenue par la suite n'envie en rien la comparaison entre la vie et la mort : « Cette pièce était presque toujours brillamment éclairée de jour par une large fenêtre donnant sur la véranda en pourtour. C'était un signe des temps qu'elle fût aujourd'hui si sombre qu'on y voyait guère, comme si la famille s'enterrait[2] ». Le dernier mot du passage est doublement significatif. D'une part, la relation réflexive qu'engendre la forme pronominale témoigne de la fuite du sujet social jusqu'à une frontière infranchissable. Son auto-enterrement renferme la symbolique d'une condamnation à mort. D'autre part, l'idée de la « maison-tombeau » est étroitement liée au déploiement du sujet politique dans tous les recoins de l'espace, comme l'a dit le personnage de Maxime N'Debeka cité précédemment. Le conseil de famille dans une maison où certains de ses membres ont déjà été exécutés ressemble à une tentative de suicide ou à une accélération du processus qui doit mener à la mort, surtout dans un régime où il est « interdit de penser tout court ».

Cette dernière considération semble se rapporter plus à la logique du système totalitaire. Laisser mourir ou survivre, dans l'obscurité, ceux que le régime a condamnés chez eux est, pour le dictateur, un risque énorme. Pour que l'occupation de l'espace soit effective, totale, il lui faut déloger et juger chaque ennemi du pouvoir, même si sa culpabilité et sa menace doivent être une pure fabrication. Cette entreprise est le dernier point de la frontière qui sépare l'espace politique et l'espace familial ou privé. Le jeu des portes marque définitivement la confusion entre l'espace politique et l'espace social. Aussi, signe-t-il non seulement la fin de l'espace privé, mais encore marque-t-il le second départ du sujet social.

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 79.
[2] *Ibid.,* p. 47.

2) Le jeu des portes comme processus de métamorphose spatiale

Le thème de la porte est d'abord abordé sous forme d'un choix entre deux possibilités. Le sujet social est à la frontière de deux espaces. Il doit choisir entre accepter la perte de son espace privé ou se battre pour le conserver. Devant la marche de l'Histoire, à laquelle il faut associer le sujet politique, il se pose au sujet social la question de savoir s'il doit s'y soumettre ou s'il doit lui opposer son objection. Autrement dit, le sujet social sera-t-il « un honnête homme[1] » ou pas ? C'est en ces termes que Victor, le personnage de Dorsinville, pose la question à la famille Dubuisson. La révolte de l'oncle d'Esther et sa conception de l'attitude à adopter face à la situation rejoint le propos de Thomas le Cynique qui « ne crois pas que l'honnête homme doive nécessairement se soumettre à l'Histoire [2]», en parlant de la dictature. Pour Victor, la révolte est un devoir qui interpelle les Dubuisson, compte tenu de la solidité de leurs liens familiaux. Le deuil d'Esther qui leur est refusé par le pouvoir du Fou-Délirant et la nécessité de braver cette interdiction, en guise de solidarité et d'honneur personnel, mettent le sujet social face à un choix shakespearien. En tout état de cause, la conscience de la marche inéluctable du pouvoir semble atténuer le caractère difficile du choix, dans la mesure où la résignation n'est qu'un retardement et non un changement de la nature du dénouement. Ainsi, l'objection du sujet social devient alors, à défaut de pouvoir déjouer le destin, sa seule issue honorable. C'est sur la base d'une telle logique que Victor a convaincu le conseil de famille sur l'attitude à adopter par rapport à la mort d'Esther. « – Il y a plusieurs portes à l'Histoire. […]. La question est qui […] voudra être dans vingt ans la petite nièce d'Esther ? L'honneur des Dubuisson[3] » ?

Si la suite du conseil démontre la victoire de Victor, elle confirme en même tant l'inopportunité du choix dans sa coïncidence avec le franchissement de la porte par une forme étrangère. Mais avant de détailler les différentes étapes du processus de délocalisation du sujet social, il conviendrait de définir les espaces dont la porte constitue la frontière. En effet, la porte regorge de significations symboliques qui, somme toute, ne s'écartent pas du thème qui lui est associé dans la littérature

[1] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 274.
[2] *Ibid.,* p. 274.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p 64.

©2011/UPS/I.02/14/D.

fantastique. La porte est, d'un point de vue symbolique, telle que Victor a voulu le démontrer aux membres de sa famille, la charnière entre le haut, qu'il faut assimiler à l'honneur, et le bas qui représenterait, dans ce cas, le déshonneur ou la trahison. Aussi est-elle la frontière entre les couples : dehors/dedans, public/privé, vie/mort, sécurité/insécurité. Dans un système totalitaire, la porte revêt une importance particulière. Ainsi, motif de la porte renouvelle, d'une certaine manière, le thème classique du fantastique. Cependant, le sort du personnage ou du moins ses angoisses quant à son devenir sont tout autre dans un contexte dictatorial. Lorsque la porte est franchie, le personnage connaît d'avance l'horizon de son destin. C'est cette conscience du sort qui lui sera réservé qui le terrorise plus que l'intrusion inopinée d'une figure étrangère. La peur qu'elle déclenche est surmontée d'une interrogation, non pas sur sa mort prochaine, mais plutôt sur la méthode de son exécution. Dans le récit fantastique, l'intrusion crée une peur fondée sur une interrogation alors que dans ce qu'on peut dénommer le fantastique lié au totalitarisme, l'intrusion est la confirmation d'une peur objective qui habite le sujet.

Encore, il faut-il préciser que le schéma est tout de même classique et correspond, pour introduire le processus de délocalisation du sujet social, à trois phases : le franchissement de la porte, l'entrée dans l'espace privé de l'autre et l'exclusion de ce dernier de son « chez-soi[1] ». Nathalie Prince, dans le cadre du récit fantastique, aborde la question sous l'angle du triptyque de « l'effraction, l'intrusion, l'expulsion[2] ». Dans le cadre du récit totalitaire, les prédispositions psychologiques du sujet social, précisées précédemment, font que le schéma intègre une quatrième dimension : celle de la dramatisation. Cette dernière correspond à la psychologie du sujet social qui attend que le danger débarque chez lui. Le moment est riche de significations, dans la mesure où il trace par anticipation le schéma de la délocalisation du sujet social. Avant de découvrir les trois étapes citées précédemment, voyons comment se présentent les présages de ce processus de délocalisation.

Dans *Mourir pour Haïti*, le décor est campé comme au théâtre. La figure étrange qui doit délocaliser le sujet social est assimilée au diable : « ‘‘la terre entière est le

[1] Nathalie Prince, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une 'hétérotopologie' du fantastique fin de siècle » dans *Littérature et espaces, op. cit.,* p. 436.
[2] *Ibid.,* p. 436.

royaume du diable''[1] » affirme le narrateur. À cette affirmation succèdent des signes prémonitoires dignes des présages d'un oracle dans une tragédie grecque. Le retour de Victor de la messe et son entrée dans la salle où se tient le conseil de famille des Dubuisson semblent dire : « Il [le diable] arrive. Il entrera brusquement et nous chassera d'abord d'ici avant de nous exécuter ». L'entrée de Victor permet de personnifier la porte qui se substitue symboliquement au diable : « La porte tourna sur ses gonds sans un soupir, démasquant une pièce rectangulaire tout en longueur et sombre[2] ». Le diable est désigné par son point d'entré – la porte – qui devient un être capable de respirer et de dévisager par le regard. Cette fausse alerte est significative lorsqu'on analyse le message que cache la fermeture de la porte, une fois que Victor est entré dans la pièce. Voici la suite : « Pendant ce temps, la porte se refermait doucement, balayant le parquet derrière lui d'un éventail de lumière qui allait se rétrécissant[3] ». La porte a l'allure d'un agent qui perquisitionne une demeure sombre. Cette lumière qui balaye la pièce avant de disparaître progressivement derrière la porte remet en mémoire la torche dont se serait muni cet agent. Aussi ce balayage du parquet est-il symboliquement l'expulsion des occupants du lieu.

Les personnages sont ainsi programmés pour devenir les victimes du diable dans leur propre demeure. Toute tentative de fuite semble les rapprocher davantage de leur prédateur. Ce qui ressemble à une tentative de fuite du diable dans *Rue des Pas-Perdus* devient vain à travers le sort réservé aux héros de *Mourir pour Haïti.* La tentative de viol de la narratrice du roman de Lyonel Trouillot par son beau-père est assimilable à la pénétration du sujet politique dans l'espace du sujet social. L'expulsion de la narratrice du domicile de sa mère – « La mienne elle m'appelait mon p'tit oiseau du paradis. N'empêche qu'elle m'a foutue à la porte quand mon beau-père a voulu me violer […][4] » – n'est pas très loin du sort réservé à Œdipe pour échapper au destin. D'ailleurs, la narratrice, une ancienne prostituée déchue, erre comme le personnage de Jean Anouilh[5]. Il faut préciser tout de même que la comparaison n'est pas effective, en ce sens que la narratrice n'est pas, comme le personnage auquel elle est comparée, victime du destin tracé par des dieux. Ce clin d'œil permet d'établir une passerelle entre le roman de

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 49.
[2] *Ibid.,* p. 47.
[3] *Ibid.,* p 48.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 38.
[5] Jean Anouilh, *Antigone* dans *Théâtre, t. I.,* Paris, Gallimard, 2007, p. 627.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Trouillot et celui de Dorsinville quant au destin irréversible, ou presque, des personnages vivant dans ces systèmes totalitaires. Cette allusion, tout comme l'image du diable rôdant derrière la porte, constitue une mise en abîme de la délocalisation ou de la déportation du sujet social vers un autre espace.

*

La délocalisation du sujet social passe d'abord par le franchissement du seuil de sa demeure par cette figure étrange ou le diable qu'est le dictateur, ou encore ses serviteurs. Le jeu des portes connaît ainsi de brefs moments de suspense pendant lesquels l'horizon d'attente des personnages ne cesse de se briser. En suivant toujours le personnage de Dorsinville, pour la deuxième fois, la porte s'ouvrit derrière Victor. Cette fois-ci, dans la conscience des membres du conseil de famille, c'est fait ; c'est sans doute l'arrivée tant redoutée du diable. Il ne peut en être autrement car la seule personne qui manquait à cette rencontre venait d'arriver et elle était là devant eux. La situation est plus que préoccupante au regard de la description qui en est faite :

> La porte s'ouvrit derrière lui [Victor] et il ne se retourna pas mais put voir l'inquiétude des visages, le sursaut qui avait en face de la porte ouverte parcouru les corps d'une décharge presque panique, démontrant, s'il en était encore besoin, comment sauver sa vie est laid. Devant une porte ouverte, pour peu que s'y encadrât un uniforme ils étaient prêts à s'agenouiller, prier, plaider, lécher, pisser, déféquer[1].

Cette fausse alerte, parce qu'elle en était une – « Il n'y avait eu personne à la porte ; personne n'était entré. C'était un fort coup de vent repoussant le lourd battant[2] », a suffi à faire dérailler la conscience des personnages, excepté celle de Victor. Le déraillement de leur conscience n'exclut pas tout de même une tentative d'établir une logique de consolation. À l'image de Gregor qui, dans *La Métamorphose*[3] de Kafka, se console dans l'idée qu'il retrouvera sa forme initiale et reprendra le chemin du travail, comme prévu la veille, les membres du conseil tentent superstitieusement de se consoler dans la résurrection d'Esther. L'idée que cette arrivée puisse être celle de la défunte s'inscrit dans la logique du condamné à mort à qui il ne reste même plus le courage de se

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 53.
[2] *Ibid.,* p. 53.
[3] Franz Kafka, *La Métamorphose,* Paris, Authentica, 1988.

remettre à l'évidence du destin. C'est un aveu d'impuissance et de démission fataliste comme le souligne ce propos ambivalent de Manès Sperber : « Quand on est en proie à une souffrance contre laquelle on pense ne pas pouvoir lutter, on se met facilement à croire au miracle[1] ».

Mais la croyance au miracle n'aura pas suffi à déjouer le destin. Autant le héros de *La Métamorphose* ne retrouvera pas sa forme initiale, autant le défi au bon sens que constitue l'arrivée souhaitée d'Esther n'aura pas empêché l'effraction de la porte par les démons de la dictature. Il advient alors l'effraction tant redoutée par le sujet social. L'effraction semble être une signature du sujet politique. Dans la majeure partie des cas, celui-ci conquiert le pouvoir par effraction et élargit son espace par celle-ci. Ainsi, l'effraction est son mode opératoire. Dans *E. A. V. B. S.* d'Ahmadou Kourouma, le général Koyaga s'est introduit par effraction dans le palais du dictateur Fricassa Santos avec ses hommes. Une fois le pouvoir pris, la tentative de coup d'État qui allait détrôner Koyaga à son tour s'annonça d'abord par le langage des portes : « Dès que le général disparut, les portes et les volets de la salle claquèrent, des hommes armés sautèrent dans la salle en hurlant des slogans[2] ». La maîtrise de cette méthode fait que parfois les victimes sont prises au dépourvu et que le langage des portes déjoue les attentes du sujet social. C'est également pour l'écrivain une manière de décrire l'effraction comme étant une règle, un phénomène ordinaire, propre à la dictature.

Au moment où l'effraction se produit, le sujet social, contrairement à ses attentes, ne s'aperçoit même pas de la progression de l'intrus. Il le découvre brusquement. La pénétration du « ''Major''[3] » dans la maison des Dubuisson s'est faite dans un silence surprenant : « La porte avait été ouverte sans bruit, sans façon, comme par un familier et un homme en uniforme kaki se tenait à l'intérieur[4] ». La figure n'est pas inconnue de l'espace qu'elle vient de violer. Même si elle n'est pas une figure familière, du moins physiquement, elle a longtemps hanté l'esprit de ses victimes. Le personnage est présenté comme un ange de la mort dont le métier est de faire disparaître des vies : « Le major avait fait disparaître en prison, en exil ou sous terre le quart de son sang, cousins, cousines au nez haut, et se trouvait en bonne voie de décimer la famille tout entière[5] ».

[1] Manès Sperber, *Psychologie du pouvoir, op. cit.,* p. 61.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 115.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 66.
[4] *Ibid.,* p. 66.
[5] *Ibid.,* p. 67.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Une fois que l'intrusion s'est opérée, la délocalisation du sujet social se fait sans heurt. Ce dernier ne peut opposer aucune résistance car la logique est toute simple : toute résistance est une anticipation de sa propre mort. L'un des rares exemples où le sujet social, au seuil de son espace privé, jette un dernier regard sur ce qui fut son refuge est révélé par l'expulsion de Victor : « Mais à la porte il se retourna […][1] ». Le franchissement de la porte sera le premier pas d'un voyage sans retour.

Enfin, le langage des portes est le point de départ d'une métamorphose spatiale qui confond l'espace du sujet politique et celui du sujet social. C'est le langage d'une peur suscitée par la certitude d'une mort prochaine. La connaissance du sujet social de la variété des morts possibles dans un système totalitaire fait qu'il craint plus la destination que la fin du voyage. Si la porte est ainsi le lieu précis de l'embarquement, la destination reste tout de même vague, même si l'on sait que c'est quelque part dans un le vide : un espace du dehors qui, bien qu'ouvert, revêt toutes les caractéristiques de l'univers carcéral. L'analyse de l'espace ouvert, cette vaste prison, permettra de démontrer comment un système totalitaire parvient à déconstruire la nature des personnes qui en sont les victimes.

3) L'espace ouvert ou la négation de l'homme

L'espace ouvert est un lieu de négation du sujet social. Les premiers pas de ce dernier hors de son espace privé marquent son entrée progressive dans le vide de l'existence. La négation de l'homme se construit en plusieurs étapes. L'itinéraire qu'il emprunte, une fois qu'il a quitté son cadre privé, présente, dès le début, les signes de la perdition qui l'attend. Au fur et à mesure que l'homme avancera, se dessinera progressivement autour de lui un grand piège aux limites incommensurables. Ce piège relève à la fois de l'instauration d'une ingénierie totalitaire et d'un travestissement de la fonction de tous les lieux publics. Ce que nous appelons ingénierie totalitaire c'est l'établissement d'un savoir-faire presque scientifique dont le seul objectif est de pouvoir nuire irréversiblement à l'homme. Le travestissement de la fonction des lieux publics

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 68.

repose, lui, sur la tournure dramatique que prennent les manifestations publiques qui, jadis, faisaient la joie des acteurs. À cela s'ajoute la métamorphose des lieux comme le stade et la rue. Ce qui, d'antan, était des lieux de rencontre et de « commerce » pour le peuple se dégrade en lieux de mort.

En effet, le terrain de prédilection du tyran est l'art de nuire à l'autre. Ce serait une erreur d'appréciation que de reprocher à un tyran la mauvaise gestion des affaires publiques dans la mesure où ce qui l'intéresse c'est le pouvoir et le pouvoir uniquement. C'est pour cette raison que la conservation de son pouvoir constitue une priorité et même la primauté sur tous les autres aspects de la politique. Son pouvoir n'est confortable que si le système dont il est à la tête devient une succession de pièges. Voici à ce sujet le témoignage que Thomas le Cynique délivre au sujet de Staline qui s'adressait à Kamenev : « Il n'y a vraiment pas de plus grand plaisir au monde que de tendre minutieusement un piège où votre adversaire de parti devra tomber infailliblement, et puis d'aller se coucher[1] ». En tout état de cause, la gestion d'un système totalitaire nécessite la maîtrise du plus cynique des arts : celui de nuire aux autres. Dans *E. A. V. B. S.* d'Ahmadou Kourouma, le roman par lequel nous abordons l'approfondissement de ce sous-point, le sora présente la gestion du pouvoir dictatorial comme une vraie science. Il compare la politique à la chasse. Cette comparaison, qui est compréhensible, compte tenu du statut de Koyaga – un ancien chasseur –, est surprenante parce qu'elle inscrit la politique, ou du moins la gestion d'un système totalitaire, dans le registre des sciences occultes où le voyage initiatique est une obligation.

La formation de Koyaga permet de découvrir la grandeur de l'espace politique. L'espace de formation du dictateur est un espace d'acquisition d'une science apte à nuire aux sujets du dictateur. C'est aussi un espace où le dictateur, pour marquer sa supériorité, doit se définir et paraître comme un être hybride. Le dictateur, en choisissant un animal comme un double de sa personnalité, affirme sa qualification à gérer la grandeur de son espace politique. Ainsi, le thème du double, qui du reste est ambivalent, est un prétexte chez l'écrivain pour construire un personnage dangereux et nuisible à l'humanité. Les différents dictateurs auprès desquels se rend Koyaga sont, tout comme lui d'ailleurs, des hommes doublés d'un animal totem. L'animal totem peut

[1] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 84.

©2011/UPS/I.02/14/D.

ainsi avoir pour fonction la substitution ou le dédoublement de la personnalité du dictateur. L'apprentissage des sciences politiques, et particulièrement de la science dictatoriale, auprès de ses frères dictateurs se résume alors à l'acquisition d'une éthologie néfaste à l'homme. L'ordre donné au jeune dictateur campe déjà le cadre d'un continent où l'homme est privé de liberté. Il présage en même temps la nécessité de construire un régime qui va perpétrer la négation de l'homme dans la République du Golfe. Voici le conseil donné au général : « Il vous faut au préalable voyager. Rencontrer et écouter les maîtres de l'absolutisme et du parti unique, les plus prestigieux des chefs d'État des quatre points cardinaux de l'Afrique liberticide [1] ».

Le rêve par lequel le jeune dictateur reçoit les différentes étapes de ce voyage initiatique, met en évidence plutôt le comportement de l'animal totem, qui accompagne chaque dictateur, que celui de ce dernier lui-même. Le rêve stipule :

> Le chacal du désert apparu dans le rêve signifiait qu'il vous fallait rendre visite à un souverain des Djebels. Un dictateur qui aurait pour totem le chacal ou serait aussi filou qu'un chacal, complète Tiécoura. La panthère apparue signifiait qu'il vous fallait rencontrer un maître en parti unique du golfe de Guinée, de l'Ouest de l'Afrique. Un potentat de l'Afrique de l'Ouest dont le totem serait la panthère ou qui serait aussi féroce que la panthère, ajoute le répondeur. Le charognard, un dictateur de la forêt centrale de l'Afrique. Totem charognard ou aussi glouton qu'un charognard. L'hyène, un maître en parti unique de l'Afrique Orientale. Totem hyène ou aussi sot et criminel qu'une hyène, complète le cordoua. Et le léopard, un dictateur de la grande forêt impénétrable cabotant sur un grand fleuve. Totem léopard ou aussi sanguinaire qu'un léopard reprend Tiécoura[2].

L'analyse éthologique de ce passage dévoile une somme de comportements négatifs dont l'adoption par un chef politique ne laisse aucune place à l'homme qui vivrait dans son système. À cet enseignement sur la personnalité du dictateur s'ajoute le bréviaire méthodologique de la tyrannie. L'homme qui délivre cet enseignement est à l'image du personnage de George Orwell, Sage l'Ancien, dans *La Ferme des animaux*[3]. Il est le plus vieux des dictateurs et a pour totem le caïman. Les préceptes pédagogiques de l'enseignement de cet homme aussi surnommé « un sac de contradictions[4] » sont énoncés à travers la métaphore de « la méchante bête qui menace au sommet de

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 183.
[2] *Ibid.,* p. 184.
[3] George Orwell, *La Ferme des animaux,* Paris, Gallimard, 1983.
[4] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 204.

l'État[1] ». Pour échapper à « [cette] méchante bête », d'après l'homme au totem caïman, le dictateur doit, premièrement, confondre sa caisse personnelle et celle de l'État, deuxièmement, il doit confondre vérité et mensonge, troisièmement, il doit être un grand dissimulateur et quatrièmement, il doit éviter le mauvais choix.

Un bilan de la formation du dictateur fait de ce dernier une somme de dangereux défauts. Ainsi, il paraît plus difficile d'avoir les défauts d'un tyran que d'instituer un régime tyrannique dans la mesure où, l'homme ne devient dictateur que par la révélation de ce qui l'écarte de lui-même, c'est-à dire de l'humain. Le dictateur est suffisamment l'incarnation de sa propre négation, compte tenu de l'omniprésence de son masque. Son système ne fait que réaffirmer cette négation à travers la haine de l'autre. Le danger réside dans la satisfaction personnelle de ce degré de perdition du tyran. À l'image de Koyaga, le Guide Providentiel dans *La Vie et demie* savoure l'itinéraire tumultueux qui l'a mené au poste de « président à vie de la république communautariste de la Katamalanasie[2] ». L'itinéraire de ce personnage, quant à la nature que peut revêtir son système politique, est significatif. La question de savoir par quelle stratégie le personnage d'« Obramoussando Mbi[3] » est devenu le « Guide Providentiel Marc-François Matéla-Péné[4] » en passant par celui de « Yambo[5] » est moins révélatrice que le pourquoi. Ce personnage de l'écrivain congolais est une succession de négations dont l'aboutissement est le triomphe de la fausse marque. L'ancien voleur de bétail s'est tué civilement et a fait ressusciter son père pour arriver au pouvoir dans une fausse existence. Un pouvoir fondé sur tant d'artifices dévoile sans conteste, et à tous les niveaux, le caractère misanthrope de la tyrannie et de ceux qui la font.

*

C'est pourquoi, dès son exclusion de chez lui, le chemin qu'emprunte le sujet social vers l'espace béant du système totalitaire s'annonce cruel par une situation mortifère et un décor moribond. C'est le grand piège que lui tend le tyran : la pose prématurément de la première marche de la descente aux Enfers, comme c'est le cas

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 194, 197, 199, 203-204.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 59-60.
[3] *Ibid.,* p. 59.
[4] *Ibid.,* p. 60.
[5] *Ibid.,* p. 60.

©2011/UPS/I.02/14/D.

pour Henri Postel. C'est devant sa maison que le héros de René Depestre se voit vider du sens de son existence par l'exécution systématique de tous les membres de sa famille et de son escorte : « Nos autres enfants avaient déjà été abattus sur place, à la porte de la maison en même temps que mon escorte[1] ». Le personnage est brutalement aspiré par le piège du dictateur avant même que de s'être éloigné de chez lui. Quant à Victor, un des héros de Roger Dorsinville, il a vu les signes avant-coureurs du destin tragique qui l'attend sur le chemin du palais : « dehors le soleil cru tombait sur l'immobilité des êtres. Des fleurs jonchaient le gazon vague sous le frangipanier. L'allée était plus dépierrée, dépenaillée, en quête de jardinier, que jamais[2] ». L'image d'une tombe dans un cimetière à laquelle renvoie le décor se confirme par les « rafales [3]» qui ont fauché le personnage au même endroit.

Le décor moribond de la rue est souvent associé à la mort, comme si l'incurie dans la gestion des espaces verts urbains était le prolongement de la réalité du pouvoir. Dès le début du roman de Dorsinville, le meurtre commis par Esther et ses acolytes est décrit dans le même décor que celui de la mort de Victor :

> Elle ne vivait plus que par ses yeux fixés sur ces deux corps ; l'un confondu dans une immédiate immobilité avec l'asphalte de la rue, l'autre raclant du talon ce qui aurait pu être du gazon mais n'était, semé de gravillons sales, qu'une herbe jaunâtre et rase oubliée par les saisons[4].

La rue est doublement affectée par la démission de l'autorité publique, à qui revient la charge de l'entretenir, et par la nature (« les saisons ») qui, elle aussi, semble exercer sa tyrannie sur elle. Tout au long du trajet qui mène au centre ville, la rue ne cesse de dévoiler sa tristesse et sa solitude. Pour mieux mettre en relief l'angoisse de la rue, Dorsinville, par le biais du narrateur, lui prête des facultés humaines. Par le procédé de la personnification, la rue essaie, à son tour, de déserter son cadre qui est devenu le lieu de la mort à l'image de « cette rue Capois grise filant le long des clôtures, des embryons de jardins, des façades, quelques-unes sans jardins, toutes grisaillantes ramenées depuis longtemps de l'éclat des couleurs par les dents du soleil[5] ». Mais la fuite de la rue, tout

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 74-75.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 68.
[3] *Ibid.,* p. 70.
[4] *Ibid.,* p. 7.
[5] *Ibid.,* p. 14-15.

comme celle de l'homme, ne suffit pas à se dégager du piège du système. Au contraire, chaque échappée ne fait que rapprocher davantage son auteur du piège.

Le piège se révèle enfin au bout de la fuite. Au cœur de la ville, là où toutes les rues terminent leur course, le décor est tout autre. Le calme qui, tout au long du chemin, rythmait la rue se substitue brusquement en un espace étrange où le décor est plus sonore que visuel. La rue se confond désormais à la place publique avec laquelle elle partage la même angoisse : « La rue cependant et la place s'étaient mises à frémir et à trembler sous le commandement tendu de sifflets de police entrecroisés tandis qu'on entendait approcher la menace haute de plusieurs sirènes[1] ». La prédominance du décor sonore au centre-ville est symptomatique de l'organisation du système totalitaire. Autant toutes les décisions politiques émanent du pouvoir d'un seul homme, autant toute l'organisation politique est centralisée pour en assurer un meilleur contrôle. C'est pour cette raison que le centre-ville est symboliquement le cœur du système, donc du piège. La description de l'ensemble est faite par le biais d'une métaphore filée qui remet en mémoire le champ lexical de l'anatomie descriptive. Voici comment le centre-ville devient un cœur humain et les rues qui y débouchent, les artères par lesquelles circule le sang qui, lui, symbolise les passants :

> Mais ce cœur de la ville, alimenté par quatre grandes avenues et dix rues en pourtour, pompait tout le jour le sang de cité [du corps humain] et, pour une vague emportée par la peur, s'était aussitôt rempli de mille autres passants, à pied, à vélo, en voiture qui, n'ayant pas compris la bruyante déroute qui les avait pris à contre-pied, s'interrogeaient et furent aussitôt cloués sur place par les autres rafales méthodiques[2].

La description frise la circulation sanguine, mais s'en diffère par un détail important. Le cœur, lors de la circulation sanguine, draine et libère le sang, alors qu'ici, le cœur de la ville ne fait qu'ingurgiter les passants. C'est le visage du prédateur qui dévore sa proie. Si l'on sait que cette description du centre-ville est une désignation métaphorique du cadre dictatorial en général, on convient avec le narrateur qu' « habiter cette ville c'était vivre à l'intérieur d'un piège qui pouvait se refermait, qui se refermait tous les jours sur l'un, sur l'autre, ici ou là, tranquillement, ou bruyamment […][3] ».

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 18.
[2] *Ibid.,* p. 8.
[3] *Ibid.,* p. 8.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Comment vivre dans un cadre qui se présente ainsi ? La réponse à la question reviendrait à faire un exposé sur « l'art de vivre dans un piège » ou plutôt sur « l'art de mourir dans un piège ». En tout état de cause, la métaphore du piège qui se referme est le processus par lequel la dictature met la vie en demeure à toutes les échelles de la société. Dans *Rue des Pas-Perdus,* l'espace, bien qu'ouvert, est un « labyrinthe de mitrailleuses[1] » où l'homme est réduit à son sentiment de peur. Mais à quoi sert la peur dans un espace où « la mort court dans les rues[2] », où la rue « tue plus vite qu'on ne le pense[3] » et où même « le matin dévore les restes de la nuit[4] » ? La vie devient alors un « carnaval de grimaces[5] » dans la mesure où tous les lieux, même ceux de réjouissance populaire, sont rétrogradés en une vaste scène de tragédie. C'est ainsi que le lendemain du meeting du Guide Providentiel au stade fut décrété jour de « ramassage [des corps][6] » et la première rencontre de mon-colonel avec son peuple fut la première négation de celui-ci. Le dictateur demande la fusillade de « ces cons, [le peuple, parce qu'] ils dérangent [qui ?] le peuple[7] ». La participation de Postel à l'épreuve du mât de cocagne est la réponse à toutes les interrogations sur le comment survivre dans un piège. Puisqu'il n'y a pas de salut pour l'homme dans un piège aussi criminel que la dictature, il ne reste plus qu'à espérer que le « sacrifice solitaire [de chacun soit] un testament spirituel apte à réveiller [le peuple] de sa condition animale de zombie[8] ».

En attendant ce réveil, voyons comment le temps, se révèle comme un facteur d'exclusion de l'homme dans un système dictatorial. Son analyse prendra d'abord en compte le rapport contextuel au temps. Ensuite, nous montrerons comment l'évocation de la dictature peut être étroitement liée à l'environnement culturel.

---

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 50.
[2] *Ibid.,* p. 55.
[3] *Ibid.,* p. 140.
[4] *Ibid.,* p. 141.
[5] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 54.
[6] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 41.
[7] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 9.
[8] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 98.

II

LE TEMPS : UN CYCLE DE L'EXCLUSION

Le temps, comme nous l'avons précisé dans le premier chapitre, est étroitement lié à l'espace. Ainsi, le temps, dans sa définition, englobe l'espace si ce n'est pas que c'est ce dernier qui l'englobe. Toujours est-il qu'il paraît impossible de parler du temps en dehors de l'espace et inversement. Le temps est défini comme un « milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les évènements et les phénomènes dans leur succession[1] ». L'idée de succession qu'engendre cette définition est aussi celle de l'évènement et du lieu de cet évènement. L'idée de changement de ces « existences » implique un ordre de juxtaposition dans lequel chaque « évènement », bien que changé, revêt un caractère singulier en tant qu'élément différent à la fois de ce qui le précède, c'est-à-dire ce qu'il a été, et de ce qu'il n'est et ne sera pas, c'est-à-dire ce qui lui succèdera. En somme, les différentes théories sur le temps établissent, à des degrés variés, une certaine relativité de celui-ci, laquelle est liée à un élément extérieur : l'espace. Cet espace, selon les théories, peut être physique ou psychologique.

Dans son ouvrage intitulé *Le Temps,* Hervé Barreau aborde le rapport entre l'espace et le temps sous un angle épistémologique : « Mais l'accélération d'un corps, qui dérive d'une force extérieure à ce corps […] est un absolu qui entraîne pour ce corps un effet propre et qui conduit à considérer l'espace et le temps dans lesquels cet effet se produit comme également des ''absolus''[2] ». Cet « absolu » qui rejoint la conception communément admise du temps correspond à ce que Kant appelle ce « quelque chose d'empirique[3] ». Ainsi, de la théorie physique à celle philosophique, persiste la conscience d'un ordre de successions de phénomènes. Notre préoccupation est de savoir comment se présente la conscience de cet ordre de successions dans une situation où le sujet est lui-même soumis à des contraintes extérieures majeures. Ainsi, pour introduire le rapport contextuel des acteurs au temps, il serait intéressant de jeter un regard sur certaines études sur le temps dont notamment celle de Martin Heidegger où le temps est appréhendé comme une « préoccupation ».

[1] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française, op. cit.,* p. 2525.
[2] Hervé Barreau, *Le Temps,* Paris, PUF, 1996, p. 13.
[3]Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, (traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud), Paris, Quadrige/PUF, 1944, p. 67.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 3
LE RAPPORT CONTEXTUEL AU TEMPS

Dans un contexte totalitaire, le rapport des acteurs au temps, aussi bien actifs que passifs, est fondé sur un perpétuel questionnement du sujet. La dictature est une situation exceptionnelle, un point de non-retour, où la recherche d'une issue salutaire individuelle prend le pas sur toutes les autres préoccupations existentielles de l'homme. Ce qui fut une préoccupation naturelle de l'homme, le souci du devenir de soi, est mis en sursis ou métamorphosé par la nature du présent. Le bourreau et la victime vivent le temps comme un concentré de successions. La conscience d'un danger imminent – fondé, chez le tyran, sur la peur de la vengeance des victimes et, chez le prisonnier, sur la peur d'être exécuté – rapproche l'horizon de la mort chez l'individu. En analysant l'appréhension de cet horizon, chez l'homme, par une distinction entre la peur et l'angoisse, Heidegger énonçait déjà les principes qui allaient servir plus tard de base à l'étude de la psychologie du tyran chez certains critiques modernes. Ce rapport au temps est énoncé chez lui comme suit :

> La peur a son motif dans l'étant du monde ambiant en préoccupation. L'angoisse, quant à elle, naît du Dasein lui-même. La peur assaille à partir de l'étant intérieur au monde. L'angoisse s'élève du sein de l'être-au-monde en tant qu'être jeté vers la mort. Cette « montée » de l'angoisse au sein du Dasein veut dire quand on l'entend temporellement : l'avenir et le présent de l'angoisse se temporent à partir d'un être-été original au sens de la rétrogradation en vue d'une possibilité de répétition[1].

Cette notion de « préoccupation » chez Heidegger est un principe inhérent à l'homme quant à son rapport au temps de manière générale. Son évocation permet d'insister sur son intensification, compte tenu de la nature du présent que vit l'individu. Ce présent est celui de la tyrannie où la mort, plus que jamais, hante sans cesse la conscience de l'individu. Le présent de l'homme est assez compromettant pour que ce dernier n'ait pas le temps de se rappeler son passé. Son futur, quant à lui, est de l'ordre de la négation parce que limité par le rapprochement de la mort. Cependant, le rapport global au temps présente des variantes, compte tenu de la différence statutaire entre le Chef et l'individu. Ainsi, le rapport du Chef au temps est l'objet du point suivant.

[1] Martin Heidegger, *Être et Temps,* (Traduit de l'allemand par François Vezin), Paris, Gallimard, 1986, p. 406.

©2011/UPS/I.02/14/D.

1) Le Chef et le temps : un rapport consécutif à l'angoisse

La distinction entre le Chef et l'homme du peuple dans leur rapport au temps se justifie par le fait que le dernier est une victime du système ; il identifie objectivement l'objet de sa peur. Quant au Chef, il est victime de sa propre représentation du danger. Son angoisse est, par redondance, subjective. Le danger qu'il se représente à travers chaque individu victime de son système est aussi, inconsciemment, inhérent à sa propre personne. Le rapport au temps dans un contexte totalitaire est un rapport situationnel indissociable de l'état psychologique des acteurs. En analysant cette situation qui dénature le rapport au temps, Manès Sperber distingue la crainte de l'angoisse pour bien rendre compte de cette différence psychologique entre l'individu et le Chef.

> La crainte, qu'il faut distinguer nettement de l'angoisse, est le reflet du péril, plus ou moins correctement évalué, d'une situation correctement perçue. L'angoisse, elle, révèle un caractère dans une situation qui n'est pas forcément dangereuse, mais que l'on perçoit dans tous les cas d'une manière partielle, tendancieuse et déformée. La crainte est engendrée par la perception ; l'angoisse engendre les perceptions qui la confirment. La crainte est limitée par le nombre des dangers vraisemblables ; l'angoisse, elle, est limitée, comme l'est, pratiquement, le nombre d'erreurs possibles[1].

La crainte détermine l'attitude de l'individu et l'angoisse, détermine celle du tyran. C'est justement ce caractère démesuré de l'angoisse qui limite la projection temporelle du sujet politique. Il faut préciser que la représentation du sujet politique du temps se présente *a priori* comme une négation de toute chronologie temporelle. Son itinéraire rend compte de la conscience du temps qui passe. Son évolution permet de distinguer un espace pré-institutionnel et un espace du pouvoir. Ce dernier doit logiquement être suivi d'un troisième espace post-institutionnel, cette fois-ci. Mais cette logique est celle d'une perception *normale*. La figure du dictateur, comme nous l'avons souligné, est « le produit d'un dépassement mal opéré ». C'est pour cette raison que son rapport au temps ne peut pas être un rapport commode.

Pourtant, le processus de conquête du pouvoir s'inscrit dans une certaine chronologie du temps ; il existe un temps de conquête du pouvoir et un temps de gestion

[1] Manès Sperber, *Psychologie du pouvoir, op. cit.,* p. 45. Par ailleurs, Freud distingue trois types d'angoisse dont : l'angoisse devant un danger réel [ou perçu comme tel] qui manifeste l'immaturité du sujet, l'angoisse automatique qui est une réaction à une situation traumatique d'origine sociale par laquelle l'organisme se défend spontanément et le signal d'angoisse, purement psychique […] qui permet au sujet de réagir par une défense, dans *Dictionnaire de la Psychanalyse, op. cit.,* p. 515.

du pouvoir. Ce dernier, en tant que fin en soi, vient suspendre la chronologie. À cela, s'ajoute, en même temps, le rapport du chef à ce qui fut son passé. En dénaturant son passé médiocre par la fabrication d'une légende à son profit, il nie du coup le temps qui accompagne ce passé. Cette double négation du passé et du futur est liée au projet de « Président à vie ». Paradoxalement, l'idée de « Président à vie » c'est aussi l'évidence du temps qui passe. Il correspond à ce que Heidegger appelle « la rétrogradation en vue d'une possibilité de répétition ». À défaut de pouvoir arrêter le temps « absolu », le tyran cherche à contrôler son pouvoir, pour qu'il ne soit pas affecté, mais plutôt se renouvelle et se renforce. Ce rapport singulier au temps relève, encore une fois, comme l'affirme Pius Ngandu Nkashama, de la paranoïa du tyran :

> En effet, ce qui démontre la paranoïa des "présidents psychopathes" apparaît précisément à travers la confiscation de la chronologie. Ils nient le temps passé, ils raturent le temps présent, et ils tentent de contrôler le futur en voulant le précéder[1].

La négation du temps chez le tyran constitue une esthétique à charge contre cette figure. Elle permet de mettre en exergue les disfonctionnements de la conscience d'un homme amené à haïr l'homme. Le procédé de création de la figure rend compte, à tous les niveaux, de son inscription en marge de toute logique dite normale. C'est pour cette raison que les différents dictateurs auxquels nous avons à faire témoignent tous, soit par leur dénomination, soit par leur situation, de la négation d'un temps chronologique.

Dans le corpus caribéen, la technique de mise hors du temps de la figure apparaît dans la désignation du dictateur. Dans *Mourir pour Haïti,* le Fou-Délirant qui dirige le régime n'a aucun passé. Le récit ne fait pas allusion au passé du tyran. Cette technique rejoint la conception traditionnelle du fou en tant qu'individu psychologiquement et socialement hors du temps. Il est à peine visible dans le récit de Dorsinville. Il apparaît rarement en public. Dans les rares occasions où le récit se focalise sur lui, c'est pour souligner sa situation singulière qui le place hors de tout jugement réfléchi. Tous ceux qui se sont révoltés contre son régime, même les plus redoutables, sont, vaincus malgré leur détermination. La fin du récit de Dorsinville semble démontrer de manière métaphorique que le Fou n'a pas d'avenir parce qu'il est hors du temps. La figure du

[1] Pius Ngandu Nkashama, « L'œuvre de Sony Labou Tansi : Une tragédie de la parole et une scène de l'histoire » dans *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin de Sony Labou Tansi*, Paris/Silex, 1999, p. 46.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Fou est, dans le récit de l'auteur haïtien, comme deux parenthèses qui réduisent sa valeur temporelle au seul présent. Personne ne sait d'où vient le personnage et personne ne sait ce qu'il est devenu à la fin du roman. La seule certitude à la fin du récit est qu'il est toujours au pouvoir.

Chez Lyonel Trouillot, le procédé de construction de la figure du tyran relève du merveilleux. Le dictateur, dans sa désignation, est l'incarnation de la temporalité absolue. Il est à la fois le passé, le présent et le futur. Pour le dictateur, le futur s'inscrit plutôt dans la « répétition », dont nous avons parlé précédemment, que dans la projection. Rappelons que le dictateur se nomme Décédé Vivant-Éternellement. Le nom est à la fois le symbole de l'accompli – le participe passé « Décédé » – et de l'inaccompli – le présent continu « Vivant-Éternellement ». Le caractère exceptionnel de ce prétendu retour après la mort fonctionne comme un combat d'avant-garde qui vise à dissuader le peuple de chercher à se venger même après la mort. Tout comme le Fou-Délirant, ce personnage n'a pas de passé. Le temps, chez lui, se résume au présent. Les différentes voix du récit de Lyonel Trouillot ne renseignent pas sur le passé du personnage. La préoccupation de ce dictateur porte sur le contrôle du futur. Le tyran redoute aussi bien la mort que le sort qui peut être réservé à son corps ou à sa tombe après sa disparition. La fin du roman est une confirmation de la revendication du tyran. Sa tombe n'a pas été découverte ; l'absence de certitude quant à son lieu d'enterrement rend sa mort ambiguë. Mais, ce choix de l'écrivain, nous y reviendrons dans les derniers chapitres de cette étude, peut avoir une autre interprétation.

Par ailleurs, la lutte pour le contrôle du pouvoir permet de comprendre la dimension temporelle et spirituelle que cache le nom du dictateur. L'opposant de Décédé Vivant-Éternellement s'appelle le Prophète. Le choix d'un tel personnage, comme opposant, renforce l'angoisse du tyran face à la mort. Symboliquement, le choix du personnage du Prophète, comme opposant au tyran, relève d'une volonté de destituer le dictateur qui revendique le statut de Dieu. Un prophète est aussi le représentant d'un dieu. Mais il faut voir à travers ce mode de dénomination les états psychologiques du tyran lors de son ascension au pouvoir. Le statut de Prophète symbolise la dernière étape de l'ascension du tyran. C'est en ce sens qu'il se veut le représentant d'un dieu sur terre quand il demande l'adhésion du peuple. Une fois au pouvoir, il se veut l'incarnation de Dieu. C'est un dieu déchu, compte tenu de sa descente sur terre, et dont

la présence doit forcément entraîner le retrait du messager. C'est dans une telle logique de confrontation que le combat entre le dictateur et son opposant est construit dans le roman de Trouillot. Le combat entre le faux prophète et le « dieu truqué » se passe dans un monde à l'envers. Cette métaphore de la déchéance est un procédé de dévalorisation des deux protagonistes. La technique de construction des deux personnages est également un procédé de démonstration de la limite du temps dont le déploiement chronologique est symboliquement suspendu. La décente métaphorique de Dieu sur terre signifie la fin du temps ou, en tout cas, la fin de toute « préoccupation » au sens heideggérien du terme. Elle traduit également la fin de toute mission prophétique.

Dans *Le Mât de cocagne*, le projet de « Président à vie » est soumis à une seule condition : la disparition du « dernier adversaire vivant[1] » du Docteur Zacharie. La stratégie d'élimination de Postel, son adversaire, permet de découvrir le passé du dictateur. Son passé se résume à la période où il faisait « l'externat à la Faculté de médecine[2] ». Déjà à cette période, le futur tyran nourrissait une angoisse à l'égard de celui qui fut son camarade et en qui il voyait un homme à « la tête farcie d'idées subversives[3] ». Pour lui, son adversaire représente l'homme par qui sa fin peut advenir. Tout le récit est un jeu « à qui va mourir pour que l'autre survive à jamais ». Ainsi, la condamnation de Postel « à gérer un petit commerce[4] » n'est que la réactualisation et l'application de ce qui ne fut qu'une petite confidence entre camarades d'Université. Par cet acte, le passé et le présent sont confondus et l'adversité entre les deux anciens camarades n'est que la confirmation d'un combat né depuis longtemps dans la conscience du tyran. Il apparaît clairement que le dictateur n'a jamais quitté le présent. Il vit éternellement dans une idée. Son angoisse est même antérieure à son arrivée au pouvoir.

C'est peut être pour cette raison que le dictateur, « Être Immatériel à 100%[5] », est présenté métonymiquement par sa seule conscience : « Dans ce pays un seul homme peut faire état de sa CONSCIENCE, parce qu'il l'a en majuscule : c'est notre vénéré Chef-Spirituel-à-Vie, l'Honorable Dr Zoocrate Zacharie[6] ». La technique de

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 16.
[2] *Ibid.,* p. 15.
[3] *Ibid.,* p. 15.
[4] *Ibid.,* p. 13.
[5] *Ibid.,* p. 85.
[6] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 54.

©2011/UPS/I.02/14/D.

construction du personnage est intéressante, compte tenu des allusions que renferme son nom. Zacharie n'est pas le dernier des Prophètes, mais en se déclarant « Chef-Spirituel-à-Vie », il se positionne en dernier place, donc le dernier des Prophètes, comme son nom semble le suggérer par le choix des initiales « Z. Z » et par leur place dans l'ordre alphabétique. En tout état de cause, le statut de prophète est indissociable de la projection vers le futur. Mais le plus surprenant dans cette prophétie, c'est qu'il ne prédit que la fin d'un homme. Le futur, pour lui, se limite à la mort de l'adversaire Postel.

En jetant un clin d'œil sur les références historiques de Zacharie, on se rend compte du décalage entre la réalité et la fiction. Dans la *Bible,* voici, comment se présente la révélation de Dieu au Prophète Zacharie : « Le vingt-quatrième jour du onzième mois […], la parole de Adonaï fut à Zechariah […][1] ». L'événement principal du roman, qu'on peut assimiler à la révélation, est dénommé « le Mât-du-22-octobre[2] ». Le décalage temporel entre la réalité et la fiction est d'un mois deux jours, si l'on se réfère au calendrier. C'est une manière, pour l'écrivain, de souligner l'écart entre le dictateur et le personnage biblique auquel il se compare. À cela s'ajoute l'opposition entre le personnage de fiction et sa référence historique par rapport à leur mission.

Le personnage de René Depestre est aux antipodes du Zacharie de la *Bible* dans la mesure où il applique le contraire du message qu'a reçu son référent dont voici une partie : « N'opprimez ni la veuve ni l'orphelin, ni l'étranger ni le pauvre, ne méditez pas dans vos cœurs le mal, l'homme contre son frère[3] ». Ce décalage d'un point de vue du comportement légitime la seconde destitution statutaire du tyran ; celle qui lui attribue le pseudonyme : « le Zoocrate ». N'est-ce pas là une manière de réduire le temps du dictateur à l'instant présent que de le comparer à un animal ? En effet, le « zoocrate », le fou et le mort-vivant ont quelque chose de particulier, en ce sens qu'ils sont, du moins dans leur conscience, en marge du temps qui passe. Dans le corpus caribéen, la négation de la chronologie temporelle s'inscrit dans la création de figures marginales exemptées de toute représentation du temps qui passe. Cette auto-proclamation du tyran est une fuite vaine dictée par l'angoisse face à sa fin, à sa mort, que peut engendrer le futur.

---

[1] Samuel Cahen (Traduction de), *La Bible. Torah, Nevihim, Ketouvim*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 826.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 57.
[3] Samuel Cahen, (Traduction de), *La Bible. Torah, Nevihim, Ketouvim*, *op. cit.,* VII, V. *10*, p. 831.

*

Dans le corpus africain, l'état psychologique des dictateurs ne diffère pas de ceux du corpus caribéen, mais la technique d'approche de l'angoisse du tyran face au devenir et au passé n'est pas la même. Les trois éléments qui fondent la contestation de la chronologie temporelle dans le corpus africain sont la répétition du temps, la suspension du temps et le retour dans le passé. La répétition joue un rôle important dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Ce roman est une fresque historique de la Katamalanasie, une République à la tête de laquelle se sont succédé plusieurs Guides. Le temps, dans ce roman, ne cesse de se dilater sans jamais dépasser le présent. La succession des Guides est assimilée au jugement dernier : « Dieu, selon certains, avait décidé de ne pas tuer son temps à juger des cons, il avait donc permis à l'enfer de descendre par l'incarnation, de la même manière que le Christ était venu[1] ».

L'ensemble des régimes, de celui du Guide Providentiel Marc-François Matéla-Péné à celui du Guide Félix-le-Tropical, ne sont que la réaffirmation, le renouvellement d'une même situation : la tyrannie. Cette succession sans alternative possible réitère l'idée selon laquelle la dictature est une condamnation et le tyran un condamné. À l'image d'un homme dans une prison, « […] le tyran vit jour et nuit comme un condamné à mort par tout un peuple, à cause de son injustice[2] ». Il est dans une situation où il lui est impossible d'envisager une chronologie du temps qui passe. Il ne peut non plus envisager un retour dans le passé, qui lui rappellerait une situation qu'il redoute davantage. Il est de tous bords cerné par le temps. Son seul salut, qui d'ailleurs reste provisoire, réside dans le renouvellement de l'instant présent comme le précise Xénophon dans ce dialogue entre Simonide et Hiéron :

> Comment se fait-il ; Hiéron, si la tyrannie est une chose si misérable et si tu en es convaincu, que ni toi, ni aucun autre n'ait jamais volontairement abdiqué la tyrannie, dès, qu'une fois il en a pris possession ? – C'est justement là, répondit Hiéron, la plus grande misère de la tyrannie : on ne peut pas s'en défaire. Comment un tyran pourrait-il arriver à rembourser ceux qu'il a dépouillés ? Combien d'années de prison lui faudrait-il pour compenser les emprisonnements qu'il a commandités ? Combien de vies lui faudrait-il avoir pour les rendre à tous ceux qu'il a tués ? Ah ! Simonide, si quelqu'un a intérêt à se pendre, apprends que, pour moi, il n'est personne qui ait

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 133.
[2] Xénophon*, Hiéron* (*Œuvres complètes 1*)*,* (Traduction de Pierre Chambry), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 414.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> autant d'avantage à le faire que le tyran, puisque lui seul ne gagne rien à garder ni à déposer ses misères[1] ».

Même si, par définition, le souci lié à la projection dans le temps chez l'homme peut être considéré comme une condamnation naturelle, chez le tyran, ce souci l'est davantage, compte tenu de la présence constante de la mort. La mort pour le tyran, c'est la perte du pouvoir. En plus, celle-ci entraîne le plus souvent la mort physique. C'est cette réalité qui motive la prudence du guide Félix-le-Tropical dans son entretien avec le général Fantasiani : « – En politique, Excellence, qui remet à demain trouve hier sur son chemin [dit le général]. – Ce n'est pas une raison suffisante pour confondre aujourd'hui et demain, [répond Félix][2] ». Le rapport du tyran au temps est un rapport exceptionnel. C'est pour cette raison que dans *La Vie et demie,* il ne peut exister un retour à hier, par le biais du souvenir, pour la simple raison que demain n'est pas envisageable. La structure temporelle du récit de ce roman de Sony Labou Tansi est complexe. Mais il est à établir une distinction entre ce qui relève du temps commun, objectivement concevable, et ce qui, en fait, relève d'un hors-temps mythique ou de la science-fiction. En effet, il apparaît que le roman, du début à la fin, défie sans cesse la chronologie temporelle. Au-delà du merveilleux et du fantastique qui sont inhérents au récit, il faut préciser qu'à un moment donné, le récit verse entièrement dans la science-fiction.

La vraisemblance du temps dans *La Vie et demie* se limite à la fin du règne du Guide Jean-sans-Cœur et à l'arrivée de Félix-le-Tropical. Ce dernier n'était pas intéressé par le pouvoir ; il n'est que l'homme de main de Ranomayivana, dans ce qui est devenu une guerre familiale. La suite du récit, par le développement extraordinaire du Darmellia, les différents enlèvements du guide Félix et de Mallot-l'Enfant-du-Tigre et les victoires sur « la puissance étrangère », défie à la fois la logique totalitaire et le bon sens politique. Les théories sur la psychologie du dictateur font qu'il semble invraisemblable que ce dernier puisse être enlevé par son adversaire, après tous les tors qu'il a pu causer à ses citoyens, et remis dans ses fonctions. Ce choix esthétique chez Sony Labou Tansi rejoint son projet d'invention qu'il annonce dès l'avertissement au lecteur. D'ailleurs, la perte de mémoire de Jean Calcium à la fin du récit confirme le caractère onirique de cette partie du roman. Le dernier Président de la république du

---

[1] Xénophon, *Hiéron* (*Œuvres complètes 1*), *op. cit.,* p. 414-415.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 158.

Bampotsoata le lui fait savoir : « – Non, cher héros, on ne dit plus ces choses-là. On ne les a pas vécues. C'était le temps où nous rêvions[1] ».

Chez l'écrivain ivoirien, Ahmadou Kourouma, le titre du roman se suffit à lui-même quant au rapport du dictateur au temps. Le titre : *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, est un gérondif isolé dont l'action et celle du donsomana lui-même sont simultanées. Le titre est fantastique, mais il est également d'un humour qui disqualifie le dictateur. On aurait pu comprendre un titre comme : « En attendant le retour du Coran et de la météorite ». Mais pour mieux mettre en avant la superstition du tyran et sa rétrogradation à un stade juvénile, l'auteur substitue à la réalité sa représentation psychologique chez le tyran. Le récit préfigure l'attente d'une situation impossible : celle du vote des bêtes sauvages.

Ce qui est intéressant dans cette suspension temporelle du pouvoir de Koyaga, c'est le motif : la reconquête du Coran et de la météorite comme condition à la continuité de l'exercice du pouvoir. Le récit met face-à-face le tyran et son horizon temporel. De ce point de vue, le donsomana est ambivalent. Le tyran se le représente, naïvement, comme une pause temporelle alors qu'en réalité il est symboliquement un tribunal. Le choix du griot, une voix autorisée, est à ce sujet un bon prétexte. Le griot est le personnage par qui l'information se dévoile. Il est à la fois la voix du roi et du peuple. Lorsque son discours à l'égard du roi se démarque de l'éloge pur, il devient, un « éloge paradoxal[2] » ou une mise en accusation directe comme le confirme ce passage du roman :

> Sur des milliers d'hectares, le long du fleuve, les villages ont été rasés. Les paysans ont été expulsés de leurs terres, ont été contraints d'abandonner les tombes de leurs ancêtres, leurs bois et lieux sacrés. Sans que le moindre souffle d'une pitié vous ait touché le cœur et sans qu'en vous, dans vos paroles, ait apparu un instant l'éventualité d'une petite compensation pour les malheureux[3].

La suite de cette mise en accusation ne peut être qu'une sanction du dictateur. Cependant, le romancier a choisi de suspendre le temps du pouvoir. À l'inverse du romancier congolais, Kourouma est fidèle à la conscience culturelle collective de la

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 191.
[2] Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI e siècle,* Paris, PUF, 1980, p. 46, cité par Frank Lestringnant et Daniel Ménager (textes réunis par) dans *La Satyre Ménippée,* Genève, Librairie Droz S. A., 1987, p 113.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 317.

©2011/UPS/I.02/14/D.

société africaine. La superstition étant propre au tyran et à son peuple, il choisit de suspendre le temps sur la base de la croyance à la participation des bêtes au scrutin présidentiel. La suspension du temps du récit est aussi une suspension du temps collectif quant au changement de la société. Le futur est ainsi verrouillé en attendant un changement des mentalités, c'est-à-dire l'avènement d'une société démarquée de la superstition.

Dans *L'État honteux*, le temps est particulier. Ce roman de Sony Labou Tansi a la particularité de se distinguer des autres textes du corpus. Le règne de mon-colonel Martillimi Lopez est une parenthèse dans l'histoire de l'État décrit par l'écrivain congolais. Cet État, tout comme ceux décrits dans les autres textes du corpus, a vécu une succession de régimes tyranniques. Mais celui de mon-colonel Martillimi Lopez semble être une parenthèse dans l'histoire de son pays. Son régime, qui n'en est pas moins une dictature, en offre, cette fois-ci, une autre image. C'est un monde à l'envers qui est décrit dans *L'État honteux.* Dès l'ouverture du roman, c'est plutôt l'histoire du personnage qui s'annonce et non pas l'histoire de la dictature en tant que telle. Cette promesse permet de distinguer, d'entrée de jeu, le temps de l'histoire, de la dictature, et le temps de l'événement, ou le temps carnavalesque, que constitue le règne de mon-colonel. Le rapport de Lopez au temps ne se distingue pas spécialement de celui des autres tyrans. Cependant, si l'objectif est le même, le mode opératoire est différent. L'angoisse de mon-colonel est dissimulée dans le choix esthétique de l'écrivain. Il n'en sera pas de même pour ce qui concerne la peur des victimes du pouvoir.

Il faut donc distinguer, dans ce roman, « le temps historique[1] » de celui « carnavalesque[2] ». Le premier est celui des victimes et le second, celui du tyran. Le rapport du tyran au temps est, tout comme l'événement qui en constitue le soubassement, celui qui régit le carnaval. Le carnaval est une forme de suspension du temps qui passe : un oubli provisoire des préoccupations quotidiennes. Si la représentation carnavalesque fonctionne ici comme un masque pour le tyran, le temps qui l'accompagne se présente-t-il aussi comme une négation de la chronologie temporelle. Le temps, tel qu'il est vécu par le tyran, est un temps « limité, répétitif, sans

[1] Frank Lestringnant et Daniel Ménager (Textes réunis par), *La Satyre Ménippée,* Genève, Librairie Droz S. A., 1987, p. 115.
[2] *Ibid.,* p. 115.

effet sur le devenir[1] ». Le refus de la chronologie du temps, chez lui, est fondé sur la négation et la répétition. Autant le personnage nie toute ressemblance avec ses prédécesseurs, autant l'anaphore de cette négation le projette en arrière. La progression et la logique du discours ne sont pas souvent respectées. L'anaphore « je ne suis pas comme…, [ou] ah si j'étais…[2] » fonctionne comme un ressort qui, sans cesse, projette le personnage dans le passé et fait dévier le sujet de ses discours. Mais ce passé est celui de ses prédécesseurs. Et si l'on sait qu'il en parle sur fond de crainte, on comprend dès lors pourquoi il est angoissé par l'idée de subir le même traitement :

> Il prend l'exemple frappant de l'ex-mon-frère Calos Vadio qui a donné à sa vie le sens de ses couilles et vous savez comment il a fini. Et l'exemple frappant de l'ex-cardinal Jullianno Moussa qui a donné à son ministère le sens de ses jambes et qui en est arrivé où vous savez. Il y a aussi l'exemple de mon collègue du pays voisin qui a donné la blennorragie à la reine du pays que je tairai pour éviter les histoires, et vous savez comment les autres se sont vengés…[3]

Il faut préciser que le pouvoir de mon-colonel a pour « emblème la braguette » et que le personnage est conscient du danger qui le guette puisqu'il sait, comme il le lui est rappelé d'ailleurs, que « ''qui se sert de sa hernie périra par sa hernie''[4] ». Le travestissement de la fonction présidentielle prend alors l'allure d'une fuite du danger et celle d'une dissimulation de l'angoisse face au devenir. Le pouvoir se substitue à un jeu où tous les paradoxes et toutes les dérives sont permis. Le règne du personnage est un simple déplacement à une fête populaire. À la fin du roman, il revient à son point de départ, c'est-à-dire son village d'origine. Cette situation est celle du carnaval dont Bakhtine dit qu'il « [est] le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles, tabous[5] ». Les différentes démissions du tyran sont, à l'image des enlèvements de guides cités dans *La Vie et demie*, contraires à la logique dictatoriale. La tyrannie est une condamnation et, par conséquent, la retraite du pouvoir est inenvisageable en dehors de la mort du tyran. Dans les rares cas où le phénomène

[1] Frank Lestringnant et Daniel Ménager (textes réunis par), *La Satyre Ménippée, op. cit.,* p. 115.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 17-19, 34, 39, 44.
[3] *Ibid.,* p. 61.
[4] *Ibid.,* p. 143.
[5] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 dans Frank Lestringnant et Daniel Ménager (textes réunis par), *La Satyre Ménippée, op. cit.,* p. 107.

©2011/UPS/I.02/14/D.

inverse est observé, c'est que le récit se situe dans la science-fiction ou dans un travestissement carnavalesque du pouvoir. Telle est la situation dans *L'État honteux*.

Les Quarante ans de règne du dictateur sont vécus comme un simple spectacle dont la durée est très courte. Le temps est concentré comme le confirme la rapidité des actions décrites au passé simple, mais aussi comme en témoigne l'état psychologique du tyran au début et à la fin du roman. Il quitte son village natal en chantant « l'hymne national, assis sur le dos de Moupourtanka son cheval blanc[1] » et il retourne chez lui « le sourire aux lèvres [chantant] l'hymne national[2] ». Il convient d'apporter quelques précisions sur ce décalage du traitement de la figure du dictateur, dont fait preuve Sony Labou Tansi. À l'image du bouffon qui, le plus souvent, se substitue à celle du tyran pour cacher sa cruauté, l'auteur congolais veut démontrer le contraire. Tout en rassemblant sous le même visage le bouffon et le tyran, il condamne sans détours le totalitarisme dans toutes ses formes. Ce traitement extrême de la tyrannie est difficile à contester. Ce roman démontre que, même dans ses formes qui, parfois, frisent l'ambiance joyeuse du carnaval, le temps de la dictature « n'est pas un temps ''pour rire''[3] ». L'analyse du rapport de l'individu au temps, dans le sous-point qui suit, permettra d'en dévoiler les caractéristiques.

2) L'individu et le temps : un instinct de survie dans un instant de mort

Le rapport de l'individu au temps, dans un système totalitaire, est comparable à celui d'un l'homme dans une prison obscure. Dans la perspective de notre sujet, le rapport de l'individu au temps est étroitement lié à la nature de l'espace. L'espace est perçu de manière générale comme le substitut de l'enfer. L'enfer, tout comme le paradis d'ailleurs, est perçu comme la négation du temps chronologique ; un temps dépouillé de toute possibilité de changement. Nous avons, précédemment, interprété la tyrannie comme une descente sur terre d'un « dieu truqué » et comme une anticipation du jugement dernier. Dans le même ordre d'idées, l'individu pris au piège par la tyrannie est condamné à vivre comme en Enfer. Sa condamnation par la dictature est différente

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 7.
[2] *Ibid.,* p. 157.
[3] Frank Lestringnant et Daniel Ménager (textes réunis par), *La Satyre Ménippée, op. cit.,* p. 115.

de celle du tyran lui-même. L'individu est condamné par le système du tyran alors que ce dernier est condamné par sa propre conscience. Leur rapport au temps est différent. Le tyran se représente son pouvoir comme le substitut de celui de Dieu. Mais ses pratiques du pouvoir font objectivement de lui l'incarnation de Satan. C'est pour cette raison qu'Éric Faye qualifie le pouvoir totalitaire d' « Enfer terrestre, régenté par Satan en la personne du tyran[1] ».

Cette image qui, selon la logique du tyran, renvoie à celle du jugement dernier entretient un lien étroit avec son référent. L'idée du jugement dernier renvoie logiquement à la fin de toute projection de l'individu dans le temps. En même temps, il inscrit l'homme dans une ambiance de résurrection. Le jugement dernier est aussi un bilan religieux : c'est la fin de toutes les recommandations spirituelles et par conséquent la fin de la religion. Dans le contexte totalitaire, cette fin du temps qui passe se matérialise par la haine de toute production intellectuelle. Ainsi, la chasse à toutes les formes de littérature est une constante du récit totalitaire. L'auteur cubain, Alejo Carpentier, dresse dans *Le Recours de la méthode* un tableau, à la fois sérieux et comique, de cette haine de l'intellect. Après l'emprisonnement de tous les professeurs d'Université et de beaucoup d'étudiants, le pouvoir s'attaque « aux livres rouges[2] » sauf au *Petit Chaperon*[3] rouge dont la seule évocation par le furieux commerçant a suffi pour arrêter le libraire. L'article cinquante-neuf du code pénal de la Constitution de Décédé Vivant-Éternellement, cité précédemment, stipule la fin de la production intellectuelle.

En s'attaquant au pouvoir de l'écrivain, le tyran refuse toute concurrence démiurgique. Le dictateur perçoit le dominé comme un produit fini alors que l'acte d'écrire, c'est-à-dire servir de la nourriture spirituelle, interpelle l'homme en devenir. La tyrannie est une fin en soi et non un état en devenir. Le tyran s'inscrit, sans doute, dans cette logique pour supprimer toutes les idéologies spirituelles et politiques de son système. Le code qu'il instaure est un code délibératoire et non un code statutaire d'une conduite à adopter. Le procès de Michel Saint-Jean, dans *Mourir pour Haïti,* en est une parfaite illustration. Alors que son procès commence à peine, le juge en charge du dossier, le somme de se taire en ces termes : « – Faites taire le condamné[4] ». C'est pour

[1] Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle, op. cit.,* p. 253.
[2] Alejo Carpentier, *Le Recours de la méthode, op. cit.,* p. 182.
[3] *Ibid.,* p. 184.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 97.

©2011/UPS/I.02/14/D.

cette raison que le récit totalitaire semble plus représenter des êtres humains plutôt soucieux du devenir physique de leur corps que de la représentation de celui-ci comme l'enveloppe de l'âme. « – Chacun est dans sa mort[1] », pensait l'héroïne de *La Vie et demie*. Être dans sa mort, c'est aussi être dans la fin du temps qui passe. Le corpus présente ainsi un ensemble d'éléments relatifs à la fin du temps de l'homme. Le héros de René Depestre est condamné dans une boutique dénommée « l'arche de Noé[2] », par référence au Prophète Noé dont l'histoire renseigne sur *la première fin du monde*.

L'allusion est symptomatique de l'inséparabilité entre le temps et l'espace. « L'arche de Noé », qui n'est pas moins l'enfer pour Postel, est aussi le lieu d'un temps qui a atteint ses limites. Le lieu, le temps ainsi que les personnages n'évoluent pas. Tout ne fait que se renouveler sous des visages différents. C'est pour cette raison que, dès l'ouverture de *La Vie et demie*, le narrateur annonce que « le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout[3] ». Dans cet espace du néant, il n'existe pas d'issue de secours pour l'homme. Tout est circonscrit par la déchéance spatio-temporelle comme le souligne Luba Jurgenson dans son essai : « Cette notion de limite fait de l'espace un prolongement du temps (l'enfer n'est autre que la spatialisation d'un temps inexistant, celui de la mort) et crée une dimension unique d'espace-temps[4] ». L'inexistence du temps n'implique pas forcément la négation du lieu. Au contraire, la limite du temps engendre ici la limite de la métamorphose spatiale. Le lieu, comme il a été indiqué dans le chapitre sur l'espace, est devenu un lieu commun. C'est dans la négation de la propriété individuelle et l'exclusion de l'homme de son chez soi que l'espace, lui aussi, se transforme en un lieu de mort, en un vaste enfer. Ainsi, la limite du temps corrobore le caractère achevé de l'espace. C'est peut être pour cette raison que le traitement du thème de la dictature dans le corpus choisi est qualifié de pessimiste par certains critiques. Toutefois, il demeure conforme à la logique du roman politique. C'est pour démontrer que la tyrannie ne peut bénéficier de circonstances atténuantes. C'est un système dans lequel nourrir un espoir devient un geste insensé. Même les tentatives d'évasion psychologiques échouent dans l'absurdité du quotidien.

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 64.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 17.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 11.
[4] Luba Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?op. cit.,* p. 167.

Le titre du roman de Kourouma, *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, révèle, en ce sens, une attitude insensée. Le but du geste ne sera jamais atteint parce que le temps de sa réalisation est un temps inexistant. Cependant, le titre n'en est pas moins évocateur. L'avènement d'un temps du vote des bêtes sauvages ne fera que renforcer le caractère infernal de la situation, d'autant plus qu'il ne fera que confirmer le tyran dans ses fonctions. Ainsi, les réactions des victimes de la tyrannie ne relèvent plus de la raison, mais plutôt de l'instinct. Leur attitude les rétrograde, comme l'affirme Éric Faye, au stade de fourmi : « L'acte sans raison, tel est l'horizon de la fourmi des sociétés anti-utopiques[1] ». La métaphore est bien choisie d'autant plus que la tyrannie est l'incarnation de « l'anti-utopie ». Aucun rêve n'y est possible, et l'homme n'a même plus la possibilité de se réfugier dans le passé par ses souvenirs. La perte de la mémoire est une constante chez la victime de la tyrannie. Les personnages sont comme dépossédés de leur conscience. Leurs gestes sont des actes mécaniques commandés plutôt par l'instinct que par l'esprit. C'est peut-être pour cette raison que le souvenir, même dans les rares cas où il est évoqué, reste celui du corps et non pas celui de l'esprit.

Dans *Rue des Pas-Perdus,* c'est à la première voix, celle d'une prostituée, que revient la comparaison entre hier et aujourd'hui. Pourquoi le choix d'un tel personnage pour l'évocation du passé ? Sans doute parce que la prostituée est réduite à son seul corps qui, lui aussi, occupe une place prépondérante dans le récit. Dans les régimes dont il est question dans cette étude, le corps joue un rôle important. Il demeure la seule chose qui reste à l'homme. Qu'il s'agisse du tyran ou de ses victimes, les acteurs de la tyrannie ont la conscience affectée. Le premier est à l'image du fou et les seconds sont persécutés au point de ne plus pouvoir raisonner ouvertement. Face au danger, la réaction spontanée de l'homme de la rue, dans le roman de Dorsinville, est d'abord de protéger son corps. S'il s'agit de la femme, elle l'offre instinctivement :

> Ils n'étaient portés par rien, mais engloutis dans une immense résignation-reniement-peur […] au point qu'on touchait en passant l'épaule d'un homme il tremblait, recroquevillé, l'épaule d'une femme et elle fermait les yeux relevait sa jupe sans savoir pour qui[2].

[1] Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle, op. cit.,* p. 247.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 17.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Cette mécanique du geste est une forme de négation de la temporalité chez l'individu. L'homme qui ne jouit plus de sa conscience ne possède pas non plus la force psychologique qui lui permet d'envisager un changement dont il ne peut être l'unique acteur. Sa principale préoccupation se résume à vouloir sauver sa peau.

Une telle situation psychologique, réduit la référence au temps à l'instant. « L'instant était la minute prochaine […][1] », affirme le narrateur dans *Mourir pour Haïti*. Sans passé et sans avenir possibles, le temps, chez les victimes de la dictature, est presque inexistant. En effet, la mort du temps, selon la thèse d'Éric Faye, c'est aussi l'exécution de l'homme par le totalitarisme : « Les sociétés totalitaires ont devancé la civilisation de la consommation de masse. En figeant le temps, elles tuent l'individu, car l'ego ne s'épanouit que dans un temps en mouvement[2] ». Cette mort de l'individu à travers celle du temps est perceptible à travers l'attitude de certains personnages du corpus. Pour l'héroïne de *La Vie et demie,* le temps s'est arrêté depuis le jour où sa famille est entrée dans la salle à manger du Guide Providentiel : « […] comme si le temps n'avait pas bougé une seconde ; et pourtant, c'était neuf ans en arrière[3] ». Le personnage est comparable à celui de Gérard dans *Rue des Pas-Perdus* : « […] je ne sais combien de temps je suis resté là sans bouger[4] ». Ce qui est intéressant dans cette perte de la mémoire chez l'individu, c'est la manière dont l'écrivain compense ce déficit. Tout en restant fidèle à la logique de la négation du temps, l'écrivain ne saurait ensevelir les maux de la tyrannie. Pour faire figure d'historien et archiver le phénomène, il adjoint aux personnages, à la mémoire défaillante, un mécanisme mnémotechnique.

*

Les mécanismes mnémotechniques sont personnifiés. Parmi ces exemples de personnages mnémotechniques, il y en a un dont le statut est particulièrement intéressant. Il s'agit du personnage de Martial dans *La Vie et demie.* Le refus du père de Chaïdana de mourir est symptomatique de la nature de la dictature telle qu'elle est voulue par son auteur. En effet, même dans sa conception traditionnelle, telle qu'elle est prédite par les religions révélées, la fin du monde est incontestablement la rencontre de

[1] Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle, op. cit.,* p. 14.
[2] *Ibid.,* p. 252.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 59.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 73.

deux espaces différents : celui des vivants et celui des morts. Dans le cadre de la dictature, où le tyran instaure cette métaphore de la fin du monde, la mort devient juste un changement de visage et non plus le passage d'un monde à un autre. C'est dans cet esprit qu'il faut reconnaître l'impossible mort de Martial, au-delà, bien entendu, de son caractère inspiré aussi d'une certaine conception culturelle de la mort chez les Africains. Le personnage est d'une richesse ambivalente. Il incarne aussi, à certains égards, le fantôme des Guides dans *La Vie et demie.* À l'image de Satan, il est le seul à ne pouvoir brûler dans l'enfer de la dictature. Si l'on se rappelle que le mot « enfer[1] » est souvent associé à Martial et aux écrits de ses partisans, on comprend pourquoi le personnage ne peut pas disparaître de la scène politique de la dictature. Sa dimension de personnage mythique lui vaut le statut de double de sa fille qui, elle aussi, est symboliquement morte en même temps que son père. Il sera la boussole de sa fille et lui rappellera, à chaque étape de sa lutte contre le pouvoir, ce qu'elle devra faire.

Ainsi, les personnages à la mémoire défaillante ont besoin de repères temporels pour évoluer dans un monde où le temps est imperceptible : « Le temps passait en Katamalanasie, toujours de la même façon. Les gens ne cherchaient même plus à savoir d'où venait ce temps, où il allait, qui l'envoyait[2] ». Le dédoublement des personnages est une forme de secours de la part de l'écrivain, car comme le dit Éric Faye, « […] priver la civilisation de ses repères temporels équivaudrait à priver un aveugle de sa canne [3]». Il faut préciser que l'adjonction de personnages à la fonction mnémotechnique n'a pas pour objectif de restituer le passé dans la mémoire défaillante ; elle permet plutôt de donner juste quelques repères pour une meilleure présence dans un monde où le souvenir est interdit. À défaut de pouvoir se souvenir du passé, les personnages mnémotechniques permettent à leur double de refuser le statut que veut leur imposer le pouvoir et qui correspond à ce qu'Herbert Marcuse appelle *L'Homme unidimensionnel*[4]. Ces personnages dont la fonction est assimilable à la canne de l'aveugle sont au nombre

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 139.
[2] *Ibid.,* p. 133.
[3] Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle, op. cit.,* p. 252.
[4] Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel* (Traduit de l'anglais par Monique Wittig), Paris, Éditions de Minuit, 1968. Cet ouvrage aborde la question du totalitarisme sous un angle qui dépasse le cadre de la dictature au sens où nous l'avons définie. La lecture de cet essai permet de comprendre une autre forme de dictature engendrée par les sociétés capitaliste et communiste. L'auteur y analyse entre autres les caractères clos et répressifs de ces sociétés qu'il renvoie dos-à-dos. Il y démontre les mécanismes d'une dialectique dans laquelle l'absence de logique devient la logique qui définit les sociétés capitalistes et communiste où l'homme, qu'il en soit conscient ou pas, est soumis au diktat de la politique respectivement sous forme de conformisme universalisant ou de pensée unique centralisée.

©2011/UPS/I.02/14/D.

de trois : Martial, Léonti et mon-colonel Martilimi Lopez. Ce dernier, dont le statut diffère de celui des autres, mérite quelques précisions. Le personnage est un tyran, mais l'atmosphère du roman fait de lui « un monarque de farce[1] ».

Dans *L'État honteux*, l'ambiance est celle du carnaval. L'affranchissement de l'ordre normal des choses entraîne aussi l'affranchissement du temps. Toutefois, il faut signaler, au passage, que le carnavalesque est ici un carnavalesque sérieux, compte tenu de la cruauté du tyran. La récurrence des scènes de « relativité joyeuse[2] » fonctionne comme une mise entre parenthèses du temps de la tyrannie. Parfois, le récit situe les personnages dans une atmosphère de jeu, comme le décrit le passage qui suit :

> Comme personne ne se livre à des occupations antinationales, je vais voir mon peuple dans les quartiers. Pas d'escorte […]. Il descend dans la boue et piétine avec eux. Personne ne se doute de sa présence. Ils chicanent, chantent et disent du mal de sa hernie, ils insultent Maman nationale […]. Un gaillard bien musclé le renverse dans la glaise. Et tous rirent de lui […]. – Mais… c'est le président ! Et chacun dédale dans sa direction[3].

Cet « affranchissement de la hiérarchie » par lequel l'auteur procède à « une mise en accusation cynique[4] » du tyran fonctionne aussi, d'un autre côté, comme un brouillage des règles du jeu dans la conscience du peuple. Tout semble permis alors qu'en réalité, rien n'est autorisé. Le dictateur ne cesse de démontrer, du moins théoriquement, qu'il n'est pas si méchant que ça : « ah si j'étais Darbanso qui vous fusillait pour un oui ou pour un non ! Si j'étais Lansio qui en faisait cuire deux pour être sûr que le troisième va s'y mettre ! Mais je suis un bon président et vous en profitez pour entrer dans mes culottes[5] ». Pourtant, il n'empêche que, « pour un oui ou pour un non », il leur prend leurs « engins de mâle[6] ».

La multiplication de ces scènes « comico-sérieuses[7] » fait de *L'État honteux* un véritable piège où le temps est insaisissable. L'individu ne sait plus s'il est dans un jeu ou s'il est dans le temps réel du pouvoir. Il arrive même que l'homme soit considéré comme mort alors qu'il est vivant. C'est le cas de Campalousca dont la présence

---

[1] Frank Lestringnant et Daniel Ménager (textes réunis par), *La Satyre Ménippée, op. cit.,* p. 112.
[2] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski,* Paris, Seuil, 1970, p. 152.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 42-43.
[4] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.,* p. 153.
[5] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 39.
[6] *Ibid.,* p. 99.
[7] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.,* p.153.

pendant les entretiens secrets n'est plus gênante pour mon-colonel. Pourtant, l'homme est juste accusé à tort par le pouvoir. Le nivellement sémantique de rôles actantiels, qui doit régir l'ambiance du carnaval, est biaisé par le rappel récurent du tyran à l'ordre. En réalité, le temps n'est point celui de la confusion des rôles : « – mais je ne comprends pas les gens de chez moi : tout le monde croit qu'il est le président ! Je vous le rappelle : le président c'est moi ; Non non et non : tout le monde agit comme si tout le monde était moi […][1] ». *L'État honteux* est une somme de négations par le biais du travestissement de la fonction présidentielle. L'espace est une scène de jeu et le jeu, une parenthèse temporelle. Ici, « le récit ne fait appelle au carnaval que pour dire son contraire[2] ».

Cette fonction mnémotechnique du personnage que nous venons d'évoquer diffère particulièrement des autres exemples annoncés précédemment. Le rapport de Martial avec sa fille, Chaïdana, ou celui d'Achankani Léonti avec Jean Calcium, est différent de celui de mon-colonel avec son peuple. Martial et Léonti sont les repères, les guides, successivement de Chaïdana et de Jean Calcium. Chaïdana est un personnage condamné à l'errance. Cette beauté sans origine ni destination est la proie tant convoitée des représentants de l'enfer katamalanasien. Mais en Enfer, il ne saurait y avoir de rapports intimes. La logique de la souffrance ne le permettrait pas. Et, même si elle le permettait, l'acte aurait été perçu comme un défi au pouvoir du dictateur : une volonté de créer un monde après celui du tyran. C'est pour cette raison que seuls les héros envisagent de défier ainsi le pouvoir en place. C'est le cas de Martial. Le personnage n'est plus un homme, mais plutôt une conscience. Cette position privilégiée lui permet d'être le directeur de conscience de sa fille qui, du reste, est un ange de l'enfer. Chaïdana symbolise, tout comme Postel dans « l'arche de Noé », le prototype d'un monde à venir : un « homme-racine[3] ». C'est pour cette raison que Martial doit le lui rappeler tout le temps. Il va même jusqu'à « lui donner une gifle intérieure[4] », alors qu'elle est sa propre fille. Elle ne doit plus consentir à coucher avec quelqu'un d'autre : c'est une règle à ne jamais violer. À plusieurs reprises, Martial fera des apparitions répétées pour faire observer la règle à sa fille.

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 30.
[2] Frank Lestringnant et Daniel Ménager (textes réunis par), *La Satyre Ménippée, op. cit.,* p. 111.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 98.
[4] *Ibid.,* p. 69.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Tant que l'enfer n'aura pas connu sa fin, Chaïdana devra errer comme un « aveugle » guidé par « sa canne », Martial. Le personnage aura connu sa « deux cent quatrième identité[1] » (Chanka Seylata), avant de passer le témoin à sa fille, Chaïdana Layisho, qui, plus tard, deviendra, Chaïdana-aux-gros-cheveux. Martial sera toujours là pour guider encore sa petite-fille, qui n'est autre que sa fille sous un autre visage. Ce renouvellement des personnages rejoint la comparaison que Chaïdana fait du temps : « – Le temps, c'est la forêt[2] », répète-t-elle souvent, pour confirmer l'absurde répétition des événements dans un monde où le temps a cessé de marcher. La longue fresque historique décrite dans le roman et la nature des événements qui l'accompagnent constituent, somme toute, une négation du temps. Et lorsque le romancier tente de forcer la marche du temps par la tentation de l'utopie, le temps lui échappe, s'il n'en est pas le complice, pour retomber dans l'éternelle inertie, comme en témoigne le sort du héros de la sécession darmellienne.

La folie de Jean Calcium est symptomatique de l'impossible projection dans le temps par le caractère onirique de la sécession du Darmellia et celui fantastique de sa puissance militaire. Les différentes victoires du Darmellia s'effacent de la mémoire de celui qui en fut pourtant le second du chef d'orchestre, Jean Coriace. Jean Calcium a perdu la mémoire. Le personnage qui, à l'image de Martial pour Chaïdana, doit le guider dans ce monde sans repère, est sa compagne Léonti. Après des années passées dans sa centrale, le personnage ne se souvient plus de rien, à cause de sa vieillesse : « Ses vieilles jambes tenaient miraculeusement, ses vieux yeux avaient envie de tout voir. Les vieilles oreilles voulaient tout entendre[3] ». La perte des repères temporels chez Jean Calcium est un retour à la réalité : celle de l'enfer. Le personnage ne se rappelle même plus ses enfants, sa famille, malgré les tentatives de réanimation de sa conscience par Léonti :

> – Tu ne te rappelles donc pas nos baisers, nos nuits, notre brûlant amour ? Tu ne te rappelles pas le jeu de mon corps, la chair tendre qui a tant vadrouillé dans nos cœurs ? Tu ne te rappelles donc pas Maya notre fille et notre fils Béni-Martial ? Tu ne te rappelles pas…[4].

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 77.
[2] *Ibid.,* p. 99.
[3] *Ibid.,* p. 188-189.
[4] *Ibid.,* p. 189.

Ainsi, la séparation du Darmellia du Kawangotara relève de la science-fiction, compte tenu de la nature chimérique des moyens techniques qui sous-tendent la victoire des Jean de la série C. Le chaos dans lequel se clôt le roman est symboliquement le refus d'un temps paradisiaque émanant de celui de l'enfer.

En somme, l'affirmation de « l'obéissance comme la plus haute vertu des hommes[1] » est la pente sur laquelle la tyrannie glisse irréversiblement vers sa chute. Une fois instaurée, ses acteurs y sont définitivement condamnés. En usurpant la fonction de juge des hommes sur terre à la place de Dieu et en confisquant leur liberté, le tyran se juge assez coupable pour être ainsi aussi paranoïaque. Ne pouvant plus se dérober à son projet, ni par le retrait, ni par le rachat de ses crimes, il ne trouve son salut provisoire que dans la négation du temps. La conscience du temps qui passe est une illusion, parce que la volonté et l'envie d'une évolution réelle qui doivent l'accompagner sont inexistantes. Tout est figé dans un faux mouvement qui n'est qu'itératif. Autant pour les victimes que pour le bourreau, l'évolution du temps est suspendue par la constance de la crainte chez les premiers, et de l'angoisse chez le second. Il faut remarquer que la métaphore de la fin du monde, qui entretient cette négation du temps qui passe, défie elle aussi la logique manichéenne qui doit la corroborer. Le temps de la fin du monde est aussi une dualité : le temps de l'éternel et paisible repos et celui de l'éternelle lamentation. En occultant un pan de cette dualité, le récit accuse l'ordonnateur de ce temps : le tyran. Le rapport au temps des acteurs de la dictature est enfin un cercle de négation ponctuelle de l'homme, donc du temps.

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 137.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 4
LE RAPPORT CULTUREL AU TEMPS

En admettant que le contexte politique peut engendrer un certain rapport de l'homme au temps, il conviendrait d'accepter que la poétique, qui a pour projet d'évoquer la situation de l'homme, parvienne à dévoiler, de manière sous-jacente, un rapport culturel de l'homme au temps. Les littératures d'Afrique et des Caraïbes constituent en elles-mêmes la marque temporelle de l'Histoire. Le passage d'une littérature où domine l'oralité à une littérature écrite est une révolution sur le plan littéraire. Lorsque cette littérature d'expression écrite s'inscrit dans une veine de contestation de la gestion des affaires publiques, elle emprunte le chemin de l'écriture de l'Histoire d'une société en mutation. De ce point de vue, elle participe à la construction de l'Histoire par le biais d'une histoire. Mais son défi se heurte sans cesse au rythme de l'Histoire. Ce n'est pas pour dédouaner l'écrivain, mais, s'il fait partie des acteurs de l'Histoire, il n'en est pas pour autant le principal acteur, sinon le roman politique, tel qu'il est défini, n'aurait pas eu sa raison d'exister.

En revanche, l'engagement de l'écrivain dans l'évocation du politique, par le biais de l'écriture, pose à la fois la problématique du devoir de mémoire et celle du désir d'Histoire. Le devoir de mémoire passe, ici, par une poétique de la réhabilitation[1]. À l'entreprise de destruction du totalitarisme, l'écrivain oppose une écriture à valeur de témoignage qui tient lieu de mémoire collective. Le désir d'Histoire, quant à lui, impose un code de conduite, une éthique. L'écrivain refuse de se substituer à Dieu, ou du moins, en ce qui concerne l'avenir de l'homme. La tentation de l'utopie qui le démange est une velléité très vite étouffée. Se contentera-t-il alors d'être un marqueur de temps ? Son devoir et son désir entretiennent une relation étroite avec la condition de l'homme, donc avec le temps.

Dans ce que nous appelons la poétique du totalitarisme afro-caribéen, il y a lieu de remarquer la survivance substantielle de l'oralité qui, avec la déstructuration de son cadre d'énonciation, confère au récit un certain rythme. Ce rythme est à la fois celui d'une oralité transposée dans le champ de l'écriture, mais aussi celui d'une histoire

[1] L'évocation de la dictature n'est pas une réhabilitation de l'homme dans un système perdu, mais plutôt la réhabilitation, entre autres, de la littérature elle-même, compte tenu du rapport entre totalitarisme et littérature.

©2011/UPS/I.02/14/D.

fabriquée par le dictateur. Ainsi, en voulant rendre compte d'une situation historique donnée, l'évocation de la dictature devient, à la fois, par la force de son rythme, le signifiant et le signifié de l'élément évoqué. Si l'on sait, encore une fois, que le système totalitaire est une négation de l'homme et de sa temporalité, on comprendra facilement que le désir d'Histoire de l'écrivain soit aussi, dans un rapport d'influence, un désir d'Histoire de l'homme, de la victime du totalitarisme.

Il est à noter que le désir d'Histoire des personnages passe alors par la recherche constante de faits dignes de mémoire. Mais quel peut être l'itinéraire d'une telle quête dans un monde où le futur est impossible ? Pour répondre à cette question, il faudra interroger le rythme du récit, ses voix et sa structure. On pourrait en déduire que finalement le rythme du récit, c'est également l'écriture d'une certaine Histoire. Ce qui confère à ce récit du totalitarisme une certaine originalité, c'est son mélange des genres. Le récit, par son rythme et par la nature des voix narratives, oscille entre le conte, le témoignage, la fable et le roman. C'est l'originalité de cette poétique, qui rend compte en même temps de la structure de son soubassement esthétique et de la situation culturelle de son contexte, qui nous amène à poser la problématique du premier point de ce chapitre sous forme d'une équipollence entre l'hybridité de l'histoire – du récit – et l'Histoire de l'hybridité – de ce qui peut être dénommé ici la symbolique de l'écartèlement culturel de l'afro-caribéen.

Par ailleurs, le second point de ce chapitre portera sur le mode de marquage du temps. Tout au long du chapitre précédent, nous avons vu que le rapport contextuel des acteurs au temps était fondé sur la négation de la chronologie et sur l'affirmation du présent comme la limite imposée au temps. Ce rapport au temps est un rapport contextuel lié à la tyrannie et à son caractère coercitif. Dans le rapport culturel des acteurs au temps, la conception du futur ne changera pas. Cependant, il faut préciser qu'ici, cette attitude face au temps qui passe relève exclusivement du contexte culturel. Si la nature du système totalitaire est réfractaire à l'appréhension du temps en trois dimensions : présent/passé/futur, c'est que cette idée implique forcément sa fin et sa réversibilité. C'est pour cette raison que la conscience qui engendre le totalitarisme est d'un dogmatisme assez poussé pour concevoir un avenir qui condamnerait son système, une fois mis en place. Quant à l'homme qui en est victime, ce n'est pas tant la mort qui le préoccupe, parce qu'il y est déjà, mais plutôt la manière de mourir. Une telle attitude

est une négation circonstancielle du temps. L'angoisse et la peur fondent ainsi la négation contextuelle du temps et, par conséquent, celle de sa chronologie.

En revanche, cela n'exclut pas le marquage du temps dans le déroulement progressif de l'histoire. Le marquage du temps, conformément à la conception culturelle qu'en a un groupe donné, pourrait aussi faire l'objet d'une étude dans un cadre autre que celui du totalitarisme. Cependant, le contexte de la dictature permet de mieux mesurer le rapport culturel au temps. Le contexte dictatorial engendre un rapport au temps plus préoccupant que celui dans un contexte normal. Par ailleurs, ce rapport au temps peut également revêtir des spécificités liées au rapport culturel au temps.

Nous verrons comment ce rapport culturel au temps engendre des différences de traitement selon qu'on est dans le corpus africain ou dans celui caribéen. En tout état de cause, la conception afro-caribéenne du temps est particulière. Le temps absolu tel qu'il est théorisé y existe. Mais le rapport au temps, dans sa dimension ternaire, y est singulier. Cela ne veut pas dire que le futur n'y existe pas. Le futur y existe, mais comme un temps faible par rapport au passé et au présent. L'afro-caribéen en général a du mal à se projeter entièrement dans un futur dont il ne sera pas le témoin, quand bien même il a la conscience du futur comme un temps qui doit inéluctablement advenir un jour.

La conception du temps absolu chez l'afro-caribéen est fondée sur des repères temporels naturels. La conscience du temps qui passe est étroitement liée au rythme plus ou moins régulier des saisons. Ces dernières font office de calendrier. L'ordre de succession des saisons s'insère, à son tour, dans l'ordre de succession immédiat des jours et des nuits. Le soleil et la lune demeurent ainsi les premières références à la marche absolue du temps. Cependant, l'individu dans la société afro-caribéenne, a un rapport d'indifférence avec la marche absolue du temps. C'est ainsi que l'homme, même dans son évolution, est plutôt désigné par l'idée de franchissement d'étapes, d'événements liés à son existence, qu'à travers le nombre de lunes ou de soleils qu'il a connus. Il est désigné par rapport à l'un des événements fixés comme repères de l'évolution humaine. Ces repères ne dépendent pas forcément du nombre de lunes ou de jours, mais plutôt de l'avènement d'un fait qui marque la fin d'un cycle de la vie. Au début du cycle, l'individu est désigné par rapport à l'événement – non encore advenu –

©2011/UPS/I.02/14/D.

qui marquera son passage à l'âge adulte. Pour le reste du cycle, il est nommé à travers l'idée d'accomplissement de l'événement qui lui donne son statut dans la société.

Autant chez l'homme que chez la femme, ces faits qui permettent de mesurer ou de marquer le temps sont au nombre de trois : la naissance, l'initiation, par le biais de la circoncision et du mariage, respectivement chez l'homme et chez la femme, et la mort. Les faits qui marquent ces différents passages se confondent avec l'être auquel ils se rapportent, et permettent de définir l'homme comme un « être modal[1] », c'est-à-dire un être qui a subi des modifications physiques. Ainsi, l'homme est indissociable de l'événement qui l'accompagne tout au long de son existence. Au-delà de l'événement lié directement à son être, il y a celui qui se rapporte à son environnement et lié à son *être-dans-le-monde* et qui correspond à ce qu'Alexis Kagamé appelle « l'être-localisateur[2] ». Celui-ci peut être à la fois le lieu et le temps auxquels il renvoie. Le lieu et le temps sont étroitement liés. Le lieu est toujours celui d'un temps et le temps, toujours celui d'un lieu et/ou d'un événement. Ce constat autoriserait à penser qu'un tel rapport au temps pourrait engendrer une concentration temporelle dans la succession de tous les événements et de tous les lieux qui cohabitent dans l'environnement du sujet. Au contraire, ce rapport au temps se traduit par une sélection des événements déterminants de la vie du sujet.

Cette sélection est un mode de marquage du temps propre à l'afro-caribéen, comparé au sujet occidental. Chez le premier, le temps, le moment, est désigné par le fait le plus déterminant qui y correspond. En dehors de ce fait, ce temps est inexistant. Alors que chez le dernier, le temps existe en dehors de tout événement marquant ou non. C'est cette singularité qu'Alexis Kagamé a voulu démontrer dans ce passage :

> Dans la culture traditionnelle bantu, au contraire, le temps est une entité incolore, indifférente, aussi longtemps qu'un fait concret ne survient pas pour le marquer, pour l'estampiller. Cet évènement peut être l'action du Pré-existant, de l'Homme, de l'Animal, ou un phénomène de la nature […]. Dès que l'action ou l'évènement éclate, le temps est marqué, est estampillé, individualisé, tiré de l'anonymat, et il devient le temps de cet événement[3].

[1] Alexis Kagamé, « Aperception empirique du temps et conception de l'histoire dans la pensée bantu » dans Paul Ricœur (introduction de), *Les Cultures et le Temps*, Paris, Payot, 1975, p. 103.
[2] *Ibid.,* p. 103.
[3] *Ibid.,* p. 114.

Cette conception du temps autorise à distinguer chez l'afro-caribéen l'existence de temps forts et de temps orphelins, de temps marqués et de temps non marqués. Toutefois, il existe aussi, chez le sujet occidental, un mode de marquage du temps par l'événement où on peut distinguer des temps forts et des temps faibles, des faits historiquement marquants et des faits non retenus par l'histoire. L'association de certains lieux à des faits historiques ou à de grandes figures est également un rapport au temps perceptible chez le sujet occidental. En revanche, en prolongeant la réflexion du philosophe et historien rwandais, par une interrogation sur le rapport que l'événement entretient avec le présent de l'individu, on s'aperçoit mieux de la singularité du rapport culturel au temps.

En effet, le rapport de l'individu avec l'événement marqué est un élément différenciateur entre le sujet afro-caribéen et le sujet occidental. Chez le second, l'événement est entièrement inscrit dans le passé, alors que chez le premier, l'événement est encore d'actualité, tant qu'on s'en souvient. En interrogeant le corpus d'analyse, on se rend compte que le mode de dénomination du temps, des lieux et des événements qui l'accompagnent est, dans la forme, un emprunt à la civilisation de l'écriture. Cependant, là où le sujet occidental marque le temps par des faits entièrement dans l'accompli, le sujet afro-caribéen les marque dans l'encours de leur accomplissement. Il peut paraitre paradoxal de qualifier d'actuel un fait déjà accompli. Le dépassement de cette équivoque passe par la situation de l'individu sur l'axe du temps. L'événement, en tant qu'élément intrinsèque du temps, confirme la réduction des trois temps occidentaux – présent/passé/futur – en deux temps, chez l'afro-caribéen : Le présent et le passé.

Dans les passages précédents, nous avons évoqué le rapport au futur qui, encore une fois, est considéré comme un temps faible ou virtuel, compte tenu de sa nudité en événements. C'est la conception culturelle du négro-africain du temps qui détermine la nature du marquage des événements. En se référant aux travaux de John Samuel Mbiti dans *Religions et philosophie africaine*[1] , on comprend dès lors pourquoi un événement passé peut encore être considéré comme actuel. Le philosophe kenyan décrit non seulement le rapport de l'homme africain avec le présent et le passé, mais aussi définit-il la relation qui existe entre ces deux temps. La relation entre le « Sasa ou *mini-*

[1] John Samuel Mbiti, *Religions et philosophie africaine*s, (Traduit de l'anglais par Christiane Le Fort), Yaoundé, Éditions CLÉ, 1972.

©2011/UPS/I.02/14/D.

temps [et le] « Zamani ou *maxi-temps*[1] » est que le premier, qui correspond au présent, fait partie du second qui, lui, correspond au passé.

Au-delà de la logique traditionnelle qui veut que le présent soit étroitement lié au passé par le fait qu'il est appelé à être dépassé, il existe une certaine conception du temps chez le négro-africain qui renforce la singularité du rapport entre le présent et le passé, selon la thèse défendue par Mbiti. Le présent ou l'événement qui le détermine est actuel, tant qu'il existe un témoin vivant du moment de son avènement : « Tant qu'on se souvient du défunt [ou de l'événement] par son nom, il n'est pas réellement mort : il est […] un mort vivant[2] ». C'est dans cette perspective que la dictature est un temps d'accumulation de « mort-vivants » composés d'êtres humains et de faits. De ce point de vue, la succession des événements s'inscrit progressivement dans le « Zamani », mais ils demeurent encore dans le « Sasa », tant que l'événement qui en est la cause – la dictature – continuera de sévir. Comment se présente alors la dénomination des grands événements que sont la tyrannie et les faits qui l'accompagnent ?

La mesure du temps par l'événement et le lieu, qui est l'objet du second point, permettra de découvrir l'évocation d'une réalité dont le mode de dénomination oscille entre la métonymie et la métaphore. Le phénomène de la dictature tel qu'il se découvre dans le récit est difficile à cerner par le biais du langage. Si nous découvrons son nom, c'est grâce à un emprunt terminologique à une culture et à une langue étrangère. Ce constat rejoint le point de vue énoncé dans les passages précédents, et selon lequel la littérature afro-caribéenne porte en elle-même la marque de l'Histoire : celle de la rencontre de deux civilisations dont l'une est dite orale et l'autre écrite. Cependant, au-delà de la voix des narrateurs, qui se confond parfois avec celle de l'écrivain, il faut reconnaître que le récit est en lui-même un mode de marquage scripturaire du temps. Ce temps est celui de la dictature, et son marquage passe par la multiplication des événements et des lieux qui, du reste, relèvent de ce que Kagamé appelle « l'accidentalité ou modification de l'être[3]* ».

[1] John Samuel Mbiti, *Religions et philosophie africaine*s, *op. cit.,* p. 32.
[2] *Ibid.,* p. 35.
[3] Alexis Kagamé, « Aperception empirique du temps et conception de l'histoire dans la pensée bantu » *op. cit.,* p. 103.
* L'être, selon Alexis Kagamé, peut revêtir quatre dimensions : l'être d'intelligence (l'homme), l'être sans-intelligence (la chose), l'être-localisateur (lieu et temps) et l'être-modal (accidentalité ou modification de l'être).

Dans le sous-point qui suit, il sera question de voir comment le rythme du récit est, à la fois, une innovation esthétique et un prétexte pour découvrir le rapport au temps dans un contexte culturel particulier.

1) Le Rythme de l'histoire et l'Histoire du rythme

Dans ce que nous appelons « Le Rythme de l'histoire et l'Histoire du rythme », il y a lieu d'apporter quelques précisions. En effet, le Rythme de l'histoire confère au récit une dimension esthétique jusque-là inconnue des littératures d'Afrique et des Caraïbes. C'est la nouveauté de ce style d'écriture qui, à l'égard de la violence, s'exprime par la violence, qui nous amène à qualifier son Rythme de poétique révolutionnaire. D'une part, le rythme est à la fois celui du récit et celui de son référent. D'un point de vue de la structure, l'anecdote, le signifiant, est métonymiquement à l'image de son référent, la dictature, le signifié. D'autre part, le récit de la dictature, par le mélange des genres et des voix, permet une lecture au second degré d'une culture afro-caribéenne à cheval sur la modernité et la tradition. Cet écartèlement culturel de l'être, qui s'exprime par un cheminement tortueux, qui tantôt projette l'être en avant et tantôt le ramène en arrière, mérite d'être retenu dans son fonctionnement. Il constitue une réalité psychosociologique qui lui vaudrait le nom d'Histoire. Dans un premier temps, nous exposerons sur cette proximité formelle entre le récit et la réalité à laquelle il renvoie et, dans un second temps, nous montrerons comment l'évocation de la dictature est également un prétexte pour la description d'une situation culturelle non moins conflictuelle pour l'afro-caribéen.

L'amorce du récit est particulièrement différente selon qu'on est dans le corpus africain ou dans celui caribéen. Cependant, il convient de préciser que le rythme est défini dans le corpus africain comme celui d'un retour impossible, alors que dans le corpus caribéen, il est celui d'une sortie impossible, du labyrinthe. Bien que les histoires soient introduites par une préposition à valeur de présentateur, la situation du narrateur par rapport à l'histoire amorcée est différente d'une zone géographique à une autre. À la préposition « voici[1] » qui introduit le récit africain succède la préposition « voilà[2] » dans

[1] Cf. ouverture de *L'État honteux, op. cit.,* p. 7 et du second paragraphe de *La Vie et demie, op. cit.,* p. 11.
[2] Cf. ouverture du récit de *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 11.

©2011/UPS/I.02/14/D.

le corpus caribéen. Ainsi, l'histoire racontée est relativement proche dans le corpus africain alors qu'elle est relativement éloignée dans celui caribéen. Le récit d'Ahmadou Kourouma fait exception à cette manière d'introduire le récit, mais dans le rapport du narrateur avec l'histoire, il actualise davantage l'événement. C'est un récit *in medias res* par le biais duquel le narrateur situe le lecteur non seulement au cœur de l'histoire, mais aussi dans le présent de l'histoire. Dans le corpus caribéen, il faut noter également la particularité de l'entrée en matière du *Mât de cocagne* et de *Mourir pour Haïti.* Le premier annonce l'histoire d'Henri Postel comme dans un conte : « Il était une fois un homme d'action…[1]». Le second, situe également le lecteur au cœur de l'histoire, à travers la description de la fusillade opérée par Esther et Aldo. Cependant, ce qu'il faut souligner de manière générale dans la singularité d'approche des écrivains caribéens, c'est l'idée de « vent » que l'on peut noter au début de chaque récit, et qui semble en constituer le prélude. En voici quelques exemples : « *Voilà. Monsieur, cela commença par un grand coup de vent*[2] » ou « Dès la première rafale, un grand vent de panique avait balayé du Champ de Mars tout ce qui pouvait courir…[3] » ou bien « L'arche de Noé[4] ».

En effet, le vent renferme une symbolique du mouvement et de la délocalisation. Il est ce qui transporte [des éléments] de l'ailleurs vers l'ici et *vise versa*. De ce point de vue, le vent est l'élément par lequel la dictature arrive dans *Rue des Pas-Perdus,* mais aussi l'élément par lequel la tyrannie chasse le peuple de son lieu de loisir[5] dans *Mourir pour Haïti*. Dans *Le Mât de cocagne,* « L'arche de Noé » est la symbolique humoristique de la fin d'un temps, celui de la liberté d'Henri Postel. En somme, c'est une idée de rupture qui est énoncée dès *l'incipit* du récit de la dictature dans le corpus caribéen. Cette rupture est double. Elle est à la fois une rupture avec le pays d'origine, mais aussi une rupture de l'homme avec son propre système politique. La première engendre la perte de la langue et de la liberté et la seconde renouvelle cette perte de liberté. Autant la dictature constitue en elle-même une rupture, autant le récit qui

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 13.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 11.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 7.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 13. Nous assimilons ce groupe nominal à l'idée de vent par rapport au déluge qui, d'après les textes fondateurs des religions révélées, confondit les déviants.
[5] Le Champ de Mars, au-delà de la réalité géographique haïtienne qu'il désigne, renvoie symboliquement à ce lieu de loisir [Champ de Mars] à Rome où, pour la première fois, vers les années 600 avant notre ère, les Tarquins furent chassés par les Romains qui déclarèrent ce lieu désormais comme une propriété de l'État.

l'évoque est, lui aussi, une rupture esthétique. La rupture géographique et la perte de la langue déterminent la situation du sujet caribéen. C'est ce que semble confirmer le narrateur du roman de Dorsinville :

> Peut-être que ce peuple a perdu l'Afrique et ne sait plus aucune vérité. Peut-être parce que les mots, ni dès lors les choses, n'ont plus de sens quand la langue initiale est perdue et que les mots ne sont plus que des jouets pour servir un mental devenu invinciblement enfantin et ludique plutôt qu'une vision concrète du monde et des hommes[1].

Là où le récit africain traine encore les marques de l'oralité par le style et l'emploi de quelques mots étrangers à la langue française, le récit caribéen, lui, ne conserve que le verbe africain et une forte survivance d'éléments de la cosmogonie du pays d'origine. Cette surimpression du style d'écriture donne au récit des allures plus ou moins fantastiques. Le travestissement du cadre d'énonciation et l'adoption d'un style hybride sont autant de tentatives de désignation d'un phénomène toujours fugitif : la dictature. Ce style d'écriture décalé génère ainsi le rythme qui va avec. Dès l'ouverture de chaque récit du corpus, le cadre d'énonciation est fixé : on se dit que l'on est dans l'esprit du conte, de la fable, du témoignage ou de la pure narration comme dans un roman. Il convient alors de voir le contrat qui lie le lecteur et le narrateur dès l'entrée en matière de l'histoire.

Ainsi, *l'incipit* du *Mât de cocagne* inscrit l'histoire d'Henri Postel dans le cadre du conte : « Il était une fois un homme d'action qui était contraint par l'État à gérer un petit commerce à l'entrée d'une ville des tropiques[2] ». La situation temporelle du récit, qui est celle du conte, est trahie par la présentation des acteurs. La suite de l'histoire met en relief des éléments inconnus de l'univers de l'oralité. L'ONEDA et l'État qui l'a mis en place sont des acteurs modernes dont la dénomination relève d'un emprunt à la langue d'écriture : la langue française. Les références temporelles se précisent au fil du récit. Ce mode de situation précis des événements – « un après-midi d'octobre[3] » – est une particularité du récit caribéen par rapport au récit africain où la référence au temps est encore vague. Il faut souligner d'entrée de jeu que le contrat avec le lecteur est

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 28.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 13.
[3] *Ibid.,* p. 13.

©2011/UPS/I.02/14/D.

rompu. L'introduction du récit à la manière du conte est un prétexte ou peut être reste-t-elle le seul substrat culturel pour un narrateur ou auteur arraché à ses racines.

La Vie et demie et *E. A. V. B. S.* relèvent de la fable. Les premières pages du roman de Sony Labou Tansi, bien que situant vaguement le récit dans le temps, comme dans un conte, opèrent un détour en versant dans le merveilleux. Même si on sait que l'histoire se passe sur terre, on est surpris d'apprendre que les acteurs ne sont humains que par leur allure, car « maintenant […] le ciment habite les cervelles[1] ». L'auteur, dans l'avertissement au lecteur, précise que son récit est une invention. Mais s'il faut véritablement découvrir le caractère fabuleux du récit de *La Vie et demie,* il y a plus que la promesse du romancier et *l'incipit* du récit. Au-delà du recyclage permanent des personnages, ce récit de « la comédie humaine » à l'africaine verse parfois dans l'anticipation historique et le merveilleux scénique. Pour n'en citer que deux exemples rappelons la technologie de Jean Coriace et la manière dont ce dernier et ses frères ont été introduits sur la scène du roman.

Quant au récit de Kourouma, le titre inscrit explicitement l'histoire dans le contexte de la fable. Les premières pages du récit situent le lecteur averti dans un cadre d'énonciation réel : celui de la veillée. Cependant, pour aller au-delà de cette contradiction entre la réalité du contexte d'énonciation et le caractère imaginaire de l'énoncé, il suffit de jeter un regard sur la structure du roman, mais aussi sur l'esprit du *donsomana*. La structure du roman fait que le début du récit coïncide aussi avec sa fin. L'attente du vote des bêtes durera aussi longtemps que pourront veiller Koyaga et son équipe, pour la simple raison que ce vote n'adviendra jamais. Cette affabulation, dans son esprit, est la résurgence travestie d'une certaine pratique traditionnelle. C'est la transposition d'une pratique étatique traditionnelle dans l'État moderne[2]. La geste de Koyaga, dont le but est de retrouver les objets fétiches qui lui garantissent le pouvoir, est un travestissement ironique de la geste des héros traditionnels. La cérémonie ne répond pas à un besoin inscrit dans le calendrier traditionnel. Elle est instituée plutôt sur

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 11.

[2] Il y a lieu de préciser le sens que nous donnons au mot « moderne » pour éviter une confusion avec le sens qu'il a en histoire. Ici, « moderne » désigne la nouveauté de l'organisation politique des États en question, par opposition à l'organisation de la société traditionnelle. Le mot ne désigne donc pas l'époque moderne que certains historiens situent entre la découverte de l'Amérique (1492) et la Révolution française (1789).

la base d'un conseil de la mère et du marabout Bokano. De ce point de vue, elle est plus une pratique circonstancielle, car non inscrite dans la constitution mentale de la société.

L'ironie est encore plus corrodante si l'on sait que dans la société africaine traditionnelle, la perte du pouvoir, une fois constatée, est irréversible. Il en est de même d'ailleurs pour tout ce qui se rapporte aux objets sensés protéger contre des attaques physiques ou mystiques. Il arrive souvent que le fabricant de ces objets conseille à son bénéficiaire de respecter scrupuleusement les consignes relatives à leur conservation, sous peine de les voir disparaître d'eux-mêmes. C'est dans cet esprit qu'il faut considérer qu'en réalité Koyaga n'a plus de contrôle sur son pouvoir et qu'il ne lui sera plus possible de renverser la situation. Ainsi, le titre du roman fonctionne comme une prise d'otage du Général, si l'on considère le nombre de crimes qu'il a commis. Il faut souligner au passage le paradoxe qu'il y a entre la perte du pouvoir pour le dictateur et le soutien *a posteriori* de ses victimes pour la récupération de ce même pouvoir. Ainsi, le *donsomana,* est une fable. Son cadre réel serait plutôt une réactualisation des séances de veillées qui précédaient les grandes batailles dans les États traditionnels. Il est possible d'en trouver encore des survivances dans certaines langues locales : le *xass*[1] en ouolof ou le *sappadé*[2] en peuhl ou encore le *sal*[3] en sérère. Lors de ces veillées, les griots et les guerriers affabulaient sur leurs exploits du lendemain. Ces récits « galvaniseurs », excepté le *sal,* n'étaient pas retenus pour le compte des mémoires du royaume à cause de leur caractère subsidiaire. Tel est l'esprit du *donsomana*. À l'image du proverbe qui clôt le récit, le *donsomana* est assimilé au mensonge, à la « nuit[4] » dont le règne prend fin avec l'avènement du « jour[5] » qui, lui, symbolise la vérité.

[1] Le *xass* est terme wolof qui désigne, dans ce contexte, les promesses que les guerriers et les griots faisaient lors des veillées qui précédaient les batailles entre royaumes. C'étaient des formes d'encouragements mutuels. Dans un autre sens, le terme désigne l'acte de proférer des paroles désagréables à l'égard de quelqu'un.

[2] Le *sappadé* est une variante du *xass* et se rencontre chez les peulhs. Cependant, il est observé le plus souvent lors des cérémonies d'intronisation du nouveau roi. C'est une forme d'encouragement et une occasion pour rappeler au nouveau roi son mérite et les valeurs à observer pour la bonne marche du royaume.

[3] Le mot *sal* est un terme sérère qui signifie prédire. Il est souvent associé à l'adjectif *tigi* [prononcer *tigui*] qui veut dire juste, véridique. Il survit encore dans le mot *saltigui* ou *saltigué* que l'on retrouve dans les autres langues nationales du Sénégal. Il désigne celui qui prédit juste. Son origine est liée aux veillées de prédiction qui précédaient les hivernages. Celui dont les prédictions étaient justes et reconnues comme telles à plusieurs reprises était nommé le grand *sal-tigi*. Aujourd'hui encore, certains parmi eux sont recrutés dans des centres de médecine traditionnelle. Leurs prédictions sont écoutées avec intérêt et font l'objet de grandes fêtes dans certains coins du pays.

[4] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.

[5] *Ibid.,* p. 381.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Par ailleurs, l'introduction de deux autres romans du corpus semble offrir plutôt un témoignage que la transmission d'une histoire par le biais du conte ou de la fable. *Rue des Pas-Perdus* et *L'État honteux* ont toutes les caractéristiques d'un témoignage. Une des particularités de ces deux romans, par rapport au reste du corpus, demeure le statut du narrateur. Si dans les autres romans le narrateur est hétérodiégétique, ici, le narrateur est homodiégétique. Dans *L'État honteux*, il y a un dédoublement de la voix narrative à travers l'emploi du pronom personnel « Nous ». Le narrateur est inclus dans l'histoire qu'il raconte. Il est parfois autodiégétique et parfois témoins homodiégétique. Alors que dans *Rue des Pas-Perdus*, les voix narratives sont multiples. Il y a trois voix dans le roman de Trouillot : une première voix qui est celle d'une maquerelle, une ancienne prostituée, une seconde qui est celle de Gérard, le taximan, et enfin une troisième voix où c'est le narrateur, lui-même, qui raconte son amour pour Laurence. Ces trois voix, excepté celle du narrateur du premier récit qui essaie maladroitement de se cacher dans l'emploi des adjectifs possessifs de la première personne du pluriel : « nos[1] » ou « notre[2] », mettent en scène des histoires dont le statut des narrateurs oscille entre celui de narrateur autodiégétique et celui de témoin homodiégétique. Cependant, il apparaît très clairement que la promesse du témoignage est trahie par les tournures que prennent les deux récits. La multiplication des narrateurs et les différences entre les thèmes de leur récit ajournent le projet de témoignage dans *Rue des Pas-Perdus*. Dans *L'État honteux*, c'est la liberté de transmission de l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez qui refuse au message une version universelle et crédible. Il convient maintenant de voir l'inauguration du récit de Dorsinville qui semble faire exception à ce que nous dénommons la tentation du récit de témoignage.

Le narrateur de *Mourir pour Haïti* est un narrateur entièrement hétérodiégétique. Le roman de Dorsinville est une succession de six chapitres éponymes. Le récit de chaque personnage s'insère dans le thème général de l'évocation du système du Fou-Délirant. Le style de ce roman se démarque entièrement de celui des autres romans du corpus. Dès l'incipit du récit, le lecteur est de plain-pied dans l'action. L'auteur haïtien expose ici un style dont la rapidité autorise à qualifier le texte d'écriture de l'urgence. Il semble ne pas avoir le temps de s'attarder sur une présentation de ses personnages. Le récit de Dorsinville campe souvent l'action à son acmé. Le lecteur découvre après coup

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 11.
[2] *Ibid.,* p. 11.

l'histoire du personnage qui, le plus souvent, est détaillée dans le chapitre qui suit. C'est dans le premier chapitre – Maria[1] – que le lecteur découvre vaguement Aldo[2] et les conditions dans lesquelles il est exécuté. Dans le chapitre second qui porte son nom, il est plutôt question du mythe du personnage et de l'histoire de son père que le récit de son histoire personnelle. Le récit de Victor[3], le chapitre trois, est un prétexte. L'âge du personnage et son discours philosophique forment un récit à part sur la condition humaine dans un contexte où l'homme a perdu sa place. Il a permis néanmoins de découvrir l'âge d'Esther et son caractère qui, somme toute, créent une sympathie du lecteur envers cette jeune « Antigone ». Quant au récit de Serge[4], il constitue la synthèse du roman. C'est une union des contraires. Nous y reviendrons dans le cadre du désir d'Histoire que nous avons introduit au début du chapitre. C'est également dans ce chapitre du roman que le destin de Michel[5], le personnage éponyme du chapitre cinq, est scellé. L'histoire de Michel est un détour par lequel on découvre la nature du système judiciaire du Fou-Délirant. C'est aussi un prétexte par lequel l'histoire du Docteur Legros[6], personnage éponyme également, y est incluse comme dernier chapitre du roman.

Ainsi, il faut remarquer que l'éclatement de la structure du roman en plusieurs séquences donne l'impression d'un recueil de nouvelles. Au regard de la disposition des chapitres, on peut s'empresser d'en déduire que le roman de Dorsinville est une juxtaposition de nouvelles. Cependant, à la lecture des différents récits, on se rend compte que la disposition des chapitres n'est qu'un prétexte et que la structure du roman est aussi une négation à la fois du genre romanesque et de la nouvelle. Très loin de la fable, *Mourir pour Haïti,* emprunte en revanche quelques caractéristiques du style des *Mille et Une Nuits*[7]. Il est évident que le roman ne saurait être assimilé à un conte. Mais l'emboitement des récits crée chez le lecteur un intérêt, quant à la suite de l'histoire, digne de celui de Schahriar face à la suite des récits de Schéhérazade. C'est uniquement par cette impatience du lecteur face à la succession des histoires variées que l'allure du récit de l'auteur haïtien s'apparente à celle du conte. À cela il faut ajouter un détail

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* chapitre 1, p. 7.
[2] *Ibid.,* chapitre 2, p. 27.
[3] *Ibid.,* chapitre 3, p. 47.
[4] *Ibid.,* chapitre 4, p. 71.
[5] *Ibid.,* chapitre 5, p. 93.
[6] *Ibid.,* chapitre 6, p. 107.
[7] Antoine Galland (Traduction de), *Les Mille et Une Nuits,* Paris, Éditions Flammarion, 2004.

©2011/UPS/I.02/14/D.

important relatif à la forme. *Mourir pour Haïti,* d'un point de vue de la structure, ne présente pas, comme *Les Mille et Une Nuits*, un récit cadre où se greffent des récits secondaires.

En somme, ce qu'il faut retenir de ce caractère inclassable, d'un point du vue du genre, du roman de Dorsinville, c'est qu'il n'est pas une exception par rapport au reste du corpus. En effet, dès l'introduction de chacun des romans, nous avons essayé de dresser une classification par genre. Cependant, à la lecture de chaque ouvrage, on en vient à la conclusion selon laquelle le corpus est réductible au dénominateur commun d'esthétique difficilement classable selon les critères d'identification classiques des genres littéraires. À défaut de pouvoir leur ôter le statut, non moins objectif, de roman, il faut reconnaître que leur caractère hybride témoigne d'une certaine spécificité liée à leur lieu de production.

Il convient maintenant de voir la technique du déploiement du récit après que celui-ci a promis, dès son introduction, de rester fidèle au genre sous le visage duquel il s'est présenté. Il s'agit plus exactement d'approfondir l'analyse des métamorphoses du récit. Qu'il s'annonce de prime abord comme une fable, un témoignage, un conte ou une pure narration romanesque, le récit a souvent trahi son allure première pour se métamorphoser dans les méandres d'un rythme fantastique.

*

En effet, ce rythme original est aussi celui de la dictature. La dictature est quelque chose d'innommable. Les différents concepts par lesquels elle est désignée ne permettent pas de rendre compte de l'exactitude de sa nature ou, en tout cas, de prendre en compte de manière sommative toutes les horreurs qu'elle engendre. Ainsi, son évocation par le biais de l'écriture passe par les imaginations les plus étranges et les itinéraires les plus tortueux qui soient. C'est ainsi que la nouveauté du roman politique constitue en elle-même une rupture esthétique qui porte la marque de la discontinuité historique de la littérature. Quand on sait que la littérature afro-caribéenne est étroitement liée à l'histoire politique de son cadre géographique, il n'est plus besoin de préciser que le contexte auquel elle fait référence est aussi une rupture historique et politique. Les régimes dictatoriaux de cette période ont été une parenthèse inattendue dans l'histoire de ces peuples qui croyaient avoir accédé enfin à un idéal de liberté.

Autant l'histoire a brisé « l'horizon d'attente[1] » des hommes qui espéraient mieux d'elle, autant la littérature qui en témoigne se forgera un nouveau modèle de lecteur. Ce changement de « stratégie narrative » implique alors une nouvelle exigence : un nouveau type de lecteur qu'il faut dénommer avec Umberto Eco par le concept de « Lecteur modèle[2] ». Ainsi, la connaissance des éléments qui composent le récit ou le discours[3] littéraire qui, du reste, demeure hybride, devient une nécessité pour le lecteur. Cependant elle ne suffit pas à une meilleure « coopération ». Le lecteur du roman politique afro-caribéen doit être un lecteur dynamique afin de pouvoir supporter le rythme fantastique de ces récits que Beïda Chikhi a décrits comme suit :

> Les accélérations rythmiques de certains textes traversés par l'oralité nous entraînent dans les plus fantastiques des chevauchées, surtout dans les littératures d'Afrique et des Caraïbes, où l'affrontement entre la voix et l'écrit se réalise dans l'incessant déplacement des signifiants qui, portés par la traduction, ne s'exercent plus en lieu des signifiés. Ainsi, le texte, érigé en principe déstructurant au profit de la voix, génère des variations et des expansions syntagmatiques et impose à la lecture la rotation *spiralique* [c'est l'auteur qui souligne] de ses perspectives spéculaires. Et on connaît l'importance du rythme de la marche et de ses entraves dans les dédales du fantastique[4].

Dans ces récits aux allures et au rythme étranges, il est impossible de se fixer un « horizon d'attente » ou du moins, il faut dire que celui-ci est perpétuellement brisé. En effet, le récit de la tyrannie est en lui-même une écriture de l'horizon, de la limite, de la fin. Tout est circonscrit. En revanche, dans ce cercle de négation, même la fin se refuse à abdiquer. Il ne reste plus au lecteur qu'à découvrir la métamorphose étrange du récit et de son signifié. Pour cela, il convient de rappeler que l'idée de rythme est indissociable de celle du lieu où il se déploie. C'est pour cette raison qu'il est important de voir les caractéristiques, les contrastes, du milieu[5] romanesque qui engendre un tel itinéraire. Naturellement, l'itinéraire chaotique des personnages et leur impossibilité à trouver une issue à leur condition nous remettent en mémoire, de manière partielle, le mythe de

[1] Hans Robert Jauss*, Pour une Esthétique de la réception, op. cit.*, p. 245.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula,* Paris, Grasset, 1985, p. 68.
[3] Le discours a le sens de « la part du texte qui porte une action sur le destinataire, par opposition à ce que le texte ''représente'' (qui est alors appelé ''récit'' par opposition au discours) dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire, op. cit.,* p. 144.
[4] Beïda Chikhi (Avant-propos de), « Où apparaît un fantastico séduisant et subtil », dans *Le Fantastique francophone,* IRIS, *Les Cahiers du GERF,* n° 26, Grenoble 3, Centre de recherche sur l'imaginaire, 2004, p. 6.
[5] Le terme renvoie à sa signification dans le jargon géographique.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Thésée et le Minotaure[1] . Le cheminement des personnages dans le récit politique afro-caribéen ne restitue qu'en partie le mythe de Thésée. Il faut retenir qu'ici, l'entrée dans le « Labyrinthe » s'est faite sans le peloton de *fil d'Ariane*. Par conséquent, il ne saurait y avoir de possibilité de sortir, d'autant plus que la question de la défaite du monstre, par laquelle il faut voir la dictature, reste en suspend.

En effet, l'approfondissement de l'étude du rythme du récit nécessite, par ailleurs, une certaine précision. En amont du rythme, il y a d'abord son *milieu* et le code qui le régit. À ce sujet, bien que nous ayons déjà présenté l'espace comme un environnement carcéral, il serait important de rappeler un exemple de dictature présent dans tous les romans du corpus caribéen. C'est le régime des Duvalier, dont l'évocation réapparaît dans *Les Ténèbres extérieures*[2], mais aussi dans *Le Cri des oiseaux fous*[3]. Dans ce dernier roman, un propos rapporté par le narrateur et attribué au dictateur définit l'espace de la dictature comme un labyrinthe. Voici comment se présente ce discours qui condamne les personnages à l'errance : « Personne ne sortira vivant d'ici, a dit une fois Papa Doc. Les léopards sur la terre ferme. Les requins dans la mer […]. Il n'y a qu'une seule sortie le ciel [c'est-à-dire la mort][4] ». Ce propos circonscrit de manière redondante l'atmosphère d'une aventure à la fois tragique et fantastique. Le caractère catégorique du ton et l'explication qui s'en suit campent un cadre sans ouverture et prescrivent en même temps le code de conduite qui le régente. Le rythme du récit est prédestiné alors à être irrégulier.

Ainsi, le rythme du récit, est une perpétuelle tentative d'évasion. Il est la symbolique par laquelle les personnages sont décrits dans leur tentative de sortie du labyrinthe de la tyrannie. Il faut reconnaître que le processus de création du labyrinthe où évoluent les personnages varie d'un corpus à un autre. Cependant, il est, de manière générale, la symbolique d'un retour impossible. Dans le corpus africain, le labyrinthe est désigné de manière métonymique, alors que dans celui caribéen, il se découvre par le biais de la métaphore. Dans le corpus africain, d'un point de vue de la forme, la structure du récit offre une forme cyclique. Cette forme cyclique, au-delà de sa signification culturelle d'un point de vue du rapport au temps, réitère le thème de

[1] Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p. 50.
[2] Raphaël Confiant, *Les Ténèbres extérieures,* Paris, Éditions Écriture, 2008.
[3] Dany Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous,* Paris, Le Serpent à plumes, 1985.
[4] *Ibid.,* p. 172.

l'impossible retour aux origines. La structure d'*E. A. V. B. S.* est cyclique. Le récit s'inscrit dans un perpétuel renouvellement : « Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons et recommençons nous aussi le donsomana purificatoire, notre donsomana[1] ». Ce qui est important dans ce rituel itératif, c'est surtout le moment de sa réalisation.

De veillée en veillée, les personnages vivent perpétuellement dans le temps de la nuit, de l'obscurité. Tout comme *L'État honteux,* le récit d'*E. A. V. B. S.* diffère des autres romans du corpus. C'est est un récit personnalisé autour de Koyaga. C'est pour cette raison que l'analyse du roman ne peut qu'être étroitement liée au personnage. Ainsi, en interrogeant le prélude du *donsomana*, on découvre que le temps qui précède immédiatement le retour de Koyaga dans son palais, est significatif d'un point de vue psychologique. L'amour du personnage pour la zone des montagnes est évoqué tout au long du roman pour montrer son attachement à ce qui est, en fait, le lieu de ses origines : « Des fauves ne se domestiquent pas ; les vrais fauves ne se domestiqueront jamais. Vous étiez Koyaga, ardent, impétueux ; vous étouffiez entre les quatre murs[2] ».

En jetant un coup d'œil sur le retour du personnage de ce qui fut un piège tendu à ses adversaires, on se rend compte non seulement de la fausseté de l'affirmation du griot, mais encore de la descente définitive de Koyaga dans un monde sans repères. L'atterrissage de son « avion de commandement[3] » et le « spectacle […] apocalyptique[4]* » qui l'a accueilli sont précédés de détails qui marquent définitivement la rupture de Koyaga avec ses origines : « D'abord, à l'horizon, voilant les chaînes de montagnes et le soleil couchant, un gigantesque feu de brousse[5] » ou « Et à l'horizon, au fond, un gigantesque incendie obstruant le ciel, voilant les montagnes[6] ». La répétition de ce décor, où l'espace de la montagne et même le crépuscule deviennent imperceptibles, est la délimitation symbolique de ce qu'on peut dénommer le labyrinthe de Koyaga. Si l'on sait que ni le Coran et la météorite, ni la maman Nadjouma et le marabout Bokano ne reviendront jamais, on peut en conclure que le roman d'Ahmadou

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.
[2] *Ibid.,* p. 23.
[3] *Ibid.,* p. 380.
[4] *Ibid.,* p. 376.
* Ici, le narrateur fait plutôt allusion à la perte du pouvoir de Koyaga qu'au caractère fantomatique du décor dans la mesure c'est toute une faune mélangée à des humains qui constituent le spectacle. Cf. p. 378-379.
[5] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 377.
[6] *Ibid.,* p. 380.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Kourouma est le récit d'un dictateur vivant désespérément la période la plus sombre de son histoire.

La structure de *L'État honteux* réitère également cette forme cyclique, mais de manière différente. À la différence d*'E. A. V. B. S.,* le récit de *L'État honteux* peut être considéré comme un itinéraire cyclique dans la mesure où le voyage de mon-colonel est un aller-retour dont le point de départ et le point d'arrivée constituent le village. S'il faut trouver une dimension labyrinthique à la trame du récit, il faut la chercher dans le contraste qu'il y a entre le village d'origine et la ville. L'univers urbain, ou l'univers politique, et ses différentes représentations cartographiques sont perçus à travers des « serpents bleus[1] », des « serpenteaux[2] » ou des « serpentements[3] ». La carte du pays qu'il découvre est, pour lui, un « entonnoir[4] ». Ces comparaisons qui soulignent l'ignorance du Président des symboles de l'État et de ses représentations modernes sont aussi une allusion aux péripéties politiques qui l'attendent. Cependant, ces différents détails et la structure de *L'État honteux,* tout comme celle d'*E. A. V. B. S.* d'ailleurs, dévoilent moins la nature du rythme du récit que l'itinéraire des personnages du roman. Le retour de mon-colonel au village d'origine est un retour impossible. Le personnage, au début du récit, n'est plus intégralement le même qu'à la fin. À la fin du roman, il a perdu non seulement sa mère qui était une figure importante dans son entourage, mais il s'est aussi séparé de son colonel de sécurité : « Prenez et mangez, ceci est Vauban[5] ». La mort symbolique de Vauban, le personnage qui avait en charge sa sécurité, est également la mort symbolique de mon-colonel.

Le rythme d'*E. A. V. B. S.* et celui de *L'État honteux* présentent plus de similitudes de par leur style. Dans ces deux romans, c'est l'abondance de l'oralité qui entretient le récit. Cependant, il faut préciser que le procédé de combinaison oralité/écriture est différent d'un roman à un autre. Dans le premier, c'est le dédoublement griot/narrateur qui détermine la nature du récit alors que dans le second c'est le travestissement des codes linguistiques qui crée un écart entre le signifiant et le signifié. Dans le roman de Kourouma, deux exigences s'affrontent. À l'exigence de

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 10.
[2] *Ibid.,* p. 10.
[3] *Ibid.,* p. 10.
[4] *Ibid.,* p. 10.
[5] *Ibid.,* p. 156.

fidélité à la geste de Koyaga, telle qu'elle est prescrite par ses parents, se superpose celle de la tradition orale comme il apparaît dans ce passage :

> Ah Tiécoura. Le parcours, la vie de Maclédio avant la rencontre avec Koyaga n'est pas une courte parole. C'est une montagne qu'il nous faut contourner pour que le donsomana que nous disons se libère. C'est un fleuve qu'il nous faut traverser pour retrouver la route du dit de la geste que nous parcourons. C'est un orage qu'il nous faut entendre avant de dire nos paroles, de faire écouter nos chants. On ne peut pas réciter la geste de Koyaga sans au préalable s'appesantir pendant une veillée entière sur le parcours de Maclédio[1].

Le récit de Maclédio (Veillée III) et celui de Tchao (Veillée I) sont des digressions qui rendent plutôt compte de l'impossible retour aux origines. Ces passages assimilent les itinéraires des personnages du roman à la parole. La parole est comme emprisonnée et elle doit se libérer par la récitation[2] des histoires de chaque personnage.

En employant le mot « réciter » à la place de raconter on comprend dès lors que c'est plutôt la parole, celle du griot, qui scelle l'écriture et non le contraire. Ainsi, la modernité du récit ne réside plus que dans la transcription d'une parole dont la logique est contraire à celle de l'écriture. Dès lors, le rythme du récit, tout comme la parole du *sora*, emprunte l'itinéraire labyrinthique de la mémoire. Les métaphores relatives au relief (la montagne), au cours d'eau (le fleuve) et à un phénomène naturel (l'orage) suffisent à démontrer le caractère fantastique du rythme du récit. Elles renvoient de manière métonymique à la multiplication des récits secondaires qui viennent se greffer au premier récit. C'est la prédominance de l'oralité dans le roman de Kourouma qui fait que les récits enchâssés se détachent parfois complètement du premier récit. Cependant, il faut remarquer que l'ensemble des récits est un caléidoscope de retours impossibles. Le style oral dispute la place au style écrit par l'abondance des proverbes, souvent au début et/ou à la fin de chaque veillée, et par l'emploi de mots malinké en italique mais parfois sans explication (fog, tso, ké, lila, maso, mwop)[3]. Les espoirs des personnages et l'horizon du lecteur se brisent contre le verbe déchaîné de la parole du griot. Le temps du récit et son rythme sont ainsi liés à la liberté d'énonciation du griot, comme l'affirme Amadou Ly dans ce passage :

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 125.
[2] Le griot dit bien « réciter » et non raconter.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 138.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> Cette notion du temps est donc fluctuante : elle est le plus souvent modulée en fonction de l'intérêt ou de l'importance que lui accorde le griot-conteur, en vertu des conventions qui lui ont été dictées par ses prédécesseurs et des exigences 'historiques' aussi[1].

Le retour de Tchao, le père de Koyaga, de ses différentes campagnes en Indochine et en Algérie, que nous découvrons de manière analeptique, est symboliquement un retour impossible. La tenue militaire de l'ancien lutteur et ses médailles dont il ne veut plus se débarrasser signent la mort d'une vieille tradition que le griot traduit par la métaphore du « feu de brousse[2] ». Tchao ne sortira pas vivant de cette transgression des valeurs traditionnelles : « Tchao paya très cher sa faute, il la paya d'une affreuse fin, la mort dans des conditions abominables[3] ». L'itinéraire de Tchao est celui de l'effondrement d'un monde et de ses repères. Tout comme Tchao, l'homme de destin de Koyaga, Maclédio, aura un itinéraire tumultueux avant de retrouver, à son tour, son homme de destin. Le rythme du récit de Maclédio est un véritable labyrinthe. C'est une succession d'échecs et de péripéties dignes d'un conte fantastique. Si le départ est fondé sur une rupture de la relation avunculaire, c'est pour donner de mauvais présages à l'itinéraire du personnage : « […] son oncle ne voulait plus d'un neveu aussi pernicieux…[4] ».

Le personnage a espéré, à six reprises, avoir retrouvé son homme de destin. Étant parti bien avant que la République du Golf ne soit proclamée indépendante, le personnage est revenu après avoir traversé des forêts, le désert du Sahara et visité le Cameroun, le Niger, la Guinée, l'Algérie, la Tunisie et la France. Il a eu successivement comme faux hommes de destin : Monsieur Dymo Lodia, un directeur d'école[5], le *fog* Foundoing, un chef bamiléké[6], la princesse Adjoua[7], Ould[8], la princesse Sali Karami[9] et Nkoutigui, le dictateur de « la République des Mont[10] » dont le portrait est très proche de celui Sékou Touré. Il a abandonné et perdu cinq enfants en cours de route. Il a eu

---

[1] Amadou Ly, *L'Épopée de Samba Guéladiégui,* Paris, Éditions Nouvelles du Sud/IFAN/UNESCO, 1991, p. 8.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 15.
[3] *Ibid.,* p. 15-16.
[4] *Ibid.,* p. 130.
[5] *Ibid.,* p. 131.
[6] *Ibid.,* p. 135.
[7] *Ibid.,* p. 143.
[8] *Ibid.,* p. 153.
[9] *Ibid.,* p. 157.
[10] *Ibid.,* p. 178.

trois relations avec des femmes d'autrui. Son septième et dernier homme de destin sera Koyaga. Si l'on sait que le destin de ce dernier a débouché sur le néant, on peut en déduire que son itinéraire labyrinthique est celui d'un retour impossible. Le chiffre sept (sept hommes de destin) signifie que le personnage a fait le tour du monde. Si dans ce roman, le rythme est tenu par d'incessants retours en arrières et le souci du détail de la parole du griot, dans *L'État honteux,* c'est plutôt le langage qui, tout comme le récit, est celui du travestissement.

Le rythme de *L'État honteux* est marqué par un « incessant déplacement des signifiants[1] ». Cette situation est légitimée par la dimension carnavalesque du récit. Le récit est une somme de travestissements, une multiplicité d'écarts entre le signifiant, le langage, et son signifié, les objets auxquels il renvoie. Après avoir trahi ses dispositions initiales qui sont de donner un témoignage sur l'histoire de mon-colonel, le récit se métamorphose dans une allure de récit carnavalesque qui oscille entre le comique et le sérieux. Les deux éléments qui déterminent le rythme de ce roman de Sony Labou Tansi sont la stratégie narrative et le langage des personnages. Le rythme de la narration est affecté à la fois par les sentiments des personnages et leur langage. Les sentiments de mon-colonel créent régulièrement des pauses marquées d'un point de vue typographique par des points de suspension.

Lorsqu'il est ému ou surpris ou lorsqu'il est en colère, les mots lui manquent et, soit il hésite pour réfléchir, soit il suspend son propos comme il apparaît dans ces extraits : « […] comment une beauté venue au monde par tous les chemins… [2]» ou « – Ma hernie va chauffer…[3] ». Si les innombrables pauses typographiques ralentissent le rythme du récit, l'alternance et/ou la combinaison des styles narratifs indirects et/ou directs créent des accélérations. La voie du narrateur est parfois supplantée par celle du personnage sans transition *a priori.* Si le narrateur ne se substitue pas directement au personnage par l'emploi d'un adjectif possessif de la première personne, comme c'est le cas lorsqu'il parle du « pays de mon collègue[4] », il lui passe directement la parole : « *il répéta le mot et* [nous soulignons que c'est un propos du narrateur] *d'accord c'est plus beau* [nous soulignons que c'est un propos de mon-colonel][5]».

[1] Beïda Chikhi (Avant-propos de), « Où apparaît un fantastico séduisant et subtil », *op. cit.,* p. 6.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 27.
[3] *Ibid.,* p. 29.
[4] *Ibid.,* p. 15.
[5] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 12.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Le second élément de la stratégie narrative qui affecte le rythme du récit est la digression constante du personnage. Le narrateur n'est plus un opérateur de rythme dans le récit comme dans *E. A. V. B. S.* de Kourouma. C'est plutôt le personnage lui-même qui opère les digressions. De ce point de vue, le narrateur de *L'État honteux*, à l'image du personnage, marque des pauses, soit par fatigue, soit pour rire avec le lecteur ou souffrir avec un autre personnage. Ainsi, le discours de mon-colonel est régulièrement suspendu par l'apparition de figures féminines ou par l'allusion à un de ses prédécesseurs. Dans ces cas, la digression est souvent introduite par les anaphores que sont, dans le récit, l'adverbe interrogatif « comment[1] » ou l'interjection « ah[2] » suivi d'une proposition au conditionnel. Ces éléments qui fonctionnent comme des signes mnémotechniques du langage permettent au narrateur de s'effacer momentanément derrière le discours du personnage. Le récit est ainsi régulièrement suspendu au profit d'une histoire d'amour ou d'un rappel du règne d'un de ses innombrables prédécesseurs.

Le dernier élément de l'analyse du rythme dans *L'État honteux* demeure le langage. Contrairement au style des autres romans, l'abondance de la parodie, parfois blasphématoire, est *sémanticide* [c'est nous qui soulignons]. Le sens des mots, et par extension celui du discours, est détourné, travesti, torturé ou forcé. Le rythme de *L'État honteux* est un rythme indomptable. Même le lecteur est ralenti dans sa compréhension du discours. La multiplication des parodies proverbiales et évangéliques suspendent l'anticipation de la compréhension du discours, par l'écart entre le signifiant et le signifié. Le mot « hernie », qui revient sans cesse dans le discours de mon-colonel, a des significations différentes. Citons-en quelques exemples. Lorsque le personnage affirme : « jamais de ma hernie[3] » ou « – Ma hernie va chauffer[4] » ou bien encore « […] la police devrait faire son boulot au lieu de vendre ma hernie avant de l'avoir tuée [5]», le sens du mot ne cesse de se déplacer pour finalement faire de la hernie un mot polysémique. Il en est de même pour le mot « ustensile ». Ce mot du jargon culinaire est tour à tour « ustensiles de mâle[6] » et « ustensiles de télévision[1] ».

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 29.
[2] *Ibid.,* p. 39.
[3] *Ibid.,* p. 28.
[4] *Ibid.,* p. 29.
[5] *Ibid.,* p. 32.
[6] *Ibid.,* p. 99.

La « dé-connotation » est un procédé récurrent dans ce roman de Sony Labou Tansi. Les mots comme « nation », « poule », « palilalie », pour ne citer que ceux-là, prennent parfois des significations surprenantes. Ils peuvent parfois signifier respectivement dans le récit une « carrière de mâle[2] », « une jeune fille[3] » ou un « territoire[4] ». À cette stratégie de multiplication et de glissement sémantique des signifiants s'ajoutent les parodies blasphématoires qui substituent aux paroles de l'Évangile un nouvel « évangile [de la] braguette[5] ». Parmi celles-ci, notons une des plus importantes : « qui se sert par la hernie périra par la hernie[6] », pour faire allusion à l'Évangile selon Mathieu : « l'homme au poignard périra par le poignard[7] ». En suscitant le rire chez le lecteur ou en le choquant, le texte de Sony Labou Tansi ralentit également le lecteur par le travestissement ou le dédoublement du discours. Le texte regorge de métadiscours dont la lecture de chacun d'eux rappelle un discours souvent connu, mais dénaturé. Par conséquent, le lecteur est ralenti par la volonté de compréhension d'un discours dont le sens est laissé à sa subjectivité. La signification réelle du discours est alors devinée au lieu d'être énoncée clairement. Peut-être parce que « les discours, ce n'est pas pour dire ce qui existe […][8] » ?

En somme, le récit est comparable à un mélange d' « entremets de langues de bœufs salées[9] » et le rythme est caractérisé par l'irrégularité qui va avec. Bien que le discours semble relever de prime abord du registre de la comédie, le sort des personnages autorise à qualifier le récit de carnavalesque sérieux. Personne, même l'acteur principal à qui l'auteur a donné tous les moyens en le plaçant au sommet de la hiérarchie, ne sort indemne de ce jeu tragique. Mon-colonel, le meneur du jeu, est amputé du bras gauche, de l'œil gauche, et a perdu sa mère et ses hommes de confiance. *L'État honteux* et *E. A. V. B. S.* ont la particularité d'être des récits centrés sur le personnage principal : mon-colonel et Koyaga. Si l'un attend le retour impossible de

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 11.
[2] *Ibid.,* p. 17.
[3] *Ibid.,* p. 13.
[4] *Ibid.,* p. 61.
[5] *Ibid.,* p. 84.
[6] *Ibid.,* p. 143.
[7] Marie-Andrée Lamontagne (Traduction de), *La Bible : Évangiles. Lettres de Jean. Actes des apôtres, chapitre 26, verset 52,* Paris, Gallimard, 2001, p. 101.
[8] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 186.
[9] Frank Lestringant et Daniel Ménager, *La Satyre ménippée, op. cit.,* p. 85.

©2011/UPS/I.02/14/D.

son temps : la reconquête du pouvoir, l'autre incarne la non-réversibilité de la tyrannie, même dans sa parodie la plus joyeuse.

La structure cyclique de ces deux romans est conforme au voyage de chacun des personnages principaux. Ces textes diffèrent, de par leur structure, de *La Vie et demie* où le rythme est sans cesse relancé par la succession des différents guides de la Katamalanasie. Si le retour, dans les romans précédents, est impossible, compte tenu de la modification des personnages, dans *La Vie et demie,* il est étroitement lié à l'errance à laquelle les personnages sont condamnés. Les traces de ces derniers s'effacent au fil de leur mouvement. Ils sont perpétuellement dans « une circularité sans issue[1] », et lorsqu'ils parviennent tant bien que mal à s'en dégager, ils se rendent compte qu'en réalité, c'est plutôt le cercle qui se déplace et non pas eux qui s'en dégagent.

Le rythme de *La Vie et demie* est celui de l'inachèvement et de l'errance. Contrairement aux autres personnages des romans précédents, ceux de *La Vie et demie* sont arrachés à leur lieu d'origine. Dès *l'incipit* du roman, la famille Martial est découverte au seuil de la salle à manger du Guide Providentiel. Ainsi, ni Chaïdana, ni Martial ne retourneront plus jamais dans leur cadre familial auquel le roman ne fait pas allusion tout au long du récit. Les personnages de *La Vie et demie* n'ont que des demeures provisoires. L'absence de domicile dans ce contexte est synonyme de mort. Les personnages errent comme des fantômes dans le labyrinthe de la dictature. Le rythme du récit est le double du rythme de la dictature. La violence de l'écriture est une symétrie de la violence que le pouvoir politique exerce sur ses victimes. L'absence de destination, autant pour la dictature que pour ses victimes, circonscrit la dimension labyrinthique de *La Vie et demie*.

Ainsi, de guide en guide, d'un opposant à un autre, le rythme du récit est une succession d'étapes sans répit et l'itinéraire des personnages, un voyage sans repli. Il existe toute une stratégie de renouvellement des personnages et de glissement territorial qui confèrent au récit la forme d'une spirale. Dans ce que nous pouvons dénommer le cercle initial de l'Enfer de la Katamalanasie, les principaux protagonistes sont Martial, le Guide Providentiel, Chaïdana, Amédandio et Layisho. Dans le second (le Darmellia), les principaux acteurs sont Chaïdana-aux-gros-cheveux, Jean Coriace, Jean Calcium et Félix-le-Tropical. Entre les deux, il y a le cercle de transition dont les protagonistes sont

[1] Jacques Chevrier, « Des formes variées du discours rebelle » dans *Notre Librairie,* n° 148, juillet – septembre 2002, p. 15.

Martial, Layisho, Chaïdana et Martial Layisho, Kapahacheu, Sir Amanazavou, Henri-au-Cœur-Tendre et Jean-Oscar-Cœur-de-Père. L'ensemble des personnages, dont la liste est loin d'être exhaustive, sont pris en otage par un style d'écriture qu'il convient de qualifier avec Xavier Garnier d'écriture « dans l'œil du cyclone[1] ».

Le récit de *La Vie et demie* est une esthétique de l'antipathie à l'égard des personnages. L'auteur congolais, comme l'affirme Lilyan Kesteloot, crée un « univers sans pardon. Des pays et des êtres qui se déchirent, les convulsions des régimes militaires, les boursouflures des pouvoirs totalitaires, et partout le meurtre, le sang, la mort[2] ». En effet, le rythme du récit est métonymiquement celui de la dictature qui est assimilable, ici, à un cyclone dont le mouvement giratoire n'épargne aucune partie du vaste océan de la Katamalanasie. Les différents cercles que nous avons énumérés précédemment constituent successivement l'œil de ce cyclone. Il y a lieu de préciser la place prépondérante du personnage de Chaïdana dans ce mouvement. Le nom du personnage, qui se rapproche aussi de celui de Satan ou « *Chaïtânn* » peut être considéré comme une zone de basse pression qui attire le vent dans son centre de gravité. La fille de Martial est à la fois l'œil cyclopéen et cyclonique du récit. Elle constitue le fil conducteur du récit avec le double statut de proie et de prédateur. En ce sens, tous les autres personnages secondaires, notamment Amédandio, Layisho, Kapahacheu ou Sir Amanazavou, sont des sortes d'« embrayeurs » par lesquels le rythme reprend son élan ou fait des pirouettes pour changer de direction et/ou de vitesse.

Le passage de Chaïdana de la Katamalanasie au Darmellia, en passant par d'innombrables péripéties, fait d'elle une figure qui se cache éternellement. Cependant, il serait important de souligner que le récit de *La Vie et demie* est aussi un récit du télescopage de logiques contradictoires : celle des Guides et celle de Martial ou de Chaïdana. Lorsque cette dernière se cache et erre d'un lieu à un autre, c'est parce qu'elle cache quelque chose. Rappelons que son domicile que le Guide Providentiel lui avait confectionné, « pour ne pas couper Chaïdana de l'extérieur et de la nature[3] », est fantastique. Son initiation aux secrets de la forêt et à la vertu des « sèves[4] » par

[1] Xavier Garnier, « Les formes 'dures' du récit : enjeux d'un combat » dans *Notre Librairie*, n° 148, juillet – septembre 2002, p.2.
[2] Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala – AUF, 2001, p. 270.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 21.
[4] *Ibid.,* p. 98.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Kapahacheu, fait d'elle un personnage particulier. Lorsqu'elle se réfugie au Darmellia en quittant Yourma, elle rejoint la forêt, son milieu naturel. Le retour à la forêt est assimilable à un refuge dans une grotte. Si l'on sait qu'elle donnera plus tard l'hospitalité aux « trente bénis de la série C des Jean[1] » et à Monsieur l'Abbé, on découvre qu'elle est aussi celle « qui cache[2] ». La description qui est faite de cette *ville dans la forêt* [nous soulignons], qu'est le Darmellia, est très proche de celle de la demeure de Calypso[3] qui « habite une grotte profonde, à plusieurs salles, ouvrant sur des jardins naturels, un bois sacré avec de grands arbres et des sources qui se répandent à travers le gazon[4] ». C'est une particularité esthétique chez Sony Labou Tansi que d'effleurer certains mythes sans jamais les intégrer assez pour rendre la comparaison évidente. Le récit est, en somme, une esthétique de l'éclatement, « un style composite[5] » et un procédé de colmatage culturel avec des « personnages en [perpétuelle] quête d'unité spirituelle[6] ». Un tel cadre ne peut qu'être labyrinthique et son rythme giratoire, le reflet de « l'étourderie[7] ».

Ailleurs, dans le corpus caribéen, comme il a été annoncé précédemment, le récit est une métaphore labyrinthique. Si dans le corpus africain le rythme est celui d'un retour impossible au lieu d'origine, dans le corpus caribéen, il est celui d'une sortie impossible. À la différence des personnages du corpus africain, ceux du corpus caribéen, excepté ceux de *Rue des Pas-Perdus,* refusent catégoriquement leur condamnation dans un labyrinthe. D'une part, dans le roman de Lyonel Trouillot, le rythme est celui du verbe, de la voix, alors que le roman de Dorsinville est une écriture de l'activisme. Dans *Rue des Pas-Perdus,* le rythme du récit est haché par l'alternance des voix, mais aussi par la variété des styles scripturaires du récit. Trois voix racontent une nuit d'horreur sous le règne de Décédé Vivant-Éternellement, dans une alternance de paragraphes en italique et en romain. Telle est la forme du récit de Trouillot. Les

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 156.
[2] Cf. la signification du nom de Calypso, la nymphe qui accueillit Ulysse dans sa grotte. L'accueil est décrit dans Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine, op. cit.,* p. 77.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.,* p. 11 : le narrateur parle de « calypso d'apocalypse » pour désigner la dictature.
[4] Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine,* op. cit., p. 77.
[5] Papa Samba Diop, « Littératures francophones : langues et styles », dans *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 256.
[6] Papa Samba Diop, « Littératures francophones : langues et styles », dans *Littératures francophones : langues et styles, op. cit.,* p. 254.
[7] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 9.

personnages de *Rue des Pas-Perdus* sont des gens résignés comme le démontre l'attitude d'impuissance de la maquerelle dont le tic est : « Et que peut une vielle femme comme moi que plus personne n'écoute[1] » ? Le personnage est fatalement condamné à l'image de Gérard le taximan dont la philosophie est : « je parle donc je suis[2] ».

Dans le corpus caribéen, en dehors des références à la cosmogonie africaine, aux dieux du lieu d'origine, le verbe est la seule survivance de l'oralité. *Rue des Pas-Perdus* est marqué par le rythme du verbe ou la danse du verbe. Dans cet univers sans salut, la communication se réduit à un monologue. C'est pour cette raison que le récit alterne les voix. Le narrateur se plaint du verbiage de Gérard, mais en réalité tous les personnages n'ont que le monologue pour communiquer. Même Laurence, celle qui paraît taciturne dans le récit, joue son monologue intérieur. La multiplication et l'alternance des voix font de ce récit une écriture de l'urgence et de l'impatience. Le récit de chaque narrateur est un torrent de mots. La narration s'étale parfois sur des pages sans que le narrateur ne s'arrête pour reprendre son souffle. L'exemple du passage qui s'étend de la page 51 à la page 53 en est une illustration. Cette danse verbale sans répit revêt une dimension conjuratoire à l'image des danses initiatiques où les acteurs sont parfois possédés au point d'être hors d'eux-mêmes, comme l'affirme le narrateur :

> Laurence écoutait. J'avais envie de lui dire n'y prête pas attention. Écoute, dans ce mélange baroque de magie médiévale, de sociologie empirique et d'anarcho-lyrisme, ne compte pour Gérard que le débit, la précipitation des sons produits, la symphonie de la phrase avec périodes et digressions, la justification par le verbe de l'existence du sujet parlant. N'était-ce pas là l'origine des *Mille et Une Nuits* comme *La Légende des siècles* ? Variations en spirale sur le thème de la mort négociée. Différer le deuil de soi-même. Établir une fois pour toutes et toutes les fois que nécessaire la primauté de l'expression. Se signer et se signifier par exorcisme permanent. Je parle donc je suis. C'était la nouvelle fonction de Gérard[3].

Ainsi la parole et son rythme « torrentiel[4] » constituent les seuls refuges auxquels les personnages ont droit. Leur fatalisme les condamne à ne s'occuper que de leurs

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 23. Cette interrogation est presque répétée cinq fois dans le récit par la maquerelle. Cf. p. (23), 27-28, 51, 136, 121-122.
[2] *Ibid.,* p. 45.
[3] *Ibid.,* p. 44-45.
[4] Kathleen Gyssels, « Cadavres-marassas dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot » dans *Île en île* [Site web consultable en ligne] sur http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot_gyssels.html. Dans cet article, Kathleen Gyssels parle d'« écriture torrentielle » pour qualifier le style Lyonel Trouillot. Une lecture de l'article permet de découvrir d'autres auteurs caribéens qui ont opté pour ce choix d'écriture fragmentaire.

©2011/UPS/I.02/14/D.

petits problèmes quotidiens. Le narrateur ne recherche que sa « bonne rue des Pas-Perdus[1] » et Gérard, que sa « Toyota modèle soixante-dix[2] ». Dans le troisième récit d'amour, qui fonctionne comme une douce parenthèse, les délices éphémères de la relation amoureuse entre le narrateur et Laurence sont réduits à des rêves flous. Les personnages vivent permanemment avec des trous de mémoire. Ainsi, *Rue des Pas-Perdus,* est un récit de la déchéance où tout tombe, ruisselle et coule à l'image d'un bateau en plein naufrage, comme semble le confirmer la répétition du verbe couler – « coulait/coulais[3] », dans les dernières pages du roman.

Contrairement à *En Attendant le vote des bêtes sauvage* et à *L'État honteux,* où le rythme est « *spiralique* », à *La Vie et demie* où il est cyclonique et giratoire, à *Rue des Pas-Perdus* où il est naufrageur, le rythme du *Mât de cocagne* et de *Mourir pour Haïti* est ondulatoire. Si dans le roman de René Depestre la métaphore rythmique est explicite à travers l'image du mât de cocagne, dans celui de Roger Dorsinville, bien qu'implicite, le rythme apparaît très nettement dans le mouvement des personnages. Nous qualifions d'ondulatoire le rythme de ces deux romans à cause de l'opposition anaphorique entre le haut et le bas. Les personnages effectuent plusieurs mouvements verticaux ascendants et descendants, comme pour se dégager en vain d'un piège. C'est dans ces deux romans que l'on s'aperçoit le plus de l'importance du propos de Papa Doc rapporté par le narrateur du *Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière. L'option des personnages de Dorsinville et de Depestre est de n'affronter ni « les requins de la mer », ni « les léopards sur la terre ferme », mais de prendre plutôt l'unique voie de sortie qui s'offre à eux. Cette voie est celle qui mène à la lumière. Mais la lumière, dans un univers totalitaire, relève de l'idéal. Si dans *La Vie et demie*, la lumière provient de la carbonisation de l'État du Kawangotara, dans le roman de Dorsinville, la lumière n'est pas seulement l'antichambre des caves et de l'obscurité. Elle est le symbole de la vie, mais lorsque les personnages de Dorsinville et de Depestre parlent de la vie, il faut comprendre la mort.

C'est pour cette raison que leur mouvement est vertical. Ainsi, le rythme qui accompagne ce mouvement vertical est ondulatoire parce qu'il est marqué par des pauses comme dans une guérilla. L'épreuve du mât de cocagne à laquelle participe le

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 143.
[2] *Ibid.,* p. 142.
[3] *Ibid.,* p. 143.

héros de Depestre est symboliquement une tentative d'ascension, un passage de l'obscurité à la lumière. Le sommet du mât est une sorte de délocalisation spatiale par laquelle le héros rejoint le soleil, la lumière. Lorsque le lecteur découvre le héros du roman, il le trouve déjà dans l'obscurité de « l'Arche de Noé ». En sortant de cette caverne aménagée par les autorités de l'ONEDA, « un mercredi soir[1] », pour voir son ami Horace Vermont, le personnage commence déjà son chemin de croix. La découverte du futur mât de cocagne est une première chute. Celui qui allait quitter la ville, grâce à une fuite organisée qu'il dénomme « ''opération Noé 2''[2] », change alors d'avis pour participer à l'épreuve. Voici comment est décrit le tronc d'arbre qui allait devenir par la suite le mât de cocagne : « Le mât que Postel venait de voir, couché sur le gazon, au repos, encore inachevé, paraissait déjà un extravagant animal marin, sans mufle ni cornes, ni scies et ni griffes pour le sacrifice de ses victimes[3] ». En réalité, cette découverte inopinée sur le chemin de la fuite confirme l'idée selon laquelle même une tentative de fuite ne peut sauver ceux inscrits dans le collimateur du pouvoir.

Si le rythme du récit de Depestre doit suivre les péripéties du personnage de Postel dont l'option est « un chemin de Damas sur un mât de cocagne[4] », celui du récit de Dorsinville reste conforme à l'allure de l'activisme des héros. Le rythme du *Mât de cocagne* est haché, tout comme l'épreuve du mât d'ailleurs. Les différentes pauses de l'épreuve sont comparables à celles d'une montée difficile sur un haut sommet ou à celles sur un long chemin de pèlerinage. Comment ne pas penser au pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle ? Le nom du héros, Postel et le nombre de ses concurrents – sept – rappellent « l'envoie en mission, par les apôtres Pierre et Paul, de sept saints en 'Hespérie'[5] ». Ainsi, le sommet du mât de cocagne serait symboliquement le « mont Sacer[6] » où serait enterré le corps de Saint Jacques. Pour parvenir symboliquement au sommet du mât, le rythme du récit de Depestre monte et descend selon la guérilla du personnage. Le premier jour de l'épreuve, le personnage a plusieurs fois tenté de d'arriver au sommet. C'est seulement au deuxième jour, après de longues péripéties (relations amoureuses, pratiques occultes, prières) qu'il parvient au sommet.

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 18.
[2] *Ibid.,* p. 23.
[3] *Ibid.,* p. 28.
[4] *Ibid.,* p. 42.
[5] Jacques Chocheyras, *Saint Jacques à Compostelle*, Paris, Éditions Ouest France, 1985, p. 112.
[6] *Ibid.,* p. 112.

©2011/UPS/I.02/14/D.

La mort du « nègre-palmier[1] », au sommet du mât de cocagne, se produisit en plein jour : « Le canon de l'arme [son trophée] brillait au soleil de même que sa crosse d'un bois agréable à l'œil[2] ». La mort du personnage, sa défaite, a une symbolique sacrificielle. L'astre solaire est souvent évoqué au moment de la mort des personnages dans les deux romans. Le soleil est ainsi le symbole de leur libération. En tout état de cause, cette libération ambivalente reste la seule voie comme l'avait prédit Papa doc. Les différentes victimes du roman de Dorsinville tenteront, elles aussi, de se dégager de la caverne où elles sont emprisonnées. Le rythme de leur itinéraire est également une alternance entre le haut et le bas, entre l'obscurité et la lumière. Le caractère personnalisé du récit est aussi une personnalisation du rythme. À chacun des six personnages du roman correspond un rythme singulier. Cependant, ils partagent tous l'idée selon laquelle la lumière est symbole de vie, même si ce qu'ils considèrent comme étant la vie n'est, en réalité, que leur propre mort.

Le rythme de *Mourir pour Haïti* est un rythme de l'activisme révolutionnaire. Les héros de Dorsinville vivent dans la clandestinité. Leur confrontation avec les macoutes du Fou-Délirant se fait dans une guérilla planifiée. Le schéma du récit est manichéen. Il oppose le haut au bas, le bien au mal, la lumière à l'obscurité. Cependant, les deux éléments les plus constants de ce manichéisme demeurent la lumière et l'obscurité. Les héros étouffent dans l'obscurité qu'ils assimilent à la mort dans un labyrinthe. Leur tentative d'ascension vers la lumière n'est pas régulière. Ils tentent, échouent et recommencent. C'est pour cette raison que nous qualifions le rythme du récit d'ondulatoire. L'itinéraire activiste d'Esther situe le personnage tantôt sur un sommet, tantôt dans une cave, comme on peut le lire dans ce propos du narrateur qui semble résumer la philosophie des personnages du roman : « C'est en un sens parce qu'elle les savait condamnés qu'elle avait pris la mission sans retour ; autant finir dans la gloire du soleil que mordu à petits coups par les chiens du supplice dans des caves[3] ». Sa mission dont la durée n'a pourtant pas excédé deux minutes est racontée sur plusieurs pages. En deux minutes, par un procédé analeptique, le lecteur découvre toute la vie de l'héroïne. Au sommet de « cette longue butte éternellement surélevée[4] », « seule et nue[5]* », le

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 196.
[2] *Ibid.,* p. 197.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 17.
[4] *Ibid.,* p. 15.
[5] *Ibid.,* p. 18.

personnage n'aura même pas eu le temps de fuir. Comme dans le mythe du Phœnix, les balles des macoutes la foudroient, en même temps que son amant Aldo, pour accélérer sa chute depuis le sommet de la butte.

Son oncle Victor sera fauché par plusieurs balles « un midi plein de hautes lumières[1] » alors qu'il venait d'être menotté et expulsé de chez lui par un ancien camarade d'école devenu macoute du Fou-Délirant : le Major Frédéric. Le personnage a effectué plusieurs allers et retours avant d'être appréhendé par le macoute. Ses différentes entrées et sorties de cette maison « si sombre qu'on n'y voyait guère[2] » est un va-et-vient permanent entre le haut et le bas, entre la lumière et l'obscurité. Son itinéraire est identique à celui de Serge et de Michel dont la maison est foudroyée « au matin […] par un feu roulant[3] ». Le matin étant la promesse ou le prélude de la lumière du jour, la destruction de la « maison Serge » à cette heure confirme la volonté du régime de refuser catégoriquement aux personnages le moindre brin de lumière. C'est ainsi que Michel, bien qu'ayant survécu à cette embuscade, fut « au petit matin, [après son jugement], porté de la salle d'audience au panier à salade et de là à la prison puis aux caves du Palais[4] ». La découverte des « restes calcinés[5] » du Docteur Legros, dans les cendres d'une case, est une autre confirmation de la victoire du bas sur le haut, de l'obscurité sur la lumière. Ce manichéisme inversé où le mal triomphe du bien est symptomatique d'une sortie impossible pour des personnages condamnés dans un labyrinthe.

Le rythme qui sous-tend ce discours est entretenu par une stratégie de consolation des personnages. À défaut de faire triompher leur activisme, l'auteur les dédouane par une apologie de leur héroïsme :

> Mon livre est procès-verbal de défaite, dans un sens, je l'admets, mais c'est aussi un procès-verbal de victoire morale. Je prétends que le Dr Legros est un héros. Je prétends qu'Esther est une héroïne. Je prétends qu'Aldo, le métèque qui ne connaissait même pas très bien sa personnalité, son identité, est mort en héros[6].

---

* Ici, la nudité renvoie à la fragilité d'Ester au regard du danger auquel elle est exposée au sommet de la montagne.

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 70.
[2] *Ibid.,* p. 47.
[3] *Ibid.,* p. 87.
[4] *Ibid.,* p. 104.
[5] *Ibid.,* p. 129.
[6] Jean Jonassaint « Les Retrouvailles africaines » dans *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, Paris, Éditions Arcantère, 1986, p. 22.

©2011/UPS/I.02/14/D.

L'auteur met non seulement en relief la valeur humaine de ses personnages, mais aussi met-il ces derniers au-dessus de toutes les divergences, de toutes les différences.

*

La rencontre des personnages de Dorsinville est une tentative commune de poser les jalons de ce qui pourrait être considéré comme un commun désir d'Histoire. C'est en ce sens que le corpus caribéen pose de manière différente la problématique du désir d'Histoire par rapport au corpus africain. Si, dans le corpus caribéen, la problématique du désir d'Histoire se pose en termes de dépassement des clivages sociaux, dans le corpus africain, le problème se situe au seuil d'une querelle entre l'oralité et l'écriture, la tradition et la modernité. Le traitement de ce point nous semble d'une certaine importance, compte tenu de la relation que le rythme du récit entretient avec le discours littéraire. Si le rythme des différents récits a pris les tournures que nous venons de décrire, c'est parce que leurs auteurs ont bien voulu, au-delà du caractère arythmique ou
160 accidenté de leur style d'écriture, poser l'écartèlement culturel et l'opposition des conditions sociales comme une problématique du discours afro-caribéen.

Le Récit de Dorsinville est aussi l'Histoire du rythme de la réconciliation progressive. Le récit de l'activisme des héros du roman dévoile l'itinéraire et l'opposition des familles des héros, leur différence de conditions sociales et la volonté des fils de combattre ce climat conflictuel. Si l'on sait que les dictatures, auxquelles les différents romans du corpus caribéen font allusion, étaient fondées sur la couleur de la peau, on comprend dès lors la portée de ce discours sous-jacent de la réconciliation. Ainsi, ce discours second, tout comme l'activité révolutionnaire des héros par ailleurs, joue aussi sa partition dans le combat contre la tyrannie. Les dix-sept membres du groupe des Serge, excepté Salimi, l'espion qui les a infiltrés, sont assez différents socialement ou ont eu souvent des statuts qui ne les prédisposaient pas à vivre ensemble un jour. Les Saint-Jean ont vu leur père les quitter et ils vivent presque dans la clandestinité. Les Dubuisson sont de riches bourgeois mulâtres attachés à leur rang social. Serge et Charli reviennent de l'étranger après un long séjour. Caillasse, Legros et Frédéric sont de père inconnu. Le récit est celui du sacrifice de la différence au profit de la survie.

Esther a choisi un faux amour pour couper les liens familiaux et protéger ainsi sa famille : « La mission s'annonçait sans retour, il fallut que des mois avant elle entreprît de se séparer de tout ce qui lui était cher et associé […]. C'est à ce moment-là qu'elle avait pris Aldo et qu'aux yeux de sa famille elle s'était perdue[1] ». Cette petite bourgeoise se retrouve dans le même groupe que Legros dont la famille était regardée de haut par les Dubuisson : « Et d'ailleurs Legros et Dubuisson n'avaient rien à partager qui leur fît honneur ou les disposât à l'amitié[2] ». Au delà de ce clivage social, il y a celui qui sépare la Famille Legros et Caillasse. Julie, la mère de Joseph Legros, n'est belle que de dos :

> Joseph Legros n'avait pas eu de tels problèmes affectifs du côté de sa mère qu'aucun homme n'eut regardée deux fois ou admirée autrement que de dos par où elle offrait de belles épaules de lavandière, une taille fine et les hanches libres et roulantes d'une grande Vénus ; mais une face de pierre[3].

Quant à la mère de Caillasse, Élise, « […] sa fine enveloppe juteuse […], ses yeux brillants […] et son sourire heureux[4] » faisait d'elle une très belle femme. Leurs deux enfants, bien qu'étant des docteurs, ont emprunté des itinéraires opposés : l'un est un serviteur du Fou-Délirant et l'autre est membre du groupe des Serge. L'un a choisi de donner la mort et l'autre a choisi de sauver des vies.

Par-dessus toutes ces différences, le rythme du récit de Dorsinville s'attarde dans le tissage des liens d'amitié entre les fils dont les parents étaient de sphères sociales différentes. Le retour d'Aldo, fils naturel de Saint-Jean père, exilé en République Dominicaine, est une réconciliation familiale entre les fils d'un même père. Celui de Serge et de Charli, une réconciliation avec la patrie. L'amitié entre Élise et Julie – « Curieux que les mères de Caillasse et de Legros eussent été des amies assez tenaces pour se voir et se revoir[5] » – est même une synthèse de la beauté. La fusion de cette beauté de face et de celle de dos est à la fois le phare et le rétroviseur d'une Histoire qui se veut désormais fondatrice. Le rapprochement entre Caillasse et Legros, ces deux enfants aux itinéraires différents et de père inconnu, est possible grâce à leur réussite

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 117.
[3] *Ibid.,* p. 114.
[4] *Ibid.,* p. 113.
[5] *Ibid.,* p. 112.

©2011/UPS/I.02/14/D.

respective. Le macoute inconditionnel que fut Caillasse est au seuil de la métamorphose, lorsqu'il éconduit son collègue chargé de veiller sur Michel pour passer un message secret à celui qui était pendant longtemps son ennemi. À la surprise de Legros, l'amitié triomphe de manière surréaliste : « – Ma surprise devant le corps de Michel ne peut avoir qu'un sens, dit Legros ; c'est l'avertissement d'un ami inconnu qui me croit repéré ou sur le point de l'être[1] ».

C'est en ce sens que le récit, comme le dit l'auteur, est une « victoire morale ». La tyrannie est loin d'être vaincue. Mais les actes de solidarité et d'amitié sont forts de signification. Le sentiment amical qui a amené le Major Frédéric à promettre à Victor, même si la promesse est absurde, de ne pas lui tirer dessus et celui qui a permis à Legros et à Caillasse d'accomplir un meurtre, plutôt amical, sur la personne de Michel, constituent, somme toute, une logique irréversible dans la construction d'une nouvelle histoire : celle-là même que n'a pas pu construire le père Saint-Jean, et que le fils, Aldo Saint-Jean, veut réaliser. Le rêve de son père qui fut de « jeter un pont sur le Massacre[2] » est le même pour le fils :

> J'aurais fait une révolution ici s'il y avait eu un peuple pour ça, étant venu pour le rêve d'un pont. Je n'ai trouvé qu'un troupeau miné par un étrange mal, ignorance et solitude comme au pire Moyen-Age. Je n'ai pas de respect pour l'ignorance, la superstition, la résignation. Comment respecter ce peuple même si je respecte son Histoire ? Et peut-être va-t-il falloir relire cette Histoire[3].

Le désir d'Histoire dans le corpus caribéen, à la lumière du roman de Dorsinville, est en avance sur celui africain que nous découvrirons à la lumière de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi.

Dans le corpus africain, le rythme du récit est aussi l'Histoire d'un certain rythme du sujet africain qui situe ce dernier dans une querelle au seuil de la tradition et de la modernité. Si dans le corpus caribéen le discours second du récit porte sur le dépassement des clivages sociaux, dans celui africain, le discours second porte sur l'impossible choix entre l'écriture moderne et l'oralité. Ce tragique de situation renouvelle la problématique de la communication et de l'écriture dans une société africaine perpétuellement écartelée entre l'instinct de conservation et celui de

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 127.
[2] *Ibid.,* p. 41.
[3] *Ibid.,* p. 42.

l'ouverture à la modernité. Toutefois, si l'attachement à la modernité, surtout par le biais de l'écriture, est un impératif, la problématique de l'efficacité de la communication, quant au choix de son canal, reste entière. Dans le corpus africain, la structure du texte, tout comme l'histoire des personnages, révèle un chevauchement entre les exigences d'une langue d'emprunt et le rythme d'un langage originel. Ainsi, les littératures d'Afrique se distinguent par ce biculturalisme comme le souligne Papa Samba Diop dans le passage qui suit :

> Ces littératures, francophones, seront toujours d'une vitalité reconnaissable aux mouvements de leurs phrases multiculturelles et à l'allure de leurs styles composites, lesquelles résultent d'une sensibilité spéciale à l'égard d'une langue 'apprise', dont il est souhaitable, pour la création littéraire et sa nécessaire variété, qu'elle ne réduise jamais au silence les langues 'tétées'[1].

Ce chevauchement linguistique, qui caractérise le discours littéraire africain, et caribéen dans une certaine mesure, donne au rythme une cadence aléatoire. Ce style d'écriture hybride pris en tenaille par deux exigences prend des allures tragiques parfois.

Les personnages de *La Vie et demie* et de *L'État honteux* ont presque tous « des démangeaisons d'écrivain[2] ». Mais ils n'écrivent pas tous de la même manière. Ce qui est intéressant dans le rapport des personnages à l'écriture, c'est le genre par lequel ils s'expriment. Deux logiques discursives s'affrontent dans les textes de l'écrivain congolais. Celle de la dictature et celle du contre-pouvoir. Les personnages du pouvoir, notamment les Guides, s'expriment par le genre poétique lorsqu'ils sont dans leurs moments favoris : la rencontre avec une femme. Quant à ceux qui sont censés renverser le cours de l'histoire, ils s'expriment toujours par la prose et, le plus souvent, sous une forme épistolaire. En effet, l'auteur semble créer une dichotomie discursive qui fait du genre poétique l'apanage du conformisme et de celui prosaïque l'apanage des adeptes de la liberté. Mon-colonel Martillimi Lopez n'écrit que pour les femmes dont il tombe amoureux comme le confirme le poème dédié à l'ex-femme de Yambo-Yambi : « Il vint présenter à l'ex-femme de Yambo-Yambi les poèmes que ma hernie a écrits en ton honneur[3] ». Lorsqu'il s'agit d'un autre thème que l'amour, il réduit l'acte d'écrire à une simple intention : « […] nous sommes dans un pays méchant et on devrait l'écrire en

[1] Papa Samba Diop, « Littératures francophones : langues et styles », *op. cit.,* p. 256.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 162.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 131.

©2011/UPS/I.02/14/D.

lettre d'or à l'entrée du port de Zouhando-Norta[1] ». Le Guide Providentiel s'exprime toujours à l'égard de Chaïdana dans un style poétique.

Le désir d'écrire est un désir d'Histoire pour les victimes de la tyrannie, alors qu'elle est, pour les tenants de la dictature, un acte subversif, une négation de l'histoire. D'une part, les victimes écrivent et d'autre part, les tyrans déchirent leurs écrits. C'est ainsi que les rayons de la bibliothèque du palais de mon-colonel, où il n'y aurait que le livre d'or, ne servent qu'à ranger ses matelas : « […] il prend ses lampes-tempêtes, ses deux matelas qu'on aurait dû garder dans les rayons de la bibliothèque du palais […][2] ». Lors de sa démission, le personnage déchire tous les livres de littérature et les symboles de l'autorité politique. Dans *La Vie et demie,* l'écriture est une nécessité pour les victimes du pouvoir. Mais elle est souvent freinée par le pouvoir tyrannique qui est réfractaire à toute idée progressiste, comme veut le signifier le Guide Providentiel à Layisho, l'homme en cage : « Je te ferai une cage. Les idées que tu propages n'ont pas encore leur place sur cette terre. Tu attendras paisiblement dans ta cahute que le temps de tes idées vienne[3] ».

La cage de Layisho est située « dans l'arrière-cour du palais entre le lac des Espoirs et la loge aux pythons[4] ». Cette situation géographique, dont la signification symbolique est perceptible à travers l'emploi de la majuscule pour le mot « Espoirs » et celui des minuscules pour le groupe nominal « loge aux pythons », situe le personnage à un tournant de l'Histoire. La couleur noire – encre de Martial – mystérieusement attribuée à ses écrits à base de « son sang[5]» et de « ses excréments[6] », pose symboliquement la problématique de l'Histoire de l'Homme noir. Ce dernier, chez Sony Labou Tansi, vit dans l'angoisse de voir se concrétiser les mauvais présages de l'Autre, quant à la gestion de sa propre liberté, et la promesse de relever ce défi. Le changement de nom de Jean Tournesol qui devient Jean Apocalypse est significatif à ce sujet. En s'adressant à Félix-le-Tropical, il ne fait que confirmer cette angoisse : « – Excellence, nous devrions avoir honte. Ceux qui nous ont jeté l'indépendance avaient parié leur tête et leur sang pour dire que nous serions incapables de gérer la liberté. Ce défi-là il devait

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 19.
[2] *Ibid.,* p. 59.
[3] *Ibid.,* p. 81.
[4] *Ibid.,* p. 83.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 83.
[6] *Ibid.,* p. 136.

bouger dans toute notre manière de respirer[1] ». Le personnage ne dit pas plus que les compagnons de cellule de Cataeno Pablo qui sont signataires de la lettre adressée à mon-colonel :

> La grande question est maintenant la suivante : si nous ne pouvons rien contre la chute de l'humain, pendant combien de temps tiendrons-nous encore humain ? […] nous avons plus que les autres des raisons d'être plus humains, nous devons non pas seulement respirer mais fonctionner, fonctionner pour faire fonctionner cette race de crocodiles venus dans l'Histoire avec des écailles de honte[2].

La nécessite de la lutte contre « la chute de l'humain » dont parle le personnage est un discours lisible à travers le rythme du récit. Le refus de la chute définitive est symbolisé par le refus de la mort du personnage de Martial. Ce vieillard qui a vaincu la mort et qu'on reconnaît à son « éternel stylo à bille [qu'il porte toujours] dans ses cheveux touffus[3] » est un mythe. Il est le symbole du témoin éternel. Ses différentes blessures auxquelles le narrateur fait souvent allusion constituent, d'une certaine manière, l'écriture vivante de l'histoire. Martial est un mythe comme le sont les gens, la littérature, l'encre, le noir qui lui sont associés. Son stylo ne sert qu'à écrire des bouts de phrases « dans la main gauche de Chaïdana[4] » ou de réécrire le même bout de phrase « sur tout ce qui pouvait exister[5] » dans la chambre de sa fille à l'hôtel La Vie-et-Demie. Il est celui qui indique le chemin de l'Histoire. Mais ce qui est intéressant dans ce désir d'Histoire, où l'écriture semble jouer un rôle prépondérant, c'est l'inachèvement des projets d'écriture. Seuls les morts comme Chaïdana et Layisho ont réussi à terminer leur projet. Ce constat nous amène à considérer ici l'acte d'écrire comme un devoir de mémoire qui a sans doute pour objectif d'éviter la rechute dans le piège de la dictature.

En revanche, il y a une question qu'on ne peut pas s'empêcher de poser quant à la suspension régulière du discours écrit lorsqu'il se rapporte à la communication entre deux personnages ou entre les deux camps du pouvoir. Lorsque Martial est très en colère, il substitue à la communication écrite celle des gestes : « Martial entra tellement en colère qu'il battit sa fille […] coucha avec elle […] avant de partir et tous les écrits

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 162.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 126-127.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 28.
[4] *Ibid.,* p. 28.
[5] *Ibid.,* p. 66.

©2011/UPS/I.02/14/D.

disparurent de la chambre […][1] ». L'écriture s'efface pour céder la place à un autre mode d'écriture non conventionnel qui, cette fois-ci, met en avance l'efficacité de la communication par l'utilisation de moyens plus familiers[2] aux interlocuteurs. Certains opposants à mon-colonel, comme les amis de Cataeno Pablo, n'ont pas finalement renoncé à leur lettre de demande de grâce, parce qu'ils se considèrent comme des morts : « – Monsieur le Président, c'est un mort qui vous parle, les morts ne savent pas quelle langue ils parlent […][3] ». Le message de Laure et la Panthère consiste à inonder de « caca[4] » le lit des hommes du pouvoir.

Le désir d'Histoire est oscillatoire. Il met en balance l'efficacité du langage écrit et celle du langage des signes. Cette hésitation affecte même la structure du premier récit dont la logique sémantique des paragraphes est parfois bousculée. Toutes les tentatives de dépassement et d'émancipation s'amorcent, mais rechutent. Et lorsque le récit est relancé, le nouveau départ semble aussitôt manqué à cause de l'impossible dépassement des personnages, comme il apparaît dans ce paragraphe qui résume l'histoire de *La Vie et demie* :

> Les gens de Martial avaient jeté un tract dans toutes les villes de la Katamalanasie, le 19 décembre de l'année où Chaïdana-la-grosse-viande avait quitté Yourma pour le Darmellia. 'On ne brûle pas l'enfer'. C'était aussi le titre de la lettre ouverte qu'ils avaient adressée au guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père[5].

Ce paragraphe, qui est presque en rupture avec le passage précédent, est un résumé de la situation historique de *La Vie et demie.* Il rend compte de l'opposition entre le pouvoir et son contre-pouvoir, du démembrement de l'État à travers la sécession du Darmellia, mais aussi et surtout de l'opposition entre l'oralité et l'écriture. La situation temporelle de l'événement est inattendue. La date précise du 19 décembre n'est pas suivie de la précision exacte de l'année. L'auteur opère une chute surprenante en versant dans l'oralité. Ce style de l'auteur est le même pour les personnages. Les adeptes de l'écriture

---

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 69.
[2]Engelbert Mveng, « Introduction à l'herméneutique négro-africaine » : « Toutes les grandes civilisations négro-africaines sont des civilisations écrites. En effet, l'art plastique et décoratif, partout en Afrique noire, est une écriture symbolique » dans par Papa Samba Diop dans *L'Écrivain peut-il créer une civilisation ? Actes du Colloque international sur Les littératures francophones au seuil du XXIe siècle,* Harvard University, Cambridge, Massachussetts, 6 mai 2000, p. 123.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p.124.
[4] *Ibid.,* p. 88.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 136.

semblent parfois fatigués d'écrire. La lettre ouverte adressée à Jean-Oscar-Cœur-de-Père commence de manière officielle. Avant même que le lecteur n'en découvre plus d'un paragraphe, elle verse dans l'oralité pour susciter la colère du destinataire. Cette chute a permis d'atteindre l'objectif visé car le destinataire a brûlé la lettre dès qu'il a rencontré le mot enfer qui, dans la langue de l'interlocuteur, désigne mieux la nature du système politique que le mot dictature qui lui correspond dans la langue d'emprunt.

En somme, le rythme et l'histoire du récit entretiennent une relation étroite. Les différentes allures des récits du corpus sont réductibles au dénominateur commun de rythme irrégulier et de style labyrinthique. Cette esthétique de l'éclatement est la symétrie d'un discours second qui, au-delà du récit de la dictature, pose la problématique de la condition humaine. Le rythme du récit et le discours second fonctionnent comme un ensemble scénique. Le premier correspondrait au cadre et le second aux acteurs y évoluant. Il faut néanmoins distinguer deux catégories de personnages sur cette scène : d'une part, il y a ceux à qui s'impose le choix entre la tradition et la modernité, entre l'écriture et l'oralité et, d'autre part, ceux condamnés à faire leur chemin de croix, parce qu'ayant définitivement perdu les racines qui auraient pu les retenir dans la même situation que les premiers. Si les premiers tentent difficilement de contourner le dilemme, chez les seconds le choix est irréversible. En tout état de cause, s'il faudrait donner un nom à la situation des différents personnages, il ne serait pas maladroit d'affirmer qu'ils sont à leur rendez-vous avec l'Histoire. Mais si leur désir d'Histoire est indubitable, il n'en demeure pas moins que leurs approches soient différentes. La question que l'on est tenté de se poser est de savoir ce sur quoi reposent justement ces différences.

Dans l'analyse du dernier point de cette partie – « Le lieu et l'événement : deux baromètres du temps » – l'on se rendra compte que, même s'il ne saurait y aurait avoir d'hiérarchie entre les tyrannies, la culture est un facteur différenciateur quant à leur représentation culturelle et à leur évocation.

©2011/UPS/I.02/14/D.

2) Le lieu et l'événement : deux baromètres du temps

La mesure du temps de la dictature par le lieu et l'événement est étroitement liée à la représentation du phénomène chez le sujet social et à sa manière de le décrire. Dans un premier temps nous verrons comment se présente la construction des « indices syntagmatiques » et dans un second temps comment la description du phénomène dictatorial est liée au lieu de production des textes. D'une manière générale, le phénomène dictatorial se présente comme la manifestation d'une rupture. La conséquence de celle-ci est l'établissement de deux mondes antagoniques : le lieu du bien et le lieu du mal. Ce constat qui est commun aux ouvrages du corpus présente néanmoins quelques différences d'approche entre le corpus africain et celui caribéen. À ce sujet, avant d'établir ces différences, il serait important d'apporter quelques précisons historiques sur les deux milieux de production du corpus en général. Le corpus africain présente l'Afrique, et à juste titre, comme un milieu dont les traces de la colonisation sont encore visibles. Cette réalité n'est pas la même pour la Caraïbe qui est une sorte d'Afrique délocalisée.

En effet, il faut rappeler ici la réalité historique qui fait de l'Afrique une ancienne colonie et de la Caraïbe un accident historique, compte tenu, non pas du cadre géographique, mais de sa réalité culturelle et sociodémographique. En posant ainsi la question, on comprend mieux les différences liées à la représentation du sujet social du phénomène dictatorial. Le sujet social caribéen, vivra ainsi le phénomène de la tyrannie comme un double drame. À celui de la perte des racines que nous avons dénommée dans l'introduction « la naissance accidentelle », s'ajoute celle d'une hypothétique quête identitaire que nous avons titrée « le sursaut existentiel ». Ce dernier point est partagé avec le sujet social africain qui, à la différence de celui caribéen, ressent encore la présence de ses racines originelles. Cette légère démarcation, non moins importante, est perceptible chez certains auteurs que l'on peut considérer comme des pères fondateurs de l'école de la Négritude. Les positions de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire sur la Négritude et sa représentation rendent compte plus ou moins de l'angle d'approche de l'auto-émancipation de ces peuples ayant désormais en charge la gestion de leur propre liberté.

L'écrivain, Aimé Césaire, définissait déjà sa négritude en ces termes :

> Ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre/Ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale/elle plonge dans la chair rouge du sol/elle plonge dans la chair ardente du ciel/elle troue l'accablement opaque de sa droite patience[1].

Ce qui attire notre attention dans cette définition de la négritude de l'auteur martiniquais, c'est la métaphore arborescente, mais aussi son point de départ et sa destination. La couleur « rouge » associée au point de départ, l'enracinement dans la terre exprime aussi la douleur – la couleur du sang ? – symbole d'un enracinement artificiel, par défaut, parce que le lieu originel de l'enracinement – le « paradis[2] » – est perdu. L'affirmation du « sursaut existentiel » se fait dans la douleur, dans la mesure où la destination est aussi incertaine.

Ce mouvement vertical est aux antipodes de celui de Senghor que l'on peut qualifier de mouvement horizontal. La « taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre » dont parle Césaire, et à travers laquelle il faut voir une allusion à Senghor, demeure figée. Le premier doit replanter ou semer sa négritude du fait de sa déterritorialisation. Le second, fier de franchir « de nouveau […] la haute porte d'honneur[3] », de son milieu d'origine dévasté, n'a juste qu'à arroser pour ressusciter son jardin comme le confirme cette anaphore : « Mais lors, je ressuscite la rumeur des troupeaux […]/Je ressuscite la théorie des servantes […]/Je ressuscite la caravane […]/Je ressuscite mes vertus terriennes[4] ». Le rappel de ces positions dont le contexte est antérieur à celui de cette étude-ci, trouve son explication et sa motivation dans le leitmotiv du thème du soleil et de la lumière dans le corpus caribéen, mais aussi de la nature du mouvement des personnages dans le corpus africain. Tout en tenant compte du décalage contextuel et temporel de ces rapprochements, il faut reconnaître que, dans le corpus caribéen, le manichéisme des mondes du bien et du mal s'appréhende dans un rapport de verticalité. Les héros caribéen, pour échapper au monde du mal, doivent opérer un saut vers le soleil, symbole d'une liberté, qui au demeurant, reste tragique.

Par ailleurs, le leitmotiv du thème de la montée est assez récurrent chez certains auteurs de la littérature caribéenne. Lorsqu'on lit le célèbre poème de Guy Tirolien dans *Balles d'Or*[5], le thème de la liberté telle qu'elle est définie par le « colonisateur »

[1] Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 47.
[2] *Ibid.,* p. 7.
[3] Léopold Sédar Senghor, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964, p. 47.
[4] *Ibid.,* p. 50-51.
[5] Guy Tirolien, *Balles d'Or*, Paris, Présence Africaine, 1961.

©2011/UPS/I.02/14/D.

consiste en un voyage matinal vers ce « morne […] bien haut/qui mène à […] l'école[1] ». Bien que le poème s'inscrive dans un contexte de revalorisation des préoccupations « traditionnelles », la plainte de l'enfant serait associée à sa naïveté, dans un contexte où la liberté passe aussi ou d'abord par le savoir. En tout état de cause, dans le cadre qui est celui de cette étude-ci, la montée constitue un thème dans le corpus caribéen. Il se trouve que la raison de cette montée est fondée sur le malaise que renferme la situation sur terre. La terre est le lieu de l'obscurité et de la persécution de l'homme. *A contrario*, le lieu, de la vie est symbolisé par la lumière du soleil. Il convient maintenant de voir la présentation des lieux et des événements qui déclenchent le processus de la montée vers le ciel.

Dans *Le Mât de cocagne*, le titre est assez évocateur. L'événement majeur du récit demeure la compétition sur un mât de cocagne et le lieu de cet événement : « la place des Héros[2] ». Mais le mot héros dans le corpus caribéen, et même dans le corpus en général, est synonyme de candidat à la mort, en amont, et de défunt, en aval. La place des Héros, à la fin du roman, prend une autre signification que celle qui fut pendant longtemps la sienne. Elle est désormais associée à la tyrannie du Docteur Zacharie et au courage de l'homme qui a osé la défier. Dans le point précédent, nous avons vu, en analysant le rythme, l'itinéraire des héros de Dorsinville et la signification du haut. Pour ne pas y revenir dans un souci de répétition, évoquons quelques exemples qui n'ont pas été cités. Ces derniers permettront de découvrir l'antagonisme entre le lieu du mal et celui du bien comme une conséquence de la tyrannie.

Le haut, comme il a été énoné précédemment, est le lieu de la liberté. Les personnages du corpus caribéens, lorsqu'ils ne sont pas encore appréhendés par le pouvoir, se réfugient souvent en hauteur dans un cadre éclairé. C'est ainsi que le Directeur d'école, pour donner l'impression de ne participer à aucun complot, mais plutôt s'adonne, comme d'habitude, à ses lectures nocturnes, doit laisser allumée la lumière de sa chambre. Voici le stratagème que lui conseille Aldo, son jeune frère :

> Là-haut, éclairez votre chambre, laissez les battants ouverts, allez et venez comme à l'ordinaire, puis donnez-vous l'air de lire, on sait que vous lisez au lit… une heure de

[1] Guy Tirolien, *Balles d'Or, op. cit.,* p. 19.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 71.

> lumière là-haut, puis vous éteindrez et reviendrez ici fermer la porte d'entrée. Je serai parti[1].

La répétition du mot « là-haut », qui désigne de manière symbolique un lieu de liberté, celle d'être chez soi, semble prendre une autre signification lorsque le lieu est deux fois associé à la lumière. La situation du personnage est précaire malgré son rang social. Son père, un adversaire du pouvoir, a fui son pays. Il est obligé d'être un inconditionnel du pouvoir dans la mesure où le moindre doute sur sa fidélité l'expose à des représailles. Si l'on jette un regard sur les reproches que lui fait son frère, on comprend dès lors la fragilité de cette liberté : « Vous êtes là à vivre prisonniers d'une dictature imbécile qui vous interdit même à vous directeur de penser, je ne dis pas penser juste, de penser tout court[2] ». La liberté du Directeur est aussi éphémère que la durée d'« une heure » de lecture nocturne qui lui faut pour ne pas être accusé de comploteur.

Le haut prend alors deux significations : d'une part, il est le lieu réel pour des personnages qui tentent d'échapper provisoirement aux exactions du régime et, d'autre part, il est le lieu symbolique, imaginaire, de la liberté. Le lieu du bas est désigné comme symbolique de l'enfermement. Ce lieu s'oppose à celui du haut où les personnages, même se trouvant dans une maison, se situent près des fenêtres : symbole d'ouverture. Dans le roman de Lyonel Trouillot, cette opposition des lieux est très significative. Le lieu du mal, celui de la dictature, est décrit métaphoriquement comme un « calypso d'apocalypse[3] » ou « un étouffoir[4] ». Parfois c'est par le recours à l'oxymoron qu'il est caractérisé : « vingt-sept mille kilomètres carrés de haine et de désolation[5] ». Ce qui est également intéressant chez les narrateurs de Lyonel Trouillot, c'est parfois cette proximité avec certains narrateurs du corpus africain. Le phénomène dictatorial est désigné dans certains cas par les événements qu'il entraîne. La référence au temps par l'événement est un mode de désignation métonymique très fréquent dans les récits du corpus africain.

Par ailleurs, une survivance de ce mode de désignation, qui associe le temps à l'événement, peut se rencontrer dans le corpus caribéen, comme en témoigne cet extrait du roman de Lyonel Trouillot : « Tomber amoureux pour la première fois l'année de la

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 46.
[2] *Ibid.,* p. 40.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 11.
[4] *Ibid.,* p. 11.
[5] *Ibid.,* p. 21.

©2011/UPS/I.02/14/D.

fermeture des écoles pour combattre la prolifération des doctrines subversives. Mourir l'année des dix-sept invasions ratées, suivie chacune par des vagues de répression[1] ». La dictature, c'est le lieu des malheureux événements, mais aussi celui des ombres, de la « cécité[2] » et du « miroir maléfique[3] ». Le lieu du mal est ainsi un lieu de mort. Les personnages n'ont aucune chance de survie. Seul l'accès à un lieu de liberté symbolique peut les sauver de la tyrannie. La mort des quatre femmes de maître Borel à l'ombre des palmiers est significative à ce sujet. L'arbre, dont nous retrouvons la même signification dans le roman de René Depestre, est ici la voie de l'ascension. Les quatre veuves, mortes à leur tour sous les palmiers, symbolisent peut-être l'ensemencement ou l'humus nécessaire à l'arbre pour bien fixer ses racines dans « la chair rouge du sol ».

Si l'arbre est un symbole de cette ascension, toute autre situation en hauteur en est son prolongement. Les personnages ne cessent de paraître aux pieds des murs ou à hauteur des fenêtres des immeubles. La situation en altitude permet de mieux appréhender les caractéristiques du bas. C'est depuis la fenêtre de son immeuble qu'Irène découvre certaines scènes de violence qui se passent en bas dans une maison voisine : « de sa chambre elle [Irène] regardait ce qui se passait à l'intérieur d'une maison du voisinage[4] ». Ces lieux haut perchés constituent des lieux de paix. Irène ne renvoie-t-elle pas à son homonyme dans la mythologie grecque ? Elle remet en mémoire Irène (Eirênê), la fille de Zeus et de Thémis, qui incarne la paix. Sa comparaison avec d'autres personnages du roman, qui tentent vainement d'arriver en hauteur ou qui, par paresse, restent au sol, permet de confirmer cette allusion. L'aveu de Gérard, le taximan amputé d'une jambe, rend compte de cette dichotomie entre le haut et bas :

> Je ne parviendrais jamais à sauter aussi haut. Avec ma jambe et ces restes d'animaux et d'objets dont le mouvement limitait mes mouvements. Je plongeai. Trouver au fond quelque chose de solide sur quoi grimer. Refaire surface. Accoler les objets aux murs. Un bidon. Un autre bidon. Plonger de nouveau[5].

Le franchissement du mur symbolise l'accès à la paix et à la liberté. Ainsi, Gérard est à l'image d'Irène et du Directeur de Lycée. Les personnages qui échouent dans leur

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 78.
[2] *Ibid.,* p. 24.
[3] *Ibid.,* p. 24.
[4] *Ibid.,* p. 60.
[5] *Ibid.,* p. 74.

tentative d'accéder au sommet n'abdiquent pas pour autant. Ils substituent provisoirement et de manière symbolique le sommet à des éléments qui y font référence. L'alternative de Gérard sera, à défaut de pourvoir escalader le mur, de se consoler dans l'attente de la lumière du soleil : « L'écho lointain d'un coup de feu me consola d'attendre l'aube. À l'aube, j'y verrais mieux[1] ». Le coup de feu au loin est assez significatif. Il annonce la défaite provisoire de ce personnage assez malheureux, mais qui a toujours su se consoler dans le compagnonnage de sa vieille Toyota.

Lorsque le personnage se retrouve dans une situation où il lui est impossible d'accéder en hauteur, ou lorsqu'il choisit délibérément de se fier au bas par naïveté, la surprise est cruelle, même si l'endroit paraît rassurant. C'est ce qui est arrivé à Jeanine : « Jeanine n'avait pas la force de monter dans sa chambre […], elle riait dans son sommeil, il y avait du sang sur ses mains, sur sa robe […][2] ». Il n'existe donc pas de frontière physique entre le monde du mal et celui du bien. La situation en h[s]auteur[3] est artificielle et provisoire. Le vrai monde de la liberté est un monde imaginaire, à construire, comme le confirme le sort des personnages de Roger Dorsinville, ceux de René Depestre, mais aussi ceux de Lyonel Trouillot. En revanche, il existe des moments où une frontière temporelle se dégage entre les deux mondes. Cette frontière n'est pas un lieu physique, mais une situation temporelle. C'est peut être le moment de consolation de Gérard qui avoue : « La nuit entrait dans l'aube. Je connaissais cette heure. D'ordinaire, à ce moment les rues n'appartiennent à personne[4] ». Le propos du personnage renferme un rapport particulier avec ce moment. L'emploi du verbe « entrer » traduit l'envie de Gérard de substituer la nuit au jour, de franchir cette frontière pour arriver dans le lieu de la lumière du jour. Ce procédé de description des phénomènes temporels et des lieux amène à s'interroger sur le rapport des personnages d'avec ces phénomènes.

En effet, au regard des titres du corpus caribéen, il se dégage un ensemble d' « *indices syntagmatiques* » relatifs au mouvement, à la « modification » ou à l'« accidentalité ». *Le Mât de cocagne*, *Mourir pour Haïti* et *Rue des Pas-Perdus* sont

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 75.
[2] *Ibid.,* p. 83.
[3] Guy Tirolien, *De Marie-Galante à une poétique afro-antillaise* (entretien avec Michel Tétu), Paris, Éditions Caribéennes, 1990 : « C'est d'ailleurs une de nos originalités, comme disent certains : la chance d'être Antillais, c'est d'être à cheval sur trois chevaux. On ne peut pas les monter tous à la fois (…) il faut faire le saut (…). C'est quand même sautillant ! », p. 165.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 87.

©2011/UPS/I.02/14/D.

autant de titres qui renvoient à la fois à des lieux et à des transformations. Quels rapports ces lieux entretiennent-ils entre eux ? Et quels rapports les personnages de ces lieux entretiennent-ils ? Avant de répondre à ces questions, posons un certains nombres d'hypothèses. En commençant par la moins significative, rappelons que les différents textes font référence à un même système politique : le régime des Duvalier[1] en Haïti de 1964 à 1971 et de 1971 à 1986. Dans les paragraphes précédents, nous avons tenté d'expliquer les fondements culturels de ce que nous avons dénommé le « sursaut existentiel ». Mais pour mieux cerner le rapport de ces différents lieux, il faut s'en tenir plutôt à leur mode de désignation.

Le roman de Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, indique non seulement un lieu, mais un lieu caractérisé. Un endroit *a priori* public, mais qui, en réalité, ne semble pas l'être. De presque tous les endroits ouverts et publics, la rue paraît être le plus petit. La privatisation officieuse de la petite portion des espaces publics est un signe manifeste de modification de « l'être-localisateur », du lieu. Le titre traduit, non seulement la crainte de tout passant, mais aussi fonctionne-t-il comme un titre accusateur des autorités publiques. La crainte des passants traduit la violation de l'espace public par le pouvoir. Dépossédés de leur lieu de liberté, les personnages doivent reconquérir cette liberté. Mais comme cette liberté ne peut trouver sa place dans ce lieu et qu'il semble impossible de céder à sa quête, l'être, pour la retrouver, doit se délocaliser. La délocalisation, c'est aussi la mutation, la modification. Le titre du roman de Dorsinville, *Mourir pour Haïti,* marque le processus de cette modification. Le groupe infinitif renferme une action et un lieu. Le lieu renferme un code non difficile à décoder d'autant plus qu'Haïti, signifie ici une autre Haïti, celle dont rêvent Esther, Victor, Serge, Aldo, Legros et Michel. Mais pour atteindre ce lieu, le rêve ne suffit pas, il faut une attitude « sautillant[e] ».

À l'image des différents héros cités dans le paragraphe précédent, celui de René Depestre adopte la même attitude. Le titre du roman, *Le Mât de cocagne*, est la matérialisation du ce voyage vers le pays imaginaire, celui de la liberté. La cérémonie du mât de cocagne est un événement à double signification. Il est à la fois le motif et le moyen du voyage. Il est le motif en ce sens qu'il est décrit comme le lieu du mal, de la négation de la liberté. Ici, la seule voie qui s'offre aux candidats de « l'immigration »

[1] François Duvalier fut élu en 1957. C'est à partir de 1964 que son régime a dérivé dans la dictature.

est celle qui mène au ciel, comme il a été cité précédemment dans les paroles rapportées de Papa Doc. Le mât de cocagne est aussi un moyen de sortir du lieu du mal. Mais qui parle de sortie, parle forcément d'entrée. Le lieu de destination est connu dans l'allusion au pays de Cocagne, celui du rêve. À ce sujet, Jean Delumeau explique, dans le passage qui suit, le caractère utopique de ce lieu dont il ne faut retenir que la symbolique. Il dit : « La fortune des ''pays de Cocagne'' ne se comprend que par le contraste avec la réalité. Ils sont une évasion hors d'une civilisation caractérisée d'ordinaire par la pénurie, voire la faim, par des conditions de travail très dures […][1] ». Le lieu de destination est alors un monde où le personnage vivra en liberté. Ce lieu qui n'existe que par son opposition avec celui de la réalité est le lieu de l'incarnation du caribéen : le lieu ou la « conscience [caribéenne s'affirme dans une] verticalité psychique [2]».

En somme, cette nécessité de s'affranchir du chaos, quitte à ce que ce soit vers une destination inconnue, constitue une forme d'appropriation collective d'une certaine conception de la liberté dans un contexte où celle-ci ne trouve pas sa place. Le mode de symbolisation de cette attitude collective varie d'un texte à un autre et d'un personnage à un autre. Dans le texte de Lyonel Trouillot, les personnages apparaissent parfois aux fenêtres pour exprimer ce désir ou en signifier l'expression. Chez Dorsinville, le titre du roman est une description en amont du destin des personnages. Quant à René Depestre, son texte et l'événement qui en constitue le fil sont une matérialisation symbolique de ce chemin de croix. L'on est tenté de parodier Guy Tirolien en disant que « tous les chevaux mènent à la liberté, l'essentiel est de sauter sur un ». Le thème de l'ascension, dans lequel il faut entendre le mouvement, la modification, est « un lieu commun » que l'on retrouve dans le discours identitaire caribéen. Dans le contexte de la dictature, sa réaffirmation est un second cri d'alarme contre un nouveau chaos : celui de la dictature.

*

Comparée à celle dans le corpus africain, cette opposition entre le lieu du mal et celui du bien dans un rapport de verticalité prend d'autres formes. Bien que l'affirmation du lieu terrestre, du bas, comme le lieu du mal, soit partagée de part et

[1] Jean Delumeau (Sous la direction de), *La Mort des pays de Cocagne. Comportements collectifs de la renaissance à l'âge classique*, Publications de la Sorbonne, Série « Études » - Tome 12, 1976, p. 11.
[2] Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 47.

©2011/UPS/I.02/14/D.

d'autre, la situation en hauteur des personnages du corpus africain n'a pas la même signification que celle des personnages du corpus caribéen. Il faudrait néanmoins en citer quelques exemples et tenter de les interpréter, avant de voir ce qui pourrait correspondre au thème de l'ascension dans le corpus africain. Dans le corpus africain, au regard des personnages qui se découvrent en situation de hauteur, le haut semble relever plutôt de l'autorité que d'un désir de liberté. Dès l'ouverture de *L'État honteux,* le personnage principal du roman apparaît sur un cheval blanc : « […] lui [mon-colonel Martillimi Lopez] chantait l'hymne national, assis sur le dos de Moupourtanka son cheval blanc[1] ». À la fin du roman, la description du retour du personnage à son lieu d'origine est faite sans allusion au cheval. Est-ce un oubli ? Ou est-ce que l'absence du cheval signifie aussi que le personnage a définitivement perdu le pouvoir ? En tout cas, en comparant cette absence à d'autres références à l'espace du haut, on peut assimiler le lieu du haut à la symbolique de l'autorité.

Dans *La Vie et demie*, la confrontation des leaders passe par la dispute du trône. Martial se présente comme le vrai leader du peuple. Il est décrit à travers le haut de son corps qui symbolise aussi l'autorité. Lorsque le Guide présidentiel se présente sur le podium pour faire son discours, Martial lui dispute ce podium. En voici un exemple : « À ce moment là, la foule avait cru revoir Martial bousculant le guide jusqu'au bas du podium et prendre sa place[2] ». Le guide Jean-Cœur-de-Père, même sur le chemin de la mort, est découvert « dans un carrosse[3] ». Sur le « bûcher […] haut comme un podium[4] » où il doit se donner la mort, Martial réapparaît à une hauteur supérieure : au « cinquième étage de l'immeuble de la mairie[5] ». Cette dernière apparition de Martial est décrite par le guide lui-même. Est-ce une manière de détourner l'attention de la foule ? Toujours est-il que, même si c'est un subterfuge, l'échec du guide Jean-Brise-Cœur est évident. Ce symbolisme de l'autorité qui s'affirme par le positionnement en hauteur des personnages correspond, dans *E. A. V. B. S.*, à l'espace aérien.

Dans le roman d'Ahmadou Kourouma, l'espace aérien est celui du général Koyaga. Les origines du personnage, les montagnes, peuvent avoir une signification particulière si elles sont mises en corrélation avec l'espace de formation du Président.

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 7.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 40.
[3] *Ibid.,* p. 140.
[4] *Ibid.,* p. 141.
[5] *Ibid.,* p. 142.

Pour asseoir son autorité, le personnage doit effectuer plusieurs voyages en avion. La disparition des éléments qui garantissaient le pouvoir de Koyaga survient au moment où ce dernier effectue sa dernière descente d'avion : « C'est ce spectacle qu'il a été donné d'observer de votre avion de commandement. C'est ce spectacle que vous avez trouvé sur le terrain quand vous avez atterri. Le fouillis à terre était indescriptible[1] ». Comme en témoignent certains proverbes du roman de Kourouma, le haut est le symbole de la consécration et de l'autorité : « *Un roi s'assied sur son trône pendant qu'un autre se fait tailler le sien* [ou] *Au bout de la patience, il y a le ciel*[2] ». Cette signification du haut, qui fonctionne comme un lieu commun dans le corpus africain, se démarque de celle du corpus caribéen. Dans le corpus caribéen, l'opposition entre le lieu du mal et celui du bien est symbolisée respectivement par la démarcation entre le bas et le haut.

Dans le corpus africain, le mode de désignation de ces deux lieux est tout autre. L'opposition entre le monde du bien et celui du mal est liée au mouvement des personnages. Les personnages fuient l'ici pour un ailleurs. L'ici est la réalité de la dictature. Contrairement au corpus caribéen où l'ensemble des acteurs conviennent de la signification que revêtent le haut et le bas, dans le corpus africain, l'ici et l'ailleurs n'ont pas la même signification pour les acteurs. Pour les tenants du pouvoir, l'ici est le lieu du bien alors que pour les victimes, c'est plutôt le contraire. Ce jeu de négations qui confère à la dictature un caractère fugitif rejoint la définition de Luc Rasson du totalitarisme : « Le totalitarisme est une pensée de la clôture, dans l'espace et dans le temps. Il se définit par la négative et cela doublement : contre l'ancien et contre un ailleurs toujours injectés de sens idéologique[3] ». La dictature, en tant qu'événement, est difficile à cerner, compte tenu de l'absence de mots justes pour la nommer. En revanche les termes ne manquent pas pour la situer dans le temps. Elle est désignée, soit par des faits qui se rapportent à elle, soit par la tentative d'instauration d'un monde qui s'en démarque. Dans ces multiples stratégies de désignation, signalons la spécificité du roman d'Ahmadou Kourouma.

Dans *E. A. V. B. S.,* une seule voix détient la primauté du récit : c'est celle du griot-narrateur. Le statut de ce narrateur, à la fois historien et courtisan, tente, tant bien que mal, de circonscrire l'espace de la dictature. Son discours oscille entre « l'éloge

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 380.
[2] *Ibid.*, p. 240 & p. 381.
[3] Luc Rasson, *L'Écrivain et le Dictateur*, Paris, Imago, 2008, p. 102.

©2011/UPS/I.02/14/D.

paradoxal » et le blâme. La satire, dans le contexte de la tradition orale, lorsqu'elle est formulée par une personne autorisée, comme la personne du griot, perd sa dimension objective et son ton sérieux. C'est pour cette raison que l'appréhension d'un système démocratique, comme alternative à la dictature, est posé de manière obséquieuse. Le griot, sait que Koyaga a définitivement perdu le pouvoir, mais il continue, bien que de manière satirique, à l'aider à entretenir son rêve : celui de la reconquête du pouvoir :

> Quand vous aurez retrouvé le Coran et la météorite vous préparerez les élections démocratiques […] avec la certitude de triompher, d'être réélu. Car […] vous êtes sûr que si d'aventure les hommes refusent de voter pour vous, les animaux vous […] plébisciteront[1].

L'univers du roman de Kourouma est un cercle fermé qui circonscrit les limites de la tyrannie. Il n'existe pas de cadre, de lieu alternatif. C'est pour cette raison que le temps y est cyclique. Le *donsomana* est à la fois le calendrier et l'horloge d'un temps qui se renouvelle sans cesse dans l'obscurité, en attendant l'avènement d'un temps lumineux, celui du jour, celui de la démocratie, celui de la liberté. Le lieu du bien est alors situé à l'étage chimérique du simple espoir : « La nuit dure longtemps mais le jour finit par arriver[2] ». Ce mode de désignation du lieu de la tyrannie est spécifique par rapport aux autres romans du corpus africain.

Dans *L'État honteux*, la dénomination de la dictature est ambiguë, compte tenu de l'atmosphère du roman qui situe le lecteur dans le genre carnavalesque. Toutefois, il existe une récurrence d'éléments dont l'évocation permet de comprendre la nature de la dictature qui est décrite dans le récit. Pour le personnage principal du roman, c'est paradoxalement le régime de ses prédécesseurs qui constitue le lieu du mal. En énumérant leurs exactions, il établit une hiérarchie des pouvoirs qui fait du sien un moindre mal. Quelques exemples cités par le dictateur permettent de révéler sa propension à vouloir se démarquer de ses prédécesseurs. Pour n'en citer que deux exemples, rappelons que le dictateur se plaint de la cruauté du dictateur « Oustanno Ludia qui tuait les gens de son peuple comme on tue ses poules[3] ». Il nie toute ressemblance avec les dictateurs Manuelio et Luigui : « Je ne suis pas Luigui Lafundia qui les écorchait, je ne suis pas Manuelio Samba qui les donnait à ses léopards. Il lui

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.
[2] *Ibid.,* p. 381.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 18.

parle du jour honteux où Adamonso Liguas est passé pharaon mais ça jamais de ma hernie[1] ».

Ce sont là des tentatives d'hiérarchisation des systèmes dictatoriaux à travers le rappel d'actes qui remettent en mémoire le temps de la dictature. Dans le roman de Kourouma, l'attitude du dictateur au totem léopard vis-à-vis du dictateur au totem hyène revêt la même signification. Voici comment s'exprime le premier au sujet du second : « – Empereur… Empereur ! Une vraie honte pour l'Afrique entière ! Un soulard ! Ses conneries font tort à la fonction de chef d'État africain[2] » ! Cependant, un événement intéressant vient rétablir cette fuite de la réalité chez le personnage du dictateur. La scène de démission collective des membres du gouvernement de mon-colonel Martillimi Lopez est un événement qui rompt la logique du personnage. Le motif de la démission du gouvernement fait désormais du système de mon-colonel le lieu du mal, au même titre que celui de ses prédécesseurs. La raison évoquée par les démissionnaires confirme ce propos : « [parce qu'il faut] laisser le pays aux enfants de leurs enfant[3] ».

Le motif traduit l'avenir hypothétique des générations à venir. C'est la rupture d'une solidarité horizontale entre les différentes générations. Mais cette volonté de mettre fin au règne de la tyrannie rencontre un obstacle majeur. Celui du refus de toute mutation. La réplique du dictateur à cette volonté de changement est inédite : « vous avez beau faire je suis en position de force. S'il faut fusiller quinze mille mecs pour que quinze millions vivent je le ferai[4] ». Le propos est un aveu qui fait du régime de mon-colonel, l'incarnation du lieu du mal. Le personnage va plus loin lorsqu'il avoue que les militaires dictateurs sont des « marchands de mirages[5] » et que leurs régimes sont des « jeux de hernies[6] ». Ainsi, le régime des « civils[7] » constitue la seule alternative à la dictature dans le *L'État honteux.* C'est en l'avouant de manière grossière que mon-colonel démissionne définitivement du pouvoir. Cette démission n'est pas conforme à la nature d'un pouvoir dictatorial. Le roman fonctionne comme une suspension provisoire de la réalité au profit d'un jeu théâtral correspondant à ce que Bakhtine appelle « les

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 34-35.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 240.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 68.
[4] *Ibid.,* p. 68.
[5] *Ibid.,* p. 157.
[6] *Ibid.,* p. 157.
[7] *Ibid.,* p. 157.

©2011/UPS/I.02/14/D.

grossièretés-détrônement[1] ». Cependant, le caractère bouffon du dictateur ne doit pas cacher sa cruauté. Ici, la dimension carnavalesque n'est qu'un prétexte. Les innombrables scènes de violence qu'on rencontre dans le roman dévoilent un discours sous-jacent qui dénonce la violence politique.

Le lieu du pouvoir dans *L'État honteux* est un cadre où se joue « un théâtre de l'absurde à l'échelle d'une société » comme dirait Martin Malia. Le roman est métaphoriquement un événement en soi. Il est circonscrit dans le temps et dans l'espace. Il donne l'impression d'une représentation théâtrale comme en témoigne la sortie de scène du personnage principal qui coïncide avec la fin de la pièce. Mais le drame de cette parenthèse politique n'est pas un événement exceptionnel. La dictature de mon-colonel Martillimi Lopez n'est que l'un des innombrables anneaux d'une même chaîne. La dictature, dans ce pays imaginaire, est alors une succession d'événements à l'image de celui que représente le règne du fils de Maman Nationale, comme le laisse entendre le narrateur : « […] aimons Lopez il a été cent fois mieux que l'actuel Dolsano Maniania[2] ». Pourtant, on sait que le personnage, tout au long du roman, a vanté la valeur de son pouvoir par rapport à celui de ses prédécesseurs. Il serait logique d'en conclure que *L'État honteux* est le lieu de la représentation satirique d'un système politique qui demeure l'unique certitude dans une société vivant sans cesse le renouvellement d'une « monstrueuse caricature du réel ». Dans l'autre roman de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, cette « monstrueuse caricature du réel » se mesure au nombre des lieux et des événements érigés en lieux de mémoire d'un temps apocalyptique.

Ce roman se distingue par une dimension futuriste que l'on ne retrouve dans aucun autre texte du corpus. Si dans les deux précédents romans du corpus africain, le lieu du bien est du domaine du possible, dans celui-ci, il aura tenté d'exister. Mais à peine construit, il est très vite anéanti. *La Vie et demie* est le récit du progrès impossible, de la paix impossible. Dans cet univers clos, toute tentative d'émancipation, tout effort vers la liberté, est l'aggravation d'une seconde chute dans le chaos. Le texte est un répertoire de sites et de monuments du règne de la terreur. Seuls les lieux et les événements permettent de lire l'histoire d'une société au rythme des dictatures. Ainsi, le

1 Mikhaïl, Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, op. cit.,* p. 199.
2 Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 23.

titre du roman, *La Vie et demie,* est à la fois le lieu de tous les excès et l'événement-mère qui englobe tous les autres événements du récit. C'est un lieu de mort dont le masque trompeur revêt les contours d'un lieu de plaisir.

Le titre fonctionne aussi comme un mode de marquage du temps de la dictature. Il traduit la synthèse de deux temps chez l'individu : celui de la vie sur terre et celui de l'au-delà. La spécificité de ce temps qui amène à réduire ces deux vies en une vie et demie serait peut-être que la vie, dans un temps de dictature, s'inscrit à la lisère de la mort. L'individu qui, chaque jour, côtoie la mort se sent à la limite de sa première vie. Lorsque cet instant ne laisse entrevoir aucun passage réconfortant vers l'autre vie, la mort, l'homme est dans une vie et demie. Aussi, « La Vie et demie[1] » signifie-t-elle le lieu de la surenchère qui tue, comme en témoigne le défilé mortel des autorités politiques à la chambre 38 occupée par Chaïdana. « La-Vie-et-Demie[2] » est le rond-point où mènent tous les itinéraires de la Katamalanasie. Enfin, le titre du roman est l'événement-cadre de l'histoire moderne de la société katamalanasienne. Ce lieu-cadre s'oppose à un autre lieu, lequel semble être celui de la paix. « L'histoire de trente-neuf civilisations pygmées », découverte par Jean Calcium, à laquelle le narrateur fait allusion, constitue un temps non marqué. L'absence d'événements renvoyant à cette période est la preuve d'un passé tranquille. Ce temps appartient au temps absolu étant donné qu'aucun fait marquant [heureux ou malheureux] ne le révèle.

En revanche, le temps de la dictature des guides abonde d'événements marqués. Il faut préciser cependant que le mode de marquage des événements qui le ponctuent est particulier. Les événements ne sont pas seulement retenus ; ils sont immortalisés par des symboles. L'histoire de la Katamalanasie est lisible à travers le nom de ses rues. Paradoxalement, ce ne sont pas les autorités politiques qui en ont décidé ainsi. C'est dans l'une des rares lettres lues jusqu'au bout par un guide, notamment dans celle adressée à Jean-cœur-de-Pierre, que sont répertoriés les événements marquants de toutes les dictatures de la Katamalanasie. Dans cette lettre « de quatre cent cinquante-deux pages[3] », chaque nom renvoie à un événement majeur se rapportant à un acte de violence. Ce qui est intéressant dans ce mode de sélection des événements et lieux de la dictature, c'est la manière dont il s'inscrit dans l'espace géographique. On est assez loin

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 48.
[2] *Ibid.,* p. 188.
[3] *Ibid.,* p. 152.

©2011/UPS/I.02/14/D.

des pratiques de la société traditionnelle où tout était archivé dans la mémoire collective, sans traces visibles. Cette option qui consiste à adopter un mode de marquage plus ou moins occidental relèverait de deux raisons. D'abord, parce que la mémoire des personnages est souvent défaillante. Ensuite, parce qu'il y une volonté d'intrusion de l'auteur pour créer des symboles qui rappellent le fléau de la tyrannie.

La mesure du temps par l'évocation des lieux et des événements est alors à cheval sur la tradition et la modernité. Le baptême des lieux de la dictature relève de la tradition, compte tenu de son caractère officieux. Cependant il a quelque chose de moderne dans la mesure où il s'apparente à une pratique occidentale à la différence que là c'est le pouvoir qui en décide et non le contraire. Toujours est-il que ce mode de marquage des événements de la dictature est conforme au dénouement du récit. La fusion des deux pays ennemis [le Darmellia et le Kawangotara, anciennement la Katamalanasie] est la rencontre entre le lieu du bien et celui du mal sous le nom commun de pays « honteux[1] », comme l'affirme le gardien du « musée de la Douleur[2] ». Il faut préciser qu'ici, le marquage des événements de la dictature n'est pas une création de lieux à la mémoire des victimes. Voilà comment est désigné le cadre de la dictature et ses conséquences :

> Ils étaient passés par le pont Jean-Patatra, ils traversèrent la place Chaïdana, allèrent jusqu'au quai Kapahacheu. Rue Monsieur l'Abbé, avenue du R.-P.-Wang, boulevard Martial, place Layisho, place Jean Cabane, place Jean Canon, boulevard Jean Coriace, allée Pablo-et-Granito, rue Ramuelia-Gonzalès, cité Victorio-Lampourta, square Henri, rond-point La-Vie-et-Demie…[3].

Si l'on sait que la plupart de ces personnages renvoient à des visages monstrueux de la dictature, on est étonné de voir que la nouvelle loi du Bampotsoata interdit la recherche de l'origine de ces noms. La compréhension de ce paradoxe exige une distinction entre le discours, qui serait sans doute celui de l'auteur, et le récit, qui renvoie à une simple exposition des faits. Le fou, anciennement chef du gouvernement du Darmellia, est porteur de ce discours. Il insiste pour savoir l'origine de tous ces lieux, mais son hôte détourne son souci de vérité au profit d'une version légendaire, non moins fausse d'ailleurs. Ce qu'il faut retenir de significatif dans cette démarcation entre

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 190.
[2] *Ibid.,* p. 190.
[3] *Ibid.,* p. 188.

Jean Calcium et le nouveau Président de la République, c'est l'opposition entre le devoir de mémoire, d'une part, et, d'autre part, la volonté d'ensevelir un passé honteux. Paradoxalement, la modernité est ici incarnée par le *devenu-fou* Jean Calcium et la tradition, par le Président de la République. La dernière réplique du roman porte sur le souvenir. Il annonce ou réclame la nécessité de ne jamais oublier le passé. En revanche, pour le Président, la dénégation de la réalité telle qu'elle s'est déroulée, est une manière de considérer tous les événements de la dictature comme de simples repères temporels dont la fonction permet plutôt de se situer dans le temps que de blâmer une certaine époque. Cette conception correspond en définitive, à ce qu'on pourrait dénommer un calendrier culturel de la dictature.

Ce rapport au temps est une particularité chez l'Africain, comme le souligne John Mbiti :

> Lorsque les africains calculent le temps, ce n'est pas par souci d'ordre mathématique, mais avec un but concret et spécifique, en relation avec des évènements. Puisque le temps est composé d'évènements, on ne peut le compter et on ne le compte pas dans le vide[1].

Toutefois, bien que cette assertion trouve sa démonstration dans le rapport général au temps de certains personnages du corpus africain, elle mérite néanmoins d'être nuancée, compte tenu d'une certaine spécificité de *La Vie et demie*. La sécession du Darmellia et son organisation politique relève d'un futurisme qui pose la problématique du long terme, donc du futur tel qu'il est appréhendé par la société occidentale. Le progrès technologique du pays de Jean Coriace relève du rêve. Mais ce hors-temps demeure aussi hypothétique. La recherche d'une puissance au service de la vengeance et de la guerre est considérée ici comme une voie en cul-de-sac. La projection du futur comme une nécessité dans la gestion du pouvoir est alors amorcée dans le roman de l'écrivain congolais. Cependant, elle n'est pas claire, elle demeure une conception brute, comme en témoigne le chaos qui clôt la guerre des deux territoires d'un même peuple. C'est peut-être ce manque de maîtrise sur le futur qui amène John Mbiti à y voir une révolution dangereuse : « Le changement contemporain a importé en Afrique une

[1] John Samuel Mbiti, *Religions et philosophie africaines, op. cit.,* p. 27.

©2011/UPS/I.02/14/D.

dimension future du temps. C'est en cela que réside peut-être la découverte la plus dynamique et la plus dangereuse que les Africains ont faite au XXe siècle[1] ».

Le corpus africain, à la fin de l'analyse de ce sous-point, se résume à la recherche impossible d'un lieu de salut pour les personnages. Les modes d'approche de cette quête sont différents d'un roman à un autre. Mais ils s'inscrivent tous dans la métaphore du chaos renouvelé. La quête d'un lieu du bien comme alternative à celui du mal est une quête impossible. Dans le roman de d'Ahmadou Kourouma, elle est sans cesse renouvelée. Le *donsomana* est ainsi la métaphore théâtralisée d'un lieu du mal sans alternative. C'est un événement qui renferme toutes les caractéristiques de la représentation théâtrale avec sa « règle des trois unités ». Le palais en constitue l'unité de lieu, la geste de Koyaga, son unité d'action et le renouvellement des veillées son unité de temps à l'africaine. La représentation a pour objectif de rechercher un événement second, attendu dans un futur proche : le retour du Coran et de la météorite, qui sera aussi le point de départ d'une seconde séquence du temps de la dictature.

Dans *L'État honteux,* le nom du dictateur, tout comme celui de ses prédécesseurs d'ailleurs, désigne une parenthèse dans l'histoire de ce pays imaginaire décrit par Sony Labou Tansi. La désignation du phénomène de la dictature se fait par une juxtaposition de faits de violence. La dictature est difficile à nommer dans son mode d'organisation. Elle oscille entre le sérieux et le comique. Mais toujours est-il qu'elle est un lieu sans issue, malgré l'effort des victimes, comme le démontre la nature du régime du successeur de mon-colonel Martillimi Lopez : Dolsano Maniania. Ainsi, le récit de *L'État honteux* est la mise en gros plan d'un événement qui, comme tant d'autres, se renouvelle dans un vaste lieu du mal. Cependant, il y a lieu de préciser le caractère hybride de ce modèle de représentation de la dictature. Il existe un décalage réel entre le contexte et le cadre. *L'État honteux* partage cette réalité avec le roman de Kourouma. Les deux romans s'inscrivent dans un contexte moderne, mais avec une atmosphère traditionnelle. *La Vie et demie*, quant à lui [le roman], fait l'économie de cette hybridité, mais réitère l'affirmation des lieux et des événements comme la mesure d'un temps sans issue.

La Vie et demie est une confirmation de cette conception de la dictature. Le roman est une tentative manquée du refus de cette fatalité. La sécession du Darmellia, comme

[1] John Samuel Mbiti, *Religions et philosophie africaines, op. cit.,* p. 229.

un lieu de rêve par opposition au lieu de la tyrannie, a échoué. Ce pays qui a tenté de survivre en dehors de la Katamalanasie est finalement happé par le lieu du mal : « Les deux pays n'étaient plus que des cadavres qui se battaient dans le vide[1] ». Ce n'est pas un hasard, si à la fin du roman, le pays imaginaire décrit dans le roman prend le nom de pays honteux dans les propos du gardien de la centrale de Jean Calcium. La honte prend racine dans l'impossibilité de créer un lieu d'épanouissement de l'individu. Cet échec n'est que la rencontre naturelle de deux mondes antagoniques. Le Darmellia incarne le lieu du bien et le Kawangotara celui du mal. Ici le manichéisme se termine toujours par le triomphe du mal. C'est pour cette raison que tous les lieux et événements du roman sont circonscrits dans un cercle infernal où l'effort de survie n'a finalement aucun sens.

Au terme de l'analyse de ce sous-point, la conception du pouvoir comme un lieu du mal est bien présente de part et d'autre dans le corpus. Cependant, le mode de dénomination et de description de ce lieu diffère d'un corpus à un autre. Dans le corpus caribéen, la découverte des exactions se fait par des personnages qui se situent en hauteur par rapport aux lieux des crimes. Le lieu du bas est ainsi synonyme d'enfer. Toute la stratégie de survie des personnages du corpus caribéen passe par des tentatives d'élévation, d'ascension. Chez Lyonel Trouillot, la description du lieu du mal est souvent faite par des personnages en position privilégiée. Ils sont souvent près des fenêtres et dans un cadre qui surplombe la scène à décrire. Certains d'entre eux sont pris en otage ou sont victimes de la violence politique. Cette situation permet de donner des versions différentes : celles de témoins ayant directement participé aux événements.

Chez Roger Dorsinville, les héros de *Mourir pour Haïti* ne sont pas des observateurs. Ils n'ont pas le temps de témoigner de leur sort. Ils sont plutôt des baromètres personnifiés du règne de la violence. La structure même du roman autorise à parler de personnage-événement pour chaque titre du récit. Le lieu du bas étant celui du mal, ces héros déterminés ont choisi de mourir en hauteur. Mais à la différence du roman de Trouillot, où la hauteur est perceptible à travers la position des personnages, celui de Dorsinville redéfinit le thème de la liberté en assimilant celle-ci à la lumière du soleil. Les héros de Dorsinville ne montent pas pour échapper à une quelconque violence. Ils sont, comme ceux de Trouillot, conscients du fait qu'il n'y a pas de voie de

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 183.

©2011/UPS/I.02/14/D.

salut pour eux. Ils sont juste moins fatalistes. Leur montée est une quête de liberté non provisoire, mais plutôt définitive. C'est pour cette raison que l'antagonisme des lieux du mal et du bien a souvent pour symétrie celui de l'ombre et de la lumière. La mort de chacun des membres du groupe des Serge est métaphoriquement un brin de lumière. La somme des morts est ainsi un processus d'accumulation d'événements lumineux ayant pour but de libérer le peuple. Cette démarche collective devient chez René Depestre, l'œuvre d'un seul homme : Henri Postel.

Le héros de Depestre est la synthèse de ces deux modes de dénonciation de la dictature. Le personnage s'est non seulement offert l'opportunité officielle de faire son ascension, mais compte-t-il accomplir individuellement le défi de libérer toute une collectivité. La déchéance physique du dernier ennemi du *Zoocrate* Zacharie est la signature du règne de la terreur. Pourtant, le héros s'émancipe miraculeusement du lieu du mal. René Depestre aborde ainsi la question de la liberté sous un autre angle. Le thème de l'ascension devient alors très énigmatique. La lutte ne se situe plus en dehors du système mais plutôt au cœur du système. Se libérer ne sera plus s'extraire, fuir furtivement les lieux du crime (comme chez Trouillot), et encore moins prendre les armes (comme chez Dorsinville), mais plutôt s'armer de patience et faire de chaque acte un donner à voir apte à faire prendre conscience.

En tout état de cause, ces différentes conceptions de la liberté ont quelque chose de commun. Il existe tout un ensemble d'événements et de lieux qui constituent, somme toute, la signature définissant la voie de la liberté. Le sacrifice des héros autorise à dire que les personnages du corpus caribéen et leur conception de la liberté prennent racine dans une constitution mentale où le futur prend une place qu'on est loin de trouver dans le destin des héros du corpus africain. La dénomination et la dénonciation de la tyrannie renferment contextuellement, de part et d'autre, des éléments définissables comme des « indices syntagmatiques ». Cependant, la conception de la liberté et son insertion à l'échelle sociale s'appréhendent différemment d'un corpus à un autre. Si, comme il a été énoncé précédemment, le combat pour l'épanouissement des générations à venir est un lieu commun chez le héros caribéen, chez celui africain, il est tout autre, compte tenu du rapport au temps.

En ne se référent qu'aux titres des romans, on constate que ceux du corpus africains renvoient à un état de faits alors que ceux du corpus caribéen renvoient à des mouvements, à des actes. Le temps dans le corpus africain se mesure par la succession d'événements circonscrits dans la circularité et la répétition. Les personnages se déplacent horizontalement et la situation initiale ne connaît pas de grands changements sinon le renforcement du chaos. Pourtant, le discours sur la nécessité de s'affranchir de ce pessimisme ne manque pas dans les textes du corpus africain. Si le griot-narrateur aborde la question de manière biaisée, à la fin du roman de Kourouma, sans doute à cause de son statut, certains personnages du reste du corpus l'abordent sans détour. La lettre des compagnons de Caetano Pablo au Président, dans *L'État honteux,* et celle ouverte à Jean-Oscar-Cœur-de-Père sont loin du pessimisme qui marque le dénouement général de chaque ouvrage du corpus. Ces modes d'approche entretiennent une relation étroite avec le contexte culturel des ouvrages du corpus. Le corpus africain porte la marque de l'hésitation entre la nécessité de s'ouvrir à la modernité et l'attachement aux valeurs traditionnelles alors que celui caribéen traîne encore les séquelles d'un « chaos originel » face à une émancipation en perpétuelle reconstruction.

*

Au terme de cette première partie, l'analyse de l'espace et du temps a permis de découvrir comment le statut des personnages peut dénaturer leur rapport à l'espace. L'analyse a permis également de voir comment le contexte et le milieu culturel peuvent imprimer une marque spécifique à l'étude du temps dans son vécu par les acteurs dans un système dictatorial. Si l'espace de la dictature est représenté sous la forme d'un labyrinthe dans ce corpus littéraire, c'est qu'il existe une certaine situation des personnages qui les prédispose à la dénaturation du rapport classique à l'espace et au temps dans un contexte politique. C'est dans cette dénaturation même qu'il faut chercher les éléments qui définissent le totalitarisme. Le thème du labyrinthe à travers la représentation de l'espace et du temps obéit ici à une poétique de l'exclusion. Cette poétique de l'exclusion passe par le dévoilement des mécanismes qui sous-tendent les régimes dictatoriaux représentés dans le corpus. Nous parlons de poétique de l'exclusion, en ce sens qu'il existe toute une stratégie de mise en place de motifs dont la mise en corrélation confère à l'espace et au temps toutes les caractéristiques d'un

©2011/UPS/I.02/14/D.

labyrinthe. Le caractère labyrinthique de l'espace-temps est une forme de mise en accusation de la dictature dans une comparaison *in absentia* avec d'autres modèles politiques où l'espace et le temps sont vécus par l'homme sans grandes contraintes majeures.

La stratégie de cette poétique passe par la mise en relation du contexte et du cadre. Le contexte est celui de la dictature. Cependant, il faut préciser que dans le contexte figure aussi une dimension psychologique, non négligeable, qui correspond à la manière dont les acteurs se représentent ou vivent le temps. Le cadre, quant à lui, c'est à la fois la localisation de l'action, son lieu, mais aussi l'idée qu'ont les acteurs des lois officielles ou officieuses qui doivent le régir. L'espace et le temps constituent ainsi la matière littéraire du thème du labyrinthe. Pour la construction de ce thème, les textes procèdent à la « convocation de tout un personnel spécialisé[1] ». Parmi ce « personnel », la figure la plus importante est celle du dictateur. Elle est un opérateur de changement. Le dictateur agit au moment où les autres subissent. Ainsi, les acteurs sont répartis dans deux espaces distincts : l'espace du délégateur, le peuple, et celui du délégataire, le dictateur. Mais il se trouve que les termes du contrat initial sont biaisés, dans la mesure où le dictateur, le plus souvent, usurpe son statut de délégué, soit par la force, soit par la trahison de l'esprit de sa mission. C'est la recherche des origines et des manifestations de cette mutation qui fonde l'étude de l'espace et du temps. En recherchant les origines de cette mutation, on se rend compte que la conception que le tyran a de l'espace et de sa fonction est étroitement liée à la nature d'un autre espace : celui de l'enfance. L'espace pré-institutionnel, comme nous l'avons dénommé, a souvent été celui de privations ou d'échecs qui déterminent à vie la personnalité du tyran.

En accédant au pouvoir, toutes ses envies se débrident et se déchaînent. Le pouvoir n'a plus alors d'autre objectif que sa propre conservation. Le sujet politique se lance alors dans un processus de privatisation sans limite de l'espace. Il s'approprie à la fois l'espace géographique et les éléments qui, pour lui, sont symboles de pouvoir. Ce processus d'occupation de l'espace est complexe. Il permet de lire l'espace de l'enfance du tyran et de comprendre les motivations de ses aspirations politiques. Le corps féminin occupe une place importante dans ce processus. Il est le point nodal entre l'espace politique et l'espace social. Il est la passerelle par laquelle le tyran navigue

[1] Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 202.

entre le lieu de l'enfance et celui de la maturité. La conséquence de cette occupation de tous les espaces est une délocalisation du sujet social par la violation des espaces privés. Le sujet social quitte ainsi l'espace clos de la famille pour errer dans une grande prison aux murs invisibles. Bien qu'ouvert, l'espace du dehors présente toutes les caractéristiques d'un espace carcéral, compte tenu de la présence permanente du système. L'absence de lieux de refuge et de possibilités de se dégager de l'engrenage de la dictature fait de l'espace un lieu sans repères et sans repos. L'analyse du temps qui, au demeurant, est étroitement lié à l'espace vient corroborer ce caractère labyrinthique. L'analyse du temps implique sa considération dans un contexte politique coercitif en général, mais aussi dans son mode de représentation culturel en particulier. Cette distinction, surtout la dernière, permet de mieux comprendre la relation entre le texte et son lieu de production.

Le rapport contextuel au temps dans un système dictatorial est étroitement lié à la psychologie du tyran. Le dictateur, comme son nom l'indique, est un démiurge ambigu. Il se veut le substitut de Dieu sur terre, sans pour autant en détenir les moyens. En décrétant la fin du monde et le jugement des hommes sur terre, il se condamne et condamne en même temps ses victimes dans un temps qui symbolise celui de l'Enfer. Il se déploie ainsi tout un engrenage de motifs qui renvoient au thème de l'Enfer. Le thème de l'Enfer est entretenu ici par la psychologie des personnages. Le dictateur, dont on ne doute pas de la condamnation, bien qu'il soit l'incarnation truquée de Dieu sur terre, renvoie à Satan. À travers un regard extérieur, il semble exempt de souffrance grâce à son statut social. Mais, intérieurement, il est permanemment angoissé de voir son pouvoir lui échapper. Ce malaise intérieur réduit son pouvoir à la recherche permanente d'ennemis. Le rapport au temps chez le dictateur est une négation de la chronologie du temps, en ce sens que toute conception du temps qui passe est pour lui une perte de pouvoir progressif, et par conséquent synonyme de sa propre fin. Le peuple est ainsi soumis à une persécution constante. L'individu, dans un tel contexte, est à mi-chemin entre la vie et la mort. En l'absence de tout espoir de survie, l'individu vit le temps comme l'éternelle répétition de l'instant : celui de la mort ou de l'attente de la mort.

Le thème du labyrinthe est enfin corroboré par l'évocation d'éléments culturels qui renseignent sur le rapport culturel au temps des acteurs. L'évocation du totalitarisme

©2011/UPS/I.02/14/D.

passe aussi par le télescopage entre la poétique du texte et celle du discours. Le thème du labyrinthe permet de découvrir l'itinéraire tumultueux des personnages. Cet itinéraire est à la fois la métaphore rythmique d'une réalité politique et d'une situation historique. Le rythme du récit est aussi celui de la réalité historique du lieu de production des textes, mais aussi la « caverne » dont il faut impérativement sortir pour asseoir une nouvelle Histoire aux antipodes du totalitarisme.

Après l'analyse de l'espace et du temps qui constituent le cadre du totalitarisme, il convient, dans la deuxième partie qui suit, d'analyser « le processus d'institution du système totalitaire ».

Deuxième partie
VERS LE SYSTÈME TOTALITAIRE

©2011/UPS/I.02/14/D.

III

LA DÉRIVE TOTALITAIRE : UNE CONSÉQUENCE DE LA PERVERSION DU TYRAN

Dans les deux chapitres suivants, il sera question d'analyser le processus de métamorphose du dictateur qui, en même temps, entraîne celui du système dont il est le chef. En effet, lorsque le dictateur accède au pouvoir, il arbore le masque du sauveur ou du messie volant au secours d'un peuple asservi par le pouvoir de son prédécesseur. Mais la période qui sépare ce moment de plénitude et sa destitution est très courte, d'autant plus que le masque du tyran tombe avant même que sa célébration ne soit achevée. D'une part, il s'agira de découvrir un enchaînement de faits relatifs à la figure du dictateur elle-même et, d'autre part, une combinaison d'éléments consécutifs à sa métamorphose spontanée. L'analyse de ces deux éléments permet de découvrir le thème de l'altérité à travers la figure du dictateur et ses conséquences quant à l'orientation politique qui s'en suit. Le tyran et la tyrannie constituent, en effet, le démenti évident d'un engagement dont le discours n'a été qu'un masque suffisamment efficace pour gagner la confiance du peuple ou, en tout cas, pour susciter un grand espoir de liberté chez ce dernier. Mais, très vite, le peuple se rend compte de sa désillusion.

Le nouveau système que le peuple a adopté est, comme le souligne Platon, un piège : « le peuple, désireux comme on dit de fuir la fumée de l'esclavage au service des hommes libres, s'est précipité vers le feu du pouvoir despotique des esclaves[1] ». Ainsi, le masque du despotisme est à la fois un acte objectivement condamnable, mais apprécié par le peuple grâce au discours persuasif qui l'accompagne et paradoxalement le banalise. Aussi, le tyran décrit-il son acte – le meurtre de son prédécesseur – comme une vengeance et une nécessité absolue à la libération du peuple et à son rétablissement dans ses droits les plus élémentaires. Cette attitude non moins convaincante du dictateur, qui, *a priori,* est bien accueillie par le peuple, constitue en réalité le premier galon de la tyrannie. Elle permet au Président de franchir la porte du despotisme, mais également lui donne-t-elle le temps de poser les premiers jalons d'un système dont, une fois le seuil franchi, les portes se referment définitivement derrière le tyran et derrière le peuple qui, naïvement, avait cru en l'avènement de sa liberté.

[1] Platon, *La République* (Traduit par Georges Leroux), Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 443.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 5
LA PERVERSION DE LA FIGURE DU TYRAN

L'analyse de la perversion de la figure du tyran repose sur trois éléments qui sont : « la revendication paternelle ou le masque de la tyrannie », « la destitution des figures paternelles » et « la sexualisation du pouvoir ». Le second sous-point est une conséquence du premier. En effet, la revendication paternelle du tyran se manifeste souvent à un moment opportun. Le tyran saisit ce moment favorable pour apparaître sous le masque du sauveur. Le peuple l'accueille ainsi comme un messie par lequel le miracle peut advenir. Il serait important de souligner que la relation entre la psychologie du peuple, vivant dans des conditions difficiles, et celle du tyran qui, du reste, a toujours été constante joue un rôle important dans son accession au pouvoir. Nous parlons de la perversion de la figure du dictateur non pas dans un changement de personnalité ou d'humeur, mais plutôt dans une stratégie politique perverse, car constituant un piège mortel pour le peuple. C'est plutôt la morale du discours, c'est-à-dire l'écart entre le discours et le comportement qui justifient l'acte d'entrée au pouvoir du tyran, qui est principalement visée.

Le masque de la démagogie est arboré par le tyran à un grand moment de faiblesse du peuple, comme l'affirme Thomas le Cynique, un personnage d'Ignazio Silone :

> L'expérience montre que l'esprit humain, en de telles épreuves [guerres nationales ou civiles], perd son équilibre habituel, cesse de pouvoir penser avec pondération, oscille entre le plus sombre désespoir et un optimisme ingénu, et devient la proie facile de toute démagogie[1].

Le masque est alors le moyen par lequel le dictateur procède à une usurpation de la fonction paternelle. Une fois cette fonction occupée, le tyran procède systématiquement à une substitution de la société à la famille. Cette substitution n'est rien d'autre que l'affirmation de la représentation qu'il a toujours eue du pouvoir. Pour lui, le pouvoir doit être sans limite et, par conséquent, la société qu'il dirige doit être aussi maîtrisée par le chef que doit l'être la famille par un père autoritaire. Pour cette raison, toutes les figures renvoyant symboliquement à la paternité (divine, familiale, sociale) doivent disparaître au profit de son autorité. La dimension importante accordée à la sexualité

[1] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 116.

©2011/UPS/I.02/14/D.

dans ce processus justifie son approche dans ce sous-point. « La sexualisation du pouvoir » est l'un des trois motifs qui composent le thème de la « perversion de la figure du tyran ». Il réapparaît, dans son analyse, un ensemble d'éléments qu'il convient d'appeler des survivances du *complexe d'Œdipe*.

1) La revendication paternelle ou le masque de la tyrannie

La revendication paternelle naît de la conjugaison d'un état psychologique du tyran et d'une situation politique que le tyran lui-même vit avec le peuple. Le dictateur est déjà psychologiquement un être monstrueux avant son accession au pouvoir. Sa cruauté n'est qu'une révélation et non pas une métamorphose circonstancielle. C'est le masque qu'il porte pendant toute la durée de sa conquête du pouvoir qui peut pousser à croire qu'il a été changé par le cours de l'histoire. C'est un personnage qui a grandi avec de la frustration et enregistré une succession d'échecs dans toutes ses entreprises. Son sentiment de vengeance personnelle trouve son épanouissement auprès du peuple. Le peuple, persécuté le plus souvent par le dictateur précédent ou perdu dans une situation sociale troublée, recherche sans discernement un sauveur. À cette logique théorique s'ajoute le fait que le dictateur, parfois, n'attend même pas que le peuple fasse appel à un sauveur pour s'emparer du pouvoir. Toujours est-il que le tyran ne manque jamais de justifier son accession au pouvoir comme un acte de libération pour le peuple. Mais derrière cette vision, ressurgit toujours un sentiment de vengeance personnelle et l'affirmation d'une cruauté originelle.

Au seuil de ces deux logiques contradictoires – celle du messianisme et celle de la vengeance – se dressent les masques du tyran et de la tyrannie. Le masque renferme alors des caractéristiques différentes. Il apparaît sous la forme d'une négation du nouveau statut du dictateur : un criminel. Mais aussi, le masque tente-t-il de donner au tyran un autre visage qui n'est pas le sien : celui du sauveur. Pour résoudre la complexité de cette dialectique du criminel et du sauveur, il faut revisiter leur origine commune qu'est le parricide opéré par le dictateur. Le parricide est le fondement thématique sur la base duquel certains éléments du corpus permettent de revisiter la théorie du *complexe d'Œdipe* à travers la figure du dictateur. Tout en précisant que plusieurs pans du mythe sur lequel se fonde la théorie de Freud sont occultés, il faut

reconnaître qu'il existe cependant une forte récurrence d'éléments qu'il conviendrait d'appeler des survivances du mythe œdipien. Si dans le mythe, tel que l'expose Sophocle[1], le héros commet un crime non prémédité, dans le corpus, tel n'est pas le cas pour le dictateur qui, non seulement le commet avec jouissance, mais aussi le fait-il de manière intéressée. Si dans *Œdipe roi*[2], l'appréhension du crime conduit à l'autopunition de l'auteur, dans le corpus, elle est suivie de tentatives de justification maladroites et parfois même jubilatoires. Ces écarts non exhaustifs autorisent à parler non pas de réitération, mais plutôt de survivances du mythe.

L'affirmation du parricide comme masque du dictateur se manifeste de deux manières différentes dans le corpus. D'une part, le parricide est explicite. D'autre part, il est symbolique. De part et d'autre, il joue la même fonction. Il serait nécessaire, avant d'approfondir l'analyse de sa fonction comme une revendication paternelle atypique, de rappeler la superposition entre les structures auxquelles il se rapporte. La structure où le parricide s'observe dans son origine mythologique est la famille. Cependant, il faut comprendre que la famille s'élargit aux dimensions de la structure sociale de manière générale. Comme il a été précisé précédemment, quand une société prise au piège par la spirale du totalitarisme, la famille est dissoute dans la grande famille qu'est la société. Elle est ainsi définie et comprise par le dictateur qui s'en autoproclame le chef exclusif. Ainsi, le traitement de la revendication paternelle est différent selon qu'on est dans le corpus caribéen ou selon qu'on est dans celui africain. Dans le premier, la situation dans laquelle le dictateur est découvert dans le récit autorise à parler de parricide symbolique. Dans le second, son interprétation autorise à parler de parricide explicite, au regard de l'itinéraire qui mène le dictateur au pouvoir.

Dans le corpus caribéen, certaines étapes de l'itinéraire du dictateur sont occultées. Le tyran est paradoxalement un personnage sans histoire lorsque le lecteur le découvre. Cependant, certains éléments permettent une lecture *a posteriori* de son baptême de criminel. En essayant d'établir une anthroponymie des dictateurs du corpus caribéen, il se découvre une certaine récurrence de la figure de l'altérité. Dans le roman de Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, le dictateur est une figure altérée. Décédé Vivant-Éternellement, comme son nom l'indique, est un personnage atemporel dont le

[1] Sophocle, *Œdipe roi* (*Théâtre complet*), (Traduction de Roger Pignarre), Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
[2] *Ibid.,* p. 103.

©2011/UPS/I.02/14/D.

récit ne mentionne rien sur ses origines, son passé et encore moins sur sa famille. La seule information, par déduction, que révèle le récit c'est qu'il ne serait pas de bonne famille, contrairement à son prédécesseur surnommé « le dictateur de bonne famille[1] ». Quant au dictateur décrit dans le récit de Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti*[2], il est découvert et toujours désigné sous le nom du Fou-Délirant. Ses rares apparitions au devant de la scène politique et l'absence totale d'informations sur ses origines corroborent son caractère de figure altérée. Enfin, ce dernier rejoint le personnage de René Depestre, dans *Le Mât de cocagne*. L'adjonction en amont du patronyme Zoocrate à Zacharie, pour désigner le dictateur, permet de situer ce dernier dans la catégorie des animaux.

Cette marginalisation par le mode de dénomination, au-delà de la dimension satirique qu'elle renferme, peut revêtir une signification particulière dans la relation qu'elle peut avoir avec son contexte d'énonciation. La dénomination de ces trois dictateurs, en tant que des figures de l'altérité, fonctionne comme un masque. Le masque, dans ce cas de figure, joue une double fonction. Il est à la fois le masque derrière lequel le dictateur refuse d'admettre son statut de criminel auto-déclaré, mais aussi celui derrière lequel il tente d'échapper à toute punition du peuple. En apparaissant comme un être marginal et sans origine, et particulièrement sous le masque qu'il arbore, il se dédouane de tout sentiment de culpabilité. En acceptant ce masque statutaire, le récepteur ou l'interlocuteur atténue ce qui, en réalité, n'est qu'un véritable leurre. Cependant, c'est plutôt dans l'incompatibilité entre l'affirmation statutaire de ces trois figures et leur aspiration qu'il faut trouver un qualificatif à ce masque. La figure de l'altérité telle qu'elle apparaît ici est étroitement liée à la toute-puissance et à la cruauté. Ces deux éléments permettent, non seulement, de découvrir le visage caché derrière le masque de la marginalité, mais aussi et surtout de comprendre l'itinéraire du dictateur. Le masque est ainsi un masque transparent, compte tenu de son impossibilité à cacher la vraie nature de son propriétaire.

En effet, la vraie nature qui se découvre derrière cette figure de l'altérité c'est l'évidence d'une rupture entre les membres de la même famille. L'avènement du dictateur au pouvoir implique nécessairement l'enterrement symbolique du pouvoir précédent et de son chef. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le parricide qu'il

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 15.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti,* Paris, L'Harmattan, 1980.

engendre. Le meurtre du prédécesseur, c'est aussi le meurtre symbolique du père biologique qui se confond avec celui du père politique. Lorsque la personnalité du nouveau chef apparaît exclusivement sous l'image de la violence, c'est que le dictateur, comme son prédécesseur, n'incarne pas ou n'incarne plus les valeurs de protecteur des membres de sa famille. La revendication paternelle est ainsi une réaffirmation de la violence et donc un retour à la situation initiale qui justifie le meurtre du père. Le statut de dictateur s'écarte déjà de l'idée d'arbitrage social ou politique où cohabitent l'amour et le droit objectif. Si au statut de dictateur s'ajoute une personnalité de marginale, c'est que l'un des pôles de cet équilibre – notamment celui social ou familial – est occulté. En l'absence de toute protection des membres de la famille (de la société) le parricide ne répond plus à un souci de justice, mais devient plutôt le masque de la cruauté gratuite.

Au regard du conflit qui oppose ce père métamorphosé à ses fils dans le corpus caribéen, on se rencontre qu'il a pour finalité la sauvegarde des privilèges du père. La mort programmée d'Henri Postel, le héros de Depestre, par le Zoocrate Zacharie, ne laisse apparaître aucune transgression objective de la part de la victime : « Il était une fois un homme d'action qui était contraint par l'État à gérer un petit commerce à l'entrée nord d'une ville des tropiques[1] ». Le seul détail que le récit de Depestre laisse apparaître, et qui pourrait être interprété comme une transgression de la part d'Henri Postel, demeure le succès de son charisme et la séduction de sa présence scénique sur les podiums politiques. Cette faute impardonnable selon la logique paternelle du dictateur est rappelée à la victime par la voix de sor Cisafleur : « La dernière fois où tu as pris la parole à Tête-Bœuf, à la fin de 56, à la chute du président Magloire, nous étions, dans la foule qui t'écoutait, plusieurs femmes que tes bras renvoyaient à l'émotion de leur premier péché mortel[2] ». Ce détail, qui semble être le point nodal de l'origine du conflit entre les deux anciens camarades d'Université, est riche de symboles.

Si, jusqu'à l'avènement au pouvoir du Zoocrate Zacharie, les deux protagonistes furent des amis, il y a lieu de poser l'hypothèse selon laquelle la victime fut un adjuvant ou un complice du parricide. Ainsi, *Le Mât de cocagne* est à la fois, symboliquement, le récit d'un parricide et celui d'une guerre de succession entre deux frères, deux anciens amis. Il remet en mémoire un certain pan de la mythologie grecque, tel qu'il se

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 139.

©2011/UPS/I.02/14/D.

découvre dans la pièce d'Eschyle : *Les Sept contre Thèbes*[1]. Le parallèle permet une lecture *a posteriori* d'un parricide opéré par le dictateur dans le roman de Depestre. La confrontation émanerait d'une mésentente ou d'une concurrence entre les frères ou fils parricides[2] quant à la garantie de la paix intrafamiliale. Ce postulat permet de confirmer, tel qu'il a été énoncé précédemment, la suppression de la cellule familiale ou sa confusion avec celle sociale. En l'absence de cadre extérieur qui favoriserait une bonne cohabitation – l'exogamie, selon la logique freudienne – la confrontation est inévitable. La revendication paternelle s'inscrit dès lors dans le conflit permanent avec comme seul dessein l'autorité et ses privilèges.

Ce qui est intéressant dans l'affirmation de cette revendication paternelle, c'est son inscription à la charnière de deux mondes différents dont l'interprétation s'apparente à la logique freudienne du « complexe d'Œdipe [comme une lecture des] commencements à la fois de la religion, de la morale, de la société et de l'art[3] ». Les figures du fou, du mort-vivant et de l'animal représentent les dictateurs du corpus caribéen. C'est là une forme de dégradation des personnages qui situe symboliquement le récit au commencement de la civilisation. C'est en ce sens que la théorie de Freud nous paraît séduisante. Le paradoxe qu'il y a à définir des figures marginales, qui échappent à toutes les règles sociales, comme des législateurs de la société est une manière, pour l'écrivain, de dresser une figure parentale paradoxale et atypique. Le procédé n'est pas sans donner une définition même de la dictature. La figure de l'altérité, en tant que père asocial, ne peut diriger que par le dictat de sa spontanéité à une société qui a ses propres règles et ses propres secrets.

[1] Eschyle, *Les Septe contre Thèbes* (*Théâtre complet*), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 69.

[2] Il y a lieu de préciser que le motif de la guerre dans la pièce d'Eschyle ne permet pas une lecture du parricide opéré dans *Œdipe roi* de Sophocle. Cependant, *Le Mât de cocagne* reprend subtilement dans une logique synthétique les thèmes des deux pièces : le parricide dans *Œdipe roi* et la confrontation des deux frères dans *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Les huit concurrents de l'épreuve du mât renvoient aux sept combattants car Espingel Nildevert, le complice du pouvoir, est un personnage ambivalent : il est le substitut du Zoocrate Zacharie [cf. *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 161]. Il est, par conséquent, assimilable à Étéocle. Ainsi, Muston Alphonse, Narbal Brévica, Sydnel Frérel, Pascal Joubert, Thélisson Labédoyère, Roger Lanoze dit Gros Roro des Bois et Henri Postel, en qui il faut voir Polynice, [cf. *Le Mât de cocagne,* p. 87-88], correspondraient aux sept capitaines : Tydée, Capanée, Étéoclos, Hyppomédon, Parthénoppée, Amphiaraos et Polynice, qui d'après le Messager, sont respectivement aux sept portes de Thèbes que sont : Proitide, Électre, Néiste, Athèna Onka, Borée, Homoloïs et la septième. [cf. *Les Sept contre Thèbes, op. cit.,* p. 81-85].

[3] Sigmund Freud, *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, (Traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch), Paris, Payot, 1965, p. 234.

En inscrivant ces figures de l'altérité en marge de cette réalité sociale, l'anthroponymie réitère le mythe d'Œdipe. La méconnaissance ou l'ignorance de ses origines réelles qui a poussé le personnage de Sophocle à rechercher le meurtrier de Laïos est assimilable à celle qui caractérise ces dictateurs sans origines dans le corpus caribéen. L'ignorance de leurs origines apparaît ainsi comme une condamnation qui prédispose à tous les risques. En définissant ses personnages comme des êtres ayant symboliquement à leur compte la responsabilité du meurtre de leur propre famille, leur père y compris, l'auteur crée ainsi un rapport de méfiance extrême entre le dictateur et son peuple. La recherche permanente d'ennemis par le dictateur s'apparente alors à la recherche du meurtrier dans la pièce de Sophocle. Mais si chez Sophocle le but vise à sauver toute une société, dans le corpus caribéen, le but vise à ne sauver que le dictateur lui-même. Ainsi, les différentes arrestations qui se justifient de la Sûreté de l'État ne sont en réalité que le masque de la sécurité personnelle du dictateur. La révélation de ce masque est faite, soit par le narrateur, soit accidentellement par le dictateur lui-même.

Dans le *Mât de cocagne*, c'est le narrateur qui rapporte que « la papadocratie […] et le génie de l'ONEDA [ont transformé la ville] en un circuit fermé d'injustices, grouillant d'abus et de prévarications […][1] ». En désignant le régime de Papa Doc, ou le Zoocrate Zacharie, par le concept de « papadocratie[2] », il lui nie le statut de bienfaiteur du peuple. Dans *Rue des Pas-Perdus*, l'écart entre le discours d'investiture de Décédé Vivant-Éternellement et les actes qu'il pose, une fois qu'il a pris le pouvoir, sont assez révélateurs de la démagogie du dictateur. Voici comment le narrateur présente le masque de la tyrannie :

> Et ça tue du pareil au même, j'avais assisté à un meeting du grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement, il parlait comme un prophète, mais quand il a pris le pouvoir les mapous se sont écroulés, le bon docteur élu de Dieu, qui promettait d'éradiquer pian, paludisme et syphilis, avait tué tous les arbres-liants[3].

Le masque est d'autant plus confirmé lorsqu'il se dévoile dans le lapsus du tyran lui-même. Dans *Mourir pour Haïti*, le Fou-Délirant, dans un élan de colère, avoue tirer sa légitimité de ses macoutes :

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 68.
[2] La « papadocratie » ou le pouvoir de Papa Doc.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 71.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> Le FD fila vers le ministre protestataire et le gifla une fois, deux fois, trois fois. ‘‘C’est grâce à eux que je suis là, dit-il d’une voix de chèvre, pas grâce à vous ; c’est eux qui meurent sous les balles des camoquins, pas les gens comme vous. Celui qui vous a molesté à ma porte, je vais le décorer’’[1].

En somme, dans le corpus caribéen, la revendication paternelle passe par un procédé de rétrogradation de la figure du dictateur. Les figures altérées que sont le Zoocrate, le Fou-Délirant et Décédé Vivant-Éternellement, respectivement dans *Le Mât de cocagne,* dans *Mourir pour Haïti* et dans *Rue des Pas-Perdus,* symbolisent le retour à un âge primaire. La revendication paternelle est une technique de destitution symbolique du pouvoir politique. Ce procédé de fabrication de la figure du dictateur, dont le masque ne fait que dévoiler davantage sa cruauté et sa démagogie, est, comme le souligne Roger Dorsinville, une double accusation : « Il y a [dans *Mourir pour Haïti*] un acte d’accusation contre, premièrement, un pouvoir absolument rétrograde, et contre les gens qui se soumettent absolument, sans objection[2] ». Cette accusation qui renvoie dos à dos tyran et peuple est riche de significations. En empruntant certains éléments du mythe d’Œdipe, le corpus caribéen rouvre le débat sur la question du choix du chef en politique. Le choix d’ériger des figures monstrueuses à la tête d’une société humaine est une interpellation sans détour de l’intelligence et de la responsabilité de l’homme. La revendication paternelle par des figures marginales est une esthétique militante qui refuse la soumission de la raison à la déraison, de l’ignorance au savoir.

Contrairement à cette stratégie militante qui passe par la rétrogradation sans détour dans le corpus caribéen, celle des auteurs du corpus africain est tout autre. Dans le corpus africain, la revendication paternelle passe par l’émancipation ironique de la figure du dictateur. Le masque de la tyrannie n’est plus celui de figures statutairement marginales, mais plutôt de figures *a priori* réalistes. Cependant, il y a lieu de souligner une différence surprenante quant à ces approches. Au regard des noms des dictateurs dans le corpus caribéen, l’on s’attend à un récit moins réaliste. Mais cette attente du lecteur ne se réalisera jamais. Dans le corpus africain, c’est tout à fait le contraire. Les noms des dictateurs s’inscrivent dans une logique réaliste au moment où le récit lui-même surprend le lecteur en versant dans le merveilleux. Ces deux modes d’approche jouent la même fonction. La rétrogradation et l’émancipation ironique ont pour but de

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 82.
[2] Jean Jonassaint « Les Retrouvailles africaines ». *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir,* entretien(s) [avec Roger Dorsinville], Paris, Éditions Arcantère, 1986, p. 21.

détrôner la figure du dictateur. Aussi, dans le corpus africain, ce détrônement emprunte-t-il certains éléments au mythe d'Œdipe. Le parricide est explicite dans les récits du corpus africain. Cependant, nous verrons que derrière son motif explicite, se dresse également le masque de la tyrannie.

*

Dans le corpus africain, le parricide est perceptible à travers l'itinéraire des « héros » des différents romans. Le processus de superposition des structures familiale et sociale permet de découvrir une succession de parricides. Le premier se passe à l'intérieur de la famille et le second dans la structure sociale. Le second s'inscrit dans la continuité logique du premier. Après le parricide intrafamilial, le dictateur ou le futur dictateur s'exile, comme pour élargir la sphère d'influence de son autorité. Cette délocalisation du tyran a pour fonction l'anéantissement de la cellule familiale ou sa confusion, encore une fois, avec la cellule sociale. Ce qu'il faut noter au début de cette analyse de la revendication paternelle dans le corpus africain, c'est l'absence de la figure du père auprès de celle du dictateur. Contrairement aux dictateurs du corpus caribéen, ceux africains ont des origines identifiables par le lecteur. Cependant, ces origines vont disparaître progressivement, soit explicitement par la volonté du tyran, soit symboliquement par la volonté de l'auteur. En tout état de cause, il existe un ensemble de faits dont l'interprétation aboutit à la conclusion selon laquelle la tyrannie est indissociable du parricide. Qu'il relève d'une vengeance personnelle à l'intérieur de la famille ou collective au niveau politique, le parricide demeure toujours le masque symbolique ou explicite d'une cruauté obsessionnelle chez le tyran ou futur tyran.

D'abord, découvrons comment se présente le parricide à l'intérieur de la famille, avant de voir ensuite son avènement au niveau de la structure sociale. Dans la structure familiale, le cas du personnage de Sony Labou Tansi qui, plus tard, deviendra le Guide Providentiel est significatif d'un point de vue de la psychologie du futur tyran. Nous avons choisi de commencer par celui-ci dans la mesure où les itinéraires des autres dictateurs sont différents du sien. Le personnage est présenté comme un ensevelisseur de ses origines. Là où les autres personnages quittent malgré eux la structure familiale, ce personnage de Sony Labou Tansi, choisit délibérément d'effacer son passé non seulement en se substituant à son père, mais aussi en s'affranchissant de tout lien

©2011/UPS/I.02/14/D.

familial. Par une « jonglerie [administrative][1] », Cypriano Ramoussa se tua et tua son propre père. Cette aventure, au-delà, du motif premier renferme une certaine prédisposition criminelle chez le tyran. La primauté sans limite de sa propre survie sur celle des autres membres de la famille a quelque chose de troublant. En effet, le personnage semble *a priori* déterminé à éliminer tout ce qui peut le séparer du pouvoir. Voici comment il accomplit son premier parricide :

> Ce soir là […], le Guide Providentiel se rappelait sa vielle aventure, il y avait 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, prit une nouvelle carte d'identité qui lui donna le nom d'Obramoussando 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 pour le père[2].

Le meurtre administratif du père est le point de départ de l'éclatement de la cellule familiale. Une fois la famille éclatée, le personnage s'exile en poursuivant sa soif innée du pouvoir. Le meurtre symbolique du père biologique introduit celui du père social. Le destin du personnage est scellé dès lors qu'il décroche le premier galon de la tyrannie. Là où cette attitude d'Obramoussando Mbi rejoint le mythe d'Œdipe, c'est lorsqu'il s'exile sous le masque d'une autre identité : « […] L'ancien mort avait quitté sa région pour une autre région lointaine du Nord, puis il 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[3] ». En déjouant la vigilance de l'administration et en intégrant une nouvelle famille, l'armée, il est comparable à Œdipe qui, en fuyant le jugement des corinthiens, comme celui du « convive échauffé par le vin qui [le] traite d'enfant supposé[4] », quitte Corinthe pour arriver à Thèbes.

La différence étant que, contrairement au dernier, le premier a fabriqué lui-même son masque. En ce sens, *La Vie et demie*, ou du moins la phase qui correspond au règne du Guide Providentiel, offre une autre lecture : celle de l'affirmation impossible d'une identité usurpée. Rappelons que le personnage de Martial est le seul à appeler le dictateur par son véritable nom. L'acceptation symbolique de la véritable identité du personnage coïncide avec sa mort, comme en témoignent les écritures sur la gerbe de

---

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie,* Paris, Seuil, 1981, p. 25.
[2] *Ibid.,* p. 25.
[3] *Ibid.,* p. 25-25.
[4] Sophocle, *Œdipe roi* (*Théâtre complet), op. cit.,* p. 124.

fleur déposée par son ennemi Martial : « ‘‘Pour Cypriano Ramoussa, de la part de Martial’’[1] ». C’est aussi une manière pour l’auteur d’ôter au tyran tous les masques jusque-là arborés : « Obramoussando Mbi, Loanga, Yambo et enfin celui de Guide Providentiel Marc-François Matéla-Péné[2] ». Jusque-là, le personnage ne fait que changer de masque et multiplier les pièges qui le mènent au sommet de l’État. C’est après sa mort que vont se succéder les innombrables coups d’État qui couronneront ses successeurs. Mais avant d’approfondir ces parricides politiques, découvrons comment s’effectuent ceux commis, par les autres tyrans, au sein de l’espace familial.

Dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages* et dans *L’État honteux*, le parricide au sein de la famille n’est que symbolique. Les personnages ne sont pas les vrais auteurs de la disparition de leur père. Cependant il convient de dire qu’ils prennent inconsciemment à leur compte le meurtre de leur père. Le père de Koyaga, dans son agonie, avoue à son fils les raisons de sa condamnation et de sa mort :

> Ma fin abominable est le châtiment qui m’est appliqué pour avoir violé le tabou de l’habillement. Les mânes des ancêtres considèrent que ma faute n’est expiable que par la mort dans les conditions les plus inhumaines. Je le savais ; je savais ce qui m’attendait. Je le mérite ; je l’ai cherché. Je me suis sacrifié pour toi d’abord, ensuite pour toute la jeunesse de toutes les tribus paléos[3].

Le sentiment de culpabilité inconsciente du fils et les crises qu’il déclenche, comme il a été précisé dans la première partie, redoublent sa volonté de vengeance et, par conséquent, son envie inconsciente de racheter son crime symbolique. La mort du père correspond ainsi à la perte de l’espace familial. Le personnage ne pourra se consoler que dans la recomposition de la cellule familiale. Cette nouvelle famille n’est pas celle où vit sa mère. En héritant le Coran de son beau-père et la météorite de sa mère, garants de son autorité et de son pouvoir, il se représente le pouvoir comme son unique espace de consolation dont il se voudra le chef. Les événements qui l’emmèneront à intégrer les rangs « des premiers recrutés[4] » à l’école de Ramaka, ou de l’armée, ne feront que précipiter l’accomplissement de ce destin tracé d’avance. Son accession au pouvoir ne s’accomplira que par le parricide sur le père politique qui vengera et rachètera la mort de son père biologique.

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 85.
[2] *Ibid.,* p. 60.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.*, p. 20.
[4] *Ibid.,* p. 21.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Dans *L'État honteux,* comme le titre l'indique, la revendication paternelle passe par une abrogation des codes qui régissent l'organisation familiale. Dès le début du roman, la famille de mon-colonel Martillimi Lopez présente un vide paternel. L'absence de père de famille et la manière dont cette situation est perçue par le futur dictateur autorisent à parler de parricide symbolique. Le personnage ne connait pas son père biologique. Cependant, ce père est visible à travers l'ancien « amant honteux de Maman Nationale[1] » : Alberto-Sanamatouff. Le mépris de l'ancien amant de la mère traduit sa haine à l'égard de son propre père. Si l'on sait que la relation du personnage avec sa mère est une relation très ambiguë, on peut en déduire que ce roman de Sony Labou Tansi donne une lecture assez riche du mythe œdipien. La mort du beau-père et celle du frère du personnage ont le même motif. Si le beau-père est mort « sans autre forme d'héroïsme que son débit ''hérotique'' [/érotique ?][2] », le frère, lui, est exécuté parce qu'il confondait « la nation avec les jambes de sa mère mal trouée[3] ». Pourtant, il apparaît très nettement que ce qui révolte le personnage constitue paradoxalement son motif d'accession au pouvoir. La relation qu'il entretient avec sa mère n'est pas loin de la relation que son prédécesseur, son frère de même père, entretenait avec sa propre mère. Cependant le motif qu'il avance, et par conséquent son masque, réussit à convaincre – du moins ironiquement – son peuple : « Nous étions sûrs que cette fois rien à faire nous aurions un bon président[4] ».

Le masque du personnage fonctionne au début du roman, grâce à son aura – ironique – malgré les deux crimes qu'il vient de commettre. L'assassinat de son frère permet d'aborder ainsi le parricide au niveau de la structure sociale. Le parricide politique est un masque de la cruauté sans limite du personnage. En s'appliquant à un membre de la famille du personnage, il ne saurait épargner aucun autre individu de la société ayant des velléités de puissance. En quittant la structure familiale pour rentrer dans ses fonctions de père de la nation, le personnage est déjà un criminel accompli. La particularité de cette revendication paternelle, c'est qu'elle diffère des autres du corpus africain. Le dictateur de *L'État honteux* ne porte pas longtemps son masque. C'est plutôt

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 28.
[2] *Ibid.,* p. 27.
[3] *Ibid.,* p. 16.
[4] *Ibid.,* p. 8.

l'écriture qui le décrit et le dévoile qui constitue en elle-même un masque impossible de la tyrannie.

La dimension carnavalesque du roman est un procédé de destitution du personnage par l'ironie et le grotesque. Malgré l'allure bouffonne de mon-colonel Martillimi Lopez, ses actes relèvent d'une cruauté extraordinaire. Ici, la volonté délibérée et obsessionnelle de masquer la tyrannie conduit finalement à la chute du masque du dictateur. Lorsque le personnage affirme la virilité sexuelle comme le fondement de la nation, il fait tomber de lui-même son masque qu'il portait au tout début du roman : « Il nous sort toute sa carrière de mâle, avec tous les galons que la vérole m'a laissé, je vous en prie, ne pensez pas que je suis débile : c'est la nation qui commence ici[1] ». En effet, la cruauté du personnage du dictateur semble impossible à masquer, même dans le style le moins sérieux qui soit. C'est l'enseignement que l'on peut déduire du style de ce roman de Sony Labou Tansi.

Si dans ce roman le meurtre du père de la nation s'accomplit dans l'espace familial, dans les deux autres romans du corpus africain, il s'accomplit dans l'itinéraire du personnage qui abroge les frontières entre la famille et la société. Koyaga et les différents successeurs du Guide Providentiel accèdent au pouvoir par des coups d'État. Ces coups d'État constituent des parricides et les discours qui les justifient, des masques de la tyrannie et de la vengeance personnelle. L'obsession du général Koyaga à renforcer sans cesse son pouvoir après l'élimination de Fricassa Santos est symptomatique de la psychologie du tyran. On se rend compte donc que le motif de la vengeance personnelle ne suffit pas à justifier le coup d'État. Non seulement Koyaga s'est à la fois vengé et a vengé son père, mais il entend asseoir un pouvoir sans limite dans le temps. Avant d'approfondir ce processus d'instauration d'un pouvoir éternel, qui relève du second point de ce chapitre, découvrons comment se présente le phénomène du parricide politique dans *La Vie et demie*.

Dans ce roman, la mort du Guide Providentiel ouvre une longue fresque politique où les coups d'États se succèdent. Si ces coups d'État affirment de manière évidente la revendication paternelle de leur auteur, ils ne dévoilent pas en eux-mêmes la nature de leur masque. Il existe toute une stratégie de fabrication des personnages qui leur fait porter ironiquement le masque du sauveur amoureux de son peuple. Les noms de règne

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 16.

©2011/UPS/I.02/14/D.

des personnages de *La Vie et demie* sont partagés en deux catégories : le masque ironique et le masque réaliste. L'auteur semble éprouver une certaine lassitude à l'égard de la destitution des personnages par l'ironie. Dans l'avant dernière séquence du roman, il finit par attribuer aux différents dictateurs des noms de règne en conformité avec leur nature réelle. C'est ainsi que parmi les successeurs du Guide Providentiel, on peut citer des dictateurs qui ont pour noms : « Jean-Cœur-de-Père[1] », « Henri-au-Cœur-Tendre[2] », mais aussi certains aux noms plus réalistes : « Jean-Sans-Cœur[3] » et « Jean-Cœur-de-Pierre[4] », entre autres. Si pour les premiers le masque semble opaque, si l'on ne s'en tient qu'à leurs noms, pour les seconds, il est transparent. Qu'il soit opaque ou transparent, le masque du dictateur est celui de la cruauté, compte tenu de son mépris pour l'homme et sa liberté.

Après avoir abrogé les frontières entre les structures familiale et sociale, le dictateur s'autoproclame le chef exclusif de ces deux ensembles qui ne forment plus qu'un. Pour parachever cette revendication paternelle, il doit destituer toutes les autres figures paternelles de la société dont il est le chef. Ainsi, le père spirituel (religieux), le père temporel (politique) et le père de famille vont être soumis à un processus d'extermination. Toutes les autorités en dehors de celle de l'État et de ses subordonnés vont être destituées.

2) La destitution des figures paternelles

L'analyse de la destitution des figures paternelles se répartit en trois sous-points. La figure du dictateur est réfractaire à toutes les formes d'autorité. En tant que figure d'autorité absolue, elle se refuse toute soumission à Dieu, dont il se veut le représentant sur terre, mais aussi refuse-t-il toute concurrence d'un membre issu du système dont il est le chef. Ainsi, dans un premier temps, nous étudierons la destitution de la figure spirituelle qui renferme la référence à Dieu, mais aussi à l'autorité de ses représentants sur terre. Dans un second temps, il s'agira d'exposer le processus d'extermination des

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 81.
[2] *Ibid.,* p. 83.
[3] *Ibid.,* p. 155.
[4] *Ibid.,* p. 142.

figures de père politique. Il s'agit de l'anéantissement de toute organisation ou figure politique qui pourrait constituer un obstacle à sa toute-puissance. Enfin, dans un troisième temps, le dictateur procèdera à l'humiliation ou à l'exécution de toutes les figures paternelles qui voudront recomposer la cellule familiale qu'il a déjà dissoute.

Dans la littérature afro-caribéenne qui a pour terrain de prédilection la politique, la religion y subit un procès sans équivoque. L'usurpation du pouvoir par le dictateur et sa capacité à contrôler systématiquement tout un système semble atténuer la foi en un Dieu protecteur des hommes. Ainsi, le procès de la religion dans un système totalitaire obéit à la logique d'un monde renversé. Déjà, dans *La République*, Platon avançait, en parlant de la timocratie, que « si la richesse est honorée dans une cité, et aussi les riches, la vertu y sera moins honorée, de même que les gens de bien[1] ». On entrevoit que la logique dictatoriale et celle de la foi s'excluent mutuellement. Certains auteurs se contentent de faire la critique des figures religieuses en exhibant leur hypocrisie au moment où d'autres définissent la chute de Dieu comme la conséquence d'une certaine situation politique : la primauté de la richesse matérielle sur l'éthique et la morale.

Toujours est-il que les régimes politiques afro-caribéens des années soixante-dix, tels qu'ils apparaissent dans les textes qui s'en réfèrent, sont aux antipodes de la religion. Un titre attire notre attention à ce sujet. Dans son roman *Le Paradis –un peu plus loin*[2]*,* Mario Varga Llosa propose l'utopie politique comme seul moyen de restituer le paradis dans une société qui se dresse comme un enfer sur terre. Même si la critique de la dictature y est sans détour, il se démarque légèrement de certains auteurs pour qui la réhabilitation de Dieu incombe aux hommes dans une lutte contre le pouvoir qui l'a destitué. Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*[3], le propos de Père Bona aux femmes, au sujet de la mort de l'épouse de Lopez est symptomatique de l'impuissance de la prière des pauvres, comme si le secours de Dieu n'était finalement pas gratuit. Voici ce qu'il dit aux femmes : « Dieu ne vient pas au secours des lâches. Parce que la lâcheté est la toute première invention du diable. Il n'y a pas de salut pour les niais. Il n'y a pas de salut bon marché. Le vrai salut est un acte d'héroïsme et de foi[4] ».

[1] Platon, *La République, op. cit.,* p. 413.
[2] Mario Varga Llosa, *Le Paradis – un peu plus loin,* (Traduit de l'espagnol par Albert Bensousan), Paris, Gallimard, 2003.
[3] Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez,* Paris, Seuil, 1985, p. 77.
[4] *Ibid.,* p. 77.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Ainsi, la place de Dieu dans la dictature obéit à une confrontation de deux volontés dont l'une la rejette et l'autre veut la réhabiliter. La première, qui est celle du tyran, est conforme à son projet. Les innombrables substantifs et qualificatifs qui désignent le dictateur traduisent une volonté réelle de se substituer à Dieu sur tous les plans. Un propos de Rhinocéros-Tacheté, un personnage d'Alioum Fantouré résume parfaitement ce projet du tyran de vouloir se substituer à toutes les figures paternelles de la société. Voici le propos du dictateur : « Je ne veux plus de chrétiens… de mahométans… de juifs… de païens… de marxistes et de tous les autres !... Je veux La Bêtise-reine-mère !... la lâcheté-sœur-suprême !... l'ignorance-cousine-germaine ![1] ». Le projet du personnage est largement partagé par les dictateurs du corpus. Ici, les tyrans ne s'attaquent pas seulement aux hommes. Ils commencent, ou du moins tel qu'ont voulu le démontrer les auteurs, par destituer Dieu lui-même.

Dans *Mourir pour Haïti*, le Fou-Délirant est presque invisible. C'est surtout à travers les macoutes du régime que se découvre toute la politique de ce personnage atypique. C'est à travers une scène de crime où les protagonistes sont de confessions différentes que le lecteur découvre la mort symbolique de Dieu. Aldo et Esther n'ont qu'une foi : celle en la liberté. L' « officier et [l'] homme en bleu[2] » ont pour dieu le Fou-Délirant. Quant à la femme du pasteur, elle est seule à croire au Dieu des chrétiens. Dans cette affrontement où l'objectif des deux macoutes est d'abattre les deux premiers, Dieu n'a pas eu le temps de répondre à l'appelle de la femme du pasteur : « Délirante, […] ouvrant [les] yeux incrédules sur ces corps agités, bousculés […], elle criait : ''Assez pour l'amour de Dieu'' ! Mais l'amour de Dieu ne se percevait pas dans les rafales[3] ». La mort des deux amants révolutionnaires, malgré les prières de la femme du pasteur traduit la suprématie du Fou-Délirant. Les deux macoutes ont bien voulu, dans leur geste, signifier à la dame qu'ils sont « vainqueurs du Dieu ancien[4] ». Le symbolisme de la mort de Dieu y est lisible comme le laisse voir le passage qui clôt la scène de crime :

[1] Alioum Fantouré, *Le Récit du Cirque de la Vallée des morts. Le récit du Cirque,* Paris, Buchet/Chastel, 1975, p. 17.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 25.
[3] *Ibid.,* p. 25.
[4] Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Club des Libraires de France, 1955, p. 53.

> ‘‘Fermez sa gueule’’ cria un officier et un homme en bleu braqua sa mitraillette dont l’officier eut tout juste le temps de relever le canon. C’était comme s’ils jouaient mais une longue rafale érafla le toit de la Ford et s’en alla tuer Dieu dans son ciel. Surprise la femme du prêtre bougea, débloquant l’avertisseur. L’officier et le macoute rirent en se congratulant[1].

La victoire symbolique du dictateur sur Dieu se justifie par une certaine description de la « nouvelle idole[2] ». Par fois, ce nouveau dieu revendique les attributs de son prédécesseur en se voulant un « Être Immatériel à 100%[3] ». Une fois ce statut acquis, le dictateur, pour régner en maître absolu, doit destituer tous les autres représentants de Dieu dans son système. C’est ainsi que toutes les figures religieuses vont être privées de leur liberté d’agir au nom de leur Dieu. Cette destitution de la figure religieuse dans un système dictatorial apparaît de manière décroissante. Dans *Mourir pour Haïti*, un passage révèle la rupture définitive entre les membres de la famille Dubuisson et le petit Boudha. Après que Victor les a convaincus de la nécessité de faire le deuil d’Esther, la fuite du plus jeune de la famille les oblige à se lever enfin. Mais lorsque tout le monde se lève, c’est pour tourner le dos à leur dieu qui, apparemment, les a déjà abandonnés :

> A sa suite [l’enfant], comme s’il les avait secoués, tous se mirent debout exceptés le Boudha qui resta assis, ses yeux de goret fermés, son groin de goret remuant, ses petits doigts boudinés essayant vainement de poser plus qu’une phalange sur la table ronde dont son ventre l’écartait[4].

Cette impuissance de la figure représentant Dieu à pouvoir secourir les hommes en détresse, prend un autre ton dans le reste du corpus. *L’État honteux* est ainsi le roman où le phénomène est le plus présent. Le style carnavalesque est choisi ici pour mieux permettre à l’auteur d’ôter tous les masques dont ceux des figures religieuses. Le roman abonde d’exemples blasphématoires. Le dictateur ne s’est pas seulement contenté de se substituer à Dieu, mais aussi crée-t-il un nouveau type d’évangile. Le narrateur raconte qu’il « prêchait l’évangile suivant sa braguette[5] ». Le roman est un récit d’extermination de la figure du religieux. Par le biais du style carnavalesque l’écrivain congolais détrône prêtres et cardinaux dans son roman. Ces derniers font l’objet d’une fabrication par le

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 25.
[2] Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, op. cit.,* p. 53.
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 85.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 64-65.
[5] Sony Labou Tansi, *L’État honteux, op. cit.,* p ; 84.

©2011/UPS/I.02/14/D.

pouvoir politique. Et lorsqu'ils s'en démarquent, ils ne sont plus considérés comme des hommes de foi mais plutôt comme de simples rebelles. Cette considération sur l'homme de foi s'oppose au regard de l'homme du peuple pour qui, le prêtre et le cardinal sont les représentants de Dieu sur terre : « – Monsieur le président, le bon Dieu va faire un coup d'État : parce que le cardinal Dorzibanso est allé dans le maquis[1] ». En demandant au cardinal de ne pas faire « le Seigneur à son image[2] », le dictateur veut lui signifier que ce dernier est déjà mort comme semble le confirmer le cardinal lui-même : « L'Église en aurait honte, le Seigneur en mourait une autre fois de honte[3] ».

La nouvelle vocation des hommes d'Église, après qu'ils ont été détournés de leur Seigneur, est d'être, dans certains cas, au service du dieu politique ou, dans d'autres, de subir l'humiliation du pouvoir. Le détournement de l'Église et son érection en véritable instrument de torture sont évoqués dans le roman de Lyonel Trouillot. Madame Alphonse, « une bonne chrétienne [qui] avait acquis son premier titre de propriété sous le régime du grand dictateur[4] », s'est spécialisée dans la torture des ennemis du pouvoir. Le cynisme du personnage témoigne de sa métamorphose accomplie. Lorsqu'elle parle du Seigneur avec humour, on comprend sans difficulté l'allusion au dictateur :

> Alors la nuit, elle opérait dans les vagins avec une pointe de tristesse, mais sans la moindre hésitation. Voyez ce que vous me forcez à faire, moi qui suis une femme dévouée au service du Seigneur. Elle seule avait la capacité de faire sourire le grand dictateur[5].

Ainsi, la figure religieuse devient un simple instrument qui vient compléter la puissance du tyran. La rencontre inopinée entre l'homme d'Église et le pouvoir est sans surprise sanctionnée par l'humiliation du premier. L'auteur semble prendre parti en mettant en avant la gratuité de la violence du pouvoir sur un homme en marge de la politique. Son cynisme va même jusqu'à légitimer la violence exercée sur lui en le présentant à la fois comme un pécheur et un faux prêcheur : « Le proverbe disait que si le Révérend Père vous donne une aubergine, c'est qu'il va vous prendre votre jardin ».[6]

---

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 54-55.
[2] *Ibid.,* p. 47.
[3] *Ibid.,* p. 47.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 119.
[5] *Ibid.,* p. 119.
[6] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 112.

Telle est l'image dressée à Monsieur l'Abbé et au Révérend Père Wang dans *La Vie et demie*. Ces deux figures concentrent en elles-mêmes toutes les caractéristiques de la déchéance spirituelle. Elles sont respectivement persécutées par la tentation du diable, à travers Chaïdana-aux-gros-cheveux, et par la cruauté du régime du guide Henri-au-Cœur-Tendre. Dans le premier cas, le sort de Monsieur l'Abbé et le comportement du R. P. Wang en sont une illustration. Dans le second cas, l'humiliation du Révérend Père Wangotti rend bien compte de la haine du pouvoir pour la religion :

> Au R. P. Wang, qui avait réuni plus de dix personnes autour de la table du Seigneur le dimanche avant neuf heures, on lui avait ordonné de bouffer tous les livres, les siens et ceux des chrétiens – on lui avait acheté deux maniocs pour huit heures de repas. D'abord, il n'en avait pas cru ses oreilles – mais les ordres s'étaient précisées à coups de crosse. Il avait mangé trente-sept livres et les deux maniocs[1].

La déchéance du père spirituel entraîne forcément celle de la pratique religieuse. Ce procédé de destitution de la figure religieuse est une véritable remise en question d'une spiritualité qui, comme le nouveau modèle politique, a été importée. D'ailleurs, il n'est pas rare de voir, dans les textes qui s'inspirent de la politique, l'établissement d'une certaine corrélation entre les Indépendances et les religions révélées. Les bouleversements politiques consécutifs aux Indépendances ont entraîné une nouvelle image de la religion. La dictature, étant également un système d'accaparement de toutes les richesses par une poignée d'individus, semble avoir entraîné dans son sillage le détournement de la figure de l'homme religieux. Qu'il s'agisse de l'imam, du marabout ou du prêtre, la figure religieuse est décrite comme un « homme jouisseur[2] ».

Ainsi, le souci de l'argent prend le pas sur la foi et le respect des textes sacrés. C'est ce que démontre, avec précision, un passage du roman d'Ibrahima Ly où l'attitude de l'imam démontre à quel point l'homme du pouvoir bénéficie d'un statut privilégié.

> L'imam qui, faute de pouvoir résumer le saint verset, avait sensiblement accéléré le rythme de sa récitation, contractant ou avalant certaines expressions et massacrant sans pitié la prononciation, fit un signe à Dienta [le juge] de s'approcher pour profiter largement des postillons et du souffle, lourds de baraka, qu'il distribuait parcimonieusement, comme à contre cœur, autour de lui[3].

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 119.
[2] Ibrahima Ly, *Les Noctuelles vivent de larmes,* Paris, L'Harmattan, 1988, p. 152.
[3] *Ibid.,* p. 172.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Ces privilèges attribués à l'homme du pouvoir, malgré ses crimes et ses « agissements clownesques ou cyniques[1] », et l'exclusion des masses amènent l'homme du peuple à s'interroger sur l'existence de ce Dieu importé et bienfaiteur des pauvres. Les positions varient entre le doute et la quasi certitude. En tout état de cause, son inefficacité ou son impuissance est avouée sans ambages comme le souligne le narrateur de *La Vie et demie* : « On avait demandé l'indépendance avec les prières – c'étaient les seules prières des Noirs que Dieu avait écoutées […]. Mais l'indépendance avait vraiment déçu, et avec elle, Dieu qui l'avait envoyée[2] ». Pour la maquerelle de *Rue des Pas-Perdus*, le Seigneur a tout simplement démissionné ou est mort : « Est-ce qu'on sait où il est tandis que les gens s'entre-tuent ? […] Mais je crois bien qu'il est mort ou qu'il nous a oubliés[3] ».

En somme, si la figure de Dieu et celle qui la représente sur terre ont subi un tel procès, c'est qu'en réalité la figure du dictateur se veut, en elle-même, un père à la fois religieux, politique et familial. Après la destitution de la figure religieuse, c'est autour de celle politique de subir les affres de l'extermination fondées sur l'affirmation d'une paternité sans limite.

*

La période des Indépendances fut une époque, comme le dit Ahmadou Kourouma, « où les pays africains étaient plus connus par le nom de leur dictateur que par leur propre nom[4] ». Ce fut aussi une mode et une période où le dictateur était appelé « père de la nation et de l'indépendance de leur pays[5] ». L'affirmation de la paternité nationale, dans ce cas de figure, ne saurait échoir à un groupe d'individus. Le père de la nation s'attachera alors à exclure tous ses concurrents dans le domaine politique. Le pouvoir, dès lors, prend une autre dimension. C'est ce qui amène le narrateur du roman de Kourouma à affirmer que « le pouvoir est une femme qui ne se partage pas. Dans un bief il ne peut exister qu'un hippopotame mâle[6] ». Deux romans du corpus font exception à l'affirmation d'un concurrent du dictateur. Dans *Mourir pour Haïti,* le Fou-

[1] Guy Menga, *Kotawali,* Dakar/Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 223-224.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 112.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 120-121.
[4] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 140.
[5] *Ibid.,* p. 82.
[6] *Ibid.,* p. 110.

Délirant n'a pas d'adversaire politique, mais plutôt des révolutionnaires clandestins. Dans *l'État honteux*, le style choisi par Sony Labou Tansi ne permet peut-être pas une opposition sérieuse dans laquelle les candidats s'affronteraient. Cependant, l'affirmation du statut de père de la nation y est très présente. Il faudrait juste préciser qu'elle est définie sous l'angle de la sexualité. Cet aspect sera approfondi dans le dernier point de ce chapitre.

Dans le reste du corpus, le récit accorde une large part à la destruction des figures d'opposition. Ce combat est, soit nourri de succès par la défaite de l'adversaire, soit il se termine par un *statu quo* qui plonge la nation toute entière dans le chaos. Dans le roman de Lyonel Trouillot, l'adversaire de Décédé Vivant-Éternellement se nomme le Prophète. Le roman est aussi celui de l'affrontement de deux groupes où chacun cherche à contrôler pleinement le pouvoir. Le conflit se termine par un *statu quo* en ce sens que le récit, même s'il récit renseigne sur la mort probable du dictateur, ne donne aucune information sur son adversaire quant à sa succession au pouvoir. En revanche, dans le récit de Depestre, le *statu quo* est ambivalent, et le combat qui oppose les protagonistes est d'une autre nature. Le conflit qui oppose les deux adversaires politiques est le miroir où se reflète l'image d'une Haïti indépendante, mais où la couleur de peau du père de la nation prime sur la question de sa légitimité.

Le Mât de cocagne est d'abord le combat impossible du *négrisme* contre le *mulâtrisme*. La fin du roman est très ambivalente. Elle est à la fois une victoire et une défaite pour chacun des protagonistes. Ce constat, qui est également valable dans les autres romans du corpus caribéen, amène à s'interroger sur les fondements d'un choix esthétique commun à ces auteurs. L'absence d'opposant identifié, dans *Mourir pour Haïti,* et le rejet respectif du dictateur et de ses opposants, dans *Rue des Pas-Perdus,* constituent une volonté pour ces auteurs de ne pas reconnaître par défaut la légitimité d'une figure paternelle partiale, fût-t-elle héroïque, comme Henri Postel, au point d'infléchir la politique d'un père de la nation aussi cruel que le Zoocrate Zacharie. Ce parti pris des auteurs caribéens se démarque légèrement du choix des auteurs du corpus africain.

Cette affirmation nécessite une certaine précision, compte tenu de certains aspects de *La Vie et demie*. L'auteur a tenté d'ouvrir une fenêtre sur l'utopie, par la sécession du Darmellia. Mais, à l'image des récits du corpus caribéen, cette tentation utopique a très

©2011/UPS/I.02/14/D.

vite dévié par la fermeture de l'action dans le chaos. Excepté ce cas de figure, il faut remarquer que le Guide Providentiel et ses successeurs et le général Koyaga, respectivement dans *La Vie et demie* et dans *E. A. V. B. S.,* se sont affirmés dans leur fonction de père de la nation sans jamais accepter la moindre velléité d'opposition. Les principales victimes de l'affirmation paternelle de ces dictateurs sont Martial et Layisho dans *La Vie et demie* et Ledjo, Tima et Crunet dans *E. A. V. B. S.* Dans le premier récit, le combat des pères se présente sous forme de séquences. Dans la première, le Guide Providentiel a pour adversaire principal Martial. Ce dernier est présenté comme une figure à l'opposé du premier. Le manichéisme dans lequel les deux personnages sont décrits constitue un leitmotiv dans le récit. Autant l'image du Guide Providentiel est régulièrement associée à « son éternel couteau[1] », autant celle de Martial est toujours associée à « sa soutane kaki de pasteur de l'Église du prophète Mouzediba[2] » ou à « son éternel stylo à bille […] dans ses cheveux touffus[3] ».

À la logique du Guide Providentiel de s'affirmer par la violence, s'oppose celle de Martial qui cherche l'adhésion libre du peuple à sa cause. Toutes les autres séquences du récit s'inscrivent dans cette même logique. Et si le récit de *La Vie et demie* est celui du chaos renouvelé, c'est sans doute parce que l'auteur semble refuser la légalité de la violence quelle que soit son fondement. Ce retrait de l'auteur est lisible dans les propos du « père de la nation[4] » darmellienne :

> – Une nation n'a pas de parents, pour la simple raison qu'elle doit naître tous les jours. La nation doit naître de chacun de nous, autrement pourquoi voulez-vous que ça soit une nation ? La nation ne peut venir des illusions de deux ou trois individus, quelle que soit la bonne volonté de ceux-ci[5].

Pourtant, la sécession du Darmellia s'inscrit dans une logique de violence aussi cruelle que celle des guides de la Katamalanasie. Elle est née de la destitution des figures d'oppositions comme celles de Martial et de Layisho. C'est la victoire du « plomb » sur « l'encre », comme le dit Le Guide Providentiel à Layisho : « – L'opposition a parfois des chiffons seulement à sa tête […] – Qu'espères-tu mon petit frère ? Tu veux

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 80.
[2] *Ibid.,* p. 86.
[3] *Ibid.,* p. 28.
[4] *Ibid.,* p. 175.
[5] *Ibid.,* p. 175-176.

m'abattre avec de l'encre ? Pourquoi ? Nous avons beaucoup de plomb dans ce pays[1] ». Au-delà de cette victoire du dictateur sur ses opposants, il faut souligner que le roman est aussi celui de l'impossible affirmation paternelle, compte tenu des trahisons et meurtres au sein de la famille du tyran. Par conséquent, la figure paternelle y est constamment remise en question et détrônée par les fils ou les frères. Si dans *La Vie et demie* l'extermination des figures d'opposition s'étend sur une très longue période, dans le roman de Kourouma, après un long « [blocage de] l'administration du pays[2] », c'est au « Conseil des ministres[3] » qu'il revient de signer la fin de la guère des pères.

Le meurtre du premier père de la nation, le président Fricassa Santos, ne fit pas, *de facto*, de Koyaga le président de la République du Golf. Ahmadou Kourouma a eu recours à une stratégie de fabrication de la figure du dictateur. La description des candidats potentiels à la Présidence de la République du Golf et le choix de l'élu passe d'abord par une destitution symbolique de ce dernier. Au modèle de chef moderne qu'exige l'époque des Indépendances, l'auteur ivoirien substitue le modèle épique d'une société aux valeurs périmées. C'est ainsi que, successivement, à la place des personnages de Tima, qui a fait ses études en France, et au colonel Ledjo, chef des mutins, il érige la figure atypique du « gros primaire […] complexé[4] » qu'est Koyaga. La transposition de ce modèle périmé renforce la cruauté du personnage quant à ses méthodes de gestion du pouvoir. Pour usurper sa pleine fonction de père de la nation, il va destituer ses potentiels concurrents. C'est ainsi que ses adversaires politiques précédemment cités sont assassinés avant même qu'il n'effectue son voyage initiatique.

L'élimination des adversaires politiques renforce les pouvoirs du père de la nation. Mais l'affirmation du pouvoir absolu du tyran a aussi pour objectif de s'étendre à tous les niveaux de l'organisation sociale. Après la destitution des figures paternelles religieuses et politiques, le tyran se fixe comme objectif de détruire tous les liens familiaux en s'attaquant à la figure du père de famille. Cette dernière option corrobore la revendication paternelle du tyran. Ainsi, l'obsession du pouvoir comme fin en soi s'incarne dans ce que, d'après Nathalie Kok, Lacan appelle la « métaphore paternelle[5] ».

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 79-80.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 112.
[3] *Ibid.,* p. 112.
[4] *Ibid.,* p. 102.
[5] Nathalie Kok, *Confession et Perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Paris, Peters VRIN, 2000, p. 104.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Le rejet de toutes les figures paternelles est, pour le dictateur, un refus de la castration. Son attitude rejoint le point de vue de Nathalie Kok sur le sujet pervers : « le pervers dément la castration [en] lançant un défi à l'autre castreur[1] ». L'autre castreur c'est à la fois le père spirituel, le père politique et enfin le père de famille. L'élimination ou l'humiliation du père de famille s'inscrit dans le *complexe d'Œdipe*. L'extermination de toutes ces figures fonctionne comme un passe-droit qui autorise l'appropriation de toutes les femmes. Cette appropriation se manifeste dans un processus de sexualisation du pouvoir. Mais avant d'en venir à son analyse, voyons comment se présente la destitution de la figure du père de famille.

*

La destitution de la figure du père de famille passe par une rupture, d'abord symbolique, de la relation père/enfant et, ensuite, par la destruction réelle de cette relation. Dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot, la figure du père de famille est destituée par le biais du rêve de Fatramise. La bonne « bonne chrétienne » qu'est le personnage ne peut avoir comme protecteurs que son père biologique ou celui spirituel. La rupture de la filiation entre elle et ses protecteurs est double. Elle est à la fois une rupture psychologique et spirituelle. La première passe par le recours à un procédé onirique qui sépare symboliquement la fille et le père. Le père, dans ses apparitions, ne se contente pas seulement de réprimer sa fille, mais aussi consomme-t-il son viol symbolique : « Dans son sommeil, son père lui apparaissait avec des verges et se mettait à la frapper. Ses cris réveillaient les clients. Un jour, elle est partie en criant qu'elle ne pouvait plus continuer à œuvrer contre la volonté du Seigneur[2] ». En interprétant ainsi ses rêves, le personnage avoue avoir été psychologiquement victime du viol de son père. Son départ est ainsi une fuite à la recherche d'un refuge. Pour racheter ce pécher, la fille doit se confesser au près de son père spirituel. Mais, comme pour rendre compte de l'absence de refuge et de sécurité dans cet univers, elle va recevoir les avances du représentant du Seigneur.

[1] Nathalie Kok, *Confession et Perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne,* p. 104.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.,* p. 120.

Le père spirituel, déchu par le tyran, semble se transformer lui-même en Satan : « Sa confession publique ne lui a valu que les avances du pasteur et du responsable de la chorale. La volonté du Seigneur ! Dans tous ces malheurs, est-ce qu'on sait où est-il Dieu[1] » ? La filiation politique semble avoir définitivement pris le dessus sur toutes les autres. C'est dans cet ordre d'idées que le personnage de Martial dans *La Vie et demie* ne cesse de le rappeler à sa fille Chaïdana. Les « gifles [intérieurs[2]] que celui-ci lui administrait[3] » traduisent la négation de toute filiation biologique. Dès lors, cette dernière se mue en filiation politique. Le personnage de Chaïdana s'affirme en tant que fille politique de son père que plutôt comme sa fille biologique. C'est pour cette raison que le père choisit le moment du rendez-vous entre elle et le Guide Providentiel pour opérer un viol sur celle-là. Le corps féminin est ainsi érigé en espace de confrontation. Il est un lieu dont la conquête confère un pouvoir absolu. Le tyran érige ainsi la femme en propriété publique. Pour refuser au père de famille tout droit sur ce corps, il s'attaque aux règles qui régissent la filiation jusque dans ses origines anthropologiques.

La destitution de la figure du père de famille se construit ainsi à travers l'inceste et le blasphème. Non seulement l'inceste est consommé sous la contrainte, mais il est érigé en symbole blasphématoire comme pour lancer un défi au Seigneur. Les scènes de viol commandé se terminent le plus souvent dans un procédé de substitution des corps en symboles religieux. Un passage du roman de Lyonel Trouillot expose, à travers un tableau cynique et blasphématoire, un de ces procédés de destitution de la figure du père de famille tel que le lecteur le découvre dans ce passage :

> Un soldat a mis un fusil contre la tempe du père et lui a dit baise-là, si tu ne la baises pas j'te tue, et le père a dit à la fille pardon, et les soldat bottaient les fesses père et le père disait toujours pardon à la fille […] Ils ont cessé de botter les fesses du père, ils l'ont tiré par les pieds, en deux groupes, dans le sens de la largeur, puis le corps du père est retombé sur le corps de la fille […] de sorte qu'ils formaient une sorte de croix couchée[4].

Les scènes de viol sur commande constituent un phénomène anaphorique dans le roman de Lyonel Trouillot. L'auteur haïtien dresse, dans *Rue des Pas-Perdus*, un monde de toutes les négations. Le télescopage des espaces et l'échec permanent sont le symbole

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.,* p. 120.
[2] C'est un euphémisme que l'auteur utilise pour traduire le viol de Martial sur sa fille Chaïdana.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 5.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 60-61.

©2011/UPS/I.02/14/D.

de la naissance d'un monde qui défie toutes les règles et brise tous les tabous. La répétition des viols sous la contrainte est une appropriation symbolique et perverse de la paternité du corps de la femme par le dictateur. Le regard omniscient du narrateur-témoin de ces scènes de viol est une forme de banalisation de l'inceste qui rétrograde les rapports homme/femme à un niveau de relation instinctive, celle-là même qui caractérise les animaux.

Le narrateur, en racontant ces scènes, semble familier au phénomène au point qu'il les juxtapose, sans transition, à un autre fait avec qui elles n'ont aucun lien logique :

> Ils se tenaient debout deux maisons plus bas, là où les militaires ont forcé le père à violer sa fille, le père il se mettait en colère et menaçait de descendre les chasser à coup de pieds, alors je disais à Joëlle y a un gamin qui a peur de ce qu'il désir, elle sortait le chercher […][1].

Cette attitude du narrateur dans *Rue des Pas-Perdus* est la même que chez le personnage de Roger Dorsinville dans *Mourir pour Haïti* : Saint-Jean père. La rupture des liens familiaux semble parfois pouvoir prévenir les dangers liés à la dictature. Non seulement le personnage sans filiation est seul à même de pouvoir entreprendre la lutte de la liberté sans contrainte majeure, mais aussi épargne-t-il les siens de toutes exactions par un transfert d'agressivité. C'est sur cette logique qu'Esther a construit le reniement de sa famille qui haïssait Aldo, son amant. En quittant sa famille et son pays pour se réfugier en République Dominicaine, Saint-Jean père entend donner à ses enfants la force de se battre. Le triste aveu du père parachève la destitution de la figure paternelle dans l'espace familial : « ''Je fous le camp. La femme, les enfants, ils ne vivront pas plus mal après mon départ […]. – Mes enfants s'en tireront mieux sans un père vaincu. Ils apprendront à se battre tôt. – Qui a besoin de qui ? Nous sommes de foutus prétentieux. Ils vont vivre''[2] ».

Ainsi, l'instinct de survie commande la rupture de tous les liens familiaux comme en témoignent la récurrence et l'alternance des verbes « vivre », « mourir » ou « tuer » dans les scènes qui opposent bourreaux et victimes d'une part, ou père et famille d'autre part. L'univers de la dictature est un cadre de déchéance collective qui n'épargne que le

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.,* p. 106.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 33-35.

chef et son système dans un premier temps. Les rares prédicateurs de la logique contraire comme Victor ne peuvent que constater cette déchéance qui rétrograde toutes les figures de pouvoir périphériques à celle du dictateur : « Il [Victor] était venu non pas pour assister à leur conseil mais pour leur dire que sauver sa vie était laid, que rien ne pouvait être plus laid que des familles, des prêtres, des journalistes dégradés par l'urgence de sauver leur vie[1] ». La déchéance de toutes les figures d'autorité passe par un procédé d'absorption du multiple dans l'unique. La confusion des autorités multiples et leur appropriation comme symbole unique d'une paternité absolue et sans frontière ne sont pas sans dire la perversion de la figure du dictateur. En citant Lacan, Nathalie Kok affirme que « le sujet pervers rate la métaphore paternelle parce qu'il refuse d'abandonner sa position phallique imaginaire[2] ».

L'affirmation de cette paternité ratée peut être appréciée par rapport à la place qu'occupe la sexualité dans les régimes en question dans cette étude. La destitution des figures paternelles semble avoir comme motif, telle que Freud l'a théorisée dans *Totem et tabou*, l'accès au droit à la sexualité. Cependant, le processus semble biaisé lorsque l'endogamie est la seule option possible dans une société où les différents espaces sont confondus. Ainsi, pouvoir et sexualité, dans un contexte totalitaire, ou du moins dans ceux dont il est question dans cette étude, entretiennent une relation particulière. Le pouvoir est souvent lié à la sexualité, mais la manière dont ce couple se présente dans le corpus constitue une spécificité dans l'étude des dictatures afro-caribéennes. Si, le plus souvent, la sexualité se présente comme un élément de la politique agissant dans l'ombre, ici, elle sort de l'ombre pour servir de corps à l'action politique.

3) La sexualisation du pouvoir

L'analyse de la sexualisation du pouvoir portera sur deux sous-points. Dans un premier temps, il sera question du processus de sexualisation des symboles de l'État. Dans un second temps, l'analyse portera sur la sexualisation de la fonction de Chef de

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 52.
[2] Nathalie Kok, *Confession et Perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne, op. cit.,* p. 104.

©2011/UPS/I.02/14/D.

l'État. L'étude de ce point permet aussi de découvrir l'apparition d'une figure qui a le statut de double du tyran et à laquelle ce dernier semble indissociable.

Un regard rétrospectif sur les sociétés afro-caribéennes permet de constater que, pendant longtemps, la sexualité a été un phénomène codé et réservé à une certaine partie de la société : celle des adultes, des initiés. Cette réalité était conforme à l'organisation sociale, compte tenu de l'étroitesse des rapports sociaux et familiaux dans la société traditionnelle. Les bouleversements sociaux et politiques consécutifs à la rencontre avec le monde occidental, et qui ont abouti à la naissance d'un nouveau mode d'organisation après les Indépendances, ont levés les tabous sur la sexualité. La construction d'un nouveau modèle social à l'image de la société occidentale implique également l'appropriation du rapport à la sexualité qui va avec, ou du moins, dans son apparence. On n'est très loin de la société africaine où tout un mystère entoure la sexualité, et notamment celle occidentale qu'on découvre dans le roman de Ferdinand Oyono : *Une vie de boy*[1]. Au regard extérieur et discret du cuisinier, qui découvre l'infidélité de la femme du commandant, se substitue un regard intérieur, omniscient, qui, cette fois-ci, met à nu la sexualité des autorités politiques de la société moderne.

Cette libération sexuelle se manifeste par un semblant de rattrapage sexuel comme l'affirme Gérard Clavreuil, en citant Sylvain Bemba :

> Bien entendu, l'érotisme à l'européenne a pu être exacerbé dans l'anonymat des villes africaines naissantes au point de devenir *hyperbolique* [c'est nous qui soulignons] dans ses manifestations, et donc de trouver un écho plus ou moins large dans les littératures d'expression exogène[2].

Cependant, il faut noter que cet excès de liberté sexuelle n'a retenu que le côté pervers du phénomène. Si la révolution sexuelle, dans la société occidentale, a libérée en même temps la femme, son importation dans la société afro-caribéenne n'a fait que sortir les acteurs de l'ombre sans pour autant en changer les rapports. La sexualité est ainsi libérée, mais la liberté sexuelle demeure rigoureusement confisquée par le sommet de la nouvelle hiérarchie sociale et politique.

---

[1] Ferdinand Oyono, *Une Vie de boy,* Paris, René Julliard, 1956.
[2] Gérard Clavreuil, *Érotisme et Littérature – Afrique noire, Caraïbes, Océan indien,* Paris, Acropole, 1987, p. 47.

En effet, la place qu'occupe la sexualité dans la littérature de la période des Indépendances s'inscrivant notamment dans le champ du pouvoir politique témoigne d'un regard nouveau de la part des écrivains. C'est un regard qui décrit une société en pleine mutation. Si, sur le plan du discours, ces mutations sociales et politiques évoluent sur un modèle occidental hérité de la colonisation, la réalité de ces mutations, quant à la condition de la femme, sont tout autre. Ces sociétés postcoloniales semblent écartelées entre le désir de modernité politique et la nostalgie des privilèges d'une société phallocratique et archaïque. Dans ce dilemme, la femme et la place qui lui est accordée constituent le baromètre d'un mouvement impossible. Pour mettre en exergue ce tragique de situation, le discours littéraire afro-caribéen dresse un tableau où les tabous de la sexualité sont levés, et la sexualité libérée, sans pour autant que la femme soit dégagée de la domination du pouvoir des hommes. Ce statut de la femme est une spécificité de ces pouvoirs dictatoriaux. Si traditionnellement derrière la figure du chef politique se dresse, le plus souvent, discrètement, une figure féminine influente, le statut des femmes qui se découvrent dans l'univers des romans en question est loin de refléter cette image.

L'univers dictatorial afro-caribéen, tel qu'il se découvre dans le corpus, est une forme de substitution de la cellule familiale par l'organisation politique. L'analyse du précédent point montre à quel point le dictateur se substitue à toutes les figures paternelles. La destruction de la cellule familiale peut pousser à croire à une éventuelle liberté de la femme. Cependant, en destituant la figure du père, le dictateur se donne le droit d'accéder à toutes les femmes. Ainsi, l'État se présente comme une grande famille à l'échelle nationale dont le dictateur est le père. La principale caractéristique de ce père c'est qu'il trahit les dispositions qui régissent cette filiation moderne. La dictature est une forme de totalitarisme familial dans le travestissement de la relation père/famille. Ainsi, le pouvoir se dresse comme un moyen et l'accès à la sexualité comme le motif de cette quête de pouvoir. Une fois le pouvoir acquis, l'État totalitaire se confond avec son chef. Les désirs du chef deviennent *ipso facto* les désirs de l'État. Étant donné que les routes du pouvoir vont toutes « dans trois directions [qui sont] les femmes, les vins et l'argent[1] », on comprend dès lors l'importance de la sexualité dans un tel contexte politique. Le discours littéraire, à l'égard de cette réalité, ne dit pas seulement

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit*., p. 34.

©2011/UPS/I.02/14/D.

l'importance que revêt la sexualité dans ce nouveau type de pouvoir. Il dresse également une critique sans détour, par un procédé de rétrogradation, de la figure du tyran dans ses rapports avec le pouvoir.

Le processus de sexualisation du pouvoir apparaît dans le travestissement des symboles de l'État et de la nation. Le travestissement des symboles de l'État est une émanation du dérèglement psychique de la conscience du tyran. L'érection du sexe comme moyen exclusif de conservation du pouvoir relève d'une rupture qui n'est pas sans dire la folie du dictateur, comme en témoigne cet extrait du Livre Gris du Maréchal Nnikon Nniku : « MALHEUR À QUI RÉSISTE AU SEXE. IL PERD LE POUVOIR D'ÊTRE[1] ». Cette appréhension du rapport au pouvoir politique s'apparente à la sexualité instinctive qui régit les communautés animales. Le processus de destitution de la figure du dictateur, à défaut de pouvoir substituer ce dernier à l'animal, opte pour le dérèglement de ses facultés intellectuelles. L'obsession sexuelle prend alors les formes d'une « possession érotique [dans l'expérience de laquelle Henri Hey affirme que] tout est au contraire permis[2] ». Ainsi, tous les éléments du pouvoir sont définis par des métaphores sexuelles. Si, dans la représentation des symboles du pouvoir, la référence au sexe est sans ambiguïté, le mode d'approche est différent selon les contextes de productions des textes du corpus.

Dans le corpus caribéen, il conviendrait de préciser la constance de la métaphore de l'arbre. Le thème d'une identité qui s'affirme dans la verticalité est inhérent aux textes caribéens. Comme il a été précisé dans le dernier chapitre de la première partie, la métaphore de l'arbre, depuis le mouvement de la Négritude, est assez récurrente dans la littérature caribéenne. Dans *Le Mât de cocagne*, le thème de la métaphore de l'arbre revient, non pas pour défendre l'identité culturelle caribéenne, cette fois-ci, mais plutôt pour dénoncer le détournement pervers de la fonction politique. Chez Depestre, la primauté des désirs du chef se dresse métaphoriquement comme « un arbre de nature phallique[3] ». Chez Trouillot et Dorsinville, la répression de la sexualité des autres apparaît respectivement sous l'image blasphématoire de corps accouplés en forme « de croix couchées[4] » et de « deux corps […] sinistrement accouplés[5] » au pied d'un

[1] Tchicaya U'Tamsi, *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort, op. cit.,* p. 47.
[2] Henri Hey, *Traité des hallucinations, op. cit.,* p. 309.
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 60.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 61.
[5] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 25.

monticule. Dans le corpus africain, la sexualisation du pouvoir s'enracine dans la tradition sexuelle des chefs, dans les sociétés précoloniales. Malgré l'avènement du christianisme, de l'islam et de l'État moderne, le rapport à la sexualité, chez les chefs modernes de l'époque en question, semble figé, même si le discours de sa légitimation n'est plus le même que d'antan.

En tout état de cause, le langage qui évoque la dérive totalitaire du pouvoir moderne est un langage obscène. Les éléments constitutifs de l'État totalitaire s'organisent autour de la domination sexuelle du chef sur ses administrés. C'est ainsi que l'État *onédozacharien* est symbolisé, dans *Le Mât de cocagne*, par « un gigantesque membre virile qui fend en deux le ciel de [la] capital [du pays][1] ». L'assimilation de l'État à ce mât est une projection psychologique de la virilité du chef sur ce tronc d'arbre qui, par sa force et sa raideur, se substitue à l'impuissance du dictateur. Ce rapport fusionnel traduit un manque et un malaise quant à la performance sexuelle du dictateur : « […] Sur le mât […] pour un simulacre de copulation […], le petit homme à poil glissait maladroitement tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, de son double, en beuglant, l'écume aux lèvres[2] ». Ce spectacle auquel assistent les familles de ses collaborateurs est une mise à nu de l'impuissance du tyran par l'écrivain. Ainsi, le mât suiffé est le masque symbolique de la faiblesse qui prêche la toute-puissance. Le dictateur avoue inconsciemment cette faiblesse, malgré son incapacité à tenir sur cette *femme-tronc* : « 'Ce mât suiffé, c'est mon État, c'est moi !'[3] ».

Ce transfert fantasmatique du désir de toute-puissance sexuelle sur les symboles de l'État se manifeste, dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi, par une organisation politique qui accorde une part exceptionnelle au domaine sexuel. Dans ce récit, la sexualité semble être l'unique motivation de la conquête du pouvoir. Par un télescopage des voix du narrateur et du tortionnaire, Maître Rognons, l'auteur accuse à la fois l'homme du peuple et les autorités politiques. La conquête du pouvoir comme un moyen d'accession aux femmes s'érige en règle générale à travers la fusion de la voix du narrateur avec celle du représentant de l'État : « Qu'est-ce que vous autre Bhas êtes sales [voix de Maître Rognons]. Il lui déchire ces instruments de mâles [voix du

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 57.
[2] *Ibid.,* p. 161.
[3] *Ibid.,* p. 158.

©2011/UPS/I.02/14/D.

narrateur] qui vous poussent à fabriquer des complots [les deux voix][1] ». Dans *L'État honteux*, le pouvoir est indissociable du sexe comme en témoignent les raisons de la destitution du prédécesseur de mon-colonel Martillimi Lopez. Dans la société que peint l'auteur congolais, la perte publique de la puissance sexuelle est synonyme d'incapacité à gérer un État. En destituant son frère « Gasparde Mansi à qui une gamine a coupé la hernie parce qu'il se livrait à des audiences sexuelles dans son bureau[2] », mon-colonel Martillimi Lopez confirme cette thèse.

Pour mettre en exergue cette réalité officieuse, Sony Labou Tansi a choisi un style carnavalesque pour dévoiler cette sexualité perverse que veut masquer l'autorité publique. En fabriquant une sorte de « roi d'un jour », dans une ambiance carnavalesque, il libère le langage politique en lui ôtant le masque de sa pudeur. C'est ainsi que la braguette se révèle comme l'emblème de la nation. Le personnage compose un « hymne [dédié] à la femme[3] » et crée des taxes sur tout ce qui se rapporte à la sexualité :

> Le ministre des Testicules avait versé au Trésor public vingt et un milliard de coustrani parce que les bordels ça paye, et la patente sur la prostitution sur toute l'étendue de ma palilalie, décision de ma hernie ! Il y aura des impôts sur la polygamie il y aura des impôts sur la pédérastie Vauban tu entends des impôts sur le découchement des impôts etc., parce que non non et non le sexe n'est pas un objet de courtoisie : c'est un matériel de l'État[4].

Cette révolution sexuelle n'est pas sans dire la censure unilatérale qui l'accompagne. C'est une forme de castration des autres qui fait du dictateur en question le seul mâle libre dans ses choix sexuels. L'attitude des femmes qui accueillent cette décision du dictateur dévoilent la signification traditionnelle du geste d'hospitalité qui consiste, chez les femmes, à étendre leurs plus beaux pagnes aux hôtes d'une certaine notoriété : « Elles applaudissent, elles chantent ses louanges, elles lui font oublier cette époque kaki où il disait : sur cette terre je n'ai que deux amies : ma mère et ma hernie […]. Elles étendent leurs pagnes sur son passage, mon colonel national […][5] ». Ce geste anodin revêt une réelle signification sexuelle. Il n'est décodable que par ceux qui ont

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 114.
[2] *Ibid.,* p. 15-16.
[3] *Ibid.,* p. 83.
[4] *Ibid.,* p. 82.
[5] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 83.

reçu une éducation sexuelle par le biais de l'initiation. L'hôte mâle n'était jamais reçu sans un signe codé qui lui apprend qu'il peut espérer avoir une bonne compagnie féminine. Ce phénomène est bien mis en évidence dans un roman d'Henri Lopez. Le dictateur Bwakamabé offrait des cadeaux vivants à ses hôtes de marque comme le souligne ce passage : « Jusqu'à un certain rang, les membres de la délégation avaient le plaisir de découvrir sous leur moustiquaire, à la fin de la journée, un cadeau vivant, jeune, chaud et ferme qu'il eût été malséant, voire injurieux, de refuser[1] ».

C'est dans la tradition de cette liberté sexuelle du notable ou du chef que s'inscrit le rapport du dictateur à la sexualité. Le phénomène est non seulement travesti, mais il est érigé en règle. Le dictateur, à l'image de Koyaga, le héros d'*E. A. V. B. S.,* est un éternel hôte dans sa propre société. Il choisit lui-même ses « cadeaux vivants » parmi les « groupes de choc, [les] brigades de jeunes filles qui l'accueillent »[2] lors de ses tournées. C'est pour cette raison que parallèlement à la figure du dictateur, comme un personnage sexuellement pervers, se dresse celle de la prostituée officielle de l'État.

*

La figure de l'autorité est souvent jumelée à celle de la « putain nationale[3] ». Aussi, l'influence de la culture occidentale sur les littératures afro-caribéenne implique-t-elle un autre regard quant à l'interprétation du couple que forment le dictateur et la prostituée. L'absence de relation dépouillée de toute ambiguïté entre le dictateur et sa mère, dans les rares cas où celle-ci existe, fait de la mère une figure ambivalente. Cette ambivalence s'inscrit pleinement dans le mythe d'Œdipe où la femme est à la fois mère et amante. Au regard de la présentation des différents dictateurs, dans leur rapport à la sexualité, on découvre une récurrence de métaphores incestueuses.

La fonction de chef, telle qu'elle est représentée dans le roman de René Depestre, est liée à la symbolique de l'inceste. C'est ainsi que le Zoocrate Zacharie, « Bienfaiteur des Pauvres et des Prostituées[4] » est décrit comme un Dieu sur terre par son caractère « Immatériel à 100%[5] ». L'auteur haïtien procède à une double rétrogradation du

[1] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire,* Paris, Présence Africaine, 1982, p. 208.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S.,* p. 300.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 83.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 85.
[5] *Ibid.,* p. 85.

©2011/UPS/I.02/14/D.

personnage. Cette une forme « d'éloge paradoxal » qui, tout en montrant l'importance ironique du personnage, le destitue en même temps. Son caractère « Immatériel » et sa présence sur terre créent un reversement des codes de la logique spirituelle. La place du père est souvent située dans les « cieux » et la terre est souvent désignée comme étant celle de la « mère ». Voici comment le pouvoir du personnage est présenté dans ce passage : « […] un formidable ''Papa-Phallus'' qui, membre au clair, défie le palmier, l'arbre-à-pain, dans sa trouée glorieuse vers le ciel-vagin de la Liberté[1] ». Dans cette inversement de polarité, où le père et la mère échangent leurs places, la métaphore incestueuse se dévoile dans la tension asymptotique du palmier [le sexe du chef] vers le ciel-vagin [la Mère, sa mère]. Le passage souligne également, à travers l'emploi de la préposition « vers » et non « dans », l'irréalisation du désir. La revendication de la toute-puissance sexuelle du tyran porte les marques de l'éternelle insatisfaction et par conséquent de la frustration. Sa sexualité est, comme le dit René Char du poème, « l'amour réalisé du *désir demeuré désir* [c'est nous qui soulignons][2] ».

L'accentuation de cette frustration sexuelle est marquée par le paradoxe entre la répression absolue de la sexualité de l'Autre et l'impossible satisfaction sexuelle, malgré l'abolition des frontières entre le sujet et son objet désiré. Le personnage qui reflète le plus ce paradoxe est mon-colonel Martillimi Lopes. En opposant les préférences sexuelles du dictateur, qui demeurent classiques, à celles de son homme de confiance, Vauban, qui préfère les hommes, l'auteur multiplie les chances de conquête sexuelle du premier. Mais, ce privilège accordé au personnage n'est construit que pour mieux le destituer car, en réalité, comme il l'avoue tristement, il lui sera impossible de trouver de la compagnie autre que celle de sa mère : « Ah Merline de maman : tu dois être plus heureux que le président. Tu as tes autres. Tes vrais autres : moi je n'ai que ma mère et ma hernie[3] ». La mère est alors la figure de consolation du dictateur. Celle qui ne se plaindra pas de ses contre-performances sexuelles, mais qui ne cherche qu'à se plaire dans le statut privilégié d'incarner, à la fois, l'amante et la mère du tyran.

Cette réversibilité du rôle de la prostituée est évidente dans certains cas, mais dans d'autres, elle est dissimulée. La figure de la mère se dissimule derrière celle de l'amante

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 97.
[2] René Char, *Fureur et Mystère, op. cit.,* p. 73.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 93.

et celle de l'amante derrière les couleurs de l'État. Découvrons, rétrospectivement, comment se présentent ces deux dissimulations.

Dans *Rue des Pas-Perdus*, c'est « sous la fenêtre de la vieille pute [que l'on découvre] la parade magistrale[1] » de l'armée du dictateur. Cette prostituée, qui est à la fois narratrice, est à la retraite, mais sa description des couleurs de l'armée raconte de manière codée le rapport du pouvoir avec le sexe : « Le rouge sang traditionnel. Et le bleu des attentes de pain, d'océan et de rêves[2] ». Le rouge renvoie à la fois à l'acte sexuel, à son lieu de pratique et au décor qui l'accompagne. C'est la « couleur préférée de Mme Alphonse [3] », la tortionnaire des ennemis du pouvoir, dit la narratrice. Dans *Le Mât de cocagne*, la couleur « bleu[e] turquoise [du] salon passera au rouge-règles de la Grande Pute[4] », pour créer un décor conforme à la situation. Rappelons que c'est dans ce salon que le dictateur simule l'acte sexuel avec le tronc d'arbre qui constitue le mât de cocagne. L'alternance des couleurs entre le bleu et le rouge rappelle, cette fois-ci dans *La Vie et demie,* les deux couleurs que l'on retrouve exclusivement dans le palais des Miroirs où est organisée la semaine des vierges. Voici comment est décrit le lieu des orgies officielles de Jean-Cœur-de-Pierre : « C'était dans la chambre rouge, la seule du palais des Miroirs qui ne fût pas bleue, et où le guide passait ses deux semaines annuelles de méditation ininterrompue[5] ». Ainsi, le bleu se définit comme la couleur de la formulation du désir sexuel, comme en témoignent, respectivement dans *Rue des Pas-perdus* et dans *La Vie et demie,* le groupe nominal « bleu d'attente de pain » et la couleur bleue qui domine dans le palais des Miroirs. Dans *L'État honteux*, si la couleur du « drapeau national qui couvre [le corps de maman Nationale offert en] méchoui[6] » n'est pas révélée, la découverte du dîner, quant à elle, semble en dire plus :

> Il y avait dans le grand plat les deux jambes et la tête de Maman Nationale. Les deux jambes étaient croisées et dans les orbites vidées étaient enfoncés deux gros poivrons rouges et sur un morceau de carton écrit à l'encre rouge on lisait : ''Qui se sert de sa hernie périra par sa hernie''[7].

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 122.
[2] *Ibid.,* p. 122.
[3] *Ibid.,* p. 118.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 171.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 147.
[6] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 142.
[7] *Ibid.,* p. 143.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Les poivrons rouges à la place des yeux et la couleur de l'inscription qui accompagne le méchoui se substituent à la couleur du drapeau nationale. Le proverbe qui clôt la citation est une parodie ambivalente. C'est une forme de réponse à la répression sexuelle du dictateur. Sa mort symbolique qu'implique celle de sa mère n'est rien d'autre qu'un acte de castration subi en retour. Il traduit indirectement l'ambiguïté de la relation entre le fils et la mère.

Mais toujours est-il que la couleur rouge est sans ambiguïté la couleur du passage à l'acte sexuel qui est métaphoriquement désigné par la consommation du corps féminin, de la mère. La figure maternelle est ici indissociable de la figure de la prostituée qui, elle, est le double du tyran. La présence de la prostituée aux côtés de la figure du dictateur est une forme de « détrônement » de ce dernier. Elle révèle la frustration sexuelle du dictateur, soit par un manque, soit par une insatisfaction. La prostituée masque l'insuffisance sexuelle du tyran et la mère console ce dernier dans sa frustration. Les grandes figures féminines qui se dressent aux côtés du dictateur sont désignées sans détour par des termes qui les renvoient à leur propre corps ou directement par le substantif « pute ». Parfois cette prostituée incarne un véritable transfert de la sexualité du tyran. C'est le cas de Madame Alphonse dans *Rue des Pas-Perdus*. Le personnage est le double sexuel de Décédé Vivant-Éternellement. Ses méthodes de tortures constituent un acte sexuel par procuration. La manière dont elle punit les femmes révèle l'impuissance sexuelle du dictateur qu'on ne découvre d'ailleurs nulle part en compagnie d'une femme autre que Madame Alphonse :

> La nuit elle arrachait les poils du pubis aux ennemies du gouvernement, on leur enfonçait des bouteilles et des manches de pilon dans le vagin […]. Quand elle ne parvenait pas à convaincre une prisonnière récalcitrante elle remplaçait la bouteille ou le manche par un tison de bois de pin[1].

Dans la première partie du passage précédent, c'est le pronom « elle » qui est employé pour désigner la tortionnaire. Pourtant, dans la deuxième proposition de la citation, c'est plutôt par l'emploi d'un pronom indéfini que cet acte sexuel symbolique est décrit. Le pronom indéfini « on » remplace implicitement le dictateur. Le groupe verbal qui lui succède traduit ses relations sexuelles symboliques avec les ennemies du pouvoir. Les différents outils utilisés renvoient à une multiplication de l'organe sexuel

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 119-120.

du tyran. Quant à la cruauté de l'acte, elle révèle symboliquement son sadisme sexuel qui ne peut s'exprimer que par procuration, compte tenu de son impuissance supposée. Ce personnage et celui de Dorsinville, le Fou-Délirant, sont les rares dictateurs dont la sexualité ne se découvre que par celle de leurs subordonnés. Cette exception est conforme à leur statut respectif de mort-vivant et de fou.

L'impuissance du personnage de Lyonel Trouillot se confirme également dans la seconde partie de l'extrait cité précédemment. La frustration est lisible dans l'impossibilité du dictateur, à travers son double qu'est Mme Alphonse, de convaincre, donc de satisfaire, ses prisonnières. L'insatisfaction engendre le sadomasochisme que l'on peut lire dans la substitution de « la bouteille ou le manche [de pilon] » par le « tison de bois de pin ». Ce dernier instrument de mutilation de l'organe sexuel féminin, au-delà du sadisme dont il relève, est une forme d'automutilation. Le « tison de bois de pin » renferme l'idée de résidu, de transformation, d'amputation partielle. La combinaison du sadisme et du masochisme n'ont qu'un seul objectif : asseoir à tout prix une domination absolue du sexe masculin sur celui féminin. Elle correspond à une forme de « masochisme pervers [dont Marie-Claire Célérier affirme qu'il] représente la forme extrême de la problématique où l'identité du sujet est liée à l'emprise. Il jouit de l'emprise, il n'existe que par l'emprise[1] ». Derrière cette figure du double sexuel, se dresse aussi celle de la consolatrice du dictateur :

> Elle [Mme Alphonse] seule avait la capacité de faire rire le grand dictateur. Il l'avait prise en affection. Ils échangeaient, paraît-il, de profondes réflexions métaphysiques. Elle lui citait les Évangiles ; il évoquait pour elle la sagesse des rois nègres[2].

Cette consolatrice est à la fois la mère et l'amante. Cette dernière est le masque de l'inceste. L'inceste s'inscrit dans la logique du meurtre du père et de la destitution des autres figures paternelles. Dans ce schéma, la femme se dresse comme une figure sans filiation. Si l'on sait que la figure du dictateur est, elle aussi, sans filiation, on comprend dès lors l'ambiguïté de la relation qui peut naître entre les deux. Il se crée alors une nouvelle filiation déviante en arrière-plan d'une relation amoureuse. La dissimulation de cet inceste est lisible dans le récit d'Ahmadou Kourouma où une des amours cachées du

[1] Marie-Claire Célérier, *Corps et Fantasmes. Pathologie du psychosomatique*, Paris, Bordas, 1989, p. 121.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 120.

©2011/UPS/I.02/14/D.

héros est dévoilée par le griot-narrateur. Derrière l'amour que Koyaga voue à Fatima, une prostituée marocaine, apparaît très nettement l'image ambivalente de la mère et de l'amante :

> Fatima était bonne de cœur et très généreuse ; elle avait pour vous un sentiment à la fois maternel et d'ardente amoureuse. Vous pouviez comme vous le désiriez puiser sans compter dans sa grande valise de piastres. L'attaque surprise des Viets s'est produite alors que vous étiez dans les bras de votre dulcinée, [de votre mère][1].

L'emploie du mot « piastre » dans ce contexte peut renvoyer au mot fortune au sens de chance. L'acte sexuel dans ce cas revêt un caractère magique qui redouble la vaillance du héros et lui porte chance dans le combat, comme il a été le cas pour Henri Postel, dans *Le Mât de cocagne*. Ainsi, il a la même fonction que la magie de la mère. En tout cas, le récit semble insister sur cette relation ambiguë en recréant une relation triangulaire entre la mère, Koyaga et la prostituée, à la fin de la campagne d'Indochine : « C'était grâce à la magie de sa mère […] que Koyaga avait pu sauver sa section et les prostituées casablancaises[2] ». La substitution de la mère est sous-entendue dans la fidélité du personnage envers la prostituée qu'il est venu sauver à la fin de l'embuscade : « Quand le poste a commencé à céder sous le déluge du feu vous avez accouru vers Fatima pour la secourir[3] ».

Le style d'Ahmadou Kourouma rend moins compte de cette ambivalence de la figure de l'amante, compte tenu non pas seulement de la forte présence de l'oralité dans le récit, mais aussi de la pudeur du narrateur dans le roman. Cependant, chez un auteur comme Sony Labou Tansi, la relation de la mère avec le fils est très confuse. Dans *L'État honteux*, la figure de Maman Nationale, au-delà de la filiation biologique qui la lie à mon-colonel, renvoie à l'image d'une Première Dame infidèle. Pour mieux rendre compte de ce statut confus, le récit brouille les frontières de la relation avec le fils. Le lecteur du récit se demande parfois par où commence le langage du fils et où s'arrête celui de l'amant, si l'on sait que la mère est traitée parfois de « putain nationale[4] ». En réalité, pour le héros du roman, toutes les femmes ont le même statut.

---

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 37.
[2] *Ibid.,* p. 40.
[3] *Ibid.,* p. 37.
[4] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 83.

Ainsi, la figure de la mère, telle qu'elle est définie dans le récit, ne fait que renforcer le caractère incestueux de sa relation avec le fils. C'est un procédé de destitution de la figure du tyran au regard de ses aveux : « […] il la roule pour dire aux femmes que c'est pour vous que je travaille parce que vous êtes des femmes au même titre que Maman Nationale[1] ». Le récit de *L'État honteux* est une véritable destitution, parfois même blasphématoire, de la figure féminine. La femme et la répression sexuelle y sont définies respectivement comme une prostituée originelle et un droit d'origine divine à l'exclusivité du dictateur :

> En tout cas la peine de mort fut découverte par Dieu qui y condamna Adam et sa concubine comment on l'appelait déjà ? [D'ailleurs] la peine de mort c'est pour les femmes, nous l'avons remplacée quant à nous par la peine du mâle ou peine de hernie, plus raffinée, plus humaine, et qui fait du boucan […][2].

Ce procédé de dévalorisation de la figure féminine requière une double signification. D'une part, il comporte un discours qui renouvelle une certaine conception de l'origine de l'humanité, celle du péché originel qui a valu à l'homme son départ du Paradis. Dans *Mourir pour Haïti*, l'amante d'un des ministres du Fou-Délirant est surnommée « une sorte de pute de Dieu[3] ». Le raisonnement par déduction qui justifie cette appellation s'apparente à la logique du personnage de Sony Labou Tansi : mon-colonel Martillimi Lopes. D'autre part, lorsque cette conception est établie par la voix du dictateur, elle dévoile l'inconstance du discours de ce dernier. Nous avons déjà vu que la figure du dictateur était aux antipodes de toute croyance en Dieu dans la mesure où il se veut lui-même l'incarnation de Dieu sur terre. Et pourtant, il est clair que cette volonté de toute-puissance est contredite par l'impossibilité de se passer d'une présence féminine. Cet attachement à la femme, à la fois comme amante et mère, est, de la part de l'écrivain, un sévère démenti de la capacité du dictateur à se substituer à Dieu.

C'est un processus de fabrication satirique du personnage du tyran. Pour mieux destituer la figure du dictateur jusque dans son intimité, l'écrivain ne peut pas occulter sa sexualité. Cette dernière ne peut aussi être une sexualité conforme aux normes préétablies, en ce sens que la dictature est en elle-même une transgression sans limite des normes qui régissent la société. Ainsi, la figure de la prostituée qui se dresse aux

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 82.
[2] *Ibid.,* p. 142.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 10.

©2011/UPS/I.02/14/D.

côtés du dictateur témoigne d'une sexualité déviante chez ce dernier, par l'abolition des frontières entre la figure de l'amante et celle de la mère. En jetant un regard dans un autre roman de Sony Labou Tansi, on redécouvre la fusion de ces deux figures. Le guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père ne fait pas de distinction entre sa mère et son épouse lorsqu'il s'adresse à Chaïdana-aux-gros-cheveux : « – Chaïdana-aux-gros-poils, ma mère, ma reine […] pourquoi tu me mets un curé dans les jambes ? J'ai cocotier[1] ». Le double statut de la femme/mère infidèle et insaisissable qui se révèle dans le passage démontre les faiblesses de ce censeur de la sexualité : le dictateur.

La femme est appréhendée ici comme un être incontrôlable, un être évanescent. En la situant auprès du tyran, le romancier détrône ironiquement le dictateur qui prétend la maîtriser. La frustration sexuelle du dictateur est une constante, comme en témoigne cette manière de désigner celle qui fut sa femme : Chaïdana-aux-gros-cheveux. Une fois qu'elle a quitté Yourma pour le Darmellia, elle est surnommée « Chaïdana-à-la-grosse-viande[2] ». Le pseudonyme réduit le personnage à son corps, à son sexe. Le personnage de Chaïdana auquel elle se confond, est, dans une certaine mesure, une femme de la République. Presque toutes les autorités de la Katamalanasie l'ont connue comme amante : « C'est ainsi que Chaïdana avait été Mme Duentokansa de Lavampire, Mme Samananta, Mme Moushiesta, Mme Awi-Mourta, Mme Yoani Buenzo, Mme Anamarashi Mousheta, Mme […][3] ». C'est peut-être une des raisons qui la pousse à avouer qu'elle « n'est pas digne d'être la mère de la Katamalanasie[4] ». Si l'on sait qu'elle finira par l'être, on peut en déduire qu'elle n'en sera pas moins l'amante de la Katamalanasie.

En somme, le thème de la sexualité de la figure du dictateur occupe une place importante dans le roman politique afro-caribéen. Il existe tout un processus de remise en question de la figure du tyran. Cette stratégie de dégradation du dictateur reprend un pan du mythe d'Œdipe pour dresser un réquisitoire sans ambiguïté contre les autorités politiques de l'époque dont il s'agit ici, mais également pour dénoncer la place accordée à la femme dans un contexte totalitaire. En exposant l'impuissance et la sexualité

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 131.
[2] *Ibid.,* p. 136.
[3] *Ibid.,* p. 50.
[4] *Ibid.,* p. 51.

déviante de la figure politique, l'écrivain dévoile, de manière métaphorique, l'impuissance de ce dernier à gérer les affaires publiques. Ainsi, l'érection de la prostituée comme non seulement le double du dictateur, mais également comme, à la fois, son amante et sa mère, témoigne de l'ambiguïté de ces régimes hybrides et écartelés entre la tradition et la modernité. Dans *Xala* d'Ousmane Sembene, le propos du nouveau Président de la Chambre de commerce est symptomatique de ce télescopage entre deux modèles de société qui s'excluent mutuellement : « […] Si nous sommes pour la modernité, cela ne veux pas dire que nous avons renoncé à notre africanité[1] ».

Mais, dans l'africanité à laquelle ces autorités du système totalitaire s'attachent, la femme est au centre des préoccupations sans pour autant en être la figure la plus choyée. La place de la femme est un véritable baromètre de l'évolution d'une société. Lorsque l'écrivain érige cette figure en prostituée, il dépasse de très loin l'image traditionnelle de la femme de l'ombre qui chemine aux côtés de l'homme politique. La déchéance des figures féminines dans les textes du corpus est une forme de dénonciation du statut de la femme comme objet de plaisir dans un contexte totalitaire. Ce paradoxe d'une société qui a tous les signes d'une société moderne, mais dans laquelle tout est cruellement figé, est une « monstrueuse caricature du réel ». En présentant la sexualité du dictateur comme une sexualité marginale dédoublée d'un entichement au désir de castration de l'Autre, l'écrivain corrobore la perversion de la figure du tyran. Cette perversion aura des conséquences inévitables sur le système dont le dictateur est le Chef incontestable.

[1] Ousmane Sembene, *Xala, op. cit.,* p. 9.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 6
LA DÉRIVE TOTALITAIRE

La dérive totalitaire est liée à un certain état psychologique du dictateur. Sa conception du pouvoir et sa « préhistoire » constituent une entrave à son adoption par le peuple. Son accession au pouvoir est une occasion pour lui de procéder à la correction de son image d'homme frustré et de s'offrir au regard du peuple comme un chef aimé et adoré. Une telle entreprise fonctionne sur le mode de l'auto-instrumentalisation. Son projet politique se détourne des préoccupations et du rôle de l'État au profit de l'exaltation de sa propre image. Pour ce faire, il a besoin de se fabriquer un mythe. La fabrication du mythe du dictateur implique la mobilisation d'un certain nombre de ressources nécessaires à la réussite de son projet. Les éléments constitutifs de ces ressources sont au nombre de trois et entretiennent une relation très étroite. La grandeur et la suprématie du chef, les premiers éléments de cet ensemble, sont érigées en matière de propagande. Aucun moyen de communication n'est exclu pour démontrer la grandeur et la supériorité du chef. Tout est mis au service d'une propagande fondée sur l'éloge du chef et de sa politique. À ce programme de communication, le dictateur taille une structure ou un cadre adéquat.

Les structures sur lesquelles ce projet de mythification du dictateur s'appuie sont le Parti et l'ethnie. Ces structures, dont la première est moderne et la seconde traditionnelle, jouent un rôle important dans l'organisation de l'État moderne en tant que structure cumulative d'aspects de la tradition et de la modernité, dans son mode d'organisation. L'apparence moderne qu'il offre, d'un point de vue extérieur, cache à l'intérieur d'elle-même la survivance de la chefferie traditionnelle. Le mode de représentation de cette réalité politique se découvre dans l'hybridité du statut de la figure du dictateur, mais aussi dans celle de son organisation politique. Le dictateur est à la fois un chef moderne et traditionnel. Dans son organisation politique, si le Parti offre une image de modernité, la place qu'y occupe l'ethnie en fait une modernité biaisée. Cependant, le caractère hybride de cette organisation de l'État, bien que compréhensible, compte tenu de l'inachèvement de ses mutations, n'empêche pas une interrogation sur certains de ses aspects qui témoignent d'une certaine dérive totalitaire. Ces éléments sont le culte de la personnalité, le parti unique et la place que prennent l'ethnie et le choix d'un camp idéologique.

©2011/UPS/I.02/14/D.

1) La figure du dictateur : un mythe littéraire fondé sur le culte de la personnalité

Il convient de préciser le rapport qu'entretiennent le culte du chef, le processus de mise en place du parti unique et la relation entre les groupes qui composent la société que dirige le dictateur africain ou caribéen. L'État moderne africain s'est bâti sur les ruines de « l'État précolonial ». Dans ce dernier, le rapport à l'autorité était différent de celui de l'État moderne, et son chef était le plus souvent unanimement connu. Encore faudrait-il préciser que son identification n'avait pas la même importance pour tous, et parfois il était même identifié d'avance, compte tenu d'un certain mode de dévolution du pouvoir. Son organisation politique portait rarement atteinte à l'identité culturelle des groupes qui étaient sous sa tutelle. Tel ne fut pas le cas avec l'avènement de l'État moderne. Né des Indépendances, il engendre un bouleversement, à la fois, linguistique, culturel et politique. Les difficultés d'adaptation des différents groupes à cette refondation politique et l'émergence de nouvelles classes sociales ont rendu difficiles l'affirmation et la légitimité de la nouvelle autorité aux contours jusque-là inconnus. Ainsi, cette nouvelle autorité, avant même que ne se pose la question de la gestion du pouvoir, doit d'abord se résoudre à convaincre de sa légitimité par un arbitrage transcendant entre les différents groupes qui composent le nouvel État.

Si la situation se présente ainsi dans le contexte africain, dans celui caribéen également, le schéma demeure presque le même avec, cette fois-ci, une autre configuration de ce que nous avons dénommé précédemment « groupe social » ou « ethnie ». Dans la société africaine c'est, comme le dit Jean-Pierre Magnant, « la mise en place du parti unique [qui] a été la véritable cause de l'apparition des particularismes ethniques sur le plan politique[1] ». Cependant, dans la société caribéenne, l'avènement de l'indépendance n'a fait que renforcer des « particularismes » de groupes, lesquels sont fondés sur la couleur de la peau. Toujours est-il que les rapports entre les différents groupes qui composent la société caribéenne ne sont pas très loin de ceux que l'on retrouve entres les ethnies africaines après les Indépendances. Voici comment Christophe, un personnage d'Aimé Césaire, établit le parallèle :

[1] Jean-Pierre Magnant, « La conscience ethnique chez les populations sara » dans J.-P. Chrétien et G. Prunier (Sous la direction de), *Les Ethnies ont une histoire,* Paris, Karthala-ACCT, 1989, p. 334.

> Pauvre Afrique ! Je veux dire pauvre Haïti ! C'est la même chose d'ailleurs. Là-bas la tribu, les langues, les fleuves, les castes, la forêt, village contre village, hameau contre hameau.
> Ici, nègres, mulâtres, griffes, marabouts, que sais-je, le clan, la caste, la couleur, méfiance et concurrence, combat de coqs, de chiens pour l'os, combat de poux[1].

Ainsi, c'est au cœur de ces querelles que naît le chef de l'État afro-caribéen à qui revient la mission de s'affranchir de toute appartenance manifeste à un groupe social. Or, il se trouve que le chef de l'État, dans cette société afro-caribéenne d'alors, même s'il revendique une certaine neutralité, est perçu d'abord comme le représentant d'un groupe social, d'une certaine ethnie. Un extrait du *Courrier,* dont Sam Daumac est l'éditorialiste, rend bien compte de ce malentendu :

> Hier soir, au salon Bleu turquoise du Palais, nous étions plusieurs intimes du Chef spirituel à frémir d'orgueil racial à entendre sa voix prophétique marteler pour la postérité les mots d'ordre du jour : ''Le pseudo-libéralisme mulâtre ne passera pas''[2].

Sans trop s'étendre sur les causes de ce sentiment à l'égard de cette nouvelle autorité – ce qui risquerait de nous éloigner de notre objectif – force est de constater que l'écrivain définit l'État dont il est question ici, comme un système incapable d'affirmer sa légitimité.

La revendication absolue de cette légitimité et la crainte de sa remise en cause, une fois colmatée, seront à l'origine de l'instauration du parti unique. Le parti unique, au regard du dictateur, semble être alors la seule alternative face aux risques de démembrement de l'État moderne en de micro-États dans l'État. Cette réalité du pouvoir se découvre, dans son évolution, à travers une comparaison d'une pièce d'Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* avec les romans qui constituent le corpus caribéen. Si dans les derniers l'instauration du parti unique est indiscutable, dans le premier, son absence témoigne de la présence de deux États dans un État, et par conséquent de l'absence d'un chef suprême. La république que dirige Pétion et le royaume de Christophe symbolisent l'impossible affirmation de l'État moderne.

L'analyse du culte de la personnalité consistera, dans un premier temps, à interroger les modes de désignation du dictateur, et ensuite à voir comment son image nourrit les esprits sous sa domination. Pour l'origine du concept de culte de la

[1] Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe,* Paris, Présence Africaine, 1963, p. 49.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 73.

©2011/UPS/I.02/14/D.

personnalité, à défaut d'avoir trouvé la confirmation de la thèse qui attribue son premier emploi à Nikita Khrouchtchev, nous confirmerons néanmoins son emploi répété par ce successeur de Staline. Un extrait du rapport au vingtième Congrès du Parti Communiste démontre à quel point la fabrication et la glorification d'une image mythique de Staline, pour ainsi décrire ce qu'il appelle le culte de la personnalité, a longtemps nourri les Soviétiques :

> Le Congrès du Parti a soumis à une critique de principe les erreurs liées au culte de la personnalité de J. Staline et a pris des mesures pour éliminer les suites du culte de la personnalité. Dans sa critique du culte de la personnalité, le Congrès se basait sur les principes fondamentaux du marxisme-léninisme, sur les défauts et les traits négatifs du caractère de J. Staline, qui se sont particulièrement aggravés dans la dernière période de sa vie et ont causé un préjudice sérieux à notre cause commune[1].

Le culte de la personnalité se présente alors comme une technique de masquage des défauts du dictateur, mais aussi comme un mode d'affirmation constant d'une certaine légitimité. Dans le contexte afro-caribéen, particulièrement dans ce qui y est appelé l'État moderne, cette stratégie trouve son importance et sa nécessité dans une société où la résurgence de la chefferie traditionnelle se manifeste à tous les niveaux.

La figure du dictateur, telle qu'elle est fabriquée et donnée au peuple comme un produit fini et prêt à la consommation, revêt un statut cumulatif de tous les attributs, à la fois, du chef moderne et du roi traditionnel. Le nouveau chef est un homme à la frontière de deux mondes ; il est, au regard du peuple, le substitut de la puissance coloniale et l'heureux élu des dieux traditionnels. Dans une société où le pouvoir est sacré, cette situation privilégiée va être très favorable à la fabrication du mythe d'un dictateur au pouvoir inébranlable. Le processus de mythification commence d'abord par l'identification du dictateur. En interrogeant son mode de désignation ou d'auto-désignation tel qu'il est révélé dans les textes, il se découvre un défilé d'officiers très gradés, allant de Colonel à Pharaon en passant par Empereur ou un par un groupe de Prophètes inconnus de Dieu.

Quel qu'en soit le statut social, l'image du dictateur en tant que chef protecteur du peuple est récurrente, même si, parfois, celle-ci prend un ton ironique. Le mode de désignation du tyran est le reflet du masque de la démagogie. Le succès de ce masque

[1] Nikita Khrouchtchev, *Socialisme et Communisme (extraits des discours des années 1956-1963),* Moscou, Éditions Langues Étrangères, 1963, p. 158.

n'est pas uniquement lié à la stratégie du personnage qui le porte. La situation psychologique du peuple y joue également un rôle important. L'ascension du tyran se réalise le plus souvent dans une situation de crise sociale ou politique. Le peuple est toujours le réceptacle de toutes les crises collectives à grande échelle. Ainsi, le culte de la personnalité et la démagogie qui l'accompagne se justifient de la prétention du dictateur de s'affirmer comme le sauveur du peuple qui est en situation de faiblesse psychologique. Voici comment Thomas le Cynique présente cette situation souvent favorable au dictateur :

> L'expérience montre que l'esprit humain, en de telles épreuves [guerres nationales ou civiles], perd son équilibre habituel, cesse de pouvoir penser avec pondération, oscille entre le plus sombre désespoir et un optimisme ingénu, et devient la proie facile de toute démagogie[1].

Ce point de vue du personnage d'Ignazio Silone est confirmé dans un passage de *L'État honteux* qui rend bien compte de l'inhibition intellectuelle du peuple. Face à la scène d'exécution des danseurs qui accueillent le Président sur son passage, le peuple applaudit le crime pour la simple raison que c'est en son nom qu'il a été commis : « Nous applaudîmes très fort : pour la première fois qu'un président faisait une chose pareille au vrai nom du peuple. Nous marchâmes sur les cadavres[2] ». Il faut, cependant, souligner l'exagération de la description de l'état psychologique du peuple, qui n'est ici qu'un moyen d'introduire les déceptions qui vont jalonner le règne de mon-colonel Martillimi Lopez.

Face à cette situation de faiblesse psychologique du peuple, le dictateur adopte un procédé d'auto-désignation qui fait miroiter le visage du sauveur. Dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, ce sont les dictateurs eux-mêmes qui choisissent leur nom de règne. Les titres revoient à la générosité du dictateur et à la sécurité qu'il peut apporter à son peuple en détresse. Pour n'en citer que quelques uns, rappelons certains noms de règne : le « Guide Providentiel », « Henri-au-Cœur-Tendre », « Jean-Oscar-Cœur-de-Père ». Si ce n'est pas par le choix d'un nom de règne, c'est par le procédé d'une périphrase qui joue la même fonction que le dictateur est désigné. Le Docteur Zoocrate Zacharie se présente comme « le Leader du tiers et du quart monde, Bienfaiteur des

[1] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 116.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 9.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Pauvres et des Prostitués[1] ». Cette manière de désigner le dictateur, chez l'auteur haïtien, est très significative sur le plan scripturaire. La primauté de la transcription de l'image sur le respect des codes conventionnels de l'écriture de certains noms renferme une revendication de grandeur réservée au seul tyran. Toutes les périphrases qui désignent le Zoocrate Zacharie débutent par une majuscule, tandis que certains mots, comme ''tiers monde'' qui commence d'habitude avec une majuscule, débutent par une minuscule.

Par ailleurs, à cette stratégie de fabrication d'une image positive, s'ajoute une autre qui, cette fois-ci, porte sur la représentation du personnage du dictateur ou sur la mise en place de pratiques qui rendent sa présence éternelle. Le culte de la personnalité se manifeste également par l'érection de statues du dictateur. Ce procédé est, pour le tyran, une manière d'immortaliser sa figure. C'est ainsi que le général Koyaga décida de copier le modèle de son collègue dictateur de la « République des Ébènes ». Voici comment il a choisi d'immortaliser son image :

> Il y a, au milieu de la réalisation, un rond-point autour d'une haute statue de bronze sur un très monumental piédestal. Une statue de Koyaga en général d'armée face à l'est et indiquant du doigt la voie à suivre. Le rond-point est à la croisée de deux boulevards en croix. Partent du centre quatre voies. Elles sont toutes bordées, de chaque côté, des monuments de Koyaga ou de sa maman[2].

La description dévoile très nettement la mégalomanie du personnage. Elle est symptomatique de sa représentation du monde pour lequel il nourrit le désir d'en être, à la fois, le centre et le maître incarné. En effet, elle rappelle les symboles qui, à un moment donné de l'histoire, ont tenté d'immortaliser de grandes figures de la dictature. Le dictateur a besoin d'être permanemment présent dans la conscience du peuple. Il a aussi besoin d'avoir l'assurance de ce sentiment non moins narcissique. C'est pour cette raison que les procédés employés pour rendre son culte fort et effectif sont multipliés.

Certains procédés de mise en relief de la présence permanente du dictateur révèlent un culte de la personnalité qui n'envie en rien celui des plus célèbres dictateurs comme Staline ou Hitler, sinon les grands moyens dont disposaient ces derniers. Il faut préciser que le cadre où évolue le dictateur afro-caribéen manque de moyens

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 85.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 295.

technologiques développés comme, par exemple, un service cinématographique national développé. Cependant, le personnage ne manque pas d'imagination pour rendre son image aussi présente que celle des dictateurs cités précédemment. Dans *Rue des Pas-Perdus*, Décédé Vivant-Éternellement a choisi la création d'un lieu où son image est non seulement visible par son peuple, mais aussi par les étrangers qui séjournent dans son pays :

> En ce temps là le grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement inaugurait une nouvelle cité touristique. Tout y était à son nom : les rues, les places, la fontaine qui coûta la vie à un ministre des Travaux publics, parce qu'au bout de trois mois son jet illuminé par des ampoules de couleur vive s'était changé en filet rouge-brun une teinte indéfinie, comme entre sang et boue[1].

Le passage démontre à quel point le personnage éprouve un désir d'être éternel. Sa crainte de la couleur rouge, symbole de mort, révèle l'ambiguïté de la figure du dictateur. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que la couleur rouge avait une importance particulière dans l'affirmation de sa puissance et dans son rapport à la sexualité. Pour affirmer sa force et sa puissance, les symboles prennent une couleur rouge. Mais quand à son désir d'être éternel, il s'exprime par le choix du bronze pour ses statues et par celui du « blanc [pour] son palais[2] ».

Ce personnage de Lyonel Trouillot se présente comme un être à la fois dans et hors du temps. Son nom renferme son désir de s'ériger en mythe. L'expression de son culte de la personnalité, bien que proche de celle des autres dictateurs, s'en distingue par la place qu'occupe la sexualité chez lui. En effet, si les parades de jeunes filles sont fréquentes dans les déplacements de ces dictateurs dont il est question dans cette étude, celles qu'on découvre chez ce personnage sont très particulières. Il faut noter que dans le corpus caribéen, le personnage du dictateur s'affiche rarement ou presque pas du tout avec des groupes de femmes au service de son désir, contrairement à celui du corpus africain. On pourrait en déduire la conclusion selon laquelle le rapport culturel à la polygamie justifierait peut-être cette différence.

En revanche, la tentation du phénomène est apparente dans la manière du dictateur de *Rue des Pas-Perdus* d'affirmer son culte de la personnalité. C'est par la voix de la

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 108.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 29.

©2011/UPS/I.02/14/D.

narratrice-prostituée que le lecteur découvre la volonté du personnage d'imprimer son image sur une partie du corps des filles :

> Elle [madame Alphonse] avait la charge des parades. La grande différence c'est qu'autrefois on nous forçait à maquiller nos devantures de petits drapeaux et de portraits du Chef.
> Maintenant, nous les dessinons de nous-mêmes. Ça fait plus vrai. Ici, on manque de tout sauf de l'élan populaire[1].

Ce que la narratrice dénomme ironiquement ici un « élan populaire » n'est qu'une méthode imposée par le dictateur dans un souci d'occuper tout l'espace dont il est le chef. Cette occupation de l'espace renouvelle sans cesse la force et, voire même, la cruauté du chef. La description de l'entrée du palais de justice dans *Rue des Pas-Perdus* confirme ce désir d'être craint : « J'aimais bien les têtes de lions à l'entrée du palais de justice, ils donnaient au palais une certaine dignité[2] ». Le recours aux symboles de l'autorité sauvage, pour affirmer celle des humains, ne dit pas seulement la puissance ; il persuade par ses possibilités de nuisance, en cas de besoin. C'est un mode de persuasion qui correspond à ce que la narratrice appelle « faire campagne dans la tête des gens[3] ». Pour occuper tous les espaces, même la conscience populaire, les grands symboles ne suffisent pas.

Dans l'espace privé, l'image du dictateur n'est pas forcément visible de l'homme du peuple. Ainsi, celle-là doit être exportée et portée dans tous les espaces et même parfois inscrit exagérément sur le corps. Le phénomène est parfois décrit exagérément, mais il témoigne de la difficulté, pour le dictateur, à faire accepter son image. Les proportions que prend le culte de la personnalité rendent bien compte de la difficulté de communication dans un contexte où la nation est plus un désir politique qu'une réalité sociologique. Il faut reconnaître que le culte de la personnalité, tel qu'il se présente dans cette étude, demeure un des éléments par lesquels on identifie un régime dictatorial. Dans le contexte afro-caribéen, il serait important d'ajouter à cette réalité les difficultés liées à l'édification de l'État-nation et aux difficultés de communication liées à son niveau de développement. Pour légitimer le statut de chef suprême de différents groupes qui, à un moment donné, s'excluaient mutuellement ou demeuraient très éloignés,

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 121.
[2] *Ibid.,* p. 47.
[3] *Ibid.,* p. 82.

l'entreprise ne doit pas être facile. C'est pour cette raison, que ces difficultés doivent être appréhendées comme des facteurs aggravants du culte de la personnalité.

Ainsi, le projet de mythification du dictateur, qui s'exprime par le culte de la personnalité, passe par un discours de glorification, mais aussi de persuasion. Voici, comment le griot-narrateur présente un autre passage qui rend bien compte de ces paramètres chez Koyaga :

> Dans la république, le Guide suprême était partout et en tout temps omniprésent. Tous les fonctionnaires responsables du parti, tous les dépositaires d'un petit bout d'autorité dans la République portaient son effigie en médaillon. Le plus insignifiant hameau, aussi perdu soit-il, avait sa place et sa maison Koyaga. Dans chaque agglomération d'une quelconque importance, trônait au milieu de la place Koyaga une statue de Koyaga.
> Un monument, un mémorial était édifié dans tous les lieux où il avait échappé à un attentat[1].

Ainsi, le mythe du dictateur ne se rapporte pas uniquement à sa grandeur. Il exprime également la crainte qu'il engendre. Si certains éléments, en ce qui concerne l'affirmation du mythe du dictateur, paraissent plus ou moins universels, il faut reconnaître, néanmoins, l'existence de certains aspects de ce mythe liés au contexte culturel.

Le personnage du dictateur, dans ce contexte, bien que moderne, construit son mythe à partir des ressources traditionnelles préexistantes. Ces ressources sont de deux ordres : un ordre spirituel et un ordre matériel. La société afro-caribéenne est, sur le plan spirituel, à cheval sur la religion chrétienne ou musulmane et les religions traditionnelles. Sur le plan matériel, la perception du chef connaît un véritable bouleversement avec l'avènement de l'État moderne. Ainsi le chef, pour asseoir une certaine notoriété et une certaine autorité, doit offrir une image qui prenne en compte toutes ces considérations. La conjonction de tous ces éléments n'a qu'un seul objectif : paraître riche et être craint, comme le souligne le Guide Présidentiel : « […] dans le système où nous sommes, si on n'est pas craint, on est rien[2] ». La nécessité pour le chef d'être craint est connue comme un des principes politiques que Machiavel a énoncé dans son ouvrage *Le Prince* : « Je répondrai qu'il faudrait être l'un [aimé] et l'autre

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 306.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 34.

©2011/UPS/I.02/14/D.

[craint] ; mais comme il est bien difficile de les marier ensemble, il est beaucoup plus sûr de se faire craindre qu'aimer[1] ».

Cette crainte du chef, dans le contexte afro-caribéen, repose plutôt sur la puissance militaire que sur l'assise spirituelle et matérielle du dictateur. La spiritualité du dictateur s'affirme plutôt comme un principe de protection personnelle et non comme un rapport de fidélité aux recommandations de la religion. La puissance de son mythe repose sur le fait qu'il est perçu comme un détenteur de ce que Sigmund Freud appelle « cette force d'enchantement, mystérieuse, et dangereuses[2] ». Ici, le culte de la personnalité prend racine dans un jeu de projection et de réception réciproque entre le peuple et son chef. Pour le peuple, si le chef est choisi par Dieu ou les dieux pour diriger, c'est parce qu'il est la somme de tout ce que le peuple a de force de protection de soi et de capacité de nuisance à autrui, c'est-à-dire à l'ennemi.

*

Le peuple, de par ses croyances et de par sa situation sociale, projette son espoir sur la personne du dictateur. Cette situation privilégiée conduit ce dernier à se définir comme le miroir du peuple. Mais le peuple est aussi le miroir du dictateur, d'autant plus que l'image qu'il reçoit du dictateur n'est rien d'autre que la sienne concentrée sur une individualité. Cette complicité entre le peuple et le dictateur est le fondement et le moteur de la mythification du chef. Le mythe paraît comme consommé d'avance avant même que d'être fabriqué. C'est ce que Thomas le Cynique, un personnage d'Ignazio Silone, veut sans doute souligner en définissant ainsi le principe de la mystification : « La première raison, pour qu'une mystification réussisse, c'est que les gens à mystifier aient la réceptivité nécessaire. Un savant français a écrit que le mythe est un désir collectif personnifié[3] ».

Parmi les éléments qui fondent ce « désir collectif », outre la propension naturelle de tout groupe à chercher un chef en qui il projette ses espoirs, il y a aussi le fait que ce dernier doive impérativement répondre à un certain nombre de critères. Parmi ceux-ci, il faut noter quelques attributs du chef traditionnel : la générosité [?], la force occulte et la

[1] Machiavel, *Le Prince (textes choisis par Marie-Claire Lepape),* Paris, PUF, 1968, p. 92.
[2] Sigmund Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse XI, op. cit.,* p. 245-246.
[3] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 114.

richesse. Si dans la société traditionnelle ces attributs devaient être réels, dans celle dite moderne, il faut juste qu'ils soient apparents. Voici, le conseil que « le dictateur au totem caïman » donne au général Koyaga :

> Il n'y a pas d'avenir et d'autorité en Afrique indépendant pour celui qui exerce le pouvoir suprême s'il ne s'affiche pas comme le plus riche et le plus généreux de son pays. Un vrai et grand chef africain, sans cesse et tous les jours, offre[1].

Ainsi, le culte de la personnalité du dictateur se fonde sur un jeu des apparences. Il demeure un procédé mensonger, compte tenu du portrait physique et psychologique qu'il dresse au personnage du dictateur. À ce sujet, quelques références cinématographiques sont à signaler, compte tenu de la manière dont elles exposent le masque sublime[2] du personnage du dictateur. La manière dont ce montage se manifeste dans les romans afro-caribéens du corpus est étroitement liée au contexte culturel et à la condition sociale. Cependant, son mode opératoire, bien que différent, renferme des caractéristiques objectives qui autorisent à le comparer à celui des systèmes totalitaires les plus célèbres. C'est intéressant de voir que deux ans après les Indépendances africaines, Ignazio Silone identifiait déjà, par la voix de son personnage, Thomas le Cynique, les contours d'un totalitarisme qu'il entrevoyait comme l'apanage des régimes qui allaient naître, ou qui naissaient déjà, de la décolonisation :

> J'entends un totalitarisme de type jacobin, sincèrement démocratique quant à son idéal et antidémocratique dans sa méthode, du fait des conditions encore trop peu évoluées des masses. Il est fort possible que ce soit là le système politique le plus accessible aux chefs démocrates des peuples coloniaux, le jour où ils accèderont à l'indépendance[3].

Même s'il faut convenir avec l'auteur de la spécificité contextuelle de ces régimes, il faudrait quand même y ajouter que le contexte culturel, à certains égards, est aussi un élément différenciateur.

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 194.
[2] À titre indicatif, il serait intéressant de voir le film documentaire de Thierry Michel (Réalisateur), *Mobutu roi du Zaïre*, 6 octobre 1999, 2h 15mn. Dans ce long métrage, le dictateur est considéré par son entourage comme un homme hors du commun. Il y a également le film de Kevin Macdonald, *Le Dernier roi d'Écosse [The Last King Of Scotland],* Grande Bretagne, 14 septembre 2006, 2h 5mn. Dans ce dernier, la première scène de rencontre entre Idi Amin Dada et son peuple démontre bien comment le personnage parvient à se faire passer pour un démiurge. Il lui a juste suffi de dire à la foule : « je sais qui vous êtes » pour que cette dernière pense qu'il lit dans sa conscience.
[3] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 60.

©2011/UPS/I.02/14/D.

En effet, si le mythe se définit comme « le récit des origines[1] », on comprend dès lors la portée mythique de l'avènement de la dictature. Nous avons déjà vu que l'arrivée du dictateur au pouvoir est le point de départ d'une remise en question de l'ordre préexistant et, par conséquent, de la naissance d'un nouveau monde. Il faut reconnaître que la figure du dictateur et la nature de l'État qu'il dirige constituent, somme toute, des emprunts à la culture politique occidentale. Si en Occident le phénomène dictatorial a rattrapé l'État, en Afrique, tel n'a pas été le cas. Les dictatures africaines et caribéennes sont nées en même temps que l'État moderne. C'est pour cette raison que ces nations décolonisées sont, le plus souvent, identifiables à leur premiers chefs d'État. Lorsque qu'on nomme une figure politique de cette époque, c'est plutôt son processus d'accès au sommet de l'État qu'on entrevoit en premier. Si ces événements retiennent l'attention du peuple, c'est sans doute parce qu'ils étaient jusque-là inédits. *L'Encyclopaedia Universalis* ajoute à la définition du mythe qu' « il n'y a mythe que si l'événement fondateur n'a pas de place dans l'histoire, mais dans un temps avant l'histoire[2] ».

Ainsi, les récits dont il est question dans cette étude, présentent le phénomène dictatorial comme un événement tout nouveau dans l'histoire des peuples afro-caribéens. L'entrée en matière des récits se présente comme le bouleversement soudain d'une société. L'ouverture de *Rue des Pas-Perdus*, annonce le phénomène dictatorial comme un fait jusque-là inconnu : « *Voilà. Monsieur, cela commença par un grand coup de vent*[3] ». Pourtant, le phénomène ainsi présenté ne semble pas du tout un événement dépassé tel que le démontre la fin du roman de Lyonel Trouillot. Au contraire la dictature apparaît désormais come une des caractéristiques de la culture politique dans l'univers décrit par l'auteur haïtien. Le nom du dictateur, Décédé Vivant-Éternellement, n'est pas sans dire la permanence de la dictature. Cette dernière et son ou ses auteur(s) constituent finalement un mythe. Ils sont inscrits dans la constitution mentale du peuple comme en témoigne « la flamme éternelle qui illumine le tombeau du

[1] Le mythe est défini dans le *Dictionnaire du littéraire, op. cit.,* p. 387-388, *comme* « un récit se rapportant à un état du monde antérieur à l'état présent et destiné à donner une cause à l'ordre des choses : le mythe est en ce sens, récit des origines. Au sens courant, il désigne tout récit fondé sur des croyances fabuleuses, et qui éclaire un trait fondamental des conduites humaines ». C'est à ce dernier aspect que nous parlerons de mythe du dictateur pour désigner l'ensemble des « croyances fabuleuses » qui par lesquelles sa puissance et sa suprématie sont expliquées pendant son règne ou après.
[2] *Ibid.,* p. 795.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 11.

grand dictateur…[1] ». Pour corroborer la grandeur du mythe, le récit se refuse même toute certitude sur la mort réelle du dictateur. Le mystère qui entoure la fin du tyran traduit symboliquement la présence éternelle du personnage dans la conscience du peuple : « Parce que personne ne sait où il repose le grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement. On ne sait même pas s'il est vraiment mort. Il se cache peut-être sous la bienveillante apparence de l'un d'entre vous[2] ».

Il y a là une impossibilité symbolique de s'affranchir totalement du phénomène dictatorial. De ce point de vue, on peut dire que le mythe du dictateur, dans le contexte afro-caribéen, est un mythe vivant. Le mythe est d'autant plus vivant que son événement fondateur se renouvelle sans cesse et ses personnages ne disparaissent jamais, mais plutôt se cachent. Les différents récits se terminent presque tous par une fin mitigée du personnage du dictateur. À la fin du prologue du *Mât de cocagne,* Zaza Valéry révèle l'affaiblissement du régime du Docteur Zoocrate Zacharie, mais le pouvoir n'en est pas pour autant entièrement perdu. La clandestinité dans laquelle vivent les autorités politiques instaure, comme dans le roman de Lyonel Trouillot, une méfiance réciproque parmi le peuple : « depuis, le pouvoir est apparemment entre les mains de l'Ange Zacharie. L'ONEDA porte mini-jupes et robes de chez Chris Bior et fait moins parler de ses exploits[3] ». Si chez Lyonel Trouillot et chez René Depestre, le mythe du dictateur invincible jusqu'à sa fin ironiquement mystérieuse est instauré de manière symbolique, chez Roger Dorsinville, le mythe du Fou-Délirant est plus ou moins réaliste, comme en témoigne sa victoire sur tous les résistants à la fin du roman.

Le corpus africain s'inscrit également dans ce même registre. Dans le récit de *La Vie et demie*, le mythe des différents dictateurs de la Katamalanasie est synthétisé. La « mine de ''Carbone 80'' sous seize cent cinquante mètres d'eau[4] » est la mémoire ou le musée de la dictature et de toute la violence qui va avec. C'est dans le second roman de Sony Labou Tansi qui fait partie du corpus, *L'État honteux,* que l'on peut voir le rapprochement entre la « mine de Carbone 80 » et « le cercueil de pierre » où dort le dictateur, l'œil ouvert. La description du repos éternel de mon-colonel Martillimi Lopez

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 138.
[2] *Ibid.,* p. 138.
[3] René Depestre, *Le Mât de Cocagne, op. cit.,* p. 209.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 192.

©2011/UPS/I.02/14/D.

fait du dictateur un personnage immortel dans la conscience populaire. Paradoxalement, il est presque élogieux :

> Mais voici la vraie histoire de Martillimi Lopez, fils de Maman Nationale, telle que la racontent ceux de ma tribu, avec leur goût du mythe, au milieu des éclats de rire, Lopez de maman qui maintenant dort au musée de la Nation dans un cercueil de pierre, avec son œil droit qui n'a pas pu se fermer […] ce regard de mort germera dans la mémoire des enfants de nos enfants, c'est le symbole même de notre passé […] et cet œil mort qui regarde c'est la nation en miniature. […]. Aimons Lopez il a été cent fois mieux que l'actuel Dolsano Maniania[1].

Le personnage réitère le mythe du dictateur bouffon. C'est là que le titre du roman prend une importance particulière : *L'État honteux*. En y regardant de plus près, le mythe du tyran dépasse la question du « goût » ; il est un devoir de mémoire, sinon pourquoi l'auteur aurait-il choisi de le révéler ou de l'écrire ? C'est également un moyen, pour l'écrivain, de dévoiler la spécificité culturelle comme un facteur déterminant et un apport particulier des littératures afro-caribéennes à l'étude de la figure du dictateur de manière générale. L'annonce que le griot-narrateur fait à Koyaga en est un exemple édifiant. La possibilité pour les bêtes sauvages d'élire le général en cas de défaillance du peuple participe à la fabrication du mythe du dictateur africain. Il n'est pas rare de voir des personnes, par un raisonnement défiant tout bon sens, sauf bien entendu le leur, qui expliquent la victoire d'un dictateur par ses alliances avec des forces surnaturelles. Les propos du griot-narrateur font allusion à ce phénomène : « […] car vous le savez, vous êtes sûr que si d'aventure les hommes refusent de voter pour vous, les animaux sortiront de la brousse, se muniront de bulletins et vous plébisciteront[2] ».

En somme, il apparaît qu'au-delà des éléments objectifs qui sous-tendent le culte de la personnalité et le mythe du dictateur, il existe une spécificité culturelle qui détermine, chez le peuple, la perception de la puissance du dictateur. Cette spécificité culturelle apparaît comme un lieu commun. En revanche, si cette spécificité culturelle est favorable à l'émergence du mythe du dictateur, sa transposition dans un cadre normatif, qu'est le parti politique, n'est pas évidente. Dans le culte de la personnalité, le

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 23.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.

peuple est un acteur passif qui reçoit et subit ; il a une marge de manœuvre qui lui permet d'acquiescer, même s'il ne croit pas à l'image que lui offre le dictateur. Par contre, dans le processus de mise en place du parti unique, cette marge disparaît et les singularités tendent toutes vers l'unité, l'universel. Dans le point qui suit, c'est l'analyse du parti unique, comme méthode de centralisation du pouvoir, qui sera abordée.

2) Le parti unique et la centralisation du pouvoir

En effet, plusieurs facteurs sous-tendent l'avènement du parti unique dans les dictatures afro-caribéennes. Dans ces pays, à cette époque nouvellement décolonisés[1], la configuration sociologique faisait que le parti unique paraissait, dans un premier temps, la seule alternative à l'affirmation d'un pouvoir aux mécanismes jusque-là inconnus. Cependant, cette réalité concentre en elle-même tous les facteurs favorables à une dérive totalitaire. La logique du parti unique comme mode de centralisation du pouvoir est en contradiction avec les réalités du pouvoir traditionnel. Il faut préciser, tout de même, que ce dernier n'avait pas disparu totalement, malgré la colonisation. Il était juste géré de manière à ne pas nuire à la maîtrise de l'administration coloniale. L'avènement de l'indépendance sera pour lui l'occasion de ressurgir et, voire même, de concurrencer le nouveau pouvoir. Pour palier à ce conflit où s'affrontent les autorités traditionnelles et modernes, le chef de l'État moderne revêt un statut hybride où se découvrent à la fois le visage des rois traditionnels et celui d'un roi nouveau. Cette nouvelle personnalité est à mi-chemin entre la tradition et la modernité. Ainsi, le dictateur est, comme le dit Philippe Walter, le représentant d'un monde vaincu dont il assure la « continuité des valeurs [non pas] hors du temps [cette fois-ci] », mais au cœur d'un monde en mutation :

[1] Il faut rappeler le décalage historique qu'il y a entre les Indépendances africaines et celle d'Haïti, le pays auquel le corpus caribéen semble se référer, qui remonte à 1804. Cependant, dans la période qui concerne notre sujet, on voit bien dans le roman de Lyonel Trouillot comment la narratrice considère l'arrivée de Duvalier au pouvoir comme un grand moment d'espoir, même si elle en fut, enfin, déçue. Rappelons que c'est en 1964 que François Duvalier s'est déclaré Président à vie et que son fils qui a régné de 1971 à 1986 s'était déclaré comme tel. Voici comment la narratrice commente leur arrivée au pouvoir : « *Oui, tout commença avec un grand coup de vent qui nous fit croire que c'en était fini de la dictature (…). Les gens s'embrassaient dans les rues comme en trente-quatre à la fin de l'occupation* [américaine : 1915 à 1934] », dans Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 12-13.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> Or ces rois retirés de la circulation sont soit des rois vaincus, soit les représentants d'une souveraineté des temps primitifs que les aléas cycliques de l'Histoire ont relégués dans un passé révolu, plus ou moins obscurément perçu comme un Age d'Or ou un stade originel et fondateur : leur éviction correspond à un changement de cycle, avènement d'une nouvelle dynastie, d'un autre type de souveraineté, ou invasion triomphante du territoire par une nation étrangère. Ils sont donc à la fois des ''premiers rois'', des rois qui attendent (le retour de leur heure qui sera aussi l'heure de leur retour) et des rois de l'Autre Monde, où ils assurent – hors du temps et de l'espace – la continuité des valeurs originaires qu'ils seront un jour amenés à restituer [?][1].

C'est dans cette logique synthétique qui allie tradition et modernité, en vue de la construction d'un nouveau modèle universel, que s'inscrit le parti unique. L'État moderne, bien que très différent de l'organisation traditionnelle, est appréhendé, par les nouveaux chefs, comme le prolongement de celle-ci. Autant, dans la société traditionnelle, le chef avait tous les pouvoirs, autant, dans l'État moderne, il entend conserver un pouvoir absolu qui sera rendu possible grâce aux moyens supplémentaires dont il dispose. La logique du parti unique se fonde alors sur une volonté de gérer un État dit moderne à la manière dont fut géré le pouvoir traditionnel. Notre objectif n'est pas de partir de ces considérations sociopolitiques, même s'il s'avère nécessaire de rappeler leur contexte. Nous allons essayer de voir comment la littérature, elle, aborde le phénomène. Ceci reviendrait à analyser le procédé de construction littéraire par lequel, le parti unique, en tant que structure, absorbe toutes les autres structures qui se dressent comme des espaces concurrents.

La stratégie de mise en place du parti unique passe tout d'abord par l'énonciation d'un discours qui légitime sa nécessité. Ce discours décrit l'avènement de l'État moderne comme « ''une révolution devenue une nécessité inconditionnelle à la survie des Noirs en particulier et des pauvres en général''[2] ». Jusque-là, l'argument avancé dans le discours du dictateur se rapporte à une certaine réalité sociopolitique : la nécessité de s'émanciper de la diversité sociologique des groupes qui composent le peuple auquel l'État moderne doit s'identifier. Le phénomène de la conflictualité entre les différents groupes sociaux qui forment la nation est problématisé dans le corpus caribéen. Cependant, sa solution est proposée dans le corpus africain. Dans le corpus caribéen, le combat acharné entre Noirs et Mulâtres est décrit dans le *Courrier*. Voici

[1] Philippe Walter, *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale,* Paris, Honoré Champion, 1997, p. 115-116.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 40.

comment, sous la plume de Sam Daumac, l'éditorialiste de ce journal, l'épreuve du mât de cocagne est assimilée à un tremblement de terre : « Ce coup-ci, l'évènement sismique qui va, en trois tableaux, secouer l'échiquier national, est de nature historico-culturelle[1] ». Le journaliste fait allusion au combat qui oppose le Docteur Zoocrate Zacharie, le représentant du *noirisme*, et Henri Postel, celui du *mulâtrisme*. Dans les différents textes qui composent le corpus caribéen, le processus de mise en place du parti unique n'est pas très visible. Mais les trois textes dévoilent le drame d'une société où le refus de la différence s'affirme en principe politique. C'est plutôt le procédé de gestion du parti unique, c'est-à-dire la construction d'un monde qui tend à l'uniformisation, que le lecteur découvre.

Dans le corpus africain, la mise en place du parti unique obéit à la logique d'un discours de légitimation du projet politique du dictateur. Ce discours se présente comme une négation ambivalente de la société traditionnelle et de toutes ses composantes. L'État moderne est ainsi présenté par le dictateur comme un grand et nouveau départ, une révolution :

> Le discours commença comme d'habitude, avec le guide criant tout haut, le poing tendu vers le ciel :
> – Nous voulons reprendre !
> Et la foule de répondre :
> – L'homme à zéro !
> – Reprendre !
> – L'Histoire à zéro !
> – Reprendre !
> – Le monde à zéro[2] !

Ce dialogue entre le Guide Providentiel et son peuple permet de lire le projet du dictateur. Il constitue également pour l'écrivain un moyen de rendre compte d'une réalité politique. Il est sans conteste que la volonté du dictateur de dominer, dans sa totalité, l'espace dont il est le chef ne peut s'accomplir que dans le remodelage de toutes les composantes de cet espace. Il se trouve que cette entreprise semble être une exigence historique, comme le souligne Michel Corpierre dans un article intitulé « le

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 72-73.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 39-40.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Totalitarisme africain[1] » : « En Europe, le parti s'appuie sur la nation ; en Afrique, c'est la nation qui prend appui sur le parti[2] ». L'indépendance et la naissance de l'État moderne qui va avec sont ainsi la reprise d'une histoire collective : celle de la primauté de l'État sur les différentes autorités locales. Elles constituent également la naissance d'un homme nouveau qui ne devra plus s'identifier à la spécificité de son groupe ethnique et à une autorité locale, mais devra plutôt se fondre dans l'universel, le collectif, que prône l'idée de nation. Toutes ces nouveautés ne constituent pas moins, comme le veut le Guide Providentiel, l'avènement d'un monde nouveau.

Ainsi, il est question de voir comment le discours sur ce qui apparaît comme une nécessité collective constitue le masque d'un souci individuel pour le dictateur : celui de perdre le pouvoir. La manière dont l'arrivée du Guide Providentiel au stade est décrite dans *La Vie et demie* met en balance la crédibilité du discours du personnage et les intentions réelles qui le sous-tendent : « Le Guide Providentiel monta sur le podium, quatre couronnes de fusils s'étaient refermées sur lui, si bien que la grande foule l'entendait sans le voir[3] ». Il apparaît sans équivoque que la signification de cette volonté de « reprendre [tout] à zéro », rend compte de la primauté de la sécurité individuelle sur une volonté réelle de répondre à un besoin collectif. Le projet individuel est alors dissimulé dans un discours qui prétend satisfaire un intérêt collectif. En brandissant « le manque de ''cohésion dans les rangs pour une action populaire et la lutte contre la misère et le sous-équipement matériel''[4] » comme argument, le dictateur définit son projet comme un geste salvateur pour son peuple. Mais les difficultés liées à ce projet, qui n'est en réalité qu'un prétexte, le poussent ainsi à la fabrication d'une théorie du complot contre ses « nobles » intentions.

La centralisation du pouvoir est alors portée par une structure, le parti unique, et une théorie, le complot, qui se dressent comme des mécanismes d'absorption de toutes les individualités, de toutes les diversités. Cette stratégie que Claude Marc Nidang, l'envoyé spécial d'un quotidien Parisien à Port-au-Prince, appelle un « ''fascisme de

[1] Nous précisons que ce titre a fait l'objet de deux articles publiés en 1963 dans *La Revue Preuves* dont le premier, « Le Totalitarisme africain », est le dans le n° 143 du mois de janvier, et le second, « Le Totalitarisme africains II », dans le n° 144 du mois de février.
[2] Michel Corpierre, « Le Totalitarisme africain », dans *La Revue Preuves*, n° 143, janvier 1963, p. 16.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op, cit.,* p. 39.
[4] *Ibid.,* p. 40.

sous-développement''[1] », dans *Le Mât de cocagne*, repose sur l'élaboration d'un discours de propagande qui identifie, parmi le peuple, des ennemis de l'État. Ces derniers sont accusés d'être au service de groupes invisibles que le dictateur situe, soit à l'intérieur de son système, soit à l'étranger. Pour mettre en pratique son modèle d'absorption de toutes les individualités, la politique change de visage et les mots qui la définissent prennent des significations surprenantes. Voici comment se présente cette théorie qui dévoile la dérive totalitaire : « Les adversaires politiques sont des ennemis […]. Il ne peut exister deux hippopotames mâles dans un seul bief. On leur applique le traitement qu'ils méritent. On les torture, les bannit ou les assassine[2] ». Le propos est un conseil donné à Koyaga par « le dictateur au totem caïman ». Il correspond à ce qu'Herbert Marcuse appelle « la mise en échec des [concepts] par des redéfinitions [ou « falsifications »] opérationnelles mises au goût du jour[3] ». Le concept d'opposant est supplanté par celui d'ennemi. Cette manipulation des concepts est le point de départ de la mise en place du parti unique et, par conséquent, de la dérive totalitaire.

Pour rendre plus opérationnel ce travestissement du discours politique, le tyran doit identifier la structure par rapport à laquelle l'ennemi est défini. Cette structure est le parti unique. Mais le parti unique est une structure synthétique : il englobe la nation, le peuple, le gouvernement et son chef. Cette forme de centralisation du pouvoir correspond à ce qu'Eugène Zamiatine, appelle « l'État Unique[4] ». Dans *Brisure à Senestre*, le dictateur Paduk l'appelle : « se dissoudre dans l'unité virile de L'État[5] ». Autrement dénommé l'« état condition[6] » ou encore « l'état honteux » chez Sony Labou Tansi, ce procédé de centralisation du pouvoir est défini comme la naissance d'une nouvelle forme de « trinité » où se lisent tous les paradoxes de la logique du discours totalitaire. Voici comment le narrateur du *Cercle des tropiques* expose ce nouveau phénomène :

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 96.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 200.
[3] Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel, op. cit.,* p. 122.
[4] Eugène Zamiatine, *Nous autres* (Traduit du russe par B. Cauvet-Duhamel), Paris, Gallimard, 1971, p. 29. Le livre est structuré en notes qui en constituent les chapitres. Les habitants ou le peuple de « l'État Unique » sont appelés « les numéros » et sont désignés par des chiffres précédés, pour chacun, d'une seule lettre (majuscule) de l'alphabet ou parfois suivie d'un numéro. Cet ouvrage est intéressant compte tenu de la manière – une forte présence de métaphores humoristiques – dont l'auteur définit le monde totalitaire.
[5] Vladimir Nabokoff, *Brisure à Senestre* (1947), (Traduit de l'américain par Gérard-Henri Durand), Paris, Julliard, 1978, p. 117.
[6] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 125.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> Dès les débuts de l'indépendance le spectre de l'inquisition fit son apparition. Une nouvelle forme d'intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran, la Bible et Dieu, mais une trinité du désespoir : ''Moi Messie-koï, mon pouvoir, mon éternité''[1].

Cette trinité qui s'articule autour du « moi », celui du dictateur, est sans ambiguïté. Cependant, il doit toujours trouver un masque aussi absurde soit-il. Le « moi » du chef se fabrique un masque discursif d'un « nous » dans lequel le souci de la sécurité collective n'est qu'un prétexte. Le plus important pour le dictateur, ce n'est pas tant la rigueur de la logique de son discours, mais plutôt sa forme et son contenu. Dès lors, les mots perdent leur sens au profit d'un discours de propagande qui défie sciemment le bon sens. Ainsi, les slogans et le nom du parti unique qui va avec promettent la liberté et le bonheur au peuple, au moment où la réalité des faits démontre tout le contraire. Cette réconciliation des contraires qui crée une ambiguïté sémantique du discours politique est un mode opératoire pour le régime dictatorial. Elle permet de donner une illusion du collectif.

C'est peut-être pour cette raison que le parti unique, tel qu'il apparaît dans le corpus, demeure une structure mystérieuse. Excepté les récits comme *Le Mât de cocagne* et *La Vie et demie*, les autres textes ne s'attardent pas sur son identification, mais plutôt insistent sur son omniprésence à toutes les échelles de la société. Son existence semble d'une évidence telle, que le romancier ne s'y attarde pas. Cependant, son mode de dénomination, dans les deux romans cités précédemment, ne laisse aucun doute sur la volonté du tyran d'instaurer un système où toute individualité et toute démarcation sont réprimées. Dans *La Vie et demie*, il est sans conteste que le « PPDUT (Parti pour l'unité, la démocratie et le travail)[2] » de la Katamalanasie a pour ambition de combler le « manque de cohésion dans les rangs » qu'a constaté le Guide Providentiel. Le mot le plus important de cette dénomination du parti est le mot « Unité ». Lorsque le narrateur tente de parodier cette dénomination, en lui donnant son sens réel, le lecteur se rend compte que seul le mot « Unité » est repris. Voici comment il traduit ce qui, pour

[1] Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropique, op. cit.,* p. 160-161.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 59.

lui, est la réelle signification du PPUDT : « le parti payondi[1] pour l'unité des dettes et des tueries[2] ».

En effet, dans *La Vie et demie,* c'est plutôt la gestion du parti unique que l'on découvre à la place des mécanismes de fonctionnement et de l'organisation de celui-ci. Le nom des différents partis tels que « Le Parti pour l'égalité et la paix ou PPEP ou Le PPUD (Parti pour l'unité et la démocratie)[3] » traduit symboliquement le processus de fermeture du système dictatorial. Le PPUDT, qui est la dernière dénomination du parti unique des guides de la Katamalanasie, circonscrit le noyau d'abstraction de toutes les individualités du peuple. Ce qui est intéressant dans la représentation de ce mode de centralisation du pouvoir, c'est que le parti unique est lui-même fugitif. Il est, comme le dictateur, toujours situé sans jamais être directement nommé. Excepté le passage, dans *La Vie et demie,* qui décrit l'ascension du Guide Providentiel et celui, dans *E. A. V. B. S.,* sur la formation de Koyaga à la gestion d'un État à parti unique auprès de ses frères dictateurs, le parti unique n'est plus nommé directement. Cependant, le mode de centralisation du pouvoir, tel qu'il apparaît de manière générale, situe le lecteur dans un monde clos où la conduite est dictée par une logique unique et arbitraire.

Il est, par ailleurs, intéressant de voir comment cette logique concilie arbitraire et sentiment d'humanité dans un processus de réification du peuple. Le peuple est à la fois celui au nom de qui le tyran prétend agir et contre qui il agit réellement. La notion d'ennemi du peuple est ainsi une abstraction qui, tout en donnant un semblant d'humanité aux exactions du tyran, ne fait que renforcer les mécanismes de son projet universalisant. Dès son accession au pouvoir, mon-colonel Martillimi Lopez ordonne, sur le chemin du palais, la fusillade d'un groupe de personnes qui l'accueillent sur son passage. Le propos du narrateur n'est pas sans dénoncer de manière humoristique cette abstraction du concept de peuple ou de la notion d'ennemi du peuple. À l'ordre du président : « – Fusillez-moi ces cons ils dérangent le peuple »[4], voici le commentaire qu'en fait le narrateur : « Nous applaudîmes très fort : pour la première fois qu'un président faisait une chose pareille au vrai nom du peuple[5] ». Aussi surprenant que cela puisse paraître, la stratégie qui consiste, pour le tyran, à vider les mots de leur sens est

[1] Payondi : tribu du guide [c'est l'auteur qui souligne].
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie op. cit.,* p. 60.
[3] *Ibid.,* p. 59.
[4] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 9.
[5] *Ibid.,* p. 9.

©2011/UPS/I.02/14/D.

un procédé nécessaire à son projet. L'ennemi du peuple est une fiction indispensable à la construction du projet totalitaire. C'est ce que semble confirmer Michel Corpierre dans le passage qui suit : « Cette fusion obsédante de l'ennemi extérieur et de l'adversaire intérieur est un ressort indispensable à l'érection d'un fragment d'humanité et de monde en ''totalité''[1] ».

Dans le même article, l'auteur s'étonne de la réussite du parti unique dans un contexte africain très complexe. Cette complexité réside dans la diversité, mais aussi et surtout dans la volonté de chaque groupe de vouloir défendre ses intérêts au détriment des autres. Voici comment Michel Corpierre énonce son étonnement : « L'identité de structure chaque jour plus poussée, plus sensible, plus manifeste de tous les régimes monopartistes africains, contraste de façon saisissante avec l'extrême diversité des points de départ et des chemins parcourus pour y parvenir[2] ». Cependant, si ce constat souligne la force du système totalitaire, il en dévoile également les méthodes de fonctionnement. Pour le tyran, peu importe la nature du « point de départ ». Ce qui est important pour lui, c'est le point d'arrivée, c'est-à-dire l'avènement d'un monde uni et entièrement soumis à sa cause. Pour ce faire, les méthodes sont les mêmes. Le tyran met en place tout un processus de déconstruction et reconstruction de la structure sociale et des hommes qui la composent. Il supprime chez l'homme tout ce qui peut, non seulement, faire sa différence, mais peut aussi le lier à son prochain : sa liberté de conscience et d'action. Le monde qu'il déconstruit est une somme de différences et celui qu'il veut mettre en place est un conglomérat d'êtres dépourvus de raison ou privés de leur capacité à raisonner. La manière dont les textes décrivent le monde en totalité du tyran fonctionne différemment d'un roman à un autre, mais le point d'arrivée est le même : un monde à l'envers ou un *antimonde*.

Dans *Mourir pour Haïti*, Roger Dorsinville choisit la figure du fou pour souligner le contraste entre la société établie par le Fou-Délirant et ce que devrait réellement être cette société. La vérité du Fou-Président annihile tout discernement chez son peuple et se substitue à la vérité de chacun dans la société peinte par l'auteur haïtien. L'auteur choisit un regard extérieur pour décrire l'ampleur du phénomène. Le personnage d'Aldo qui en fait la remarque n'a pas grandi dans cette société. Il est né en République Dominicaine d'un père qui a quitté son propre pays, faute de pouvoir conserver sa

[1] Miche Corpierre, « Le Totalitarisme africain II », *op. cit.,* p. 36.
[2] *Ibid.,* p. 13.

liberté. La surprise et l'indignation du fils qui est venu découvrir le pays de son père et de ses frères sont éloquentes :

> Mon père disait ''les yeux fermés'', c'est une spécialité de son vieux pays ; ne jamais rien comprendre. Je sais que votre élite est cultivée plus que quiconque, mais quelle est cette foutue culture ? C'est vrai que vous vivez dans les nuages et ne comprenez rien[1].

La structure du roman témoigne de la marche d'un monde qui tend irréversiblement à la totalité. Les héros éponymes des différents chapitres sont les rares individus non encore domptés par le régime du dictateur. Le reste de la société est comparé à « un troupeau miné par un étrange mal[2] » où les têtes ne servent plus à réfléchir, mais demeurent « comme [de simples] ostensoirs[3] ».

Cette peur qui « a rongé la fibre des être[4] » dans le roman de Roger Dorsinville se retrouve chez Lyonel Trouillot. L'univers silencieux de *Rue des Pas-Perdus* est un *dit-monde*. Ce n'est pas un hasard si l'auteur a choisi une écriture en italique dans beaucoup de passages du roman, notamment dans le prologue qui présente l'avènement de la dictature de Décédé Vivant-Éternellement. Le nom même du dictateur renferme les trois dimensions du temps que sont le présent le passé et le futur. Le dictateur, par sa dénomination, est à la fois le centre et la périphérie du système qu'il dirige. L'affirmation d'une personnalité à la fois dans et hors du temps est la « vérité » que le pouvoir soumet à son peuple. La société peinte par Lyonel Trouillot est, à l'image de celle décrite par Roger Dorsinville, une société d'hommes vieillis par la machine dictatoriale et dont la parole est confisquée. Voici comment le narrateur décrit cette réalité : « Il faudrait désormais nous taire sur nos vérités. Quand le salut naît du silence, c'est la preuve que l'homme a vieilli[5] ».

L'auteur semble partager la conception de Luc Rasson sur la diversité naturelle qui fonde toute société humaine, telle que nous l'avons citée précédemment. Pour dénoncer le caractère original de la société nivelée que le dictateur a mise en place, il multiplie les métaphores d'un monde aux antipodes de la diversité et de la liberté

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 38.
[2] *Ibid.,* p. 42.
[3] *Ibid.,* p. 42.
[4] *Ibid.,* p. 43.
[5] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 57.

©2011/UPS/I.02/14/D.

individuelle. Le télescopage et la fusion entre l'espace public et celui privé est permanent. La proposition du ministre des Transports de Décédé Vivant-Éternellement de « peindre tous les taxis aux couleurs du parti unique[1] » entre dans cette logique totalisante. Le monde décrit dans ce roman est un lieu où la liberté est nulle et où tout le peuple est réduit à la même condition de dominé : « *Nous sommes les meilleurs artisans de la contrefaçon […]. Notre histoire est un justaucorps […]. Ce n'est pas un pays ici mais fabrique d'échouages épiques, un lieu-dit […]*[2] ». Ce « lieu-dit » dont la principale caractéristique est la violence rappelle à plus d'un titre celui décrit par l'auteur russe. Le narrateur de *Nous autres* présente la société de « l'État Unique » comme « une intégration du zéro à l'infini, du crétinisme à Shakespeare…[3] ». L'auteur dénonce la mécanique de la dictature en utilisant des théories mathématiques inexistantes. Pour n'en citer qu'un seul exemple, rappelons la théorie de la « racine carré de moins un[4] » qui hante le narrateur du roman. La logique sur laquelle il se fonde est, comme la logique totalitaire, défendue par une argumentation dont la rigueur ne tient que par son caractère absurde. Cependant, il rend bien compte de la nature inhumaine et arbitraire de la dictature. Voici comment le narrateur critique la théorie qui se justifie de la délivrance de la société de « l'État Unique ».

> Délivrer l'humanité ! C'est extraordinaire à quel point les instincts criminels sont vivaces chez l'homme. […] La liberté et le crime sont aussi intimement liés que, si vous voulez, le mouvement d'un avion et sa vitesse. Si la vitesse de l'avion est nulle, il reste immobile, et si la liberté de l'homme est nulle, il ne commet pas de crime. C'est clair. Le seul moyen de délivrer l'homme du crime, c'est de le délivrer de la liberté[5].

Ce raisonnement par l'absurde est surprenant, compte tenu de la manière dont il établit un rapport intrinsèque entre le crime et la liberté. Il dévoile les difficultés d'un discours qui veut justifier la fabrication d'une société mise à genoux au nom de la liberté ; une liberté qui n'est d'ailleurs que l'apanage exclusif de son chef. Cette tentative par le tyran d'instaurer une société totalitaire par le biais du parti unique, ou, en tout cas, par une configuration apparentée, est perçue par l'écrivain comme une

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 88.
[2] *Ibid.,* p. 11.
[3] Eugène Zamiatine, *Nous autres, op. cit.,* p. 53.
[4] *Ibid.,* p. 49.
[5] *Ibid.,* p. 46.

fiction. Dans son essai cité précédemment, Luc Rasson décrit la manière dont l'écrivain démasque cette fiction du totalitarisme :

> Le rapport du totalitarisme à la littérature qui prétend le dénoncer est un rapport de fiction à fiction : à une fiction collective – l'idéologie – qui tente de se faire passer pour la réalité s'opposent des fictions individuelles – des romans – qui reconnaissent leur statut de fiction. La fonction critique surgit au moment où la fiction littéraire démasque la fiction qui se fait passer pour la réalité, pour la loi, pour la vérité[1].

Il est sans conteste que la centralisation du pouvoir telle qu'elle est décrétée par le tyran génère un monde renversé où tous les éléments sont réduits au même dénominateur. Dans le roman d'Ahmadou Kourouma, le voyage initiatique du dictateur permet de découvrir le fonctionnement du parti unique qui régit ce monde où tout est nivelé. La dénonciation de ce monde de fiction se fait par le biais de métaphores bestiales. L'auteur d'*E. A. V. B. S.* assimile la dictature à un règne animal. L'ironie par le moyen de laquelle il dénonce cette situation est perceptible dans la logique du « dictateur au totem caïman » qui lui donne la recette de la gestion d'un État à parti unique. Il apparaît dans le discours du personnage un jeu de substitution implicite entre les concepts de bêtise et d'intelligence. Pour le narrateur, il apparaît clairement que la dictature est assimilée à une bêtise ou à une Bête[2], contrairement à ce qu'en pense le dictateur. Pour ce dernier, c'est plutôt la logique contraire qui prévaut. Cette conception de la politique se révèle dans la dénomination de ce qui aurait pu être le bon fonctionnement d'un État normal et que le dictateur appelle la « méchante bête ». Le propos dévoile sans détour l'abolition de toutes les frontières dans un système dictatorial : le passage des individualités à l'universel :

> La première méchante bête qui menace au sommet de l'État et en tête d'un parti unique s'appelle la fâcheuse inclination en début de carrière à séparer la caisse de l'État de sa caisse personnelle. Les besoins personnels d'un chef d'État et président d'un parti unique servent toujours son pays et se confondent directement ou indirectement avec les intérêts de sa République et de son peuple[3].

[1] Luc Rasson, *L'Écrivain et le Dictateur, op. cit.,* p. 14.
[2] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé,* Paris, Gallimard, 1997, p. 37. Dans cet ouvrage, en citant camus, l'engagement de l'écrivain est défini comme un combat contre cette bêtise qui nuit à la liberté de l'homme : « La bataille incessante contre la Bêtise tissée au cœur même des révoltes-qui-mènent-au-bonheur et des illusions parfois brisées du quotidien. La Bête toujours recommençante en une haute vérité ».
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 194.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Cette confusion entre le chef et l'État ne s'arrête pas uniquement au niveau organisationnel. Les comportements et les manières de penser ne doivent pas présenter des divergences. Le plus important pour le tyran, ce n'est pas tant la distinction entre les choses, mais plutôt leur cohabitation et leur interchangeabilité dans une même et unique structure. Ce qui rend possible cette conception des choses c'est la nature des sujets qui occupent la société régie par le parti unique : « Les peuples écoutent ce qu'on leur dit, ce qu'on leur commande. Ils n'ont pas le temps de tourner, de soupeser, de comparer les actes d'un président[1] ». Dans une telle situation, la parole perd toute exigence liée à un quelconque jugement extérieur et le discours devient un ordre ou, comme dirait Nietzche, le « doigt ordonnateur de Dieu ». C'est pour cette raison que le dictateur encore surnommé « l'homme au chapeau mou » qualifie toute attitude se souciant de la véracité d'un propos de « seconde méchante bête ». Pour lui, « la vérité n'est qu'une seconde manière de redire un mensonge[2] ».

Ainsi, le roman de Kourouma abonde de métaphores et de proverbes à travers lesquels le lecteur entrevoit le processus d'absorption des individualités plurielles par un seul contenant qui se veut universel. Voici un passage qui témoigne bien de ce happement : « On ne regarde pas dans la bouche de celui qu'on a chargé de décortiquer les arachides de la communauté ou dans la bouche de celui qui fume les agoutis chassés par tout le village[3] ». La métaphore proverbiale renferme l'image d'une absorption de plusieurs individus – « les arachides et les agoutis » – par une seule structure – « la bouche ». Par ailleurs, lorsque les différentes singularités sont absorbées dans une seule et unique structure, elles perdent leur spécificité. Le monde en « totalité » dans lequel disparaissent les individualités est un monde de négations, comme le personnage qui en est l'incarnation.

Lorsqu'on observe la manière dont est décrit le maître-dictateur, on découvre qu'il est à l'image de la société régie par un parti unique. Il regroupe en son sein toutes les caractéristiques du bien et du mal. Le narrateur le décrit en ces termes :

> Le dictateur au totem caïman était un homme entier. Un homme avec, portés jusqu'à l'extrême, toutes les qualités, tous les défauts de l'humain. Un homme extrême dans la vertu et le vice, un sac de contradictions. Un homme à la fois généreux comme le

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 197.
[2] *Ibid.,* p. 197.
[3] *Ibid.,* p. 195.

> fondement d'une chèvre et rancunier, mesquin, méchant comme un pou, un pian ; menteur et affabulateur comme une femme adultère et véridique comme un chat rassasié tenant une souris blessée dans les griffes et tendre comme une poule avec les pintadeaux qu'elle a couvés[1].

Contrairement à la logique mathématique qui déduirait d'une telle addition un résultat nul, il faut y voir une volonté de décrire le dictateur comme un être « en deçà de la nullité »[2], comme en témoigne la kleptomanie qui l'a frappé à la fin de son règne. En soulignant plutôt les défauts du personnage que ses qualités à la fin de sa vie, Ahmadou Kourouma réinvente une certaine logique mathématique qui fait que la somme de deux nombres opposés est négative plutôt que nulle. Curieusement, cette déduction rappelle au lecteur le raisonnement du narrateur de *Nous autres* d'Eugène Zamiatine. Dans ce roman, l'« État Unique » est assimilé à un monde où la somme de toutes les contradictions engendre une situation à l'état « moins zéro » : « Nous sommes partis du zéro par la gauche vers la droite et sommes revenus au zéro par la gauche, c'est pourquoi, au lieu d'être au zéro positif, nous sommes au zéro négatif. Vous comprenez ?[3]». Cette métaphore du cercle traduit l'antithèse d'une communauté humaine. Autant l'universel que réclame le dictateur est une fiction masquée, autant la fiction romanesque tente-t-elle de lui ôter ce masque.

Le romancier ne semble pas réfuter le concept d'unité ; c'est plutôt sa nature et les méthodes qu'utilise le dictateur pour entretenir un monde fictif qu'il rejette. Le projet collectif du tyran repose sur un paradoxe qui veut réconcilier l'inhumain à l'humain et instaurer un rapport d'interchangeabilité entre le bien et le mal, mais aussi entre la volonté individuelle et celle collective. C'est pour cette raison que les textes soulignent sans cesse le paradoxe sous-jacent au discours d'humanité du dictateur. Même sur le ton le plus naturel qui soit, l'étonnement et l'indignation du narrateur est lisible : « Le Guide Providentiel parla de l'unité ''à ce moment difficile de la déshumanisation générale des humains'' […][4] ». Cette accusation portée sur la personne du dictateur est la même que celle qu'Henri Postel porte sur la personne du Zoocrate Zacharie, dans *Le*

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 204.
[2] Le substantif renvoie au jargon mathématique – nous pensons à moins zéro [ce qui réellement n'existe pas] – et non à un jugement moral dont nous essayerons de nous abstenir dans ce travail.
[3] Eugène Zamiatine, *Nous autres, op. cit.,* p. 123.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 40.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Mât de cocagne : « On nous a fabriqué une histoire collective qui s'appelle électrification des âmes. Il ne m'a servi à rien de lui opposer des bulles de savon[1] ».

Ce qui ressort de cette dialectique du discours dictatorial, c'est son caractère implacable. La question que l'on est tenté de se poser est de savoir comment un masque aussi transparent peut-il être aussi efficace. En effet la réponse à la question est à rechercher dans le contexte où ce masque est porté. Si le discours du tyran est aussi paradoxal et ambivalent, c'est parce que son objectif n'est pas de convaincre un peuple déjà contraint à l'obéissance, mais consiste-t-il plutôt à légitimer toute action future. C'est parce que la soumission est une obligation, dont le garant effectif est la répression, que le discours est plus délibératif que persuasif. La revendication du projet collectif se présente alors comme l'érection et la réaffirmation d'un « devoir répressif[2] » au nom duquel toute accusation, fût-t-elle fondée ou pas, trouve non seulement sa légitimation, mais aussi sa sanction par anticipation.

Il est intéressant de voir comment le jeu de cette légitimation est abordé par l'auteur russe dans *Nous autres*. Le titre du roman est ambivalent, mais il n'est pas difficile d'entrevoir le dédoublement paradoxal qui se joue dans le « Nous » de « l'État Unique » que décrit Eugène Zamiatine. Nous y retrouvons les mêmes principes qui fondent la trinité[3], dans Le *Cercle des tropiques,* que nous avons déjà citée, mais aussi ceux que l'on retrouve dans *Le Mât de cocagne* : « 'Ce mât suiffé, c'est mon État, c'est moi !' ». Le « Nous » est à la fois le « je » synthétique de l'État, de son chef et de son pouvoir éternel. Il est également le masque d'une uniformisation, non seulement contraire à la nature humaine, mais aussi trompeuse par sa démarche ambivalente. Sur le paradoxe de cette uniformisation, voici ce qu'affirme l'auteur de l'essai intitulé *L'Écrivain et le Dictateur* : « La vie tend à la diversité, à la pluralité, à l'improbable ; le système en revanche exige la conformité, l'uniformité, la discipline[4] ». Le « Nous » inclusif et exclusif du dictateur est un jeu paradoxal, mais logique selon sa perception des choses. C'est une singularité synthétique, un principe d'absorption dynamique. Il

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 20.
[2] Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques, op. cit.,* p. 268.
[3] Dans *Nous autres*, l'État Unique, le Bienfaiteur et le jour de l'Unanimité – le couronnement du Bienfaiteur – fondent la trinité du dictateur. Le tout est symbolisé par l'Intégral : un avion dont le voyage dans l'espace témoigne symboliquement de la maîtrise totale du cadre.
[4] Luc Rasson, *L'Écrivain et le Dictateur, op. cit.,* p. 14.

désigne à la fois tout le monde, le dictateur y compris, mais aussi désigne-t-il exclusivement le dictateur.

En effet, dans un contexte dictatorial, l'uniformisation précède le discours de sa revendication. Ce dernier, c'est-à-dire le discours qui la revendique, est au parti unique ce que le carburant est à l'engin à moteur. Le discours du projet collectif nourrit, entretient et légitime les exactions qui tiennent en éveil la conscience du peuple et lui rappelle l'existence d'un État asymptotiquement totalitaire. On est tenté de se poser la question absurde du pourquoi de la légitimation de l'arbitraire. Mais c'est là justement un autre paradoxe de la logique totalitaire. Même l'arbitraire cherche à se justifier maladroitement en donnant à ses actes une certaine dimension humanitaire. Dans *Le Mât de cocagne*, la soumission du peuple au Parti National se fait par le biais d'une organisation à laquelle il est indissociable. Cette organisation est dénommée « l'Office National de l'Électrification des Âmes (ONEDA)[1] ». C'est une organisation mystérieuse dont la structuration n'est dévoilée nulle part. Elle a fini par transformer l'homme du peuple en un être dépossédé de sa conscience et condamné dans une « condition animale de zombie[2] ». Les méthodes de l'ONEDA – « Pendant ce temps, Zacharie électrifiait zombifiait massacrait » – ont un seul objectif : soumettre unanimement tout un peuple à l'autorité et à la volonté d'un « Homme-Drapeau Un et Indivisible[3] ». Les procédés rappellent au lecteur ceux énoncés dans l'univers du roman d'Aldous Huxley intitulé *Le Meilleur des mondes*[4]. L'électrification des âmes décrétée par le Zoocrate Zacharie ressemble, dans sa théorie, aux méthodes d'« incubation et de conditionnement[5] » pratiquées par le « Centre d'Incubation et de Conditionnement de Londres-Central[6] ».

Si dans le roman de l'auteur anglais le conditionnement substitue à la raison objective l'instinct d'obéissance, dans celui de René Depestre, l'électrification des âmes

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 98.
[3] *Ibid.,* p. 85.
[4] Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes,* (Traduit de l'anglais Jules Castier), Paris, Plon, 1932.
[5] Cet ouvrage est intéressant compte tenu de la manière dont l'auteur expose le combat d'un monde totalitaire contre la nature humaine. Dans cet ouvrage, le conditionnement passe par des méthodes très sophistiquées. Avec le principe de l'électrification entre autres le système parvient à orienter les « instincts (et non plus désirs) » de son peuple, à lui faire « aimer la destination sociale [qui lui est choisie et] et à laquelle il ne peut échapper ». Le roman rend aussi compte des limites d'un tel système comme en témoigne la fin des plus grands théoriciens de cette méthodes. C'est là aussi une manière de représenter le système totalitaire comme une parenthèse historique.
[6] Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes, op. cit.,* p. 21.

©2011/UPS/I.02/14/D.

est « la gomme à effacer l'homme à partir de sa conscience[1] ». Ces différentes méthodes qui visent à instaurer un monde clos, dont on a découvert la théorie et une partie de la mise en pratique, sont appliquées d'une manière exceptionnelle dans un autre texte du corpus. Dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi, l'univers politique que veut construire ou qu'est entrain de construire mon-colonel Martillimi Lopez est un monde sans désir sexuel. Pour ce personnage, le sexe est la menace de la stabilité du pouvoir. La dimension que prend la répression sexuelle amène, par ailleurs, à revoir celle-ci par rapport à une théorie que l'on retrouve chez Zamiatine. Ce dernier cite un propos qu'il renchérie et à partir duquel les méthodes du personnage de Sony Labou Tansi prennent un certain sens : « ''la Faim et l'Amour mènent le monde''. Par conséquent, pour mener le monde, l'homme doit dominer ces deux souverains[2] ». Si, d'après l'auteur russe, la faim a été vaincue par les Anciens, le défi de « l'État Unique » est de vaincre l'Amour.

L'État honteux semble s'inscrire, de ce point de vue, dans la droite ligne de la « Lex Sexualis[3] » de « l'État Unique ». Le sectionnement du sexe à tous les hommes accusés, arbitrairement, de complot contre l'État vise à supprimer le désir qui, d'après le dictateur, est à l'origine des coups d'État : « – D'accord, mais je te prends tes engins de mâle : c'est pour eux que tu as pris le pouvoir[4] ». La suppression du désir sexuel chez les hommes est la garantie de la concentration du pouvoir entre les mains du dictateur de ce roman. Le peuple entier de l'univers du roman doit se soumettre à cette règle, dans la mesure où la satisfaction des désirs est un privilège réservé à la seule personne du dictateur : « Dans ce pays il n'y a que ma hernie qui raisonne[5] » ; bien entendu, sa personne étant confondue avec sa hernie. C'est dans cet esprit que son unique et proche collaborateur, Vauban, est un homme qui n'éprouve aucun désir pour la femme. Voici comment les ennemis du pouvoir sont désormais traités après que la peine de mort ne s'applique plus à eux, mais plutôt aux femmes :

> Et depuis, une fois tous les mois, il vient en ce toujours comble stade Alberto national, donner la peine de ma hernie à tous ces singes vêtus de crins, […], et il la leur donne, devant les onze vierges qui suivent la cérémonie en avalant la salive et les vieilles filles qui ont pitié de ces zizis qu'on gaspille de cette honteuse manière, et quand tout

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 14.
[2] Eugène Zamiatine, *Nous autres, op. cit.,* p. 33.
[3] *Ibid.,* p. 34.
[4] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 99.
[5] *Ibid.,* p. 103.

> le stade est parti, certaines femmes en ramassent deux ou trois qu'elles gardent en souvenir, dans le formol, séchés ou fumés[1].

La méthode est artisanale, et sa cruauté dépasse de loin les méthodes de conditionnement de la société du *Meilleur des mondes* ou de celle de *Nous autres*. Cependant, si l'on partage le propos de Zamiatine selon lequel, « la félicité et l'envie […] sont le numérateur et le dénominateur de cette fraction que l'on appelle le bonheur[2] », on comprend dès lors pourquoi la suppression de ce dénominateur, quelle qu'en soit la méthode, soit le couronnement d'un monde clos où les habitants sont condamnés à l'obéissance.

Au terme de ce sous-point, il convient d'établir que l'analyse du « parti unique et la centralisation du pouvoir » se résume en l'étude, si l'on peut dire, du « discours [et] de la méthode » qui fondent le processus et la mise en place d'un monde clos. Dans ce monde décrété par le tyran, toutes les individualités s'effacent au profit d'un modèle universel de comportement physique et psychologique qui a un seul objectif : garantir le règne éternel du dictateur. Le discours dictatorial, comme il a été souligné tout au long de l'analyse de ce sous-point, est fondé sur une manipulation des concepts. Mais il faut enfin souligner que le discours du dictateur est conforme à la logique de celui-ci. C'est une communication réflexive. Les méthodes répressives employées sont aux antipodes de la liberté qui rythme le discours du tyran. Dès lors, les mots perdent leur sens et, comme ceux à qui ils semblent destinés, ils sont assimilables à des coquilles vidées de leur substance.

Pour corroborer la mise en place de ce monde clos, l'analyse d'un autre point nous semble importante, compte tenu de son caractère opérationnel. La place de l'ethnie[3] et la lutte contre le communisme international dans le système dictatorial

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 151.
[2] Eugène Zamiatine, *Nous autres, op. cit.,* p. 34.
[3] L'ethnie connaît plusieurs définitions. Nous ne citerons ici que celle donnée par Max Weber. Ce dernier parle plutôt de « groupes ethniques » qu'il définit comme « des groupes humains qui font preuve d'une croyance subjective dans leur ascendance commune, à cause de ressemblances dans le type physique, dans les coutumes, ou de souvenirs partagés dans l'expérience de la colonisation et des migrations » dans *Encyclopaedia Universalis, Corpus 9, op. cit.,* p. 260. Par ailleurs, il faut reconnaître que les différences liées au physique, aux pratiques rituelles, aux modes de productions et à la relation à autrui ont toujours existés dans les sociétés africaines. Qu'il s'agisse de l'ethnie, du clan ou de la tribu, ces différences n'ont pas joué le même rôle dans la société des Indépendances que dans celle d'avant la colonisation. À

©2011/UPS/I.02/14/D.

permettront de démontrer que le tyran ne s'en serve que comme un levier qui lui garantit la pérennité de son système. Pour faire fonctionner ce levier, son discours prend alors les allures d'une idéologie. C'est un discours de propagande mis au service de son pouvoir. Cependant, il faut souligner l'incohérence qui marque ce discours, comme il a été dit tout au long de l'analyse de ce point. Si, dans sa conceptualisation, on ne peut pas parler d'idéologie cohérente, dans sa perception et sa mise en pratique, la justification des crimes politiques du dictateur frise un mode opératoire propre à une idéologie de la violence. Dans le sous-point qui suit, nous exposerons d'abord le caractère opérationnel de l'instrumentalisation des ethnies ou des groupes politiques et sociaux dans la fabrication d'ennemis internes. Ensuite, nous montrerons comment le rejet de l'idéologie[1] communiste, le plus souvent, constitue le second levier grâce auquel le dictateur déniche des ennemis accusés d'être au service d'un camp extérieur. Les limites et les paradoxes de ces deux leviers démontreront que l'ethnocentrisme et l'anticommunisme ne sont que des prétextes à une épuration organisée ; lesquels sont reconnus comme des méthodes propres à tout système totalitaire.

l'argument selon lequel la mutation de ces différences en motif de conflit relèverait exclusivement de la cohabitation obligée sur un même territoire, avec les Indépendances, peut bien s'opposer celui de l'équilibre des grands empires africains d'avant la colonisation où différents groupes vivaient sous la même autorité. En soulignant ces deux points de vue, et sans en récuser aucun, nous voulons tenter de montrer que la conscience ethnique et son affirmation dans le jeu politique de la société moderne en Afrique naîtrait des travaux des ethnologues et des sociologues, tels que Kourouma l'aborde dans *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, et de leur exploitation dans la politique coloniale. Son caractère opérationnel dans la politique moderne serait la conséquence d'une prise de conscience, pour chaque groupe, de sa différence et la nécessité de s'affirmer comme leader sous peine de subir la domination ethnique d'un autre groupe. Ainsi, à défaut de trouver un vocable propre à traduire ce qu'on peut appeler le *noirisme*, le *mulâtrisme,* dans le corpus caribéen, et le payondi[sme] (*La Vie et demie,* p. 60), la haine de l'ethnie des Bhas ou la « *bhannaneraie* » (*L'État honteux,* p. 116), dans le corpus africain, nous avons choisi le vocable ethnocentrisme. Et ceci pour désigner la manière dont la revendication de l'appartenance à un groupe ethnique ou ethnicisé et la tendance à considérer celui-ci comme supérieur aux autres ont été opérationnelles dans les systèmes dictatoriaux en question.

[1] Il y a lieu de souligner qu'on ne peut pas parler d'idéologie à proprement parler, mais plutôt de semblant d'idéologie. Dans le dictionnaire *Trésor de la langue française, t. neuvième,* Paris, CNRS, 1981, p. 1085, l'idéologie est définie comme un « ensemble plus ou moins cohérent des idées, des croyances et des doctrines philosophiques, religieuses, politiques, économiques, sociales, propres à une époque, une société, une classe et qui oriente son action ». Cependant si l'on sait qu'elle est aussi définie dans le même dictionnaire, comme la transmission « automatique de formules magnétisées par une passion d'essence au fond haineuse, et qui ne prend corps qu'à la condition de s'exercer contre une certaine catégorie d'humains », (p. 1085), l'on comprend dès lors qu'à défaut de qualifier d'idéologiques les justifications des crimes du dictateur, on puisse leur reconnaître une allure idéologique. Les formules magnétisées qu'utilise le dictateur, bien qu'incohérentes, sont relatives à des clichés sur les autres ethnies, ou portent sur la notion d'ennemi du peuple ou d'agent du communisme international.

3) L'ethnocentrisme et l'anticommunisme : les leviers d'une épuration

Dans les États africains issus des Indépendances, l'ethnie et le choix d'un camp idéologique jouent un rôle important dans la stratégie de conservation du pouvoir du chef. Contrairement à la société traditionnelle où chaque groupe avait son mode de stratification sociale propre, l'État moderne renferme différents groupes sociaux. L'arrivée au pouvoir d'un fils du clan ou de l'ethnie est une satisfaction non pas uniquement pour ce dernier, mais également pour tout le groupe. Ahmadou Kourouma fait une allusion à cette place qu'occupe l'individu dans son groupe ethnique dans *E. A. V. B. S.* :

> Les Français n'avaient rien compris aux Nègres, ils ne savaient pas que, lorsqu'on condamne un Nègre à mort, c'est tout un clan qu'il faut savoir faire disparaître pour avoir la paix dans le pays. Les Noirs sont toujours vindicatifs et ont l'esprit de famille. Les proches du condamné ne pardonnent jamais la pendaison d'un proche. Pour être efficace, ce ne sont pas deux mais douze cellules à mort qu'une bonne prison doit posséder en Afrique[1].

Ainsi, l'ethnie apparaît pour le nouveau chef comme la principale force de mobilisation politique, mais aussi le levier sur lequel il peut s'appuyer pour renforcer et conserver son pouvoir. Si ce constat apparaît comme une évidence dans une approche sociopolitique, il est tout autre dans l'approche qu'en donne la littérature à la lumière du corpus retenu dans cette étude.

Le traitement du phénomène dictatorial afro-caribéen semble définir l'ethnie comme un prétexte à la légitimation des exactions du dictateur. Celles-ci sont la conséquence d'une peur paranoïaque de la vengeance. L'ethnie et l'anticommunisme sont les éléments par rapport auxquels le dictateur fabrique ses ennemis intérieurs et extérieurs. Les ennemis sont, soit des ennemis de l'ethnie du chef, et par conséquent du chef lui-même, soit des hommes de main d'un ennemi extérieur, tantôt identifié à un autre groupe social ou ethnique, tantôt accusé d'être un agent lié à ce qui est dénommé le communisme international. Les deux paramètres qui fondent cette stratégie sont la peur de la vengeance et le désir obsédant de réduire tout un peuple à une masse d'individus soumis. Il faut souligner qu'ici, les dictatures afro-caribéennes, contrairement à celles comme le stalinisme et le nazisme, bien que partisans du combat

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 218.

©2011/UPS/I.02/14/D.

des idéologies, ne pouvaient qu'exploiter la question ethnique pour instaurer un système d'épuration des forces susceptibles de contrer leur cheminement.

L'ethnie et l'anticommunisme sont alors des prétextes pour le tyran africain et caribéen. À défaut de pouvoir instituer une idéologie bien élaborée, le dictateur use de tout ce qui peut servir de prétexte à son désir de mettre de l'ordre dans son système et avoir ainsi une garantie de la pérennité de celui-ci. Ainsi, l'ethnocentrisme et l'anticommunisme sont aux régimes dictatoriaux afro-caribéens ce que l'idéologie de la race aryenne et le communisme furent respectivement au nazisme et au stalinisme. Cette comparaison plus ou moins audacieuse nécessite un certain commentaire. La proximité réside non pas dans la conceptualisation et l'application, et encore moins dans la magnitude des conséquences et du grand nombre des victimes, mais plutôt dans le mode opératoire. La comparaison se justifierait plutôt d'un point de vue opérationnel, c'est-à-dire la manière dont ces idées constituent les ressorts d'une volonté d'exterminer tous les individus susceptibles de nuire à la volonté du dictateur.

De ce point de vue, la littérature se démarque de plus d'une discipline quant à l'approche du phénomène dictatorial en Afrique et aux Caraïbes. Les ressorts sur lesquels la dictature s'appuie sont représentés par l'écrivain comme des éléments ambivalents. Tout en étant parfois des prétextes efficaces pour combattre les ennemis du pouvoir, ils se révèlent, dans d'autres situations, comme de véritables instruments de terreur. Pour démontrer le caractère opérationnel de ce qu'il conviendrait d'appeler ici les prétextes à la haine de l'humain, l'écrivain met en exergue les paradoxes de la logique du dictateur. Il s'agira de voir comment la revendication de l'appartenance à une corporation ou à un groupe quelconque, à l'intérieur de l'État tout comme sur le plan international, devient l'instrument d'un projet d'épuration fondée sur l'arbitraire. Voyons d'abord comment est appréhendé l'ennemi intérieur, c'est-à-dire comment le dictateur instrumentalise l'ethnocentrisme pour éliminer ses adversaires potentiels.

*

Dans le corpus caribéen, la perception de l'autre, l'ennemi du pouvoir, est fondée sur une approche dichotomique des rapports entre les différents groupes sociaux. Excepté *Rue des Pas-Perdus* qui aborde la question sous un autre angle, les deux autres romans du corpus caribéen fondent la lutte pour le pouvoir au cœur d'un ethnocentrisme

unilatéral. Dans le roman de Lyonel Trouillot, c'est plutôt un corporatisme de la violence qui prend le pas sur les « préjugés de couleur[1] » qui caractérisent la lutte politique dans *Le Mât de cocagne* ou dans *Mourir pour Haïti*. Le slogan de ce règne de la terreur, qui divise la société peinte par Lyonel Trouillot en deux parties, est formulé comme suit : « je règne, donc je suis[2] ». Cependant, il faut remarquer que la démarcation entre le clan du pouvoir et celui du Prophète, qui semble être son opposition, ne constitue pas pour autant une sécurité pour les partisans du dictateur. Le pouvoir de Décédé Vivant-Éternellement ne s'intéresse qu'aux individus de classe sociale extrême. Il vise soit les pauvres sans liens familiaux, soit de puissants cadres à l'influence indiscutable.

Pour se débarrasser d'un membre du clan suspect, les « formules magnétisées » que brandit le dictateur sont, entre autres, « l'excès de zèle[3] » ou « le manque de zèle[4] », comme en témoignent l'interpellation des deux retraités de la police municipale et l'assassinat de l'employé de la radio nationale au service du pouvoir. Le roman s'attaque à la violence sans passer par le détour que constitue la différence de couleur. Les deux camps qui s'affrontent sont qualifiés, d'une part, de conservateur (la dictature) et, d'autre part, d'anarchiste (le Prophète et ses hommes). C'est peut-être pour cette raison que c'est le mot « terroriste[5] » qui est souvent employé pour désigner les hommes du Prophète.

Cependant, dans le roman de Lyonel Trouillot, il n'y a pas que les opposants qui soient persécutés. Sur le banc des accusés figurent indifféremment des présumés ennemis du pouvoir péchés aussi bien dans les rangs du pouvoir que dans ceux du Prophète. Au regard de leur présentation, le lecteur ne peut pas perdre de vue la catégorie de personnes exécutées ou à exécuter respectivement par le régime de Décédé Vivant-Éternellement ou par les hommes du Prophète. Les condamnés, le plus souvent à la peine de mort, sont soit des individus de père inconnu – *Jean-Noël, TI MAXIME SÉNATEUR, ESTIVERNS Franklin Délano* –, soit de riches cadres du régime comme *Justin Juste et MONTREUIL Carmélo*. En s'attaquant à ces catégories de personnes, le dictateur applique les méthodes que Xénophon décrit dans *Hiéron* et confirme la théorie

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 73.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 111.
[3] *Ibid.,* p. 88.
[4] *Ibid.,* p. 64.
[5] *Ibid.,* p. 56, 64.

©2011/UPS/I.02/14/D.

selon laquelle la peur de la vengeance est le soubassement du projet d'épuration dans un système totalitaire. Voici comment se présente la théorie :

> Je vais te dénoncer, encore, Simonide, une autre misère, une misère pénible de la vie du tyran. Ils connaissent aussi bien que les particuliers les hommes vaillants, habiles, justes ; mais au lieu de les admirer, ils en ont peur : les braves pourraient tenter un coup de main en faveur de la liberté, les habiles ourdir un complot ; quant aux justes, le peuple pourrait vouloir les prendre pour maîtres ; Et lorsque, cédant à la peur, ils ont supprimé de tels hommes, que leur reste-t-il à employer, que des scélérats, des débauchés, des gens serviles[1] ?

Dans les deux autres romans du corpus caribéen, l'épuration des ennemis du pouvoir frise une idéologie fondée sur la race. Il apparaît aussi bien dans *Le Mât de cocagne* que dans *Mourir pour Haïti* que les victimes du pouvoir son identifiées au *mulâtrisme,* comme le souligne le dictateur à ses subordonnés lors d'un entretien dans son palais : « ''Le pseudo libéralisme mulâtre ne passera pas''[2] ». Les formules relatives à l'opposition entre Noirs et Mulâtres constituent un leitmotiv dans les deux romans. L'ennemi du Dr Zacharie, Henri Postel, est soit taxé de racisme soit désigné par des périphrases qui traduisent la haine du Mulâtre, comme il apparaît dans le passage qui suit :

> ''C'est donc mitraillette au poing, que le Mât-État va attendre le nègre sans race, dont les propos et la conduite ont toujours pué l'insincérité, l'hypocrisie, le racisme et le libéralisme mulâtre, continuant ainsi, sans vergogne, une tradition plus que séculaire de mensonges et de manœuvres anti-nègres''[3].

Le lecteur entrevoit dans cette accusation l'allusion à un phénomène lointain dans l'histoire de la Caraïbe où la société était catégorisée[4] et hiérarchisé selon des critères épidermiques. L'attitude du pouvoir vis-à-vis des Mulâtres prend des allures idéologiques lorsqu'on sait que ces derniers sont considérés comme des êtres sans territoire. Cette conception à l'égard des Mulâtres est relayée dans une campagne de propagande par les « meilleures plumes de la zoocratie[5] ».

---

[1] Xénophon, *Hiéron* (*Œuvres complètes 1*), *op. cit.,* p. 409.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 73.
[3] *Ibid.,* p. 74.
[4] Nous pensons au célèbre tableau du colon Moreau de Saint-Mery fondé sur une certaine conception philosophique de la supériorité « naturelle » du Blanc sur les autres.
[5] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 72.

Cependant, il faut reconnaître que le recours à cette forme de racisme ou d'ethnocentrisme du « Pouvoir Noir[1] », même s'il est opérationnel, compte tenu de la logique par laquelle il justifie les crimes de la dictature, ne demeure pas moins un réel prétexte. Le personnage d'Henri Postel semble plus interpellé, non pas à cause de sa couleur, mais plutôt à cause de sa capacité de nuisance au régime du Zoocrate Zacharie, comme ce dernier l'avoue lui-même : « Notre homme est encore influent. Le noyer dans le bain de sang de cette nuit, c'est lui faire un cadeau, à bon compte, des palmes du martyre. De sa fosse étant, il sera encore capable d'organiser des complots[2] ». L'affirmation précédant cette citation est corroborée par la manière dont le Fou-Délirant instrumentalise la question raciale ou celle épidermique pour exterminer ses ennemis. La traque du personnage d'Aldo fait tomber plusieurs personnages dans le piège du pouvoir, pour la simple cause « d'être un peu mulâtre, rien qu'un peu[3] ». C'est donc à la fois pour des raisons politiques et privées que la question raciale est exploitée par les autorités du Fou-Délirant. Vivre auprès d'un mari mulâtre pour une femme, quelle que soit la couleur, prédispose à une soumission obligée au désir des autorités, comme en témoigne l'exemple de la célèbre dame au mari « aussi clair » qu'elle que Charmaine, un ministre du Fou, a humiliée par jalousie et sous prétexte qu'elle connaissait Aldo.

Ainsi, les théories et la pratique de la violence fondées sur des considérations épidermiques ne sont en réalité que des prétextes pour les autorités du pouvoir dictatorial peints dans les romans du corpus caribéen. Dans un essai de Leslie-J.-R. Péan, préfacé par Jacques Chevrier, l'on peut découvrir sur la quatrième de couverture un mot de l'éditeur qui appréhende le phénomène racial en ces termes :

> Le noirisme destructeur et répressif, d'une part, et le mulâtrisme paralysant et mystificateur de l'autre, font que la corruption se développe et place la société haïtienne dans un marécage qui engloutit toute éthique et toutes les valeurs de base nécessaires aux hommes et aux femmes pour échapper à l'état de jungle[4].

Cette démarcation n'est pas que fondée sur la couleur. Comme dans *Rue des Pas-Perdus*, l'on retrouve également, dans *Mourir pour Haïti*, un corporatisme de

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 174.
[2] *Ibid.,* p. 13.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 29.
[4] Leslie-J.-R. Péan, *Haïti* : *Économie politique de la corruption. De Saint Domingue à Haïti, 1791-1870,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, 4e de couverture.

©2011/UPS/I.02/14/D.

personnages de modeste condition qui manifestent sans détour leur haine des bourgeois. Les familles Dubuisson et Saint-Jean font l'objet de quatre chapitres sur les six que compte *Mourir pour Haïti.* La majeure partie des victimes du régime du Fou-Délirant sont issues de ces deux familles. L'une, dite bourgeoise, refuse la soumission et l'autre, réputée pour la réussite de ses membres, inspire méfiance, malgré la soumission de celui qui en est l'aîné.

Les accusations et les persécutions arbitraires des ennemis du pouvoir, dans le corpus caribéen, relèvent somme toute de la valorisation et de l'émancipation d'un groupe, qu'il soit racial, politique ou social, au détriment d'un autre groupe que constitue le reste de la société, selon chaque situation. Si dans le corpus caribéen, les leviers de l'épuration des ennemis internes changent constamment de nature, dans le corpus africain, l'ennemi intérieur est fabriqué de toutes pièces, et le plus souvent, sur la base de préjugés ethniques.

Dans le corpus africain, le régime dictatorial est étroitement lié et identifié à un groupe ethnique qui, grâce à sa position politique, se démarque des autres groupes. Dans cette partie du corpus, l'ethnie joue un rôle important, compte tenu du prétendu lien de parenté qui existe entre ses membres. Les différentes tentatives de coup d'État que l'on rencontre dans le corpus africain sont opérées par des personnages appartenant à une autre ethnie que celle du dictateur. Ce constat se justifie par le fait que le groupe auquel appartient le dictateur est assez privilégié pour qu'un de ses membres tente de nuire à celui qui fait sa fierté et celui sans qui elle serait peut-être sous la domination d'un autre groupe de la société. Cependant, il y a lieu de préciser que cette réalité n'est pas souvent un gage de sécurité pour le dictateur. En revanche, il permet au tyran de gagner du temps et de différer l'exécution de certains de ses collaborateurs les plus proches. Tout en se servant de ceux-ci dans un premier temps, il revient à eux, dans un second temps, une fois qu'il n'a plus d'autres ennemis à combattre. La méfiance à l'égard de l'homme, qu'il soit de son ethnie ou pas, est le propre du dictateur, tel qu'il est présenté dans le corpus.

La relation entre le dictateur Koyaga et sa garde rapprochée dont les membres sont appelés les lycaons en est une illustration. Le roman ne précise pas si les lycaons ont une parenté biologique avec le dictateur ou pas. Mais l'on sait qu'ils appartiennent à la même ethnie que le dictateur. Pourtant, cette parenté ethnique ne semble pas suffire

au dictateur. Koyaga les a soumis à un rituel d'allégeance, « un pacte du sang [qui] assure et garantit la fidélité[1] », qui lui garantit leur fidélité. La superstition aidant, ils ne peuvent plus lui nuire :

> Ce sont les éléments de la garde présidentielle, ceux qui ont partagé la viande de chien avec le Guide suprême, ceux qui ont mélangé leur sang au sang du Guide suprême. On les appelle les lycaons, les chiens sauvages, du Guide suprême. Ils ont fait serment de donner leur vie au Guide suprême, ils sont tous prêts à se sacrifier pour le Guide suprême[2].

Ainsi, tous les adversaires du général Koyaga sont liquidés par ses hommes de mains. Dans ce roman d'Ahmadou Kourouma, contrairement aux autres romans du corpus africain, il existe très peu de références à la haine visible entres les différents groupes sociaux. La tribu des hommes nus des montagnes est largement décrite dans le roman par ce qui la distingue culturellement des autres tribus ; et ceci sans qu'elle ne constitue forcément un groupe nourrissant des préjugés racistes sur les autres groupes. Mais il faut tout même préciser que la tribu paléo à laquelle appartient le dictateur est très favorisée par rapport aux autres groupes : « Il [Koyaga] avait hissé, toujours avec les moyens de l'État, tous les membres de sa tribu au bonheur et au confort matériel […][3] ».

Si dans *E. A. V. B. S.* l'ethnie ou la tribu est le moyen par lequel le dictateur assure sa sécurité et exécute, en même temps, ses adversaires, dans *La Vie et demie* et dans *L'État honteux,* les préjugés fondés sur l'ethnocentrisme justifient l'identification et l'extermination des ennemis du pouvoir. L'importance que prend le traitement des minorités dans la gestion du pouvoir est soulevée dans une lettre d'un ancien président condamné à mort : Cataeno Pablo : « […] je n'ai plus le temps de demander quelle image nous avons de nos propres minorités pendant que nous condamnons les minorités blanches […][4] ». Si on sait que, dans les deux romans de Sony Labou Tansi qui figurent parmi les textes du corpus, l'auteur choisit le genre épistolaire pour aborder les questions les plus sérieuses, on comprend dès lors pourquoi le phénomène est exposé dans une lettre adressée au dictateur. Paradoxalement, avant même que la lettre ne soit

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 326. Le rituel fait penser au titre d'un roman de Ruben Bareiro-Saguier, *Pacte du sang*, Paris, les Éditions du Cerf, 1971.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 336.
[3] *Ibid.,* p. 187.
[4] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 126.

©2011/UPS/I.02/14/D.

envoyée, la question ethnique ressurgit parmi les condamnés à mort. Le jugement porté sur le numéro seize par ses compagnons de cellule en est une illustration : « le numéro seize signe sans cacher son mécontentement ; ces gens des environs du lac ont une si haute opinion de l'honneur[1] ».

Bien que le propos ne soit pas diffamatoire en soi, il révèle une certaine réalité sociologique : l'idée que chaque groupe se fait des autres qui composent la société. Ces préjugés qui, il faut le souligner, sont inhérents à chaque société, vont être poussés à l'extrême pour légitimer le projet d'extermination des ennemis que le pouvoir aura lui-même fabriqués. L'interrogatoire de l'homme au sujet de qui la question des minorités a été soulevée est inédit. Non seulement, Yambo-Yambi, tel est le nom de l'interpellé, a perdu sa femme au profit du dictateur, mais aussi est-il accusé à tort de complot. Pour légitimer l'accusation, le tortionnaire brandit la fibre ethnique pour, non seulement le condamner, mais également pour élargir la liste des comploteurs. Son accusation, au lieu d'évoquer des faits, ne souligne que son appartenance ethnique, comme si celle-ci suffisait à légitimer n'importe quel crime, qu'il soit imaginaire ou réel : « Maintenant tu vas me dire les autres de votre bande. Tu es Bhas et la réputation des Bhas c'est d'être dans tous les coups. […] ah c'est mortel le tribalisme des Bhas[2] ». En effet, tout porte à croire que l'accusation de Yambi-Yambo est fondée sur la peur de la vengeance de ce dernier, d'autant plus que le dictateur lui a extorqué sa femme. Pour anticiper une éventuelle vengeance, le dictateur procède à son élimination pure et simple. La tournure que prend l'interrogatoire du personnage interpellé rappelle la théorie de Xénophon, citée précédemment, sur la technique d'épuration qu'utilise tout dictateur. Voici comment l'ethnocentrisme est utilisé pour accuser certains hauts cadres de l'armée de complot contre le régime :

> Maintenant quels sont les tirailleurs qui devaient « tamponner » le président ? Commençons par les officiers : l'ex-mon colonel Pamo ? Et l'ex-colonel Domitri Diaz ? Le lieutenant-colonel Suampo, le capitaine Alonso Rodriguos Nandi ? Del Fuenzo, des ordures comme Sayonsa […] Ourni Toulazo, toute la « bhannaneraie » […] des traitres mihilis comme le lascar Oursondo… avec quand même quelques merdes du Sud ? Tazos Pueblo […][3]

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 128.
[2] *Ibid.,* p. 116.
[3] *Ibid.,* p. 116.

Dans *La Vie et demie*, c'est par la voix du narrateur, qui semble se superposer à celle de l'auteur, que l'ethnocentrisme se dévoile dans la réelle signification du nom du parti du dictateur. Dans les innombrables péripéties des victimes du pouvoir et des exactions de l'armée, le rejet du Mhaha[1] et du Pygmée[2] par le Payonda, membre de l'ethnie payondi, qui est celle du Guide Providentiel, est explicite. Excepté la dernière séquence, le récit pourrait être intitulé la guerre des ethnies ou des tribus. Les victimes du pouvoir, les plus célèbres, appartiennent aux autres groupes dont la représentation au sein de l'armée katamalanasienne est nulle. La stratégie employée par le Guide Providentiel est d'ériger une armée exclusivement familiale, pour détenir le monopole de la force armée. En cela, l'organisation de son régime est similaire à celle de Koyaga dans *E. A. V. B. S.* Si le dernier a choisi les lycaons parmi les membres de son groupe et a signé avec eux un « pacte de sang », le second, comme le souligne le narrateur, a tout simplement transformé toute sa famille en une armée nationale : « […] une armée de quatre-vingt-douze mille cousins hâtivement injectés dans le métier des armes pour protéger le Guide Providentiel contre les aspirations de cinquante-deux millions de Katamalanasiens[3] ».

Par ailleurs, l'instrumentalisation de l'ethnie n'est pas l'unique prétexte à l'extermination des ennemis du pouvoir. Comme il a été annoncé au début de ce point, l'anticommunisme constitue également un des leviers de l'épuration du système dictatorial.

*

Dans le corpus caribéen, excepté *Rue des Pas-Perdus* où, comme il a été déjà précisé précédemment, la violence se justifie rarement par un penchant idéologique. L'anticommunisme est fréquemment évoqué dans l'accusation de certains ennemis du pouvoir. Cependant, l'article cinquante-neuf du code pénal du régime de Décédé Vivant-Éternellement autorise à croire qu'il appartient au camp libéral, compte tenu de la condamnation de toutes les idéologies sauf celle-là. En cela, il est comparable au

[1] Les Mhaha constituent une ethnie de la tribu des Pygmées

[2] Les Pygmées constituent une tribu qui s'oppose à celle des Bantous, en tout cas tel que semble le démontrer ce propos du narrateur : « Quelques Bantous avaient été gênés qu'une sorte de Pygmée [Chaïdana-aux-gros-cheveux] consommât la coupe de l'estime excellentielle au détriment de leurs très jolies filles », dans Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 121.

[3] *Ibid.,* p. 64.

©2011/UPS/I.02/14/D.

régime du Docteur Zacharie dans *Le Mât de cocagne* qui, lui aussi, est du camp libéral. Henri Postel, le héros du roman, est accusé de vouloir instaurer un « pseudo libéralisme mulâtre[1] ». Cette ambiguïté quant au rapport aux idéologies occidentales pour des textes qui, vraisemblablement, renferment des références à un même système politique, confirme, encore une fois, l'instrumentation de la position idéologique et son inscription dans une logique d'anéantissement de l'homme. Dans les différents romans du corpus, la violence est plutôt fondée sur la haine de l'autre que sur ses positions idéologiques.

Toutefois, la référence idéologique paraît une nécessité pour le dictateur afro-caribéen, compte tenu de son caractère opérationnel. Comme il a été souligné dans l'introduction, elle permet de renforcer le pouvoir du dictateur par le soutien d'une puissance étrangère. Dans *E. A. V. B. S.,* le paravent idéologique, et surtout le choix du libéralisme, a une origine historique et constitue également une nécessité stratégique pour le « chef d'un parti unique[2] ». C'est ce que le dictateur au totem caïman enseigne au général Koyaga par la voix du narrateur : « Dans la guerre froide qui régissait, le choix d'un camp était essentiel, un acte risqué, aussi risqué que prendre une femme pour épouse […]. L'histoire lui avait imposé le camp du libéralisme, le meilleur choix […][3] ». Si le dictateur au totem caïman ne s'en tient qu'à l'évocation du phénomène, le dictateur au totem léopard, lui, dévoile davantage à Koyaga l'intérêt du paravent idéologique dans une dictature tiers-mondiste. Voici une partie du dialogue entre le dictateur confirmé et l'apprenti dictateur :

> – Mais pourquoi un Africain, chef d'un État pauvre et du tiers-monde comme le vôtre, doit-il s'épuiser à participer au combat planétaire de l'Occident ?
> L'homme au totem léopard vous regarda d'un air effaré :
> – Chut ! Ne répétez surtout pas de telles stupidités devant M. Maheu. Les démocrates n'aident et ne protègent que les anticommunistes. Même si la guerre froide, la lutte entre communistes et Occidentaux n'est qu'une guerre fraternelle entre Blancs, entre riches, il faut s'y mêler. Nous Africains nous nous en mêlons pour en tirer des fruits[4].

En effet, le choix idéologique est le moyen par lequel le dictateur élabore tout un plan d'épuration de ses ennemis potentiels pour ainsi renforcer son autorité. Même les dictateurs les plus en marge de la querelle « entre communistes et Occidentaux » font

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 73.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 203.
[3] *Ibid.,* p. 204.
[4] *Ibid.,* p. 248.

parfois de l'idéologie un prétexte pour justifier leurs crimes. C'est le cas de mon-colonel Martillimi Lopez, le dictateur de *L'État honteux*. Ce personnage de Sony Labou Tansi instrumentalise, le plus souvent, l'ethnocentrisme et la répression sexuelle, mais, dans les cas où ce levier ne marche pas, il brandit celui de l'anticommunisme auquel il adjoint paradoxalement un anticolonialisme :

> Au nom de la Révolution, au nom de Maman Nationale et à mon nom personnel, la décision de ma palilalie tombe sur l'Italie […] plus Cuba : même crime, même sanction, et dans les deux jours, mes frères et chers compatriotes, si vous attrapez un « Flamant », un Italien ou un Cubain : vous avez […] ma permission de le bouffer. Et pour terminer […], je vais vous présenter cinq « pablosards » capturés par les tirailleurs de la nation[1].

Le propos du dictateur dévoile à quel point le choix d'un camp idéologique n'est que stratégique. Les accusés sont identifiés à un ancien Président : Cataeno Pablo. Si celui-ci reste fidèle à l'ancienne puissance coloniale, l'actuel dictateur, lui, a changé de camp, non seulement pour bénéficier du soutien de son nouveau partenaire, mais aussi et surtout pour pouvoir légitimer l'extermination des partisans de l'ancien système.

Tous ceux que le dictateur ne peut pas sacrifier au nom d'un prétexte crédible, sont accusés de complicité avec un ennemi extérieur vague : le communisme. Si l'accusation n'est pas cumulative, en amalgamant « racisme et pseudo libéralisme » comme dans *Le Mât de cocagne*, elle se fonde sur la répression sexuelle, le tribalisme ou le nationalisme révolutionnaire comme dans *L'État honteux*. Ces formules sont destinées à justifier la violence à l'intérieur de l'appareil politique. À l'extérieur, la seule formule qui vaille pour le dictateur, c'est l'anticommunisme. Le discours anticommuniste intervient, le plus souvent, dans des situations où le dictateur est exposé au regard extérieur, soit parce que le crime qu'il a commis a eu des dégâts collatéraux inévitables et préjudiciables à une puissance étrangère, soit parce que son pouvoir est en danger à tel point que seule une aide extérieure peut le sauver. C'est le cas du drame de l'hôtel La Vie et Demie (*La Vie et demie*) où la contestation de la version officielle par le gardien a valu à ce dernier d'être fusillé « après cour martiale pour complicité avec l'ennemi et haute trahison[2] ». C'est dans le même ordre d'idées que le combat personnel

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 26.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 71.

©2011/UPS/I.02/14/D.

contre la famille Martial, qui a fait périr des étrangers, prend alors des allures de combat contre le mercenariat.

> Comme douze Français, sept Américains, et deux Allemands avaient officiellement péri avec l'hôtel [soufflé à la dynamite pour tuer Martial et Chaïdana], pour tempérer l'opinion internationale, le Guide Providentiel prit la peine d'offrir un mensonge radiodiffusé et télévisé […]. Le Guide Providentiel avait ajouté des condoléances […] aux familles des disparus avant de condamner avec la plus tropicale énergie le mercenariat sous toutes ses formes[1].

Par ailleurs, si ce n'est pas pour éviter la colère de l'opinion internationale, c'est pour renforcer le soutien de celle-ci ou justifier vis-à-vis d'elle des crimes futurs ou déjà commis. Dans *Mourir pour Haïti,* les fondements de l'accusation du groupe des Serge sont ambivalents. Dans ce sous-point, ne seront retenus que les motifs évoqués par le dictateur lui-même. Qu'il s'agisse de l'exposition des corps des deux macoutes exécutés par Esther et Aldo ou du procès que réclame Michel Saint-Jean, c'est le levier de l'anticommunisme qui est activé. Pour se venger de l'acte des deux premiers, le dictateur parle du « crime de Brejnev de Mao, de Castro, de l'indignité du communisme international[2] ». Le sort de toutes les victimes futures du roman se trouve ainsi scellé et justifié d'avance. Au sujet du dernier, le Fou-Délirant refuse, dans un premier temps, le procès qu'il demande pour le motif suivant : « Mais le Fou-Délirant dit ‘‘non qu'il n'accorderait pas de tribune au communisme international.'' Qu'on lui donne un visa à lui, à sa famille, débarrassez-moi de cette racaille[3] ».

Dans *E. A. V. B. S.*, le règne de Koyaga est une éternelle guerre entre les descendants des indigènes dont il est le représentant et ceux des affranchis qu'il a chassés du pouvoir aussitôt après l'accession du pays à l'indépendance. La stratégie d'épuration de ces derniers est fondée sur d'innombrables fabrications de preuves d'un complot communiste contre son pouvoir. Si le récit montre le caractère opérationnel de l'anticommunisme dans un climat de guerre froide, il n'en critique pas moins le caractère arbitraire par le biais du proverbe qui suit : « Le voleur réputé paie la poule qu'il n'a pas chapardée[4] ». La description de la tentative d'exécution de Koyaga et son échec sont, pour l'écrivain, une déconstruction des preuves brandies par le tyran. Parmi

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 70-71.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 25.
[3] *Ibid.,* p. 88-89.
[4] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 286.

les éléments découverts et constituant « – un réel et bon complot communiste ![1]» figurent, en dehors de toutes les références au communisme, « la liste d'un cabinet [et] d'un gouvernement complet[2] ». Il est sans conteste que les ennemis figurant sur la liste fabriquée de toutes pièces par le général vont être exécutés. Le récit de Kourouma dévoile et dénonce les méthodes d'épuration orchestrées au nom du communisme. Sans pour autant insister sur les soubassements extérieurs qui amènent la communauté internationale à consommer les preuves de l'accusation, par-delà leur caractère superficiel, le récit confirme néanmoins son opérationnalité. C'est dans un style corrosif que le griot-narrateur expose le triomphe, du moins provisoire, des méthodes douteuses qu'utilise Koyaga : « Vous voilà considéré comme le roc sur lequel se brisent les vagues du communisme international montant en Afrique[3] ».

Qu'il s'agisse du récit du Kourouma ou des autres récits du corpus, au discours de légitimation de la violence s'oppose celui de sa déconstruction et de sa dénonciation, soit par la superposition des voix du narrateur et de celle de l'auteur, soit par la voix d'un personnage en dehors du système. L'auteur, par la voix du narrateur, n'hésite pas à qualifier directement ces méthodes d'instrumentalisation de mensongères : « le chiffre [''sept cent soixante-douze'' morts] était officiel, donc *a priori* menteur[4] ». Dans *Mourir pour Haïti,* c'est par la voix d'un ambassadeur que Roger Dorsinville dénonce l'épuration des toutes les forces susceptibles de défendre leur liberté et celle du peuple : « Ils m'envoient en Europe ou je démissionne. Je n'en peux plus des terres où l'on tue, de ce Tiers-Monde qui massacre sa jeunesse militante. Je ne veux plus[5] ». L'aveu de l'ambassadeur confirme la stratégie d'instrumentalisation des leviers tels que l'ethnocentrisme et/ou le communisme pour sacrifier une bonne partie de la population dans le seul dessein de renforcer le contrôle d'une organisation politique aux ambitions totalitaires.

Le crime se dresse alors comme la seule méthode pour entretenir un régime de plus en plus contrôlé et maîtrisé. Et si l'on se réfère à la théorie de Michel Corpierre, l'épuration est un mode opératoire intrinsèque de la logique totalitaire : « Dans l'épuration, le parti sacrifie une partie de ses cadres. En détruisant sa substance, il

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 287.
[2] *Ibid.,* p. 287.
[3] *Ibid.,* p. 288.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 70.
[5] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 91-92.

©2011/UPS/I.02/14/D.

renforce sa structure. Cette autodévoration n'est pas un affaiblissement […]. C'est à travers ces drames que le totalitarisme trouve sa vigueur[1] ».

En somme, les différents récits du corpus dressent sans conteste le procès du discours politique. Ce dernier et ses marques idéologiques sont déconstruits par le regard critique de l'écrivain qui lui ôte son masque. L'ethnocentrisme et l'anticommunisme n'ont pour objectif que l'apaisement provisoire de l'angoisse du tyran. Ces deux éléments ne sont en réalité que les deux serres de l'étau entre lesquelles le dictateur broie chaque jour les ennemis que sa propre conscience a fabriqués. Après l'avoir montré dans les paragraphes précédents, il convient dans la conclusion de ce point de dévoiler les paradoxes inhérents à l'instrumentalisation de l'ethnocentrisme. Au regard de l'organisation de la sécurité personnelle du dictateur, il convient d'en conclure que l'ethnocentrisme, bien qu'opérationnel, est loin de refléter l'attachement du dictateur à son groupe ethnique. Ce dernier constitue, cependant un rempart provisoire.

L'épuration des ennemis du pouvoir ne garantit pas au dictateur une sécurité psychologique, au bout du compte. L'angoisse commandant toutes les actions du dictateur, ce dernier ne peut alors faire confiance à ceux qu'il a lui-même choisis comme collaborateurs, et qui sont, dans une certaine mesure, ses parents. Il est dans l'état psychologique que Xénophon a décrit comme étant l'apanage de tout dictateur : « […] le tyran, sache-le Simonide, vit jour et nuit comme un condamné à mort par tout un peuple, à cause de son injustice[2] ». C'est peut-être ce sentiment d'insécurité qui pousse la figure du dictateur à confier à des étrangers la sécurité de sa propre personne. Dans le corpus africain, la présence d'une figure étrangère identifiée assure la sécurité personnelle du dictateur. C'est ainsi que la protection physique du Guide Providentiel revient à « Greenman, le colonel américain chargé de sa sécurité personnelle[3] ». Dans *E. A. V. B. S.,* le système de sécurité personnelle du dictateur au totem léopard est construit et assuré par « un Blanc américain, un ancien de la CIA : l'honorable Robert Maheu[4] ». Le général Koyaga, quant à lui, a transformé ses lycaons, par un rituel d'allégeance, en

[1] Michel Corpierre, « Le Totalitarisme africain II », *op. cit.,* p. 38.
[2] Xénophon, *Hiéron* (*Œuvres complètes 1*), *op. cit.,* p. 414.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 54.
[4] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 247.

fidèles irréductibles. Ces derniers ne peuvent pas lui désobéir et encore moins le combattre. Mon-colonel Martillimi Lopez, dans *L'État honteux,* a choisi, non seulement un étranger, mais un étranger dont les préférences sexuelles s'opposent aux siennes : « Vauban [son] colonel de sécurité avec sa braguette sans tête ni queue[1] ».

Il apparaît clairement que la motivation de ce choix qui consiste à prendre des étrangers pour assurer la sécurité du dictateur correspond à un sentiment de peur permanent. Son analyse amène à convenir avec Xénophon que la peur de la vengeance est à la fois un vecteur de dérive totalitaire et ses conséquences un moyen de nourrir et d'entretenir la tyrannie : « la tyrannie le contraint à ravaler les citoyens ; il ne prend pas plaisir à leur inspirer la vaillance ni à les bien armer ; il préfère élever des étrangers au-dessus des citoyens, et c'est à des étranger qu'il confie la garde de sa personne[2] ».

Dans le corpus caribéen, la figure du dictateur se retrouve rarement jumelée à une figure étrangère qui a en charge sa sécurité personnelle. Cependant, on peut remarquer que le dernier rempart du Fou-Délirant, dans *Mourir pour Haïti,* demeure les « tanks US[3] ». Ce qu'il convient de souligner dans le paradoxe de l'un des leviers de l'épuration dans le corpus caribéen, ce sont les contradictions de l'ethnocentrisme ou des corporatismes qui lui ressemblent. Le *noirisme* qui est brandi pour combattre les leaders mulâtres est défié par la présence de figures de premier rôle dans le système du Fou-Délirant. Le Major est décrit comme un « mulâtre non souhaité[4] » car de père inconnu. Les amalgames dans lesquels se retrouvent prises au piège plusieurs autorités et certaines catégories de la population dans *Rue des Pas-Perdus* et la multiplication des accusations portées sur Henri Postel démontrent l'incohérence et le caractère arbitraire des logiques de légitimation des crimes du pouvoir. Rien ne résume mieux cette logique qui sans cesse défie la logique elle-même que le propos de Leslie-J.-R. Péan. L'auteur parle de « mal fondeur, [en parlant du régime des Duvalier, ou] de lente danse de mort organisée par [une] supercherie[5] » pour ainsi qualifier leur système.

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 155.
[2] Xénophon*, Hiéron* (*Œuvres complètes 1*)*, op. cit.,* p. 409.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 21.
[4] *Ibid.,* p. 67.
[5] Leslie-J.-R. Péan, *Haïti* : *Économie politique de la corruption-Tome IV. L'ensauvagement macoute et ses conséquences, 1957-1990,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2007, p. 686.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Après l'analyse de la perversion de la figure du tyran et celle des éléments qui marquent la dérive totalitaire de son système, nous étudierons, dans les chapitres qui suivent, les instruments et les corollaires de la dictature.

IV
LES INSTRUMENTS ET COROLLAIRES D'UN SYSTÈME PERVERTI

Dans les deux chapitres qui suivent, il sera question de l'analyse des instruments du pouvoir totalitaire et de ses corollaires sur les plans politique et social.

Dans le premier chapitre, les trois éléments qui seront analysés comme instruments du pouvoir dictatorial sont : la rumeur, l'organisation policière et judiciaire et la sorcellerie. La rumeur sera analysée comme un instrument de communication ambivalent. D'une part, dans un système fondé sur l'arbitraire, elle joue un rôle de premier plan : elle donne de la matière à la machine totalitaire, notamment aux organes spécialisés dans la répression et l'interpellation. Aussi, en tant qu'instrument de fabrication d'ennemis du pouvoir, entretient-elle le système judiciaire dont le rôle se résume à de simples délibérations sur des sorts déjà scellés. D'autre part, la rumeur permet de mesurer le besoin d'expression et d'affirmation d'une société opprimée. Les instruments que sont la police et la justice sont des vecteurs de terreur qui ont pour fonction d'étouffer toute velléité d'expression ou d'affirmation de la liberté individuelle ou collective.

À l'analyse de ces deux éléments s'ajoute un troisième point : la sorcellerie. La sorcellerie a toujours occupé une place importante dans les sociétés africaines et caribéennes. Dans l'organisation sociale et politique africaine, l'autorité du chef ou du roi était étroitement liée à la relation que celui-ci entretenait avec des forces protectrices mystiques. Celles-ci sont acquises, soit par alliance avec des forces surnaturelles, soit par voie d'héritage familial. Dans la société traditionnelle tout comme dans l'État moderne, la sorcellerie est étroitement liée au pouvoir. Son analyse comme un instrument de conquête et de conservation du pouvoir confère à cette étude sur les dictatures africaines et caribéenne une certaine spécificité.

Dans le second chapitre, seront abordées les conséquences directes d'un système entièrement perverti et mis au service d'une seule autorité et de ses subordonnés. Nous exposerons respectivement sur la dépravation des mœurs politiques et sur le contrôle des mœurs sociales qui sont inhérents aux systèmes totalitaires en question, tels qu'ils sont représentés dans le corpus.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 7
LES INSTRUMENTS DU POUVOIR TOTALITAIRE

L'analyse des trois points qui suivent, nécessite un certain nombre de précisions quant à leur choix. Si l'intitulé du second point renvoie à l'idée de répression arbitraire, les deux autres, quant à eux, ne se situent pas forcément dans le champ de la dictature. Dans le dictionnaire de Psychologie, la sorcellerie est définie comme suit : « pratique magique à intention malfaisante se voulant indépendante ou contraire aux lois naturelles et qui, par des moyens et rituels codifiés, met en acte certains mécanismes dans des relations intersubjectives[1] ». Encore faudrait-il préciser que la sorcellerie et la rumeur sont deux phénomènes inhérents à l'évolution des sociétés humaines à des degrés variés. Si le premier a presque disparu dans certaines sociétés, il persiste encore dans d'autres, notamment dans celles auxquelles se réfère cette étude. La rumeur, quant à elle, demeure plus que jamais vivant dans toutes les sociétés humaines.

Il apparaît alors que leur choix, dans cette étude, n'est pas lié à une quelconque appartenance aux éléments typologiques qui permettent d'identifier le phénomène totalitaire. En revanche, ils apparaissent comme des éléments opérationnels. La question qui motive leur choix repose sur le rôle qu'ils peuvent jouer dans un système fondé sur l'arbitraire. La dictature est une perte d'équilibre social où les forces du mal, triomphant malignement sur celles du bien, condamnent tout un peuple à la soumission. On comprend dès lors que la pratique secrète et cabalistique (la sorcellerie) et le recours à la *vox sine matre creatam*[2] (la rumeur) soient à la fois des instruments de répression et de défense, mais aussi des voies de survie respectivement pour une autorité illégitime et cruelle et pour des innocents muselets et avides de liberté.

[1] Didier Casalis (Édité sous la direction de), *Grand Dictionnaire de la Psychologie, op. cit.,* p. 886.
[2] C'est une parodie du propos cité en filigrane de *L'Esprit des lois* de Montesquieu et qui correspond à un extrait d'un vers d'Ovide : « Pallas Erichthonium, *prolem sine matre creatam* » dans Ovide, *Les Métamorphoses (Texte traduit et établi par Georges Lafaye), (I-V), Livre II,* Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 56.

©2011/UPS/I.02/14/D.

1) La rumeur : un instrument de communication politique et social

L'objectif de ce point n'est pas de faire une étude sur la rumeur à proprement parler. Il conviendrait plutôt de voir comment ce mode de communication, qui apparaît comme aussi vieux que le monde, peut être un instrument de communication de premier plan dans un système dictatorial. Ainsi, il convient de donner un certain nombre de considérations générales sur la notion avant d'aborder son analyse telle qu'elle est représentée dans les romans du corpus.

En effet, les études sur la rumeur rendent compte de la difficulté à appréhender la notion, selon un axe pure, sans un télescopage disciplinaire. Qu'il s'agisse d'une approche communicationnelle pure, comme celle de Françoise Reumaux dans *La Rumeur. Message et transmission*[1], ou sociopolitique comme celle de Philippe Aldrin dans *Sociologie politique des rumeurs*[2], il apparaît que la rumeur échappe au confinement dans une discipline unique. Et lorsqu'il s'agit d'en étudier les raisons[3], on se rend compte qu'elle est à la fois universelle, en tant que phénomène sociologique, circonstancielle, dans le caractère qu'elle peut revêtir selon le contexte, et transversale, de par sa survivance dans tous les domaines de la vie sociale.

Au regard de ce constat, quelle peut être alors la place de la rumeur dans les contextes culturel et politique qui motivent son choix dans cette étude ? Pour tenter de répondre à cette question, force est de préciser que nous n'avons pas la prétention de donner à la rumeur une approche inédite. Il semble qu'au regard de la définition de la notion, il ressort, de notre point de vue, une intentionnalité [objective ?/subjective ?] qui se cache derrière le masque de l'anonymat. La rumeur est une voix masquée dont l'origine bien qu'incertaine met toujours en scène plusieurs protagonistes. Les acteurs qu'elle met en scène ne permettent pas d'identifier précisément son auteur. Cependant, en analysant sa trajectoire, il en ressort toujours une intentionnalité ou un état psychologique. L'intentionnalité implique un auteur, aussi subjectif soit-il, tout comme l'état psychologique implique une cause. Toujours est-il que le moyen d'expression de ces deux situations est le port du masque de l'anonymat. C'est l'instrumentalisation du

---

[1] Françoise Reumaux, *La Rumeur. Message et transmission,* Paris, Armand Colin, 1998.
[2] Philippe Aldrin, *Sociologie politique des rumeurs*, paris, PUF, 2005.
[3] Françoise Reumaux (Sous la direction de), *Les Oies du Capitole ou les raisons de la rumeur*, Paris, CNRS, 1999. C'est un ouvrage collectif qui réunit des auteurs d'origines différentes et dans lequel plusieurs études sur les raisons de la rumeur sont réunies.

port du masque comme moyen de diffusion de nouvelles ou d'expression qui permettra de mieux appréhender la place qu'occupe la rumeur dans le contexte dictatorial qui est celui de cette étude.

Nous distinguerons, d'une part, la relation entre la rumeur et la conscience culturelle collective et, d'autre part, celle entre la rumeur et le contexte sociopolitique. Ce choix est motivé par deux hypothèses. D'une part, la rumeur se présente comme un moyen de répression pour le pouvoir, mais aussi comme une voie d'expression du désir de liberté pour les opprimés, telle qu'il a été énoncé précédemment. D'autre part, il existe toute une stratégie par laquelle le romancier présente le mythe du dictateur comme un colmatage de rumeurs. Commençons par voir comment la rumeur nourrit certains aspects du mythe du dictateur avant d'exposer sur la rumeur, en tant qu'instrument de communication entre le dictateur et son peuple.

Les différents textes du corpus n'abordent pas la question de la rumeur de la même manière. C'est pour cette raison que nous avons essayé de voir sous quel angle aborder la question de façon équilibrée dans le corpus. Si dans certains textes la rumeur est très présente en tant qu'instrument de communication entre le dictateur et son peuple, dans d'autres, elle participe à la fabrication du mythe du dictateur. Ce dernier élément n'en est pas moins un moyen de communication dans la mesure où le mythe du dictateur est conçu pour nourrir l'esprit du peuple. Ainsi, la réception de ce mythe, conçu le plus souvent sur fond de rumeurs, revêt deux dimensions qui fonctionnent sur le mode de « *l'intensification*[1] ».

Les deux romans qui se rapportent à ce mode de fonctionnement sont *E. A. V. B. S.* et *L'État honteux*. Dans le premier, tenter de dissocier la rumeur de la vraie information dans le récit du griot-narrateur est une entreprise difficile. Cependant, en resituant la parole dans son contexte traditionnel, on constate que la geste de Koyaga abonde de détails qui remettent en question la véracité de certains aspects du mythe du personnage. En effet, le plus souvent, si la parole du griot est assimilée à une mémoire collective, c'est parce qu'il existe un certain nombre de faits qui valident ce point de vue. Chaque roi, dans ses différents combats ou voyages, était accompagné d'un griot qui assurait les rôles, à la fois, de témoin des faits et de galvaniseur du roi et de ses troupes. De ce point de vue, il est aisé de comprendre que les faits dont il est témoin

[1] Françoise Reumaux, *La Rumeur. Message et transmission, op. cit.,* p. 106.

©2011/UPS/I.02/14/D.

soient transmis de génération en génération, d'un témoin à un autre, au point de ne plus pouvoir disparaître de la mémoire collective.

Cependant, le rapport qui lie le griot à son protecteur implique une réserve, ou en tout cas une méfiance, quant à l'objectivité des faits qu'il relate, étant donné qu'il ne sélectionne que les faits positifs pour son protecteur. À cela s'ajoute le fait que les exploits de Koyaga relatifs à son séjour en Indochine et en Algérie se sont accomplis dans un contexte où le griot ne dispose plus des moyens d'accomplir sa mission d'antan. Partant de là, le fait de confier l'énonciation de la geste de Koyaga à un griot est une approche critique de la geste du personnage. Même si la parole du griot est une parole autorisée, une institution, compte tenu de son rôle énoncé précédemment, celle qui est prise dans le récit de Koyaga n'est pas authentique, compte tenu du fait que les conditions de son acquisition ne sont pas réunies. L'emploi d'articles indéfinis pour qualifier le sora à qui doit revenir la présidence du donsomana – « un sora, un griot des chasseurs et son répondeur[1] » – témoigne d'une rupture.

La geste du héros n'est pas souvent racontée par un griot, mais plutôt par le griot [du héros]. Le lecteur qui connait le contexte d'énonciation de la parole du griot, qui est tout de même partiale même dans son cadre d'énonciation traditionnel, accorde moins de crédit aux exploits de Koyaga. Là où surgit le doute du lecteur quant à la véracité de la geste du héros, c'est sur la reprise éventuelle du donsomana, à défaut de la réapparition du Coran et de la météorite : « Tant que Koyaga n'aura pas récupéré le Coran et la météorite, commençons ou recommençons nous aussi le donsomana purificatoire, notre donsomana[2] ». Pourtant, il apparaît très clairement que le retour des objets qui lui garantissent le pouvoir est soumis à une seule condition : la véracité de la geste et son aveu par le concerné, comme le souligne le griot narrateur :

> Votre maman et le marabout vous avaient plusieurs fois et depuis longtemps enseigné ce qu'il fallait aussitôt entreprendre le jour où vous les perdriez […]. Vous savez que lorsqu'ils auront tout dit, que vous aurez tout avoué, tout reconnu, qu'il n'existera plus aucune ombre dans votre parcours, la météorite et le Coran vous révéleront eux-mêmes où ils se sont cachés[3] .

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.
[2] *Ibid.,* p. 381.
[3] *Ibid.,* p. 380-381.

La reprise du donsomana est une forme de disqualification de la parole du griot et du donsomana lui-même, compte tenu du caractère non canonique de la geste du héros. En tout état de cause, la geste est qualifiable de bruit ou de mythe fondé sur le bruit, compte tenu du décalage entre son motif d'énonciation et l'absence du résultat escompté.

Par ailleurs, le lecteur peut remarquer que de ce décalage peut naître l'appréhension de la geste du héros comme un bruit dont la véracité n'est ni authentique ni de sources identifiées. Le narrateur de *L'État honteux* parle de « goût du mythe[1] ». Le lecteur entrevoie l'allusion à la fabrication ou à la diffusion de nouvelles, bien qu' « honteuses » et leur appropriation par la masse. Autant le récit de Koyaga ne semble pas être une version originale, autant celui de mon-colonel Martillimi Lopez connait des versions nombreuses et différentes comme le souligne le narrateur :

> Ici, c'est comme cela, dans toutes les maisons où vous allez le soir, on raconte l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez, commandant en chef de l'amour et de la fraternité, et chacun y met son ton, sa salive, ses dates, ses lieux, chacun la fait briller à sa guise au ciel de notre imagination […][2].

Ici, la rumeur qui alimente le mythe des « héros » comme mon-colonel Martillimi Lopez et le général Koyaga fonctionne sur le mode de l'*intensification,* tel qu'il est décrit par Françoise Reumaux. Elle affirme que « les différents éléments entrant en jeu dans la composition du message ont pour les individus une signification propre (une échelle de positivité-négativité par exemple)[3] ».

Il est intéressant de voir le croisement des regards du narrateur et de l'auteur qui tantôt émerge et tantôt disparaît derrière le premier. Si celui du narrateur ne se préoccupe pas de la véracité ou de l'authenticité de l'information, mais plutôt de sa rediffusion, celui de l'auteur est tout autre. C'est un regard critique de la nature de l'information, qu'elle soit valorisante, comme chez Koyaga, ou dévalorisante, comme chez mon-colonel Martillimi Lopez. Cette critique de l'auteur s'attaque précisément à la superstition, un phénomène propice aux intensifications qui défient toute logique. Ce reproche ou cette critique de la conscience culturelle collective n'est pas uniquement l'apanage du corpus africain. Dans le corpus caribéen, le lecteur rencontre également « des histoires aux mille bruits, aux couleurs fortes et aveugles, aux odeurs d'alcaline,

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 23.
[2] *Ibid.,* p. 23.
[3] Françoise Reumaux*, La Rumeur. Message et transmission, op. cit.,* p. 106.

©2011/UPS/I.02/14/D.

de confiture d'abricot[1] ». Tout comme chez Lyonel Trouillot, l'auteur de *Mourir pour Haïti*, s'est attaqué, à deux reprises, à ce phénomène. Dans un entretien accordé à Jean Jonassaint, il décrit le phénomène comme relevant de l'« ignorance[2] ». Dans *Mourir pour Haïti*, c'est par la voix du narrateur, qu'il critique cette propension à la fois de l'État et du peuple à croire aux rumeurs qui défient tout bon sens : « jamais en aucun autre endroit, dans une autre cellule des hommes pas même au pays d'Alice il n'y a eu de telle facilité à croire massivement l'incroyable, à se prêter massivement à la légende[3] ».

Cependant, il faut reconnaître le décalage qu'il y a entre la perception du monde de l'écrivain et celle de la majorité du peuple. Comme semble le souligner Thomas Méloné, en interprétant le procès d'Obi, dans *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire,* la marche de la société a un rythme qui est différent de celui que certains intellectuels pressés veulent lui donner.

Par ailleurs, parallèlement à cette relation que la rumeur entretient avec la conscience culturelle collective, il convient d'analyser la rumeur en tant qu'instrument de répression, mais également en tant que voie d'expression de la condition des masses, surtout lorsque celles-ci sont soumises à la domination.

*

La rumeur a toujours joué un rôle important dans la communication politique. Elle permet de jauger la popularité de certaines prises de décision politiques, mais aussi de sonder l'opinion publique dans des moments de crises. Ce qu'il convient de démontrer dans cette étude, c'est l'exacerbation de son instrumentalisation pour un renforcement de la sécurité du système. La machine dictatoriale est un système coupable dans deux sens. S'il paraît évident que le peuple qui est sous sa domination la condamne, elle ne s'auto-condamne pas moins elle aussi, compte tenu des crimes dont elle est l'auteur. De ce point de vue, sa survie s'inscrit éternellement dans la recherche de conjurateurs. La fabrication de complots et la sanction de leurs « auteurs » constituent, pour le tyran, un moyen de dissuasion des autres et une sorte de sédatif face à son angoisse. L'ennemi de

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 12.
[2] Jean Jonassaint « Les Retrouvailles africaines » dans *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir, op. cit.,* p. 20.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 28.

la dictature ne meurt jamais et les méthodes de sa fabrication le démontrent à plus d'un titre. Cependant, paradoxalement, le dictateur raisonne toujours en termes d'ami et d'ennemi, et non en termes de protecteur et de citoyen. C'est pour cette raison que la recherche de complots apparaît comme un moyen d'épuration au même titre que le paravent idéologique qui lui permet de sacrifier une bonne partie de ses adversaires déclarés et de ses défenseurs inconditionnels.

Dans le corpus à étudier, cette entreprise qui consiste à rechercher en permanence des complots se révèle comme une recette propre à « un président, chef de parti unique, père de la nation[1] ». Pour le dictateur au totem caïman, la recette pour assurer la sécurité d'une dictature repose sur un principe qu'il veut universel :

> C'est une règle universellement connue qu'on ne peut être trahi que par un ami ou un proche. Il faut prévenir la trahison ; débusquer le faux ami, le jaloux parent, le traître avant qu'il inocule son venin. C'est une opération aussi complexe que de nettoyer l'anus d'une hyène[2].

Cette théorie qui fait de la rumeur un instrument politique se découvre effectivement comme un principe non pas seulement universel, mais très efficace. Voici comment dans son article intitulé « Les Rois maudits entre dagues et venins[3] » Gilles Lecuppre expose les visées de cette méthode : « Quel que soit son résultat, la conspiration régénère, en renouvelant le personnel politique ou en permettant un resserrement entre le prince et son peuple[4] ». En convenant partiellement avec l'auteur quant à la capacité de cette méthode à renouveler « le personnel politique », nous émettons, cependant, des réserves sur sa possibilité à raffermir les liens entre le tyran et son peuple. La soumission par la contrainte n'est qu'un rapprochement trompeur. Et c'est pour cette raison que la diffusion de rumeurs de complot est permanente dans les systèmes dictatoriaux et constitue un moyen de survie pour l'État.

Les persécutions des différentes personnalités susceptibles ou non de nuire au régime du dictateur sont fondées sur la rumeur. Il est intéressant de voir comment, par le regard de l'écrivain, la rumeur est démasquée par la révélation de son mode de

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 200.
[2] *Ibid.,* p. 201.
[3] Gilles Lecuppre, « Les Rois maudits entre dagues et venins » dans *Les Collections de l'Histoire*, *Complots, Secrets et Rumeurs. De Catilina à Staline,* n° 33, octobre-décembre 2006.
[4] Gilles Lecuppre, « Les Rois maudits entre dagues et venins » dans *Les Collections de l'Histoire*, *Complots, Secrets et Rumeurs. De Catilina à Staline, op. cit.,* p. 15.

©2011/UPS/I.02/14/D.

fonctionnement, lorsqu'elle émane de l'autorité politique. Mais avant d'approfondir cette approche critique de la rumeur émanant du pouvoir, il convient de lui donner une définition empruntée à Philippe Aldrin dans *Sociologie politique de la rumeur*. L'auteur présente la rumeur, dont l'origine est imputable à l'autorité politique, comme « un registre alternatif de propagande[1] ». Voici comment il décrit les raisons et le fonctionnement de cette méthode de communication fondée sur le contournement.

> Pour parvenir à disposer l'opinion à une décision […] ou à des pratiques antidémocratiques (arrêter des opposants au pouvoir), le pouvoir d'État use régulièrement de rumeurs. Parmi les ressources qu'il utilise alors, les thématiques du *complot* [c'est l'auteur qui souligne] ou du *péril* imminent [c'est l'auteur qui souligne] offrent une efficacité éprouvée. En mettant à profit la mécanique réversive des rumeurs, le pouvoir transfigure de petits groupuscules locaux en pions d'une conspiration mondiale, en agents intérieurs de l'ennemi, et les choix gouvernementaux en ultime échappatoire au chaos collectif […][2].

Ce processus d'instrumentalisation de la rumeur qu'expose Philippe Aldrin est une méthode propre au pouvoir politique en général. Dans un contexte dictatorial, son exacerbation est flagrante. Ainsi, elle est dénoncée par la manière dont l'écrivain expose

sa réception par son destinataire. Dans un autre ouvrage de Leslie-J.-R. Péan sur Haïti, la rumeur est présentée comme un instrument favorable aux régimes totalitaires. L'auteur n'hésite pas à comparer son instrumentalisation par les autorités haïtiennes de l'époque à celle que pratiquait le système nazi. Voici comment la comparaison est établie :

> En surfant sur la médisance et la répression, les réseaux de corruption des négociants sont capables de répandre des rumeurs pour neutraliser les dirigeants de l'État *marron* [c'est l'auteur qui souligne]. Ce sont des techniques de pouvoir que le fascisme mettra en avant avec Goebbels en Allemagne contre les Juifs[3].

En interrogeant le corpus caribéen, notamment le processus d'extermination du principal opposant au régime du Zoocrate Zacharie, on convient avec Leslie-J.-R. Péan de la pertinence de la comparaison. Dans *Le Mât de cocagne*, les rumeurs que fait circuler l'ONEDA s'inscrivent, le plus souvent, dans une tentative de justification d'une

---

[1] Philippe Aldrin, *Sociologie politique des rumeurs*, paris, PUF, 2005, p. 144.
[2] *Ibid.,* p. 144.
[3] Leslie-J.-R. Péan, *Haïti : Économie Politique de la corruption - Tome II, L'État Marron, 1870-1915,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 410.

prise de décision destinée à sauver le peuple d'une conspiration. De rumeur en rumeur, le motif de l'interpellation d'Henri Postel change de visage. C'est à travers l'ouï-dire que l'arrestation de Postel est révélée. C'est *a posteriori* que la version officielle de l'arrestation est établie par le concerné lui-même. Avant cette révélation, seuls des bruits et des cris plaintifs nocturnes suffisent à donner, le lendemain, une rumeur informant d'un groupe de conjurateurs déchus. Et la nouvelle suit son chemin et ses métamorphoses sous le masque du pronom indéfini « on ». Voici comment la rumeur est née de simples bruits nocturnes entendus pour aboutir finalement à l'établissement de faits détaillés :

> Le lendemain, Port-au-Prince apprit que la famille Postel, de même que des milliers de militants postéliens ''avaient été mis hors d'état de nuire''. *On* [c'est nous qui soulignons] révéla également que le chef de la *conjuration* [c'est nous qui soulignons] avait *in extremis* sollicité du Grand Électrificateur des âmes qu'il dédaigne le laisser paisiblement administrer une boutique à l'enseigne de ''L'arche de Noé'' »[1].

Les différents communiqués du régime récupèrent alors le bruit qu'ils ont répandu pour mettre en exergue la clémence du régime qui a « aussitôt acquiescé à la requête de son dernier adversaire vivant[2] ». Pourtant, dès l'ouverture du roman, le sort du personnage est connu du lecteur. L'administration de « L'arche de Noé » est retenue comme punition ultime de Postel parce que, selon une confidence de jeunesse, c'est ce qui aurait pu déplaire le plus à l'ex-sénateur.

L'auteur ne s'est pas limité à cette seule critique de l'instrumentalisation de la rumeur par le dictateur du *Mât de cocagne*. Lorsque le condamné a décidé de participer à l'épreuve du mât, les rumeurs changent de visage. Il ne s'agit plus de conjuration orchestrée par un groupe, mais plutôt des pouvoirs surnaturels dont Postel veut user pour combattre le régime. L'accusation, cette fois-ci, met plutôt en avant les moyens de la conjuration que son objectif. Dans un contexte caribéen où la superstition et la sorcellerie sont très présentes dans le jeu politique, il paraît plus objectif et plus facile d'user de moyens fondés sur la croyance aux forces surnaturelles. Pour accuser un homme seul et désarmé de complot dans ce contexte, le dictateur puise dans les croyances traditionnelles. La méthode semble fonctionner : « – Oui chef, les bruits

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 16.
[2] *Ibid.,* p. 16.

©2011/UPS/I.02/14/D.

fantastiques que l'ONEDA fait courir confondent les esprits [Horace Vermont]. / – On me croit engagé dans une aventure de sorcellerie ? [Postel][1] ».

Ainsi, dans *Le Mât de cocagne*, l'auteur dévoile le mode opératoire de la rumeur, dont l'origine est imputable au pouvoir, en soulignant certes son efficacité dans son énonciation initiale, mais aussi et surtout en exposant ses contradictions. Dans un autre roman du corpus caribéen, la rumeur qui met en cause les ennemis du pouvoir est perçue comme un mode opératoire constant qui entretient la machine dictatoriale. Dans *Mourir pour Haïti*, voici comment Victor perçoit les assassinats fondés sur de simples rumeurs :

> – Il faut que la machine broie, broie, broie. Elle ne peut pas s'arrêter, elle a été faite pour ça, rien que pour ça. Il y a eu mille assassinés par erreur […]. Un Benoît devant le palais de justice […]. Des Benoît, toute une famille passée à la flamme, sans raison pour cause de ressemblance avec un tueur[2].

Le sort des innocents que scelle la rumeur n'est pas que l'apanage du roman de Dorsinville. Autant la famille Dubuisson, les Benoît ou Aldo sont sacrifiés suite à des rumeurs, autant les Désiré dans *Rue des Pas-Perdus* sont tous recherchés pour la cause qui est la suivante : « Un Désiré de la région de Cavaillon s'était mis avec une ancienne maîtresse d'un caporal. On arrêtait les Désiré[3] ».

Ainsi, autant la rumeur permet de mettre la main sur des conjurés fabriqués de toutes pièces, autant elle est aussi la voie par laquelle le pouvoir justifie ses exactions. Par des justifications *a posteriori*, le pouvoir diffuse des communiqués dans lesquels l'aveu des conjurés est exposé jusque dans les plus petits détails. La rumeur est reconstruite et rétablie sous forme de vérité officielle et servie au peuple. Cette stratégie, qui consiste à confirmer les rumeurs par la diffusion d'informations officielles établissant leur véracité, fausse complètement la fiabilité de la communication dans un système dictatorial. L'essentiel pour le tyran est d'atteindre ses objectifs. Pour cela la diffusion de l'information prend le pas sur le souci de sa véracité.

C'est cette logique qui se découvre dans le raisonnement du dictateur au totem caïman. Pour lui, les preuves sont toujours établies, en amont, par « le directeur de la

---

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 153.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 63.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 34.

Sûreté[1] », et que leur reconnaissance par les accusés se fait par le biais de la torture. Les accusations de complot contre Yambo-Yambi, dans *L'État honteux,* répondent au même principe. C'est le tortionnaire Maître Rognons, dont le nom métonymique dévoile les méthodes de torture, qui fabrique lui-même les preuves. L'aveu des faits par l'accusé est ensuite diffusé par la radio nationale comme une version officielle. Pour le dictateur de *L'État honteux*, la véracité des faits importe peu. L'essentiel est de faire du bruit parce que, pense-t-il, « notre civilisation est une civilisation de boucan, le monde moderne c'est d'abord et avant tout le boucan[2] ». Pour mieux appréhender le processus de fabrication de la rumeur ou les origines de ce « boucan », il faut revisiter le récit initiatique du général Koyaga auprès de ses frères dictateurs.

Dans *E. A. V. B. S.,* pour comprendre les origines et le fonctionnement de la rumeur, il faut rappeler le postulat de base de la communication politique dans un État à parti unique, tel que l'enseigne le dictateur au totem caïman au général Koyaga. C'est ainsi que se présente le principe de la communication que le premier apprend au second : « la seconde grosse méchante bête qui menaçait un chef d'État novice […] était d'instituer une distinction entre vérité et mensonge. La vérité n'est très souvent qu'une seconde manière de redire un mensonge[3] ». Ainsi, ce qui importe pour le dictateur, c'est juste des informations relatives à une menace de son système. Pour inscrire ces informations dans un contexte de vraisemblance, il nomme des spécialistes de la rumeur en désignant « un sorcier, un féticheur, un marabout ou un devin vaticine[4] ». Une simple consultation d'un de ces spécialistes déclenche le processus des rumeurs, comme en témoigne cette anecdote que le narrateur raconte au sujet du dictateur au totem caïman :

> Au cours d'une sieste, il fait un rêve. Ses féticheurs, marabouts et sorciers interprètent le songe. Sans donner de signalement précis, ils lui apprennent que certains de ses amis préparent un complot. Quels amis arrêter ? Dans l'embarras, il fait emprisonner son plus sûr et vieil ami et le soumet à la torture. Celui-ci débite jour après jour des fables contradictoires. Sans se décourager ou regretter, le dictateur au totem caïman vérifie et recoupe les détails des élucubrations du torturé et, avec stupeur, découvre l'existence d'un vrai complot en préparation. De cette expérience, il conclut qu'il lui faut périodiquement vérifier la sincérité de l'attachement des amis et des proches qui

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 202.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 142.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 197.
[4] *Ibid.,* p. 201.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> l'entourent, comme se révise après un certain nombre de kilomètres parcourus une voiture en parfait état de fonctionnement[1].

Là également, le processus d'instrumentalisation réside dans la stratégie qui consiste à puiser dans la conscience culturelle collective. Les spécialistes de la rumeur appartiennent tous au champ de la superstition. Le dictateur a-t-il besoin de ces spécialistes pour « réviser sa voiture » ? C'est en effet la fuite de responsabilité inhérente à la rumeur qui exige que le dictateur, bien que maître absolu de son système, choisisse des individus à qui attribuer son origine. Cela donne peut-être plus de motivation et plus de puissance à son désir de trouver des comploteurs. La méthode correspond au principe de *l'attribution*[2], un des cinq modes de fonctionnement de la rumeur définis par Françoise Reumaux.

Par ailleurs, il faut reconnaître que la rumeur n'est pas un instrument exclusif au pouvoir. Comme nous l'avions promis, il conviendrait de voir comment elle constitue également un baromètre et une voie d'expression des conditions sociales d'un peuple, surtout lorsque celui-ci est opprimé et dépourvu de liberté. La rumeur, telle qu'elle se découvre parmi la foule, embrasse pratiquement tous les domaines de la vie et se rencontre dans tous les lieux. C'est ainsi que chez un auteur comme Sony Labou Tansi, cette omniprésence de la rumeur dans tous les lieux et sur tous les sujets lui vaut des dénominations particulières selon son lieu d'expression. Dans son roman intitulé *L'Anté-peuple,* lorsque Dadou débarque dans le village grâce à l'aide d'Henri avec sa pirogue le Mystère Vingt, les différentes rumeurs à son sujet son rapportées par « radio-baobab[3] » pour désigner les rumeurs de la campagne, sous l'arbre à palabres. Lorsqu'il s'agit de désigner les rumeurs urbaines relatives à la relation supposée entre Dadou et

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 201.

[2] Françoise Reumaux, *La Rumeur. Message et transmission, op. cit.,* p. 106-107. Les cinq modes de fonctionnement que l'auteur a définis dans cet ouvrages sont décrits comme suit : 1 - « *L'omission ou transformation vide* : plus le message initiale est riche en informations, plus la perte d'informations est grande au relais suivant ». 2 – « *L'intensification* : les différents éléments entrant en jeu dans la composition du message ont pour les individus une signification propre (une échelle de positivité-négativité par exemple) ». 3 –« *L'attribution* : mécanique cognitive très localisée intervenant dans la décision de la source du message, soit par attribution de compétence (mon médecin m'a dit que le dentifrice parfumé…) soit par attribution universelle (on dit que) ». 4 – « La *généralisation* : baisse du niveau de spécification du message (Monsieur Lévi devient « les juifs » en général). La direction effectivement prise n'est pas aléatoire ou irrationnelle, elle reflète un état social ». 5 – « *La surspécification (effet boule de neige)* : rajout de détails, d'informations, de précisions au message tel qu'il a été reçu, ce qui augmente individuellement la crédibilité de l'émetteur, les individus ayant tendance à croire quelqu'un capable de donner des détails ». p. 106-107.

[3] Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple,* Paris, Seuil, 1983, p. 134.

Yaweldé, c'est l'expression « radio trottoir[1] » qui est utilisée, comme il apparaît dans l'attitude du R.P. Van der Veldyck face à Dadou dans son bureau. Compte tenu de la grandeur du champ de la rumeur et de l'objectif visé dans cette étude, nous opérerons un choix en ne donnant que quelques exemples relatifs à deux situations du peuple : les rumeurs qui dévoilent les difficiles conditions de vie dans le système dictatorial et ceux qui révèlent le désir d'expression de la liberté d'une masse opprimée.

Une interprétation des différentes tournures que prennent les rumeurs, dans les différents textes du corpus, dévoile un certain malaise du peuple ; lequel malaise émane de l'impossibilité du peuple de trouver des voies propices autres que la rumeur pour exprimer son désir de liberté. La rumeur se présente alors comme un instrument de communication de l'urgence, mais aussi du conditionnement. Derrière le choix de la rumeur, comme unique option de communication de la masse, se dévoile la terreur réelle d'un système qui substitue la voix au bruit, la vérité au mensonge, la liberté à la soumission. Ainsi, la rumeur peut naître de visions hallucinatoires du peuple lors d'un événement réel et précis ou parfois même imaginaire. Mais toujours est-il qu'elle traduit l'asphyxie et les craintes du peuple. C'est ainsi que dans *Le Mât de cocagne*, le tronc d'arbre qui deviendra le futur mât de cocagne nourrit des rumeurs qui lui prêtent toutes les facultés humaines et une allure funèbre. Ces rumeurs sont qualifiées de *télédiol*[2]

> – Le bruit s'était répandu que le mât, dès les deux heures du matin, avait disparu de la place des Héros. Des témoins auraient vu une équipe de soldats le charger sur un camion-grue et le transporter à toute vitesse au palais. Trois heures après, on aurait vu le mât descendre tout seul les marches du palais, précédé d'un bouc géant vêtu d'une jaquette rouge avec une couronne de cierges allumés entre les cornes[3].

Même si le héros du roman prend à la légère ces rumeurs, le fait que son ami Horace Vermont les lui rapporte témoigne d'un danger imminent lié à l'épreuve du mât. La suite du récit ne fera que confirmer la rumeur, non pas dans la véracité et l'exactitude des faits racontés, mais plutôt dans la confirmation du danger qui lui était associé. Dans *La Vie et demie*, quelques exemple de rumeurs témoignent également de ce danger imminent ou permanent lié à la rumeur. Si la rumeur n'annonce pas

[1] Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple, op. cit.,* p. 59.
[2] L'expression est traduite par : « télégueule, ''téléphone arabe'', ''radio bemba'', propagande de bouche à oreille » dans René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 147.
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 148.

©2011/UPS/I.02/14/D.

l'imminence de la répression ou du crime, comme il a été démontré précédemment, elle dit la souffrance d'un peuple bâillonné. À la prétention de Jean-sans-Cœur de vouloir « remettre de l'ordre dans les choses nationales pour la sauvegarde de la paix, de la liberté et des aspirations du peuple[1] », voici la parole masquée, le bruit ou la rumeur, à travers laquelle le peuple se plaint : « Pauvre peuple, disait le bruit[2] ».

En étouffant toute velléité de remise en question de ses pratiques, le pouvoir oblige la parole populaire à arborer le masque de l'anonymat. Cependant, derrière le masque de l'anonymat, contrairement à la supposée fuite de responsabilité sous l'angle duquel la rumeur peut être appréhendée, surgit une réelle quête de liberté. La fantaisie de la parole masquée devient une arme avec laquelle le peuple tente de trouver « une zone de pouvoir[3] ». Le narrateur du roman de Lyonel Trouillot résume bien cette stratégie de la rumeur qui adopte un ton critique à l'égard d'une réalité qui hypothèque toute prise de parole sans le port de masque. Les bruits que rapporte Gérard sont assimilés à « un conte dont l'horreur était réelle et le récit fantasque[4] ». Cette approche par la synecdoque, qui laisse la fantaisie du récit (donc de la partie) à la subjectivité du personnage, est une forme de mise en exergue du crime politique (donc du tout) car, finalement, comme le dit le proverbe populaire, « il n'y a jamais de fumée sans feu ».

En rappelant la rumeur sur la disparition des membres du gouvernement du Guide Providentiel, on se rend compte de la confirmation de ce proverbe populaire. Bien que le crime, cette fois-ci, soit l'œuvre de Chaïdana, les bruits qui courent à son sujet, aussi fantaisistes et divergents soient-ils, ne font que traduire, d'une part, le désir de liberté du peuple et son souhait d'en finir avec le régime et, d'autre part, le rejet des méthodes du dictateur par la communauté internationale :

> On Commençait à parler d'une épidémie, mais puisque l'épidémie, si épidémie il y avait, ne frappait que les membres de la dictature katamalanasienne, on conclut, à l'étranger, que cela ne pouvait être qu'une de ces méthodes tropicales par lesquelles le Guide Providentiel avait remplacé les élections souvent trop coûteuses en républiques communautariste de Katamalanasie, méthodes moins tempérées, mais finalement plus rapides pour changer les membres de son gouvernement[5].

---

[1] Sony Labou Tansi, *la Vie et demie, op. cit.,* p. 157.
[2] *Ibid.,* p. 157.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 62.
[4] *Ibid.,* p. 62.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 61-62.

Certaines rumeurs sur les ennemis du Guide Providentiel, comme Martial ou Layisho, traduisent le désir du peuple katamalanasien de voir survivre les opposants du régime et de venir à bout de la dictature. Les rumeurs qui rapportent que l'homme en cage ne « connaîtrait pas la putréfaction[1] », tout comme celles qui font « courir le bruit qu'un jour [Martial] passerait à la télévision nationale […] » constituent, somme toute, un refus psychologique de la disparition de ceux qui incarnent l'opposition.

En somme, la rumeur se présente comme un instrument de communication ambivalent. À son instrumentalisation par le pouvoir politique pour déchoir l'homme, s'oppose une fonction critique du discours de l'écrivain. La représentation de la rumeur comme fondement de la théorie du complot est la révélation d'un monde où le bruit scelle le sort des hommes et où le mensonge de l'État totalitaire se dissimule sous le masque de la parole officielle. Cette représentation de la déchéance de l'homme, qui passe par l'invention et la manipulation de l'information, est doublement critiquée par l'écrivain. Le rejet ou la dénonciation de cette réalité passe à la fois par le discours et par la technique d'écriture.

Sur le plan du discours, le lecteur peut remarquer différents télescopages entre la voix de l'écrivain et celle du narrateur. La première bouscule tantôt la seconde pour laisser entendre la sienne. En instaurant une certaine équipollence entre l'information « officiel[le][2] » et le discours mensonger, l'auteur dénonce le discours totalitaire et la théorie du complot qui la fonde. Dans *E. A. V. B. S.,* c'est la technique de l'autocensure qui est employée pour dénoncer le discours officiel. L'aveu des crimes du dictateur, lors du donsomana, est une nécessité à la survie de son pouvoir. Mais il faut souligner que l'auteur ne s'est pas uniquement contenté de censurer le dictateur à travers la parole du griot. Parfois, il donne directement la parole au dictateur lui-même. Dans certains cas, c'est pour le laisser discréditer la parole officielle, comme dans ce passage :

> ''Je vais laisser planer le doute pendant deux jours sur ma survie pour amener beaucoup d'irréductibles opposants à se déclarer, se découvrir. Nous utiliserons avec mes lycaons la période d'interrègne, d'incertitude pour assassiner, nous débarrasser de tous les opposants qui seront démasqués''[3].

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 81.
[2] *Ibid.,* p. 70.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 376.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Ce qui est décrit comme une information officielle est contredit par son auteur lui-même. Le lecteur retrouve le même procédé désavouant le discours officiel dans *L'État honteux*. Dans ce roman de Sony Labou Tansi, c'est Maître Rognons, le plus célèbre tortionnaire du système de mon-colonel Martillimi Lopez, qui avoue le caractère fictif du complot dont Yambo-Yambi est accusé. L'accusateur et l'accusé sont tous deux conscients du caractère imaginaire du complot, mais cela ne suffira pas à empêcher l'exécution de la sentence. Voici comment l'auteur dénonce le discours totalitaire et ses conséquences, surtout lorsque ce premier porte sur une accusation de complot :

> Et tu vois Yambo-Yambi te sourire, tu ne devines pas que bientôt il va en voir de tous les rognons tu lui souris ''Tu sais qu'il n'y a pas de complot'' ? Oui je sais, et il te sourit encore : c'est de cette manière qu'on meurt chez nous, à contrecœur, mais le sourire aux lèvres, c'est de cette honteuse façon-là qu'on rejoint les autres dans la cause honteuse des descendus pour haute trahison, trahison des trahisons, mais qui a-t-on vraiment trahi [1] ?

L'interrogation qui clôt le propos témoigne d'un chevauchement entre le récit du narrateur et le discours du romancier. C'est une forme de déconstruction du discours politique qui vise à lui ôter son masque. Parallèlement à cette dénonciation du discours totalitaire par le discours de l'écrivain, se dresse une technique d'écriture qui joue la même fonction.

Sur le plan de la technique d'écriture, nous ne reviendrons pas sur le rythme du récit qui est déjà évoqué au chapitre quatre. Cependant, il convient d'insister ici sur la manière dont l'information dite officielle est traitée dans *Rue des Pas-Perdus*. Dans ce roman de Lyonel Trouillot, c'est Gérard qui rapporte régulièrement les nouvelles transmises par la radio nationale. Il revient également à ce personnage de tenir les autres au courant des décisions du système de Décédé Vivant-Éternellement. La particularité du traitement de l'information dans ce roman est qu'elle diffère de celle autres romans du corpus. La dénonciation du discours politique passe ici par la technique d'écriture. Les communiqués officiels du pouvoir sont rapportés dans un style d'écriture en italique. Nous dirions plutôt une écriture oblique. Ce procédé d'écriture qui transcrit les nouvelles ou les idées du régime dans un style d'écriture en italique remet en mémoire le style utilisé par George Orwell dans *1984*[2].

---

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 119.
[2] George Orwell, *1984* (Traduit de l'anglais par Amélie Audiberti), Paris, Gallimard, Col. Folio, 1950.

L'opposition des points de vue entre le système de Big Brother et Emmanuel Goldstein se traduit également par une opposition de style d'écriture. Les trois slogans[1] du Parti inscrits sur la façade du Ministère de la Vérité sont repris dans le livre[2] de Goldstein dans une inversion de l'ordre dans lequel le Parti les a énoncés, mais aussi dans le style de transcription. L'attitude de Winston Smith et de Julia vis-à-vis des nouvelles transmis au télécran n'est pas loin de celle des deux autres narrateurs de *Rue des Pas-Perdus*. Les nouvelles rapportées par Gérard et la manière dont celles-ci sont transcrites traduisent une assimilation de l'information à des bruits, à des rumeurs dangereuses. Dans le roman, l'ensemble des passages, où c'est Gérard qui rapporte les nouvelles du jour, sont écrits en italique. Cette indifférence vis-à-vis des communiqués officiels est une forme de rabaissement de l'ensemble des informations au stade de la rumeur, non pas parce que la rumeur est sans fondement, mais plutôt parce qu'elle est érigée en règle de communication aux soubassements répressifs.

La rumeur semble être une règle essentielle à la marche d'un tel système. C'est grâce à elle que les structures spécialisées, que sont la police et l'appareil judiciaire, dont nous nous proposons maintenant d'analyser le fonctionnement, trouvent de la matière pour entretenir la terreur de manière permanente.

2) L'instauration d'une police et d'une justice de la terreur

L'érection de corps spécialisés dans l'espionnage et la répression physique et psychologique est un des éléments qui caractérisent le système dictatorial. À ces deux éléments s'ajoute l'univers carcéral. Cependant, une des particularités des régimes de terreur en question est la presque absence de la prison, qui est pourtant un élément important dans la représentation du pouvoir dictatorial. Il faut tout de même préciser que le thème de la prison, bien que faible dans le corpus, est très présent dans certains

[1] George Orwell, *1984*, *op. cit.,* p. 15. Les trois slogans du Parti de Big Brother sont : « LA GUERRE C'EST LA PAIS /LA LIBERTÉ C'EST L'ESCLAVAGE/L'IGNORANCE C'EST LA FORCE ».
[2] Le livre de Goldstein s'intitule : THÉORIE ET PRATIQUE DU COLLECTIVISME OLIGARCHIQUE (p. 261). Les trois chapitres du livre de Goldstein correspondent dans l'ordre inversé aux trois slogans du Parti. Pour dénoncer le discours politique du système de Big Brother, l'auteur utilise le style d'écriture en italique lorsqu'il réécrit les slogans et lorsqu'il s'agit de dénoncer la signification, le sens, que le novlangue (« idiome officiel de l'Océania ») donne à certains concepts et notions.

©2011/UPS/I.02/14/D.

romans de la littérature négro-africaine. Certains romanciers l'évoquent de manière approfondie à travers des récits qui allient témoignage et fiction, et d'autres ne se contentent que de l'évoquer de manière superficielle. Dans le premier cas, citons en exemple les textes comme *Toiles d'araignées*[1] d'Ibrahima Ly, où la vie dans la prison du Béléya occupe une grande part du récit, *Prison d'Afrique*[2] de Jean-Paul Alata, qui est un récit de témoignage, mais également *Guinée 61. L'École et la Dictature*[3] de Koumandia Kéita, un court récit où les enseignants sont emprisonnés au Camp Camayenne : actuel camp Boiro. À cette liste non exhaustive, pour parler du second cas, s'ajoute la majeure partie des romans des littératures africaines portant sur la critique du pouvoir politique. La prison est nommée, mais elle est presque absente de par la presque inexistence d'un regard qui en dévoile la vie intérieure.

Dans le domaine caribéen, le phénomène est le même. Qu'il s'agisse des romans comme *Le Cri des oiseaux fous*[4] où le Fort-Dimanche[5] est la fosse où disparaissent les ennemis de Papa Doc, *Le Recours de la méthode*[6], où universitaires et étudiants sont envoyés en prison, ou *Compère Général Soleil*[7], où on apprend l'emprisonnement de Hilarius Hilarion, le récit accorde une petite partie à l'évocation d'un espace carcéral distinct. Cette faible présence d'une description approfondie de l'univers carcéral peut être interprétée de deux manières, voire même trois. Si l'on se réfère au témoignage de Jean-Paul Alata, dans *Prison d'Afrique*, il apparaît que la vie carcérale, dans les régimes totalitaires, témoigne d'une extrême humiliation de l'individu, compte tenu des conditions inhumaines qui la caractérisent. Ainsi, le témoignage sur son séjour en milieu carcéral apparaît comme une seconde humiliation pour l'individu qui s'y livre. Par conséquent, la faible présence d'une description de la vie en prison peut être liée à une certaine honte de la confidence. Il n'est pas rare de voir des rumeurs circuler au sujet d'un individu qui a séjourné en prison sans pour autant qu'il y ait une confirmation ou un démenti. Mais il faut reconnaître que ce constat subjectif, bien qu'il mérite d'être

[1] Ibrahima Ly, *Toiles d'araignée*, Paris, L'Harmattan, 1982.
[2] Jean-Paul Alata, *Prison d'Afrique*, Paris Seuil, 1976.
[3] Koumandian Kéita, *Guinée 61. L'École et la Dictature*, Paris, Nubia, 1984.
[4] Dany Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous,* Paris, Le Serpent à plumes, 1985.
[5] Le Fort-Dimanche se rencontre également dans *Le Mât de cocagne* comme le lieu où Henri Postel fut d'abord emprisonné, dans René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 55.
[6] Alejo Carpentier, *Le Recours de la méthode,* Paris, Gallimard, 1974.
[7] Jacques-Stephen Alexis, *Compère Général Soleil*, Paris, Gallimard, 1955.

souligné, ne suffit pas à justifier sur un plan scientifique la faiblesse présence des témoignages sur l'univers carcéral.

Un second aspect, plus objectif cette fois-ci, peut permettre de comprendre le phénomène autrement. Dans le système totalitaire, l'itinéraire qui mène l'individu en prison est un itinéraire irréversible. Il est rare qu'un prisonnier sorte de prison sans qu'il ne s'en suive son exécution automatique. À cela s'ajoute le fait que les régimes totalitaires sont des systèmes extrêmement fermés d'où sortent rarement des informations relatives au monde carcéral. La majeure partie des témoignages sur les régimes nazi et stalinien sont ceux de rescapés suite à la défaite du tyran, dans le premier cas, et ceux de chanceux individus qui sont parvenus à s'échapper et à s'exiler, dans les deux cas. S'il est plus facile de comprendre l'ampleur des dégâts dans les régimes totalitaires très en avance sur le plan technologique, compte tenu de l'établissement de données statistiques consultables mêmes après la fin de ceux-ci, tel n'est pas le cas dans les régimes dictatoriaux où le retard technologique et l'absence de statistiques combinée à une réelle volonté de dissimulation de la réalité favorisent un véritable « trou de la mémoire[1] ». Encore faudrait-il ajouter le fait que pour témoigner, il faut sortir de prison et acquérir une certaine liberté qui le permette. Cette volonté de dissimulation de la réalité carcérale est révélée au lecteur d'*E. A. V. B. S.* lors de la rencontre entre Koyaga et l'empereur, le dictateur au totem hyène. Voici la confidence que le second fait au premier :

> – C'est par perfidie, hypocrisie que les autres présidents font commencer la présentation de leur République par l'Assemblée nationale ou une école. La principale institution, dans tout gouvernement avec un parti unique, est la prison. C'est par la prison que je te fais débuter la visite de l'Empire[2].

Un dernier aspect lié à cette absence de description pure de l'univers carcéral est d'ordre critique et poétique. La représentation du pouvoir dictatorial telle qu'elle apparaît dans cette étude obéit à une certaine logique : celle de l'évocation d'un monde absurde. À la lecture du corpus et à la découverte du fonctionnement des systèmes qui y sont peints, la réponse à la question de savoir pourquoi l'univers carcéral est relégué au second plan est d'une certaine évidence. La logique qui distingue un univers de

[1] Tel est le nom donné à cette méthode de dissimulation et de falsification des faits et de l'histoire dans le système de Big Brother, dans George Orwell, *1984, op. cit.,* p. 226.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 218.

©2011/UPS/I.02/14/D.

punition, la prison, et un univers de liberté est celle d'un monde d'humains et non celui de monstres caricaturant l'organisation sociale dans un *antimonde*. Les univers que le lecteur découvre dans ce corpus sont des univers carcéraux. C'est pour cette raison que le point relatif à l'analyse de l'espace est intitulé « un espace carcéral paradoxal ». À cette approche critique s'ajoute une option poétique : la représentation d'un monde clos, d'une prison à l'échelle sociale. Par conséquent, la présence devant un tribunal n'est qu'un acte d'exécution pour l'individu concerné et dont la seule chance aura été d'avoir échappé aux balles des forces spéciales chargées de l'appréhender.

Ainsi, la prison est un élément du triptyque de la terreur dans un système dictatorial. Elle n'est pas absente, elle est plutôt assez présente, voire même trop, pour que le romancier la peigne comme une composante isolée des différents espaces du système dictatorial. Dans un système totalitaire, comme il est décrit dans la première partie de cette étude, les différents espaces se confondent pour former un univers carcéral à grande échelle. C'est justement dans cette dimension *macro-carcérale* de l'espace totalitaire qu'il faut voir le caractère absurde des deux autres éléments que sont les forces spécialisées dans l'interpellation et le système judiciaire dont la prison est, parfois, logiquement, son continuum. Il convient de voir alors comment se présente le fonctionnement des instruments de terreurs que sont la police et la justice.

En effet, les forces de police et le système judiciaire demeurent des instruments absurdes d'une terreur qui constitue une fin en soi. L'interpellation et le jugement dans un univers de condamnés ne peuvent avoir comme objectif que la violence gratuite. Ainsi, il conviendra d'étudier, dans un premier temps, le mode de désignation et les caractéristiques des différents corps spécialisés dans l'interpellation, mais également leurs méthodes d'action. Dans un second temps, à la lumière des procès présents dans le corpus, il s'agira de montrer le caractère absurde de la justice dans les systèmes dictatoriaux en question.

*

Le mode de dénomination des forces d'interpellation varie à la fois d'un roman à un autre et à l'intérieur d'un même texte. Les changements de leur mode de désignation sont liés à la technique d'approche du phénomène dictatorial chez chaque auteur. Cependant, la multiplication des noms ou des qualificatifs qui leur sont attribués à

l'intérieur d'un même texte relève d'une démarche critique de l'auteur. Les termes « Forces spéciales[1] » ou « unité spéciale[2] » ou « Tirailleurs chargés de la liberté du peuple[3] » apparaissent comme une absurdité dans un système où c'est l'appareil, dans son intégralité, qui est spécialisé dans la terreur et le crime. Les expressions renvoient plutôt à un souci de vraisemblance et à une volonté d'accentuation de la violence qu'à une délimitation d'une quelconque fonction. Ainsi, il est difficile d'établir une distinction entre les fonctions précises de chaque corps dans l'organisation politique des systèmes en question. Cette interférence des rôles témoigne d'une critique de la prétendue répartition des tâches dans un régime où tout l'appareil est mis au service d'un seul objectif : la violence. C'est pour cette raison que, pour mettre la terreur plutôt en avant que ses acteurs, les auteurs multiplient les modes de désignation de ces derniers. Ils sont présents à tous les niveaux de l'organisation politique et sont caractérisés par leur fidélité et leur efficacité sans faille. La description de ces véritables instruments de la terreur est ascendante. Leur représentation obéit à un regard accusateur de la figure du dictateur elle-même. Si nous tentons de réorganiser le mode de désignation des ces forces de la terreur, nous découvrons une chaîne d'acteurs dont le maillon le plus faible est presque invisible ou fugitif et le plus fort est incarné par le tyran lui-même.

L'ensemble des éléments de cette chaîne se disputent l'efficacité et la cruauté dans la terreur. Dans un premier temps, ils sont décrits comme un élément invisible que le lecteur découvre de manière métonymique : l'acte pour l'auteur. Il n'est pas rare de voir que les forces de police sont parfois désignées par le pronom indéfini « on ». Dans *La Vie et demie*, l'auteur emploi le pronom indéfini pour souligner non seulement le caractère arbitraire des arrestations, mais également leur spontanéité :

> En plusieurs régions de la multitude monta le chant de la résurrection du prophète. L'armée dut intervenir. On avait dû abattre cinq jeunes cons qui avaient crié '' à bas la dictature''. Trois autres cons avait été abattus pour un délit plus grave : ils avaient crié ''Vive Martial !''[4].

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 119.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 56.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 13.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 38.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Dans d'autres cas, le pronom indéfini permet à l'auteur de faire à la fois l'économie de la nomination des acteurs, mais aussi de souligner le caractère prescriptif et banal du crime. Ce procédé se rencontre dans *Rue des Pas-Perdus* où les forces de police sont parfois désignées par le pronom indéfini « on », lorsque leur ordre de mission ne vient pas de leur chef : « On arrêtait les Désiré[1] ».

Ce mode de désignation des forces de police permet à l'auteur de présenter l'interpellation et le crime comme des prescriptions du régime dictatorial. Une telle représentation du système est une forme de dénonciation de l'abrogation des frontières entre le droit et l'arbitraire, entre la justice et l'injustice, entre l'innocence et la culpabilité. L'interpellation devient alors un acte sans fondement, sinon celui d'une justice de l'arbitraire. Et pour le démontrer, l'écrivain a recours à des métaphores qui traduisent son caractère hasardeux. Dans la tentative d'interpellation d'un jeune qui défie le Guide Providentiel, les policiers, à défaut de trouver le coupable, se sont contenté « de leur première proie[2] ». La scène est décrite par le biais d'une métaphore de la pêche, comme pour traduire son caractère hasardeux :

> Pour éviter de trop longues perturbations, *on* [c'est nous qui soulignons] avait pêché une tête au hasard des mains, dans la région de la foule d'où les mots étaient sortis, on l'emmena sous une tornade de coups de crosses – un sang frais s'échappait des mains des policiers[3].

Dans la description de cette scène, il apparaît une certaine progression dans le mode désignation des auteurs de l'acte. L'acteur qui passe à l'acte n'est pas nommé directement, même si par ailleurs le lecteur devine sans doute que le pronom indéfini remplace ici les policiers qui ne sont nommés en dernier lieu que pour être accusés.

En effet, la présence de sang dans les mains des policiers revêt une signification particulière. Elle traduit le point de départ, la signature symbolique, d'une terreur irréversible. En « s'abreuvant du sang de ceux de [leur] tribu[4] », pour la sécurité du Guide Providentiel, les Forces spéciales déclenchent un processus de violence sans retour. Désormais, les acteurs de cette violence ne sont plus dans l'anonymat, mais sont plutôt désignés par des appellations qui les rétrogradent progressivement.

---

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 34.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 39.
[3] *Ibid.,* p. 39.
[4] Platon, *La République, op. cit.,* p. 437.

Une fois sorties de l'anonymat, les Forces spéciales apparaissent d'abord sous l'image d'un corps professionnel qui se distingue par son accoutrement, sa tenue et ses méthodes cruelles. Il n'y a que dans *L'État honteux* et dans *Le Mât de cocagne* où le lecteur ne rencontre pas la présence des forces de police en tant que corps professionnel distinct. Cela ne veut pas dire cependant qu'il n'y a pas d'hommes spécialisés dans l'interpellation et la sanction d'ennemis fabriqués de toutes pièces. En revanche, dans les autres romans du corpus, ces corps spécialisés dans la terreur des masses sont très présents. Ils sont souvent désignés par leur nombre, par leur vigilance et/ou par un signe distinctif. Dans *La Vie et demie*, les Forces spéciales sont décrites comme des hommes « d'une compétence irréprochable[1] » et d'une « infaillible vigilance[2] ». Les « méthodes fortes[3] » qu'ils emploient consistent à « faire manger quelque chose d'horrible à tous ceux qu'ils jugeaient porteur d'une quelconque réticence au guide Henri-au-Cœur-Tendre[4] ». Par ailleurs, les Forces spéciales sont assimilables à la « police de la pensée[5] » dans *1984,* compte tenu du rôle qu'ils jouent dans la prévention. Autant dans *1984* les membres du Parti intérieur sont obligés de manifester leur haine pour Goldstein, autant dans *La Vie et demie,* la foule est contrainte de manifester sa pleine compassion pour le guide. Le passage qui décrit la présence des FS parmi la foule lors de l'autosacrifice du guide Jean-Oscar-Cœur-de-Père remet en mémoire l'ambiance des fameuses « Deux Minutes de la Haine[6] » dans le roman de George Orwell et autorise, par conséquent, cette comparaison.

> Les espions des Forces spéciales devaient être en train d'enregistrer les humeurs – et dans ce pays, les humeurs ont toujours fait des morts et des blessés. Tout le monde, ceux du protocole de la République, ceux de Martial, les simples, les pour comme les contres, veilla à se montrer douloureux et plein de compassion. Personne n'en croyait ni ses yeux, ni ses oreilles, ni son cœur[7].

En dehors des Forces spéciales, le lecteur rencontre d'autres groupes tels que les « quinze miliciens[8] », qui ont violé Chaïdana, mais aussi les « multitudes de hordes de

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 119.
[2] *Ibid.,* p. 121.
[3] *Ibid.* p. 122.
[4] *Ibid.,* p. 122.
[5] George Orwell, *1984, op. cit.,* p. 191.
[6] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 218.
[7] *Ibid.,* p. 141.
[8] *Ibid.,* p. 72.

©2011/UPS/I.02/14/D.

miliciens qui ont voulu également passer à l'acte », et « le corps autonome des intimes, [formé de] trois mille bérets », et spécialisé dans la fouille des femmes.

La particularité de ces différents corps est, à défaut de « remplir [les interpellés] de plomb[1] », de donner des ordres inouïs, comme en témoigne la récurrence de l'expression « il n'en avait pas cru ses oreilles[2] », ou « [préciser les ordres] à coups de crosse[3] ». Ces méthodes finissent par plonger tout le peuple katamalanasien dans la terreur quotidienne dans la mesure où, comme l'affirme le narrateur, « personne n'avait vraiment envie de se faire acheter un pain de manioc pour bouffer sa propre chemise, son propre pagne, ou son propre pantalon[4] ».

Ces pratiques surréalistes des forces de polices, dans *La Vie et demie*, trouvent leur continuum dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot. Dans ce roman, les forces d'interpellations sont, soit appelées « les brigades de grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement[5] », soit « les cohortes [ou les hommes] du Prophète[6] » ou tout simplement les militaires. Ces différents groupes de répression ont la particularité d'être des spécialistes de la terreur publique et de l'extrême humiliation. Cette confidence de Gérard à un enfant témoigne du terrorisme exercé par les militaires : « Mais quand les militaires occupent les rues, sans prévenir, et que le bruit des balles les précèdent, quand il en débouche une patrouille à chaque coin de rue, les dangers viennent de partout, y a pas de bonne route[7] ». À ce terrorisme de masse s'ajoutent les humiliations dont celle qui consiste à obliger un père à violer sa fille sous la contrainte de coups de crosse. Dans le récit de Lyonel Trouillot, il y a une récurrence du qualificatif « perdu » qui est souvent associé à des noms (le plus souvent de rue) pour traduire l'omniprésence de la terreur et l'absence totale de liberté. Même dans les rares occasions où les forces de police ou les militaires apparaissent sous le visage de la générosité ou de la sympathie, le masque tombe avant que d'être bien ajusté. C'est le personnage de Gérard, un témoin important, compte tenu de sa fonction de taximan, qui donne ainsi des conseils à un

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 119.
[2] *Ibid.,* p. 119.
[3] *Ibid.,* p. 119.
[4] *Ibid.,* p. 122.
[5] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 27.
[6] *Ibid.,* p. 27.
[7] *Ibid.,* p. 49.

jeune : « Quand un officier te conseille de rentrer chez toi en te laissant sa monnaie, c'est qu'il y a plein de chances qu'il soit trop tard[1] ».

Ainsi, quelle qu'en soit leur appellation, ces forces d'interpellation circonscrivent le cercle de la terreur et de l'humiliation qui caractérisent l'espace public. C'est pour cette raison que leur dénomination dépasse parfois le cadre réaliste ou vraisemblable qui consiste à les nommer par des codes conventionnels. Cette ambivalence de leur dénomination nous permet de découvrir le visage des forces spéciales dans *Mourir pour Haïti,* mais également de revenir, selon un autre angle de vue, sur la dénomination de ces forces spéciales dans *La Vie et demie* et dans *Rue des Pas-Perdus*.

Dans *Mourir pour Haïti,* les forces qui sèment la terreur sont nommées le plus souvent par des périphrases ou des substantifs à valeur péjorative. La seule image réaliste des macoutes du Fou-Délirant que le lecteur du roman découvre est symptomatique d'une certaine cruauté et a valeur d'une prédestination conventionnelle. La patrouille des « macoutes en bleu bardés d'armes à feu[2] » est décrite comme un « cercle [de chiens] qui de partout se refermait[3] ». La scène est décrite dans un silence presque absolu. Toutes les autres dénominations des hommes du Fou-Délirant, qu'il s'agisse de « volontaires[4] », de « petits chefs assassins[5] » ou de « petits chiens[6] », renvoient au lexique de la bestialité et de la violence gratuite. Leur méthode est simple et cruelle : « faire disparaître[7] ». Les rares acteurs de cette violence qui sont désignés par leur nom réel, confirment par celui-ci, leur prédisposition à la violence. C'est peut-être pour cette raison qu'ils sont désignés comme chef de groupe.

La description des deux chefs que sont Vérité et Frédéric renseigne sur la terreur qui règne dans l'espace du roman. Le premier incarne la maîtrise totale de l'espace par son caractère infaillible : « ''Ça ne serait jamais arrivé à Vérité''[8] », laisse entendre le Fou-Délirant à ses ministres. À lui seule, il a les mêmes attributs que « le télécran » et « la police de la pensée » que l'on retrouve dans le système de Big Brother :

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 49.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 23.
[3] *Ibid.,* p. 24.
[4] *Ibid.,* p. 83.
[5] *Ibid.,* p. 81.
[6] *Ibid.,* p. 21.
[7] *Ibid.,* p. 95.
[8] *Ibid.,* p. 81.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> Il avait d'ailleurs été nommé Vérité parce que rien ne lui échappait […].
> Vérité avait quadrillé Pétronille, pas sur une carte mais dans sa tête, cet oralien sans lettres, ancien plombier formé sur le tas […].
> Sa tête de chef était pleine d'anciens résidents étiquetés et de nouveaux en voie d'étiquetage ; pas méchant, dur seulement[1].

Cet homme, dont les crimes à lui tout seul ont suffi à remplir un cimetière, est secondé par un autre chef. Le second, Frédéric, est également décrit comme un homme dont l'unique mission est de faire disparaître. Le major est la haine personnifiée. Dit « méchant comme un serpent[2] », c'est son verre d'alcool qui lui sert de télésurveillance. Le personnage est décrit comme un homme dont la cruauté est surmontée d'une jalousie et d'une haine de l'homme sans limite. Voici comment le narrateur le décrit cette fois-ci : « il [Frédéric] les [ses ennemis dont les Dubuisson] voyait au fond de son verre et fonçait sur quelqu'un. Le major était devenu un assassin[3] ». Les caractéristiques psychologiques, notamment sa haine pour les bourgeois, est un leitmotiv dans le récit de Dorsinville. De Frédéric au Fou-Délirant, en passant par le second juge qui a présidé le procès de Michel, la haine des Dubuisson et de tous ceux qui leur ressemblent est évoquée sans détour et de manière récurrente dans l'emploi du pronom personnel « VOUS[4] ».

Ce mode de dénomination des forces de répression par l'emploi de termes péjoratifs est une technique de destitution par le biais de l'écriture. La particularité de ce mode de représentation des hommes de main du pouvoir est qu'elle ne varie pas les points de vue. À ce regard cyclopéen projeté sur les macoutes du pouvoir, qui caractérise *Mourir pour Haïti,* s'oppose une multiplication des points de vue dans *La Vie et demie,* quant à la représentation des Forces spéciales. À la description physique des corps de répression par la mise en exergue de leur nombre et de leurs costumes ou de leur dénomination officielle, s'ajoutent une caractérisation et une dénomination officieuse. Le point de vue à travers lequel les différents corps de répression sont présentés sous un angle qui les rétrograde n'est plus celui du narrateur. Il est attribué, cette fois-ci, à quelques personnages, aux gens de Martial ou au peuple en général.

---

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 78.
[2] *Ibid.,* p. 66.
[3] *Ibid.,* p. 67.
[4] *Ibid.,* p. 101.

Si le narrateur emploie une métaphore bestiale à travers laquelle le régime du Guide Providentiel est désigné par la périphrase « le lion de la cruauté[1] », les autres personnages, eux, emploient le substantif « chien » ou des mots renvoyant au bas du corps pour qualifier les différentes forces de répression. Il s'établit une série de correspondances à travers lesquelles certains personnages réhabilitent la signification réelle des noms donnés à ces groupes de répression. Le lecteur découvre un télescopage entre le discours officiel et le discours officieux dans un jeu de sens. Si le premier fonctionne sur le mode du détour et de l'ambivalence sémantique, le second se veut plus clair et juste dans la relation entre le signifiant et le signifié. Ainsi, les dénominations comme « le Corps autonome des intimes[2] » et les Forces spéciales ou FS ne sont que des appellations mélioratives qui cachent la débauche et la cruauté des membres qui la composent. La volonté de l'auteur de réhabiliter le sens que le pouvoir a donné à ce corps se révèle par la voix du peuple : « Le petit peuple donna aux soldat du Corps autonome des intimes le nom de garde-culs[3] ». Il n'y a pas que le peuple qui constitue le porte-voix de l'auteur dans cette technique de destitution par la réhabilitation sémantique. Les Forces spéciales dont le nom, bien que conforme au sens, compte tenu de la pratique de ses membres, sont rebaptisées dans une nouvelle dénomination dépouillée de toute ambiguïté : « Quand les FS apprirent qu'on les appelait les ''fesses'', la campagne de censure physique s'élargit au mot ''fesse'', parce que l'envoyé est parfois plus maître que le maître[4] ».

Ces différentes dénominations renvoient aux dérives sexuelles dans les « ''regardoirs'' de cuisse droite[5] » construits pour les besoins de la fouille des femmes à la recherche d'une petite croix sur la cuisse, signe distinctif de Chaïdana. Pour rendre compte de la cruauté de ces corporations et de son ampleur, c'est plutôt la métaphore bestiale du « chien » qui revient de manière anaphorique dans un autre mode de dénomination. Dans *E. A. V. B. S.,* la métaphore du « chien méchant » est celle qui désigne les forces chargées de la sécurité de Koyaga. Les lycaons sont dits « aussi assassins et criminels que leur chef[6] ». Nous ne reviendrons pas sur la description

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 135.
[2] *Ibid.,* p. 61.
[3] *Ibid.,* p. 61.
[4] *Ibid.,* p. 135.
[5] *Ibid.,* p. 132.
[6] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S. , op. cit.,* p. 119.

©2011/UPS/I.02/14/D.

psychologique des lycaons qui est déjà abordée dans ce texte, mais plutôt sur la symbolique de cette désignation. Au-delà de la signification culturelle que revêt cette pratique qui peut renvoyer au thème du double, le nom donné à la garde présidentielle de Koyaga est une autocensure pour le dictateur qui leur a choisi ce nom. Même si pour le dictateur, la métaphore renvoie plutôt à son sentiment de sécurité individuelle, son interprétation peut engendrer d'autres significations. Les lycaons, par le rituelle de la « consanguinité artificielle[1] » sont plus « fidèles, plus dévoués [au dictateur] que des chiens [à leur maître][2] ». Leur description établit une relation intrinsèque entre la figure du chien et la mort. La fureur des chiens ne peut être calmée que par la prise d'une victime, d'une proie.

Dans *Conversation à la cathédrale* de Mario Vargas Llosa, on retrouve cette même métaphore du chien par laquelle la dictature est décrite comme un système qui se nourrit de la viande de ses citoyens. Le Commandant Paredes regrette de ne pouvoir aider son ami Bermùdez, qui est visé par le régime, et dont seule la livraison peut calmer les chiens, le pouvoir : « La haine du régime s'est concentrée sur Bermùdez. On leur jette cet os et les chiens se calmeront[3] ». La récurrence de l'image du chien pour décrire les hommes de main du pouvoir est doublement significative. D'une part, le recours à la métaphore bestiale ou à l'allusion au chien renvoie à l'image de la servitude. Dans *Rue des Pas-Perdus*, lorsque le narrateur parle de la dictature au futur, c'est pour exprimer une envie de vengeance. Son propos renferme son désir d'annihiler le pouvoir de la bête et de la réduire à la servitude :

> Il faudra le sang d'un agent de la dictature, pour chaque victime une vengeance, pour chaque supplice un supplice, nous leur mettrons leurs testicules dans la gueule et des colliers flambants autour de leur cou, nous leur ferons des auréoles à la mesure de leurs crimes[4].

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S. , op. cit.,* p. 336. Le terme est le nôtre. Nous faisons allusion au passage où les lycaons ont mélangé leur sang à celui du dictateur Koyaga en guise d'allégeance à ce dernier.
[2] *Ibid.,* p. 327.
[3] Mario Vargas Llosa, *Conversation à la Cathédrale, op. cit.,* p. 430.
[4] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 23.

D'autre part, la figure du chien dans le contexte dictatorial remet en mémoire le statut de Cerbère[1], gardien des Enfers, tel que l'enseigne la mythologie grecque. Ainsi, les caractéristiques de l'espace de la dictature que nous avons déjà exposées et la description des personnages qui l'occupent créent, de toute évidence, une isotopie sémantique de l'Enfer. La récurrence de l'image du chien, comme le gardien de l'espace dictatorial, et le prolongement de l'autorité du tyran nous amènent à établir une symétrie entre la dictature et les Enfers tels qu'ils se découvrent dans la mythologie grecque. Cette comparaison autorise en même temps un dépassement de la figure de Cerbère qui est délégataire d'une mission ordonnée par Hadès[2], le dieu des lieux.

Nous avions présenté les forces de police comme un maillon de la grande chaîne des acteurs qui entretiennent la terreur. Au-delà des corporations spécialisées dans ce travail, il se découvre un autre groupe d'acteurs qui assistent le dictateur lorsqu'il s'agit de justifier absurdement certaines condamnations. Ce groupe d'acteurs dénommés « les hommes en blouse blanche[3] », le lecteur les rencontre dans *Le Mât de cocagne*. Dans ce récit, excepté Clovis Barbotog « ''l'enfant terrible de l'onédozacharisme''[4] », tous les acteurs de la terreur (le dictateur et ses hommes) apparaissent sous le visage du Docteur. C'est le Dr Primas, « un psychiatre-chef de la Maison des Fous[5] », qui établit le diagnostic psychologique de Postel et c'est le Dr Parfait Alexandrin, « l'homme-au-stylo-bras-d'enfant[6] » qui dirige son interrogatoire et les inscriptions au futur championnat de mât de cocagne. Même le chef des forces de police, qui est décrit comme « un serpent en uniforme qui faisait deux mètres de haut et deux de large[7] », s'appelle Doc Dédé. L'interrogatoire de Postel, à travers lequel les personnages cités précédemment se découvrent, situe le lecteur dans un tribunal à huis clos. Sa situation nous permettra d'aborder le dernier élément de ce sous-point : la nature du système judiciaire.

[1] *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine, op. cit.,* p. 86. Cerbère est décrit comme « ''le chien de l'Hadès'', l'un des monstres qui gardaient l'empire des morts et en interdisait l'entrée aux vivants mais surtout, il empêchait d'en sortir (…) ».
[2] *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine, op. cit.,* p. 171. « Hadès est le dieu des morts (…). C'est un maître impitoyable, qui ne permet à aucun de ses sujets de revenir parmi les vivants. Il es assisté par des démons et des génies multiples qui sont placés sous ses ordres (…) ».
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 61.
[4]. *Ibid.,* p. 53.
[5] *Ibid.,* p. 59.
[6] *Ibid.,* p. 51.
[7] *Ibid.,* p. 175.

©2011/UPS/I.02/14/D.

*

La permanence de ces différents groupes à tous les niveaux de la société et leur nombre infini font de l'espace de la dictature une vaste prison dont les gardiens apparaissent sous de multiples visages[1]. Une telle situation rend absurde la notion de procès pour des personnes déjà condamnées pour toute la durée de leur vie ou, en tout cas, pour tout le temps que dure la dictature. L'univers dans lequel vivent les personnages est un univers kafkaïen. Toute tentative d'autodéfense par des moyens juridiques est aussi absurde que l'espoir, pour un accusé, d'obtenir gain de cause devant un tribunal où son ennemi est à la fois le juge et l'arbitre. Les deux possibilités qui s'offrent à K. dans *Le Procès*[2] – « l'acquittement apparent ou la procédure dilatoire[3] » – ne sont qu'une rhétorique de l'absurde qui précipite le personnage dans le chaos quel que soit son choix. Cette rhétorique n'envie en rien celle du « prisonnier-politique-libre[4] » qui définit le statut de Postel dans *Le Mât de cocagne* et que le personnage affirme partager avec « les 98% des citoyens du Grand Pays Zacharien[5] ».

C'est pour cette raison que le procès, dans la majeure partie des cas, est substitué par la sentence directe, comme pour faire l'économie d'une procédure judiciaire absurde, car sans grand intérêt que la terreur psychologique comme une fin en soi. Aussi bien dans *L'État honteux* que dans *Rue des Pas-Perdus*, c'est plutôt la prononciation des sentences contre les accusés, dans une abstraction totale de la procédure judiciaire, que le lecteur découvre. Dans le premier, c'est le stade qui tient lieu de tribunal dont le juge est le dictateur lui-même. Le procès est plutôt un cérémonial d'exécution qu'un jugement à proprement parler. Dans le second, le lecteur ne découvre qu'une série de sentences dont la transcription typographique est faite en italique, comme pour traduire le caractère biaisé de la procédure.

[1] Il faut préciser que Cerbère, le gardien des Enfers, est également décrit, dans l'ouvrage cité à son sujet, comme un chien à plusieurs têtes.
[2] Franz Kafka, *Le Procès* (Traduction nouvelle d'Axel Nesme), Paris, Librairie Générale Française, 2001.
[3] *Ibid.,* p. 188. Une lecture du roman permet de découvrir, non seulement la manière dont le récit est présenté, mais aussi et surtout le caractère absurde du procès de K. lui-même. Dès le début du roman, un chapitre est réservé à l'acheminement du personnage vers son lieu d'exécution. Dès lors, le récit n'a pour intérêt que la satisfaction de la curiosité du lecteur quant au cynisme des bourreaux et à l'absurdité de la machine judiciaire qui, jusqu'au bout, fera miroiter au condamné un espoir de liberté aussi insensé que le motif de son arrestation.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 55.
[5] *Ibid.,* p. 55.

La seule et unique scène de procédure judiciaire, où l'on découvre une série de personnages spécialisés en la matière, se rencontre dans *Mourir pour Haïti* dans ce qui est dénommé le procès de Michel Saint-Jean. Et ce procès a eu lieu grâce à l'entêtement du personnage qui y voyait une possibilité de discréditer le régime du Fou-Délirant aux yeux de la Communauté Internationale. Le procès de Michel permet d'établir le parallèle entre le système judiciaire du Fou-Délirant et le *Procès* de Kafka. Le procès est décrit comme « un système judiciaire stipulant d'emblée le huis clos[1] ». Voici comment s'ouvre le chapitre éponyme qui évoque le procès du personnage de Michel :

> Le procès s'annonçait singulier et le fut. Le régime ne s'encombrait généralement pas de tribunaux et, quant à ce procès-ci, qui avait pour cause un entêtement et pour moteur un engagement diplomatique, seuls quelques méticuleux de la chancellerie en soutenaient l'existence, en se basant moins sur le Droit, monnaie sans valeur, que sur des nécessités[2].

Il existe tout un procédé de construction par lequel le romancier dévoile le caractère absurde du fait qui consiste à juger un homme déjà condamné. Le lapsus du juge en charge du dossier en est une illustration. C'est à peine que le procès a commencé et le lecteur devine ce que sera sa fin. Après que le premier juge a été mis en disgrâce par l'accusé, qui lui a rappelé les règles de procédures et le lexique qui sied à la description de son acte d'accusation, il est aussitôt remplacé par un second plus « compétent ». La description psychologique de ce juge est une destitution et une disqualification du système judiciaire par le romancier. Voici comment le narrateur le décrit dans le passage qui suit :

> Un successeur plus apte à oublier la Faculté, les codes et les manuels de procédure. Un rustaud de petite province, arpenteur, juge de paix puis juge ''assis'', complice à ces titres depuis vingt ans des féodaux terriens, protecteur sinon gardien de leurs cimetières privés. Un homme sans idées, sans lettres, de courtes vertus et de violences qualifiées[3].

Ce second juge, pour demander à l'accusé de se taire, lance aux macoutes présents à l'audience : « – Faites taire le condamné[4] ».

[1] Franz Kafka, *Le Procès, op. cit.,* p. 150.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 93.
[3] *Ibid.,* p. 97.
[4] *Ibid.,* p. 97.

©2011/UPS/I.02/14/D.

En réalité, ce propos qui est décrit dans le récit comme un lapsus est révélateur de la vraie nature du système judiciaire dans *Mourir pour Haïti*. Le recours à « l'acte manqué[1] » est ici un procédé qui permet d'ôter au langage son masque. La révélation du masque arboré par le langage du juge circonscrit au demeurant les dimensions d'un univers clos où l'individu interpellé ne fait qu'aggraver sa situation en tentant de se justifier ou de se défendre. La suite du procès de Michel, malgré ses tentatives de justification et d'autodéfense, confirme le caractère absurde du système judiciaire du Fou-Délirant. L'échec du personnage confirme également les propos de l'Ambassadeur qui a en vain essayé de le convaincre de ne rien espérer de ce procès perdu d'avance. L'échec donne aussi raison à l'Ambassadeur du Pérou qui a tenté de dissuader sans succès le personnage avant de le quitter en ces termes : « j'espère bien que tu ne te fais pas d'illusions[2] ».

La rencontre des deux personnages rappelle celle des personnages de Titorelli, l'artisan peintre, et de K., l'administrateur en chef dans une grande banque de Londres, dans *Le Procès* de Franz Kafka. Dans les deux cas, ce sont des personnes presque en marge du système qui semblent mieux connaître le fonctionnement du régime que ceux qui sont au cœur du dispositif. Ce procédé de construction est une confirmation de la définition du régime totalitaire donnée par Éric Faye et que nous avons citée précédemment. Les personnages proches de l'autorité sont plus exposés que ceux qui sont à la périphérie. Lorsqu'ils tentent de plaider pour une faveur exceptionnelle, ils ne font que renforcer leur « culpabilité ». Voici comment l'artisan peintre révèle à K. son sort qui est comparable à celui de Michel tel que le lui apprend l'Ambassadeur : « Si je peignais tous les juges, les uns à côté des autres, ici sur une toile et si vous plaidiez votre cause devant cette toile, vous auriez plus de chances de réussir que devant le véritable tribunal[3] ».

En somme, les deux instruments du pouvoir totalitaire que sont les forces d'interpellation et le système judiciaire participent à la construction d'un univers arachnéen. La représentation de cette toile d'araignée à l'échelle de toute une société

[1] Didier Casalis (Édité sous la direction de), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse-Bordas, 2000, p. 523 : « La psychanalyse considère le lapsus comme une variété d'acte manqué consistant en l'interférence de l'inconscient dans l'expression parlé ou écrite ».
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 89.
[3] Franz Kafka, *Le Procès, op. cit.,* p. 182.

passe par la création d'une série de personnages spécialisés dans la terreur. Pour rendre compte de l'absence de liberté dans cet univers, le romancier multiplie les acteurs de la terreur et les dissémine à tous les coins de l'espace romanesque. Le rôle critique de la littérature dans cette représentation de l'appareil, intervient dans la redénomination de ces différents personnages, mais également dans le sort réservé aux victimes.

Pour corroborer l'analyse des différents éléments de ce chapitre, il conviendrait d'étudier, en dernier lieu, le rôle de la sorcellerie dans la conquête et la conservation du pouvoir totalitaire, dans le contexte qui est celui de l'Afrique et de la Caraïbe.

3) La sorcellerie : une arme politique ambivalente

La sorcellerie est un phénomène dont la définition est étroitement liée à celle de la magie. Les deux éléments semblent appartenir à un domaine plus large : l'animisme. Ce dernier est défini comme « l'attribution de propriétés psychiques aux objets inanimés et aux composants du monde physique […]. Il a deux fonctions [dont] une politico-religieuse [et l'autre] thérapeutique[1] ». Au regard de cette définition, il apparaît que la sorcellerie se rencontre à la fois dans les deux fonctions de l'animisme. Il faut cependant rappeler que la sorcellerie, telle qu'elle est définie précédemment, se distingue par son caractère malfaisant. Mais cette définition rend compte d'une volonté de cerner globalement une notion très complexe car différente d'une société à une autre et d'un groupe à un autre. Cependant, il faut le souligner, la définition a le mérite de renfermer un ensemble de pratiques dont le point commun est le souci face aux lois de la nature. Ainsi, la sorcellerie a pour objectif, soit de détourner les lois de la nature, soit de les conserver en combattant des actes ou des faits jugés non naturels. De ce point de vue, elle est éminemment stratégique.

Mais la sorcellerie ne se résume pas à une simple attitude face aux lois de la nature. C'est un ensemble complexe inhérent à toute société humaine et dont le degré de survivance dépend de l'état et du rythme de la connaissance du monde. La connaissance asymptotique du monde et l'exigence d'harmonisation et de régulation de chaque étape dans l'évolution de la société déterminent la place de la sorcellerie et celle des pratiques

[1] Didier Casalis (Édité sous la direction de), *Grand Dictionnaire de la Psychologie, op. cit.,* p. 59.

©2011/UPS/I.02/14/D.

qui lui sont apparentées. Les travaux de Freud dans *Totem et Tabou* rendent bien compte de ces deux aspects. Mais la comparaison que Freud établit entre les sociétés dites primitives et celles dites modernes ne se fonde que sur un rapport au monde et à sa connaissance. Nous convenons certes avec lui que « l'animisme [dont ''la stratégie repose sur la sorcellerie et la magie''[1]] est une conception psychologique née d'une connaissance supposée du monde[2] », même si, par ailleurs, nous pensons que toute connaissance du monde se révèle toujours, *a posteriori*, comme une connaissance supposée.

Cependant, là où le propos de Freud paraît stimulant, c'est lorsqu'il définit la sorcellerie comme étant l'apanage du névrosé. Ce postulat nécessite un élargissement de la définition du névrosé ou une reconsidération de celle de la sorcellerie. En tout état de cause, la définition psychanalytique de la névrose [clinique], à travers les deux types de symptômes qui la caractérisent, peut servir de point de départ à la compréhension du phénomène de la sorcellerie dans un contexte où la méthode clinique a pour préoccupation la mort ou la vie et non pas la santé mentale. Le premier type de symptôme se caractérise par des « ''troubles de conduites, des sentiments ou des idées qui manifestent une défense contre l'angoisse et constituent à l'égard de ce conflit interne un comportement dont le sujet tire dans sa position névrotique un certain profit''[3] ». Le second symptôme est une situation conflictuelle interne où « le moi ''ne peut pas trouver dans l'identification de son propre personnage de bonnes relations avec autrui et un équilibre intérieur satisfaisant''[4] ».

Il ressort de la description de ces deux symptômes que le névrosé cherche toujours la résolution du conflit qui l'habite dans sa relation avec autrui. En l'absence « de bonnes relation avec autrui », l'équilibre intérieur dépend alors de l'avènement d'une situation où le sujet accède à un prétendu sentiment de sécurité. Les méthodes pour accéder à ce sentiment de sécurité dépendent du contexte culturel et du rapport de l'homme au monde. Dans les sociétés que Freud qualifie de primitives, elles correspondent à des pratiques occultes parmi lesquelles figure la sorcellerie. Cependant, si Freud affirme que « la sorcellerie ou la contre-sorcellerie tend à préserver (le névrosé)

[1] Sigmund Freud, *Totem et Tabou, op. cit.,* p. 121.
[2] *Ibid.,* p. 141.
[3] Didier Casalis, *Grand Dictionnaire de la Psychologie, op. cit.*, p. 617.
[4] *Ibid.,* p. 617.

de la mort[1] », il y a lieu d'y ajouter que toute pratique qui se justifie de la préservation de la mort relève de la névrose à des degrés variés. Mais cette pratique ne peut être sorcière que par une mobilisation de ressources mystiques ou perçues comme telles[2], une livraison à des rituels ésotériques ayant pour fondement une intention de nuire à autrui ou de se protéger contre ses capacités de nuisance supposées.

De ce point de vue, la relation que la sorcellerie peut avoir avec le pouvoir dictatorial dans un contexte culturel spécifique, celui décrit au chapitre quatre, est plus perceptible. À cette spécificité, il faut ajouter, comme il est énoncé précédemment, la forte présence de la superstition[3]. La superstition joue un rôle important dans la relation entre le peuple et l'autorité politique des systèmes décrits dans le corpus. Le chef et le peuple sont des êtres profondément superstitieux. Cette prédisposition psychologique détermine la relation à l'autorité. Aussi bien dans la société traditionnelle que dans celle des Indépendances, la figure de l'autorité est jusqu'ici perçue comme un être détenteur d'un pouvoir mystique exceptionnel. Mais il faut préciser que la nature de cette relation à l'autorité est représentée différemment d'un roman à un autre. Dans ces différences d'approche, le lecteur perçoit la position de l'écrivain en ce qui concerne la superstition et toutes les pratiques de sorcellerie et de magie qu'elle engendre.

En effet, qu'il s'agisse de la sorcellerie ou de la magie, ces pratiques occultes sont présentées par l'écrivain comme de véritables instruments de pouvoir dans un contexte culturel qui les favorise. En dehors de la détention des forces armées, la figure du dictateur, pour tirer à son paroxysme la crainte du peuple à son égard, doit paraître

[1] Sigmund Freud, *Totem et Tabou, op. cit.,* p. 135.

[2] Il y a lieu de nuancer le caractère mystique de certaines pratiques dites sorcières pour deux raisons. La première est que, dans les sociétés où le phénomène de la sorcellerie est très présent, certaines pratiques dites sorcières relèvent d'un élitisme fondé sur le souci de garantir une harmonie et une sécurité sociales et d'asseoir une autorité respectable. Cependant, elles ne sont pas sans accroître le degré de superstition de la société. La présence de figures détentrices du secret des sorciers et du pouvoir de déjouer leurs tours garantit un équilibre intérieur aux membres de la société. La seconde raison est que certains témoignages ont permis de lever le voile, ou du moins en partie, sur des pratiques longtemps considérées comme mystiques et sorcières. Pour n'en citer que deux exemples rappelons les cas de Marie Kingué et de Makandal dans Pierre Pluchon, *Vaudou sorciers empoisonneurs. De Saint-Domingue à Haïti*, Paris, Karthala, 1987, p. 223 et 308.

[3] La superstition est définie dans le dictionnaire comme « le fait de croire que certains actes, certains signes entraînent mystérieusement des conséquences bonnes ou mauvaises ; croyance ou pratique qui en résulte ». Sylvain Matton, en analysant le phénomène à travers l'œuvre de K. Zucker, dans *l'Encyclopaedia Universalis*, distingue trois formes de superstition : une magique, une autre mystique et une troisième correspondant au pressentiment. La première se manifeste par « la croyance aux charmes, au mauvais œil, aux amulettes et talismans, aux sorciers et aux métamorphoses animales telles que la lycanthropie [qui] a sa racine dans la ''pensée primitive'' ». La seconde « consiste à croire aux sacrifices, aux présages (oracles, prophéties, divination astrologie) » : *Encyclopaedia Universalis, Corpus 22, op. cit.,* p. 894.

©2011/UPS/I.02/14/D.

comme un être surmonté d'une puissance occulte inébranlable. Ce souci est étroitement lié à la nature de son pouvoir despotique dont la règle est ainsi exposée par Sigmund Freud : « Aujourd'hui adoré comme un dieu, demain, il [le roi despote] peut être tué comme un criminel[1] ». La peur paranoïaque de la perte du pouvoir détermine en partie la livraison à la sorcellerie dont l'objectif est de corroborer la toute-puissance du dictateur. Cette conception du pouvoir qui caractérise l'État moderne était également valable pour la chefferie traditionnelle. Alfred Adler souligne dans un de ses ouvrages l'ancrage du phénomène dans la culture : « Avec l'État moderne, pas plus qu'avec la chefferie ou la royauté, on ne sort du cercle enchanté de la sorcellerie[2] ». La superstition inhérente à cette instrumentalisation est une réalité que l'écrivain expose de différentes manières. Dans certains cas, le phénomène est traité de façon tranchée. Dans d'autres, il est présenté de manière ambivalente, soit par la confrontation de discours rationnels et fantaisistes, soit par la confrontation de pratiques sorcières auxquelles l'acteur croit profondément et d'une instrumentalisation objective où la sorcellerie et les pratiques apparentées ne sont qu'une simple stratégie de survie.

Dans le premier cas, nous pouvons ranger *Mourir pour Haïti* de Roger Dorsinville. Ce roman constitue un véritable rejet de la superstition et de la sorcellerie. La question de la croyance à des forces surnaturelles est tranchée par l'écrivain lui-même lors d'un entretien au cours duquel il explique ses positions personnelles dans *Mourir pour Haïti* : « Mais la superstition, mot que nous apprenons à dire avec mépris, n'est qu'un état d'ignorance[3] ». Le titre du roman apparaît comme un défi lancé à la superstition et à la sorcellerie. Si la sorcellerie, comme l'a affirmé Freud, préserve de la mort, le choix de mourir peut être interprété comme une transcendance de l'angoisse face à la mort. La sorcellerie ne trouve pas de place dans ce roman de Dorsinville, compte tenu de la psychologie des personnages. La stratégie adoptée par l'auteur pour combattre la sorcellerie et la superstition qui la sous-tend passe par la nature des personnages du roman.

Le choix de la figure du fou comme personnage principale et la clairvoyance qui caractérise les autres acteurs censés la combattre constituent en somme une forme de

[1] Sigmund Freud, *Totem et Tabou, op. cit.,* p. 73.
[2] Alfred Adler, *Roi sorcier, mère sorcière. Parenté, politique et sorcellerie en Afrique noire. Structure et fêlures*. Paris, Éditions du Félin 2006, p. 234.
[3] Jean Jonassaint « Les Retrouvailles africaines » dans *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir*, *op. cit.,* p. 19-20.

démarcation ou de progrès culturelle de la part de l'auteur. L'univers du roman frise l'anticipation, si l'on sait que le cadre de référence est la société haïtienne. Ce choix d'écriture n'est pas tant une dénégation de la réalité ; l'auteur veut combattre les acteurs de la violence dont la toute-puissance passe par le camouflage dans des pratiques de sorcellerie dont l'efficacité n'a jamais été objectivement prouvée. À la folie et à la déraison du dictateur, il oppose la lucidité et la raison de ses adversaires. À la fatalité du peuple, il oppose un discours engageant pour que le mal ne trouve nulle part une justification autre que la barbarie, sa puissance et la démission du peuple. Cependant, cette position idéologique assez claire qui caractérise Roger Dorsinville dans *Mourir pour Haïti*, n'est pas la même que chez les autres écrivains, ou du moins dans leurs ouvrages qui font partie du reste du corpus. Il faut préciser néanmoins que leur traitement du thème de la sorcellerie est varié, mais il permet de découvrir son instrumentalisation aussi bien par le dictateur que par ses victimes. Si la sorcellerie est presque absente dans *Mourir pour Haïti*, elle est présente dans les autres romans du corpus à travers l'attitude psychologique qui la sous-tend : la superstition.

Dans le contexte afro-caribéen, la superstition est un élément opérationnel dans les rapports entre le dictateur et le peuple vivant sous sa domination. Cette situation psychologique n'intervient pas que dans un contexte dictatorial. Elle est inhérente à la société afro-caribéenne. Cependant, dans les situations les plus difficiles comme la dictature, elle constitue un recours lorsque la lucidité et la raison deviennent une exception réservée à de rares privilégiés. Autant la dictature est une chute du progrès humain, autant elle entraîne avec elle la chute du rapport de l'homme au monde. L'homme désarmé et condamné par un mal aussi terrible que la dictature ne peut que replonger dans la croyance au miracle comme l'affirme Thomas le Cynique : « Quand on est en proie à une souffrance contre laquelle on pense ne pas pouvoir lutter, on se met facilement à croire au miracle[1] ».

Mais cette croyance au miracle n'intervient pas *ex nihilo* ; elle emprunte les logiques d'un rapport au monde longtemps inhibé par le désir de progrès, mais qui ressurgit en temps de crise. Ainsi, il faut plutôt appréhender la sorcellerie et les attitudes qui l'accompagnent comme une crise circonstanciel et non plus comme un rapport au monde figé au sens où l'énonçait Freud au sujet des sociétés qui ont aujourd'hui

[1] Ignazio Silone, *L'École des dictateurs, op. cit.,* p. 61.

©2011/UPS/I.02/14/D.

changé : « Les hommes ont pris par erreur l'ordre de leurs idées pour l'ordre de la nature et se sont imaginés que puisqu'ils sont capables d'exercer un contrôle sur leurs idées, ils doivent également être en mesure de contrôler les choses[1] ». Cet ordre d'idées est devenu une logique circonstancielle puisque les sociétés auxquelles il s'applique ne peuvent plus être qualifiées de sociétés primitives. Mais bien que circonstanciel, il convient d'en exposer la manifestation.

*

Chez le dictateur, comme nous l'avons énoncé dans les chapitres précédents, l'angoisse obsessionnelle face à la mort se manifeste par le recours à la sorcellerie comme arme de survie de soi et de son système. Le recours à la sorcellerie est d'abord motivé par une croyance à son efficacité ou, en tout cas, comme une alternative ou moyen d'accéder à une stabilité intérieure. Cette disposition psychologique est commune à tous les dictateurs du corpus excepté le Fou-Délirant de *Mourir pour Haïti*. Chez Décédé Vivant-Éternellement, c'est à travers le principe de la réincarnation, que renferme le nom du dictateur, qu'il faut comprendre toute la superstition qui l'accompagne. Chez les autres dictateurs, c'est soit l'attitude psychologique qui est décrite, soit c'est les pratiques sorcières auxquelles ils s'adonnent qui sont exposées. Les premiers, pour maîtriser l'ordre des choses et se préserver d'une mort qui ne relève plus de l'ordre naturel, mais d'une force surnaturelle, sont accompagnés d'une sorcière ou d'un sorcier capable de prédire l'avenir et de prévoir les dangers qu'il engendre.

C'est ainsi que dans *La Vie et demie* et dans *L'État honteux,* les cartomanciens du Guide Providentiel et de mon-colonel Martillimi Lopez sont respectivement Kassar Pueblo et Merline Amarco. Le premier est un être éminemment superstitieux : « le Guide Providentiel avait toujours son garde du corps à sa gauche, sans doute voulait-il observer la rigueur de la superstition selon laquelle la mort des grands vient toujours de la gauche[2] ». Le Guide Providentiel est écartelé entre le désir de connaître l'avenir et la peur de voir se réaliser les prédictions de son cartomancien. Pour résister aux attaques répétées de Martial, il observe scrupuleusement les recommandations de Kassar Pueblo. Pour souligner le déséquilibre intérieur du dictateur, l'écrivain met en exergue son

[1] Sigmund Freud, *Totem et Tabou, op. cit.,* p. 129.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 18.

angoisse face à la mort que traduit son attitude paradoxale : après avoir étranglé celle qui lui a prédit sa mort ; il continue d'observer ses recommandations : « Longtemps après la mort de Kassar Pueblo, le Guide Providentiel continua à dormir sur la natte et à brûler les fleurs de mandarinier[1] ». Quant au second, mon-colonel Martillimi Lopez, l'obsession de se préserver de la mort a failli lui coûter la vie. Le degré de superstition est lisible dans le comportement du dictateur. Au lieu de s'attaquer à celle qui l'a empoisonné avec une pièce de dix coustrani, mon-colonel la remercie et décide de retrouver une bonne fois pour toute la pièce introuvable qui lui permettra de lire l'avenir : « Merci Merline. Grâce à toi je sais maintenant qui est mon ami et qui ne l'est pas. Cette fois merci. Il fouille la pièce dans sa merde puante[2] ».

Si ces deux personnages n'ont pas franchi la limite qui sépare la superstition de la sorcellerie, les deux autres, eux, se sont adonnées à de véritables pratiques sorcières pour sauvegarder leur pouvoir et se préserver ainsi de la mort. Dans *E. A. V. B. S.* et *dans Le Mât de cocagne,* les acteurs du pouvoir et leurs ennemis s'affrontent par l'interposition de la sorcellerie ou de la magie. Le traitement de la sorcellerie dans ces deux romans rend compte de la proximité culturelle entre les univers qui sous-tendent les deux fictions. La nature des pratiques, leurs ressemblances et leurs différences amènent à conclure que le second univers est une survivance du premier. Cependant, la sorcellerie, telle qu'elle y est abordée, constitue un véritable instrument culturel du pouvoir dictatorial. Dans *E. A. V. B. S.,* la sorcellerie est le moyen par lequel Koyaga accède au pouvoir, mais aussi celui grâce auquel il assure la pérennité de son système. Le moyen par lequel le romancier introduit la sorcellerie dans la gestion du pouvoir est symptomatique de la relation de l'homme au monde telle que Freud l'a définie dans *Totem et Tabou*. Pour vaincre un adversaire de la taille de Fricassa Santos, détenteur de tous les moyens militaires et d'une sorcellerie presque infaillible, il fallait que Kourouma inventât un héros chasseur fils d'une sorcière et détenteur d'une météorite et d'un Coran aux pouvoirs magiques. Dès lors, les héros s'affrontent presque par procuration. C'est plutôt la sorcellerie supérieure qui gagne et non pas le héros le plus fort en soi.

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 25.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 99.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Le pouvoir ainsi présenté est rétrogradé au niveau de la « royauté despotique[1] », comme dirait Freud. La sorcellerie, comme arme politique, est décrite par Ahmadou Kourouma à travers l'interférence de deux mondes aux codes incompatibles. L'univers des bêtes sauvages est ici une métaphore qui traduit la résurgence d'un monde périmé doublement significatif. L'instrumentalisation de la sorcellerie est un retour à une société primitive, non pas en tant que forme de méconnaissance du monde, mais plutôt en tant que travestissement ou confusion des codes qui régissent la société. Les pratiques de Koyaga sont non seulement des pratiques sorcières d'un monde dépassé, mais elles sont exclusivement réservées à la bête et non pas à l'humain. Le transfert des méthodes de chasse dans les conflits politiques n'est pas sans dire la bestialité qui caractérise le pouvoir dictatorial. Le processus de construction de cet univers bestial passe par l'abolition des frontières qui séparent le monde des bêtes et celui des humains. Dans le monde des bêtes, l'acte supplante la parole. C'est pour cette raison que pour annihiler le pouvoir de l'animal vaincu par le chasseur, ce dernier a besoin d'introduire sa queue dans sa gueule.

Cependant, dans les conflits humains, l'acte qui consiste à introduire le sexe de l'adversaire vaincu dans sa bouche est une pratique symbolique qui vise à détruire le pouvoir de nuisance de l'ennemi. Dans ce cas de figure, il y a lieu de préciser la croyance qui sous-tend cette pratique sorcière. À ce sujet Dominique Zahan affirme que « la queue en tant qu'insigne de la chefferie est en rapport avec l'autorité[2] ». Mais le sexe de l'adversaire n'est pas sa queue, même s'il existe une forte tendance à croire le contraire. Nous convenons avec Dominique Zahan sur l'explication de ce qui correspondrait à la queue de l'homme dans sa ressemblance symbolique avec l'animal : « la parole et le discours sont assimilés à la queue : le verbe est ce que l'homme laisse derrière lui et, aussi ce par quoi il est susceptible d'être ''pris''. L'homme, selon les Bambaras, n'a ni crinière ni queue ; le seul moyen de le tenir est sa parole[3] ». Mais pour mieux comprendre la logique de cette pratique sorcière qui consiste, chez Koyaga, à transférer les méthodes de chasse sur ses adversaires politiques, il faut pousser la réflexion plus loin. En effet, si la queue a un certain rapport avec la chefferie, c'est

[1] Sigmund Freud, *Totem et Tabou, op. cit.,* p. 73.
[2] Dominique Zahan, « L'Appendice caudal : essai de sémiologie africaine » dans Solange de Ganay, Annie Lebeuf, Jean-Paul Lebeuf et Dominique Zahan (Texte réunis par), *Ethnologique. Hommage à Marcel Griaule*, *op. cit.,* p. 420.
[3] *Ibid.,* p. 426.

parce que le chef est détenteur de pouvoirs sorciers. Il a une double vie. Il assure la protection des membres de son groupe pendant la nuit en les préservant de l'action des sorciers. Le jour, il émet des recommandations après avoir fait le compte rendu de sa mission nocturne. Cet emploi du temps chargé du chef amène à s'interroger sur le moment où il doit vivre sa vie privée. À ce sujet, dans certaines sociétés, il est communément admis que cette vie a lieu à deux moments de la journée : en début de soirée et en début de journée.

Ces explications ont pour objectif de mieux comprendre la signification du moment où les adversaires de Koyaga, notamment Fricassa Santos, perdent leur « force immanente[1] ». Qu'il s'agisse des différentes bêtes que le chasseur Koyaga a exécutés dans son « épiphanie héroïque » ou des différents adversaires qu'il a tués dans son accession au pouvoir, les victimes sont tous tombées le jour, et l'acte par lequel leur pouvoir est annihilé est exécuté en présence de quelques témoins, pour ce qui concernes les victimes humaines. Voici comment est décrit le moment où le principal adversaire de Koyaga est tombé :

> C'est sur un mari, un homme affreusement mutilé, que la Présidente s'est penchée, a prié et pleuré. L'homme au totem boa, l'élégant gentleman, le yowo était dans le sable sans vie et en pièces.
> Le soleil était bien au-dessus des premiers toits, il n'y avait aucun vent et seuls les soupirs de la Présidente troublaient le lourd silence qui régnait sur la ville[2].

Les différents affrontements qui précèdent la mort de Fricassa Santos constituent une véritable guerre entre deux grands sorciers. Cependant, ces actes de sorcelleries ne sont que des tentatives d'explication *a posteriori* de situations qui ont finalement pour but de renforcer la crainte des hommes ordinaires, du peuple, vis-à-vis de leur chef.

Dans *Mât de cocagne,* l'instrumentalisation de la sorcellerie est très différente. Si Dans *E. A. V. B. S.,* les faits sont expliqués à travers des pouvoirs sorciers dont les maîtres sont invisibles, dans le roman de René Depestre, les maîtres sorciers et les rituels sont exposés au grand jour dans une conception qui n'est pas forcément celle du lieu d'origine. Cette différence s'explique par la perte des sanctuaires, du lieu d'origine. Les pratiques de sorcellerie et de magie sont alors incarnées par des *loas* qui sont les

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 100.
[2] *Ibid.,* p. 101.

©2011/UPS/I.02/14/D.

représentants des dieux traditionnels. Le recours à la sorcellerie est caractérisé par un antagonisme entre les forces du mal et ceux du bien alors que dans la perception originelle du phénomène, il ressort que la figure de la sorcière renferme en elle-même ces deux dimensions et les utilise selon les besoins. Par ailleurs, elle est différente des dieux ou des intermédiaires grâce auxquels les vœux sont transmis. L'intervention de toutes les forces occultes dans le combat qui oppose Postel et le dictateur Zacharie est un choix esthétique chez René Depestre. Il y a une volonté d'authenticité, de « se départir des vêtements d'emprunt » comme dirait Aimé Césaire. *Le Mât de cocagne* est finalement la symbolique d'une quête identitaire tragique dans laquelle le sort des personnages entraîne également la destruction de l'univers qui les abrite. C'est sans doute ce qu'a voulu souligner Michel Delpêche dans ce passage :

> Dans le Mât de Cocagne, la confrontation des forces antagonistes tentent de fissurer l'unité cosmique des dieux du vaudou. Legba est invoqué par les partisans de Postel, alors que Baron-Samedi, esprit des cimetières, est invoqué par les tortionnaires du dictateur Zacharie[1].

Cependant, au-delà de l'originalité d'approche, il faut reconnaître que l'objectif des pratiques est le même : vaincre l'adversaire. Mais dans le contexte caribéen, pour vaincre l'adversaire par le biais du vaudou, il ne s'agit pas d'annihiler sa virilité en sectionnant son sexe pour le lui introduire dans la bouche comme le fait Koyaga. Il suffit plutôt d'acquérir une virilité supérieure à celle de son ennemi. La référence à la sexualité comme élément corroboratif du pouvoir occulte de l'homme est commune aux deux univers comparés dans cette étude. Chez le héros de René Depestre, la virilité n'est pas un état naturel, elle provient des dieux et elle permet de mesurer l'harmonie entre l'homme et les dieux qui le protègent, qu'il s'agisse d'un homme de bien comme Henri Postel ou d'un homme de mal comme le dictateur Zacharie. C'est pour cette raison que dans toutes les pratiques de sorcellerie à travers lesquelles les deux ennemis s'affrontent, la sexualité est très présente. La virilité est ainsi le baromètre de la qualification du héros. Mais une fois que le rituel magique ou sorcier atteste la qualification du héros, c'est autour des *loas* de se lancer dans une logomachie par la

[1] Bernard Delpêche, *Magouille d'une esthétique : René Depestre et le vaudou,* Paris, Éditions Caractères, 2005, p. 87.

confrontation de leur pouvoir à travers des défis interposés. Les *loas*, tout comme le mât qui symbolise l'État totalitaire, sont ainsi une sorte « d'écran magique de la lutte des codes[1] », pour reprendre une expression de Beïda Chikhi. Voici comment le *loa* de Postel invoque les dieux du bien pour le triomphe de ce dernier :

> Oh Legba-Kata-roulo, saint nègre d'Afrique, je te demande l'audace du tigre pour les couilles de ce chrétien-vivant !
> – Et vous les *loas radas* de l'Afrique à nous, maître Agoué, maîtresse Erzili Fréda Dahomin, Ogou nègre-saint-Jacques-le-Majeur, Badagris qui tient l'orage dans ses dents, et toi Chango, gouverneur des bas-ventres, roi toujours bien bandé, et toi Olicha, grand connaisseur des plantes, aidez cet homme à monter tout droit vers le soleil-levant[2] !

Quant au dictateur, il fait appel à Siménon Sept-Jours-Ténébreux, le chef de la confrérie des *cochons-sans-poil*[3] et Baron-Cimetière ou Baron-Samedi, le *loa* de la mort, pour foudroyer Postel dans une *expédition*[4]. D'après la traduction d'un passage en créole qui décrit le *loa* de la mort, le dictateur croit avoir de son côté un partenaire plus puissant que le « Bon Dieu ». Voici comment le *loa* défie l'adversaire du dictateur :

> Moi Baron-Samedi […], Roi Degonde, […], par le pouvoir de mes trois-pelles et de mes trois-pics, par le pouvoir de mes trente-six couilles rouges et noires, je choisis cet arbre pour *repoussoir*. Malheur au bouc-mulâtre-à-deux-pattes qui voudra le traverser sans les visas du chevalier suprême de la mort violente[5] !

Bien avant la fin de l'affrontement entre Henri Postel et le mât, qui est le substitut du dictateur, c'est à travers la performance sexuelle des protagonistes et surtout à travers l'agilité des *loa* que le lecteur averti détermine *a priori* l'issu de la confrontation. Après les sacrifices et les prières de part et d'autre, chacun des *loas* fait un geste de satisfaction de sa magie et de sa sorcellerie dont l'interprétation permet au lecteur d'anticiper le dénouement du combat. Papa-Loko, le partisan de Postel, s'écrie « en faisant une joyeuse pirouette sur lui-même[6] » alors que Baron-Samedi « sauta plusieurs fois sur les talons, perdit son équilibre au milieu de ses convulsions et comme mû par un

[1] Beïda Chikhi, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib,* Alger, Office des Publications Universitaires, 1989, p. 147.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 131-132.
[3] *Ibid.,* p. 158. [Il s'agit d'une confrérie secrète de sorciers d'après l'auteur].
[4] *Ibid.,* p. 107. [Il s'agit d'une opération de magie noire d'après l'auteur].
[5] *Ibid.,* p. 110-111.
[6] *Ibid.,* p. 134.

©2011/UPS/I.02/14/D.

ressort, se rattrapa au dernier moment, les jarrets et les bras cassés[1] ». Le style humoristique par lequel le pouvoir de Baron-Samedi est décrit a une double signification. D'une part, il correspond à un choix manichéen de la part de l'auteur qui prédit déjà la victoire du bien sur le mal à travers l'agilité des *loas* qui en sont respectivement les représentants. D'autre part, il introduit une fonction critique du discours littéraire vis-à-vis de la sorcellerie. Si le personnage de Postel a symboliquement vaincu son adversaire, le dictateur Zacharie, c'est parce l'auteur a voulu démontrer une certaine transcendance du phénomène de la sorcellerie. Les *loas* de Postel invoquent les dieux d'Afrique alors que ceux du dictateur invoquent les forces du mal. La victoire des dieux sur les sorciers est un retour au pays d'origine. C'est une forme de « dé-magouille » comme le souligne Bernard Delpêche :

> Néanmoins, pour que le « je-nègre » s'accomplisse, ou se dé-magouille, il doit retrouver des relations de plénières entre le vodou [le lieu originel] et le mythe du mot « nègre ». Les composantes du vodou sont associées aux éléments sociaux, culturels et historiques pour faire surgir un « sujet-nègre-actant[2].

L'identité et l'authenticité de l'homme, dans le discours de René Depestre, passent par un retour aux croyances traditionnelles. Ce retour est une forme d'accomplissement. La sorcellerie est paradoxalement un moyen de se départir de la superstition et non une fin. Cette forme de discours critique de la sorcellerie chez Depestre se rencontre également chez Lyonel Trouillot. Dans *Rue des Pas-Perdus,* la sorcellerie se réduit à la prémonition et à la vision. Même s'il existe des survivances de la pratique sorcière relatives à l'introduction symbolique d'éléments caudaux dans la bouche de l'adversaire, cette pratique reste à l'état intentionnel. En revanche, l'univers du roman est un univers profondément superstitieux. Cette atmosphère psychologique aidant, les personnages instrumentalisent leur prétendu pouvoir ou don de voyance pour échapper aux exactions du pouvoir. Cette stratégie des personnages est un moyen pour l'écrivain de faire le procès de la sorcellerie et de la croyance aux forces surnaturelles. Certains prétendus pouvoir ne sont que des affabulations de la part de leurs auteurs.

---

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 114.
[2] Bernard Delpêche, *Magouille d'une esthétique : René Depestre et le vaudou, op. cit.,* p. 44.

L'exemple de Létoilé, lorsqu'il est pris dans une embuscade dressée par les hommes du dictateur Décédé Vivant-Éternellement, en est une illustration :

> Un soldat m'a demandé si je n'étais pas un homme du Prophète. J'ai dit que je n'étais l'homme de personne et que je m'entendais avec tout le monde. Il m'a demandé mon nom. Je lui ai répondu Létoilé, et j'ai ajouté en faisant la grosse voix : parce que j'ai de la vision. J'ai vu la peur dans ses yeux. Son arme faillit lui tomber des mains. Il s'est ressaisi, il a levé la main pour me frapper, mais il n'a pas osé. Il avait encore plus peur de moi. Suffit de dire que tu as de la vision, et les gens crèvent de peur[1].

En plus de cette instrumentalisation de la croyance aux pouvoirs surnaturels, en vue d'échapper à la violence de la dictature, l'évocation du phénomène chez d'autres personnages témoigne du caractère délirant de leur imagination. À travers le personnage de Gérard, l'écrivain semble justifier la croyance à la sorcellerie et à la prémonition par la peur et l'impuissance face à la violence de la dictature. Les délires prémonitoires de ce personnage surnommé « conteur pour adultes désœuvrés, moitié Père Noël, moitié croque-mitaine[2] » sont récurrents dans le roman. Les critiques du narrateur à son égard sont une forme de dénonciation, de la part de l'auteur, de l'attitude qui consiste à se réfugier dans la croyance aux forces mystiques là où seules la lucidité et la lutte peuvent sauver l'homme de la violence de son prochain.

Par ailleurs, cette fonction critique de la littérature à l'égard de la sorcellerie fait l'objet d'une confrontation de deux points de vue contradictoires dans le roman d'Ahmadou Kourouma qui figure dans le corpus. Dans *E. A. V. B. S.,* la sorcellerie est un instrument politique dont l'ambivalence apparaît à travers le télescopage de deux interprétations dont l'une est logique et l'autre fantaisiste. Le procès de la sorcellerie est fait à travers un style humoristique. Pour amorcer la critique de la sorcellerie, l'auteur commence d'abord par poser une hypothèse de départ. Le président Fricassa Santos est décrit comme un personnage invincible et dont la sorcellerie est inégalable. Voici ce que le personnage réplique à l'opinion selon laquelle son adversaire Koyaga aurait une sorcellerie plus puissante que la sienne :

> Si un tirailleur comme Koyaga parvenait à me tuer cette nuit, cela signifierait que tout ce que j'ai appris est faux, que tous mes maîtres m'ont menti. C'est-à-dire que

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 129.
[2] *Ibid.,* p. 45.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> l'Afrique entière est fausse, est mensonge, que tous les talismans, tous les sacrifices n'ont aucun effet. Cela n'est pas pensable, n'est pas possible[1].

En effet, la défaite du personnage n'aura pas pourtant atténué la croyance à la sorcellerie. La victoire de Koyaga est plutôt reconnue à sa sorcellerie qu'à son courage. Tout au long du combat entre les deux hommes, l'écrivain confronte la version fantaisiste des compagnons du dictateur, les initiés, à la logique objective, qui semble être celle de l'écrivain. C'est ainsi que la logique de la version qui voudrait que Koyaga eût usé du déguisement en marchand haoussa, vendeur de poulets, pour échapper à la vigilance des gardes devant la gare, est rejetée. Celle qui voudrait qu'il se transformât en coq est privilégiée. Face à la coupure stratégique de tout le circuit électrique de la ville par Fricassa Santos pour ne pas être repéré par Koyaga, ce dernier y voit « un ensorcellement […] puissant et radical[2] » orchestré par son adversaire. Sa réplique aura été d'envoyer chercher « une lampe non envoûtable, une lampe lavée[3] ». Les différentes étapes du combat sont ainsi doublement interprétées. La version des initiés renforce la croyance à la sorcellerie, comme instrument salvateur, et celle des non-initiés remet en question son efficacité et celle de la magie. L'humour de l'auteur est bien visible lorsqu'après avoir pris le parti des non-initiés, qualifie leur version d' « explication enfantine de Blanc qui a besoin de rationalité pour comprendre[4] ».

Pour corroborer l'ambivalence de la sorcellerie, l'auteur ne s'attaque pas uniquement à la propension du peuple au mythe, il semble critiquer le mythe de la sorcellerie lui-même. Au regard des éléments employés pour vaincre l'impénétrabilité de Fricassa Santos, le lecteur averti ne peut pas perdre de vue la reprise de l'adjuvant non anthropomorphe, qu'est « la flèche de bambou agencée au bout d'un ergot de coq empoisonné[5] ». Le recours à cet élément archétypal de l'épopée africaine, fait finalement de la version des initiés, qui privilégie le pouvoir de la sorcellerie et de la magie au détriment de la logique rationnelle, une version fantaisiste plutôt fondée sur le « goût du mythe » que sur son efficacité prouvée.

---

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 92.
[2] *Ibid.,* p. 96.
[3] *Ibid.,* p. 96.
[4] *Ibid.,* p. 100.
[5] *Ibid.,* p. 100.

Finalement, la sorcellerie est un élément opérationnel, une arme politique ambivalente dont l'instrumentalisation est polyvalente. Le contexte dans lequel le recours à ses services intervient est une situation de crise qui affecte la relation, d'une part, de l'homme à l'homme et, d'autre part, de l'homme à lui-même. Dans un contexte dictatorial où la superstition est encore de rigueur, elle s'affirme comme un véritable instrument de survie pour les différents acteurs. Chez le dictateur, le recours à la sorcellerie renforce la crainte du peuple à son égard et confère à son mythe une dimension surhumaine. Chez le peuple, le phénomène est un instrument de survie. Il demeure également un moyen d'explication et d'interprétation d'un phénomène que l'auteur perçoit comme un masque dont la dimension mystique ne sert qu'à étouffer les velléités de remise en question de la prétendue supériorité du dictateur.

Face cette situation, le romancier ne s'est pas uniquement contenté de représenter des faits. L'évocation de la sorcellerie, en tant qu'instrument de pouvoir, est également le prétexte par le biais duquel le romancier jette un regard critique sur une réalité culturelle. La croyance à la sorcellerie et à la magie, loin de favoriser la liberté de l'homme, peut lui être préjudiciable dans une situation de crise où il a plus besoin de rationalité et de lucidité pour prendre son destin en main. C'est pour cette raison que la confrontation des différents textes du corpus permet de découvrir des discours confluents tous vers ce que nous pouvons dénommer « le procès de la sorcellerie ». Même dans les rares cas où le héros, pour combattre le dictateur, a besoin de s'adonner à des pratiques occultes, le romancier présente ces dernières plutôt comme un besoin d'authenticité, de réconciliation avec soi-même, qu'une pratique névrotique dénuée de logique et de lucidité.

Après avoir ainsi exposé sur les instruments du pouvoir dictatorial dans le contexte afro-caribéen, nous analyserons, dans le chapitre qui suit, les conséquences liées à la nature d'un tel système.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 8
LES COROLLAIRES D'UN SYSTÈME PERVERTI

L'État moderne dans les littératures d'Afrique et des Caraïbes est présenté comme un univers où dominent la corruption et l'incurie dans la gestion des affaires publiques. Les nouvelles autorités politiques de la période des Indépendances sont décrites par les écrivains comme des acteurs disqualifiés d'avance parce qu'étant les représentants de tout ce que la société traditionnelle pouvait avoir de négatif. Déjà dans *Les Soleils des indépendances,* Fama, le personnage d'Ahmadou Kourouma, qualifiait ces régimes, qui excluaient l'ancienne aristocratie malinké, de régimes « bâtards ». Les nouveaux dirigeants politiques sont perçus comme des autorités illégitimes dont la principale préoccupation est de prendre leur revanche sur l'histoire. Cette revanche se caractérise par la mise en place d'un système régi par une réglementation de façade et dont cette caractéristique bouleverse et conditionne le rapport de l'homme à son environnement. Il y a lieu d'apporter quelques précisions sur le rapport que nous établissons entre la société dite traditionnelle et ce qui est dénommé ici l'État moderne. Si la différence entre ces deux modes d'organisation semble évidente pour ce qui concerne l'Afrique, elle l'est moins pour les Caraïbes, compte tenu de la nature dont cette zone géographique a été peuplée. Cependant, de part et d'autre, les autorités de l'État moderne se présentent comme des individus qui accèdent pour la première fois à la gestion des affaires de la communauté.

Ainsi, l'État moderne apparaît aux yeux des écrivains comme une sorte « de prise de la bastille ». La différence est qu'ici, la prise du pouvoir, négociée ou arrachée, n'a pour objectif que de satisfaire les appétits d'une fausse aristocratie. Pour cela, les règles du jeu sont dictées par le leader de la révolution. Les éléments que nous avons retenus comme étant des conséquences directes d'une telle perception du pouvoir sont : « la dépravation des mœurs politiques » et « le contrôle des mœurs sociales ». L'analyse de ces deux points consistera à démontrer l'écart entre le comportement du dictateur, des autorités politiques, et l'éthique qu'exige la gestion des affaires publiques. Le choix du dictateur d'adopter un rapport oblique avec les règles qu'il a lui-même édictées, exige une stratégie pour étouffer toute prise de conscience ou toute volonté de remise en question de ses privilèges. Pour cela, les méthodes consistent à contrôler les mœurs par

©2011/UPS/I.02/14/D.

le conditionnement des comportements du peuple, soit par la contrainte, soit par des actions inhibitrices qui détournent la conscience populaire des réalités de la vie.

1) La dépravation des mœurs politiques

La dépravation des mœurs politiques est la conséquence d'une certaine conception de la gestion des affaires publiques. Les caractéristiques de la figure du dictateur que nous avons énoncées dans les chapitres précédents sont incompatibles avec l'éthique qui exige une séparation de la chose publique de celle privée. Dans une démocratie, le chef tire sa légitimité et sa force de l'adhésion du peuple. Dans le système dictatorial, la quête permanente du sommet de la hiérarchie politique et social et sa conservation, une fois qu'elle a abouti, ont pour objectif de transformer les administrés et leurs richesses en propriété privée. Dès lors, la politique se mue en un rapport de force et l'éthique devient un instinct de domination par tous les moyens. Une mutation de ce genre est également une des règles qui déterminent le pouvoir dictatorial et qu'il est possible de lire chez Jean-Jacques Rousseau. Dans son ouvrage intitulé *Du Contrat social,* voici comment il énonce les conditions dans lesquelles survient cette mutation : « Le plus fort n'est jamais assez fort pour être toujours le maître, s'il ne transforme sa force en droit et l'obéissance en devoir[1] ». Dans les systèmes dont il est question dans cette étude, la domination n'est pas uniquement une domination physique. Après s'être hissé physiquement et de force au sommet de la hiérarchie sociale, le dictateur s'émancipe matériellement. C'est surtout l'analyse de ce second aspect dont il s'agit dans ce point.

La représentation de cette dimension du pouvoir dictatorial est décrite comme une nouvelle éthique. Certains critiques ou auteurs n'hésitent pas à forger des concepts ou à donner à leurs ouvrages des titres qui font allusion à ce phénomène. Dans le premier cas, en analysant l'œuvre de Gérard Étienne, Keith Louis Walker parle de « cauchemar quotidien de la transformation de la démocratie en *klepto*-cratie et en paupérisation du peuple[2] » pour décrire cette nouvelle tendance qui caractérise le pouvoir dictatorial. En préfaçant un essai de Leslie-J.-R. Péan, Jacques Chevrier aborde la question de manière

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social, Œuvres complète, t. III,* Paris Gallimard, 1964, p. 354.
[2] Keith Louis Walker, « Pouvoir, amour et sexualité dans l'œuvre de Gérard Étienne », dans Danielle Dumontet (textes édités par), *L'Esthétique du choc. Gérard Étienne ou l'écriture haïtienne au Québec*, Frankfurt, Peter Lang, 2003, p. 179.

plus détaillée. Voici comment il met en corrélation la conformité du concept et la situation à laquelle elle se rapporte :

> L'État, pour ceux qui ont la charge de le représenter et de l'administrer est en effet considéré comme un lieu d'accumulation de richesses, et ceci dans le plus total mépris des lois et des règles qu'il a lui-même édictées ! C'est donc à raison que l'on a pu parler d'État kleptocratique[1].

Dans le second cas, citons le titre du roman de Daniel Éwandé intitulé *Vive le Président ! La fête africaine*[2]. Ce titre humoristique traduit le règne de la jouissance sur tous les plans qui est devenu le mot d'ordre des nouvelles autorités politiques.

Dans les littératures africaines et caribéennes, les exemples sont nombreux à présenter le phénomène de la corruption comme un défaut inhérent à la personnalité des nouveaux dirigeants politiques. Il convient, avant d'approfondir cette analyse, d'essayer de définir la corruption. Le concept, sur le plan politique, se présente comme un écart par rapport à une certaine exigence morale. La corruption est une forme de transgression des valeurs et des règles qu'exige la gestion des affaires publiques. Dans l'ouvrage de Leslie-J.-R. Péan cité précédemment, Jacques Chevrier donne une définition de la corruption empruntée à Pierre Manent : « Les différentes causes entrant en contact, s'unissant par ce que chacune a de potentiellement pire, c'est cela la *corruption*[3] ». En appréhendant la corruption sous l'angle de la politique en général, le phénomène devient difficile à cerner. En revanche, dans le cadre de la dictature, la corruption devient une norme de référence dans la mesure où le système lui-même est condamnable par principe et moralement répréhensible. Elle n'est qu'un élément, parmi tant d'autres, qui rend compte de la situation d'un monde à l'envers.

Ainsi, la corruption, telle qu'elle apparaît dans les différents ouvrages du corpus, est d'abord une prédisposition psychologique, une certaine conception de la gestion des affaires publiques, et ensuite un comportement manifeste.

*

[1] Jacques Chevrier (Préface de) dans Leslie-J.-R. Péan, *Haïti* : *Économie politique de la corruption. Tome II, L'État Marron ,1870-1915*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 9-10.
[2] Daniel Éwandé, *Vive le Président ! La fête africaine,* Paris, Albin Michel, 1968.
[3] Jacques Chevrier (Préface de) dans Leslie-J.-R. Péan, *Haïti* : *Économie politique de la corruption. Tome II, L'État Marron ,1870-191, op. cit.,* p. 7.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Ce qui prédispose le dictateur à la corruption est la manière dont il accède au pouvoir. Le coup d'État et le premier galon de la corruption en tant qu'acte de violation des règles du jeu politique. La soif de pouvoir qui pousse le tyran à le perpétrer est la même qui le pousse à abuser des biens publics. Guy Menga souligne bien dans son roman intitulé *Kotawali* comment le désir d'accaparement du pouvoir témoigne également d'un manque d'éthique dont la fin logique est l'appropriation des richesses collectives. C'est par le biais d'un narrateur omniscient que le sentiment de Bélindao vis-à-vis de la dictature est exposé :

> Et il [Bélindao] se mit à haïr cette politique qui hisse au premier rang les arrivistes et les opportunistes, qui sort du néant ou de l'ombre, à la faveur d'un coup d'État ou d'une machination, des gens aux agissements clownesques ou cyniques qui font tout sauf savoir diriger un pays ou guider d'autres hommes[1].

Le discours littéraire qui présente la corruption comme une tare ontologique de la figure du dictateur est récurrent dans les littératures d'Afrique et des Caraïbes. Pour comprendre ce point de vue intellectuel, il faut le mettre en rapport avec le défi que constitue, chez ces peuples, la prise en charge de leur propre destin après les Indépendances. Les innombrables déceptions politiques consécutives à l'avènement de la dictature sème le doute chez les intellectuels de ces pays à qui les colonisateurs prédisaient un destin sombre. Le scepticisme du discours est une interrogation sur une éventuelle malédiction ou pas d'un peuple qui, sans cesse, est à la recherche d'une hypothétique liberté. Cependant, le discours littéraire tente de créer l'espoir à travers un manichéisme qui distingue d'une part une oligarchie corrompue, que le hasard des choses a confié la destinée de tout un peuple, et d'autre part un peuple plein de ressources positives et capable de relever le défi, une fois qu'il aura la charge de montrer la voie. C'est une telle perception de la dictature que le lecteur découvre dans *Rue des Pas-Perdus.* Voici comment, dans le propos de la prostituée-narratrice, cette dichotomie est établie :

> Mais personne n'est né militaire, c'est peut-être simplement une histoire de microbes cachés dans l'eau et le gros pain, un problème de corruption du lait maternel, ou peut-

[1] Guy Menga, *Kotawali,* Dakar/Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines, 1977, p. 223-224.

> être que les femmes ne faisant plus l'amour de leur plein gré les enfants naissent tout ridés avec des mains comme des couteaux, des étouffoirs au bout des bras[1].

Dans le corpus caribéen, la corruption et l'incurie du pouvoir dictatorial se présentent comme une arme de vengeance. Ce n'est pas un hasard si cette dictature qui a comme idéologie le *noirisme* recrute ses inconditionnels dans les rangs des « orphelins » de père, c'est-à-dire des individus de père inconnu ; le parent refusant de reconnaître son enfant parce que la mère n'appartient pas, comme lui, à la bourgeoisie.

L'idéologie coloniale qui émancipait les Blancs et certains Mulâtres d'une part et rabaissait les Noirs d'autre part semble être le prolongement et les fondements de ces différents groupes dans une situation où les rôles sont cette fois-ci inversés. La jouissance sans limites des privilèges dans le cadre la dictature est une conception biaisée de la politique, mais, cela mérite d'être souligné, elle est corroborée, jusqu'à un certain degré, par l'image que l'idéologie coloniale a toujours montrée et qui faisait de la richesse et de la pauvreté une condition que détermine la couleur de la peau. Par conséquent la corruption est ainsi brandie comme une pratique insolente qui se justifie d'une certaine volonté de démontrer une dialectique du discours colonial. Face à cette revanche historique, le discours romanesque se veut lucide et constructif. Ce que la narratrice appelle dans *Rue des Pas-Perdus* cette « plaie sans cesse refermée, ouverte[2] » ou le « brouillage lucide des valeurs relatives[3] » n'est que le ligotage d'une société gangrenée par un jeu de pingpong interminable dont le ballon a pour nom la haine. C'est pour cette raison que, pour dépasser cette conception qui fait de tous les acteurs des perdants, le choix esthétique aura été de faire du dictateur une figure marginale. Et pour parachever le tableau, le romancier, tel que le lecteur peut le découvrir dans *Mourir pour Haïti,* crée les conditions de réconciliation d'une génération de jeunes dont certains furent des inconditionnels du pouvoir et d'autres, ses farouches ennemis. La rencontre a pour objectif de combattre l'appropriation individuelle par le Fou-Délirant de toutes les richesses du pays ; une appropriation que Saint-Jean Père souligne par l'emploi de la métaphore agricole « une énorme plantation à une seule fin[4] », en parlant du pays.

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 22.
[2] *Ibid.,* p. 17.
[3] *Ibid.,* p. 17.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 34.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Dans le corpus africain, le lecteur découvre la même conception du pouvoir, à des degrés variés, qui ne peut avoir pour aboutissement que la corruption à tous les niveaux de la société. Dès l'ouverture de *L'État honteux*, le dictateur s'accuse en prévoyant d'être accusé d'abus de bien publics : « ''je n'ai pas confiance ; je ne supporterai pas qu'on dise que j'ai détourné l'argent de mon peuple''[1] ». L'ascension matérielle et sociale par les moyens de l'État est perçue comme une règle générale, « un lieu commun ». Dans les rares occasions où un personnage déroge à cette règle par principe moral, il est considéré comme un marginal par les membres de sa famille et par la société tout entière, excepté les hommes qui incarnent l'espoir dans cet univers de rapaces. Dans *Les Noctuelles vivent de larmes*, un roman d'Ibrahima Ly publié à titre posthume, tel est le sort d'Haady. Son aîné Maadou essaie de le convaincre d'adopter la même attitude que les autres membres du gouvernement en ces termes : « l'État n'est qu'un puits, et le diplôme, l'outre qui permet d'y puiser l'eau pour remplir le canari familial[2] ». Contrairement à ce personnage exemplaire et marginal, les autorités peintes dans *E. A. V. B. S.* et dans *La Vie et demie* sont d'un autre avis. Nous ne reviendrons pas sur les fameux conseils que le dictateur au totem caïman a donnés à Koyaga sur la nécessité pour un dictateur africain de confondre la caisse de l'État avec sa propre poche. Cependant, il convient de souligner la manière dont les amis dictateurs de Koyaga, notamment l'homme au totem caïman, ont hissé les membres de leur ethnie :

> Le dictateur avait, avec l'argent de l'État, fait de chacun de ses parents de ses proches et serviteurs des fortunés comme des princes d'un pays pétrolier du golf d'Arabie. Il avait hissé, toujours avec les moyens de l'État, tous les membres de sa tribu au bonheur et confort matériel que vivent les citoyens des pays développés les plus riches du monde[3].

Le général Koyaga adoptera la même attitude que l'homme au totem caïman. Il a lui aussi métamorphosé le marabout Bokano en faisant de lui l'un des hommes d'affaires les plus riches de la République du Golf dont il est le dictateur.

La perception du pouvoir qui prévaut chez Koyaga est la même que chez les différents dictateurs de *La Vie et demie* où le prédécesseur du Guide Providentiel, Oscario de Chiaboulata, avait confié au docteur Tchi, alors qu'il était nouvellement

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 8.
[2] Ibrahima Ly, *Les Noctuelles vivent de larmes, op. cit.,* p. 155.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 187.

nommé ministre de la santé : « le pognon vient de là-haut. Tu n'a qu'à ouvrir les mains […], un ministre est formé de vingt pour cent des dépenses de son ministère. Si tu as de la poigne, tu peux fatiguer le chiffre à trente, voire quarante pour cent[1] ». L'auteur ne fait pas qu'exposer le point de vue des dictateurs quant à leur perception de ce nouveau mode d'émancipation. La description qu'il fait d'eux s'apparente à celle que nous avons exposée précédemment concernant les autorités qui se découvrent dans le corpus caribéen. La figure du dictateur, qui fait de la corruption la première règle de gestion des biens collectifs, est dite, dans la lettre que Cataeno Pablo a adressée à mon-colonel Martillimi Lopez, appartenir à une « race de crocodiles venus au monde avec des écailles de honte[2] ». « Ces écailles de honte », c'est l'absence de prise de conscience de la nécessité de relever le défi par la démonstration d'une gestion qui contredirait le discours du banquier dans *Une Saison au Congo,* qui a déjà été cité dans l'introduction. Rappelons que celui-ci prédisait que les nouveaux dirigeants africains et caribéens seraient des cohortes [comprenons des corrompus] qui, au lieu de servir leur peuple, serviraient leurs propres intérêts.

En effet, la corruption de ces systèmes dictatoriaux n'est pas uniquement une perception de la politique. Elle se manifeste par une mise en pratique. Comment la théorie de la corruption est-elle appliquée dans le corpus ?

*

Comme pour confirmer le point de vue selon lequel la corruption est une règle propre au système dictatorial, le lecteur découvre la création de ministères spéciaux veillant à son application. Dans *La Vie et demie*, on découvre un « ministère de la corruption[3] » dans le nouveau gouvernement de Patatra. La dénomination renferme une volonté délibérée de la part de l'auteur d'occulter le groupe participial « chargé de la lutte contre » qui aurait donné à l'ensemble le sens commun qu'on lui connaît dans l'organisation traditionnelle d'un gouvernement. En faisant la distinction entre les deux modes de dénomination, l'auteur lève l'ambiguïté du concept en lui donnant sa signification réelle dans le contexte du récit. Dans un autre roman qui fait partie du

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 34.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 127.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 143.

©2011/UPS/I.02/14/D.

corpus, il procède de la même manière en substituant le ministère des finances ou du budget, au « ministère du pognon[1] ». Le concept est celui du dictateur lui-même qui avoue l'employer par souci de franchise, mais aussi sans doute parce que, dit-il, « la meilleure façon de cacher les choses c'est de les montrer[2] ». Toujours est-il que le rôle que ce ministère doit jouer n'est pas précisé.

La description de la corruption dans ce roman passe par une mise en exergue des paradoxes du dictateur. Du début du roman jusqu'au moment où il forme son nouveau gouvernement, mon-colonel Martillimi Lopez semble vouloir combattre la corruption. Il le manifeste en accusant de manière itérative ses prédécesseurs, soit d'avoir du « du fric en Suisse[3] » ou « placé le Trésor public sous le lit de [leur] mère[4] », soit d'avoir « instauré la délinquance financière dans le pays[5] ». Ainsi, le personnage fait preuve d'une éthique irréprochable. Cependant cette attitude qui le place au-dessus de ses prédécesseurs ne dure pas longtemps. Il est dans un environnement où l'éthique individuelle ne peut avoir pour compagnie que la marginalisation. La corruption est dans *L'État honteux* un phénomène social collectif. Se distinguer dans cet univers, par une attitude contraire à celle de la majorité, ne fait qu'augmenter la soif de ce qui est devenu, d'après le docteur Tchi, « le seul chemin […] [qui] sauve de tout[6] ». Le personnage finira par céder à la tentation de la corruption. Il en usera pleinement en monnayant la recherche d'ennemis qu'il s'est lui-même fabriqués auprès de son peuple.

Par ailleurs, l'argent public ne sert pas uniquement à enrichir le dictateur et ses proches. Il est un véritable moyen grâce auquel le dictateur fait fonctionner son système, mais aussi celui qui permet à une certaine partie de la population de survivre. La popularité du dictateur et la fidélité de ses subordonnés sont garanties grâce à des pratiques de monnayage. L'auteur de *Rue des Pas-Perdus* décrit la dictature comme un phénomène où sévit le clientélisme au détriment du mérite. L'adhésion à un camp, qu'il s'agisse de celui de Décédé Vivant-Éternellement ou de celui du Prophète, se fait sous la contrainte. Sinon, pour s'émanciper de la misère quotidienne, le citoyen doit faire un

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 13.
[2] *Ibid.,* p. 73.
[3] *Ibid.,* p. 73.
[4] *Ibid.,* p. 52.
[5] *Ibid.,* p. 52.
[6] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 30.

« serment de fidélité [accompagné d'une] demande de travail[1] » à un des deux clans qui s'affrontent, en attendant que le pari incertain soit gagné. L'unique moyen d'être certain de pouvoir subvenir à ses besoins est de faire partie du cercle des proches du dictateur. L'auteur anglophone, Chinua Achebe s'attaque à cette pratique qui détrône la fierté de vivre du fruit de son travail. Dans *Le Démagogue,* la société des Indépendances est représentée comme un univers où la qualité des relations de l'homme dans la société vaut mieux que celle de ses diplômes. Voici comment le narrateur présente le phénomène : « Un dicton courant après l'indépendance […] voulait que l'important ne fût pas ce qu'on savait mais celui qu'on connaissait[2] ».

En effet, la situation témoigne de l'effondrement des valeurs sociales et d'une dépravation des mœurs politiques. À défaut d'avoir des relations solides dans le cercle du pouvoir, les difficultés liées aux démarches administratives se surmontent grâce au pouvoir de l'argent. L'itinéraire du Guide Providentiel en est une illustration. Le personnage a plusieurs fois changé d'identité avant d'accéder à la tête du pays. Le trafic d'identités dans *La Vie et demie* a une double fonction. Il entretient la règle de la vraisemblance qui donne plus de crédibilité à la fuite des personnages poursuivis par le régime. Aussi permet-il de découvrir l'ampleur de la corruption au niveau de l'administration. Les différents déplacements des enfants de Chaïdana sont rendus possibles grâce aux deux sacs d'identités que Martial a mis à leur disposition. La possibilité pour un mort-vivant comme Martial de se livrer à un trafic d'identités est une manière pour l'écrivain de banaliser le phénomène de la corruption. Le commerce des morts ou des prisonniers est le summum de cette corruption. Pour récupérer le corps d'un parent décédé ou libérer un prisonnier, les citoyens doivent offrir des sommes faramineuses. Quant aux droits d'indemnisation des parents des victimes, le pouvoir en parle juste pour trouver le prétexte à faire dépenser aux populations davantage d'argent « en pourboires[3] ». L'incurie de l'administration est telle que certaines décisions du Guide Providentiel en sont l'aveu sans détour. S'il a crée le Corps autonome des intimes pour retrouver Chaïdana, c'est parce qu'il convient sans doute avec le narrateur que « les cartes d'identité n'inspiraient pas tout à fait confiance[4] ».

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 89.
[2] Chinua Achebe, *Le Démagogue, op. cit.,* p. 31.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 71.
[4] *Ibid.,* p. 61.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Un tel constat est bénéfique au régime. Mais il faut préciser que la règle n'est valable que pour les citoyens ordinaires qui ne constituent pas une réelle menace pour le pouvoir. L'impossibilité d'identifier un citoyen dans un système dictatorial n'est en réalité qu'un prétexte. Les individus susceptibles de gêner le dictateur sont tous fichés et numérotés. Mais en reconnaissant la non fiabilité des cartes d'identité, les défenseurs du régime tirent profit au maximum de la loi de l'amalgame. Cette dernière permet de punir tout acte révolutionnaire ne serait-ce qu'en arrêtant des innocents pour démontrer une prétendue infaillibilité du système de sécurité du dictateur. La description des pratiques de cette cohorte d'hommes de main avides de reconnaissance de la part du dictateur corrobore la nature de la corruption. En jetant un regard sur leurs comportements, le lecteur découvre qu'ils jouent un rôle prépondérant dans l'érection des contrevaleurs en règles de référence. Tout en contribuant à la satisfaction des appétits du dictateur, ces hommes de main ne font qu'assouvir en même temps leur avidité matérielle et financière. L'idéal du dictateur et le leur convergent vers la quête de la puissance sur fond de haine et de violence. Certains parmi eux sont de véritables théoriciens de la corruption ou de son application telle que le dictateur l'a enseignée.

Dans *Le Mât de cocagne*, Moutamad, un homme d'affaire libano-syrien, est l'une des figures de cette cohorte de prédateurs sans vertu. L'homme s'est associé à la deuxième personnalité du pouvoir, Clovis Barbotog, pour fonder la ZAAMCO, une banque spécialisée dans l'exportation de sang humain. L'activité de cette banque consiste à « vampiriser[1] » la population en la vidant de son sang. La dénonciation de cette déshumanisation du peuple est faite par l'emploi de métaphores hyperboliques et une multiplication des images pour qualifier leurs auteurs. La vampirisation des hommes d'Henri Postel est assimilée à « une rivière de sang frais de tous les groupes inimaginables[2] », pour souligner la quantité de sang extraite. Cette quantité de sang, ajoutée à celle des autres victimes du peuple, est décrite comme une « inondation [qui] avait jeté la panique à la Bourse internationale de sang (BIS)[3] ». Dans cet univers, tous les moyens sont bons pour accumuler le maximum de richesses. Les acteurs ne sont plus

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 176.
[2] *Ibid.,* p. 176.
[3] *Ibid.,* p. 176.

des humains, mais plutôt des êtres surnaturels. Les victimes sont des « zombies[1] » et les bourreaux, soit « un micmac de vampires[2] », soit des « rats[3] » ou « des cochons[4] ».

Le regard à travers lequel est exposé ce gangstérisme politique est un regard de l'intérieur. Si ce ne sont pas les acteurs qui avouent eux-mêmes, ce sont les victimes, qui ne sont pas moins des témoins oculaires, qui les chargent à avouer sous la menace. La rencontre entre Moutamad et Henri Postel et les menaces de morts que celui-ci a proféré à l'égard du premier sont un prétexte dans le roman de René Depestre pour démontrer le rôle éminent que le gestionnaire du *Schéhérazade* à joué dans l'ascension du dictateur Zacharie. Voici comment sous la colère la victime de la zombification du régime pousse le commerçant véreux à avouer ses crimes :

> – Qui, en 1957 a versé cent mille dollars à la ''caisse électorale'' du Dr Zoocrate Zacharie ? Qui a recruté pour lui des partisans dans la colonie libano-syrienne ? Plus tard, qui l'a introduit auprès de la mafia pour des achats d'armes, en contrebande ? Qui a servi d'intermédiaire entre des gangsters et Clovis Barbotog pour couvrir le pays d'un réseau de casinos et de maisons de prostitution ? Qui a eu l'idée de céder à bail pour 99 ans l'île de la Tortue ? Attendez, Moutamad, je n'ai pas fini. Qui est membre du conseil d'administration de la ZAAMCO, la banque qui exporte du sang d'homme à trois dollars le litre ? Enfin, qui, il y a un instant, a avoué qu'il est sur le point de mettre dans ses poches tout le commerce de ce pays ? […]
> – Oui, je suis un salaud, c'est vrai. Mais je suis prêt à vous aider à partir[5].

Le commerçant avoue non seulement tous ses crimes, mais il s'engage également à trahir ses camarades pour sauver sa vie. La figure du prédateur corrompu est décrite, aussi bien chez René Depestre que chez Sony Labou Tansi, respectivement dans *Le Mât de cocagne* et dans *La Vie et demie,* comme un personnage plein de défauts. Il est moralement infidèle et sans courage, et physiquement, il a un corps qui déborde. Dans Le *Mât de cocagne*, la peur et la promesse de Moutamad de trahir ses compagnons sont les mêmes qui caractérisent le docteur Tchi dans *La Vie et demie*. Le manque de courage chez le docteur est dit héréditaire, comme en témoigne le suicide de son père par manque de courage d'affronter la vie. Les deux hommes ont également des physiques comparables. Le visage du docteur est décrit, après les supplices infligés par le Guide Providentiel, à travers ses boursouflures, ses oreilles et ses lèvres en lambeaux.

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 98.
[2] *Ibid.,* p. 177.
[3] *Ibid.,* p. 33.
[4] *Ibid.,* p. 177.
[5] *Ibid.,* p. 33.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Sa ténacité malgré les supplices laisse deviner la corpulence du personnage. Quant au second, il est décrit dans sa chute commandée par la peur : « Il [Moutamad] s'effondra sur ses grosses fesses, les yeux larmoyants, le visage luisant de sueur et d'épouvante[1] ».

L'unique domaine dans lequel les personnages excellent en courage, est celui de l'accaparement des biens de l'État. Les conseils du Président Oscario de Chiaboulata que le lecteur découvre de manière analeptique renferment un paradoxe qui confirme le propos avancé précédemment. Le verbe employé pour encourager le docteur est le verbe « oser » alors que le conseiller avoue lui-même que le « suicide, c'est pour les courageux, pas pour [eux] les lâches[2] ». Pourtant, en s'exprimant sur les techniques à employer pour devenir riche, il parle de « question d'audace et de foi[3] ». La mise en pratique de cette audace et de cette foi est décrite par l'emploi de métaphores renvoyant à des cours d'eau dont la grandeur du débit ou la capacité de drainage renvoie à la vitesse d'accumulation de richesse. Dans leur ordre de grandeur graduelle, on peut distinguer « les petits ruisseaux [qui] font de grandes rivières [ou] des fleuves [ou bien encore] des mers[4] ». Enfin, la dernière métaphore qui résume et corrobore l'utilisation de l'argent public est celle du « fleuve où se jetaient deux océans : l'océan de la propagande et l'océan des besoins du guide […] ». Le renversement de l'image, car c'est plutôt le fleuve qui se jette à la mer ou à l'océan, témoigne du caractère inouï et invraisemblable d'une situation inacceptable. Ces dernières comparaisons introduisent ce qui peut être considéré ici comme un langage de la corruption.

En plus de la description de cette mise à sac organisée par le système dictatorial, il existe tout un lexique de la corruption. Dans son ouvrage intitulé *Les Yeux du volcan,* Sony Labou Tansi décrit le phénomène de la corruption d'une manière qui est à la fois triste et comique. L'idée que le prédécesseur du maire ait pu vendre la cour de récréation du lycée des libertés à un étranger et la question de savoir comment les élèves de cet établissement pourraient accéder à celui-ci constituent une équation difficile à résoudre. La description de cette attitude engendre un nouveau vocabulaire pour qualifier les autorités politiques. Le lexique renvoie, soit à la nourriture, soit à un esprit d'authenticité qui confond solidarité et corruption. Dans le roman de Sony Labou Tansi

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 34.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 35.
[3] *Ibid.,* p. 35.
[4] *Ibid.,* p. 36.

cité précédemment, la nourriture des autorités c'est les lois qui régissent l'État : « Nous pensions même que nos Autorités étaient devenues ''légivores''. Celui qui avait un rien d'autorité le montrait en grignotant la Constitution ou les articles du Code civil[1] ». Si ce n'est pas un qualificatif, c'est un verbe dont l'emploi ou la tournure est inhabituelle. Chez Chinua Achebe, le narrateur de son roman intitulé *Le Démagogue* emploie le verbe « sucrer » à la forme pronominale pour lui donner peut-être le sens de se servir : « Tu te sucres, je me sucre et qu'on en parle pas[2] ».

Par ailleurs, la corruption est confondue avec la solidarité. Il est difficile de comprendre cette propension à la confondre avec la solidarité. Cependant, il semble que la pratique et ses justifications ne sont pas vraiment une conséquence de la solidarité traditionnelle, mais plutôt un manque de responsabilité et de probité morale à laquelle s'ajoute un détournement du sens de l'État. Ce qui est paradoxal dans cette confusion, c'est que, dans la société traditionnelle, le chef s'appropriait rarement les biens d'autrui ou, pour être plus précis, de ceux qui étaient sous sa responsabilité. Pourtant, quand il s'agit de justifier un acte de corruption, la tradition sert souvent de moyen. *Dans Attendant le vote des sauvages*, la corruption est parfois érigée en « valeur » authentique. Les pourboires versés en contrepartie des marchés publics sont décrits comme une attitude culturelle originelle. Le romancier a voulu sans doute adopter un ton humoristique dans la mesure où nulle part dans les sociétés traditionnelles africaines la corruption n'a été considérée comme une valeur. Le vol était même reconnu à certains groupes minoritaires et limité à un certain nombre d'espèces, mais la corruption a toujours été sanctionnée sévèrement. Il y avait évidemment les razzias, mais celles-ci se pratiquaient dans une société qui en acceptait les règles du jeu. Dans le cadre de l'État moderne, et particulièrement dans celui de la dictature, le phénomène s'inscrit dans la logique du pouvoir. Le pouvoir dictatorial, compte tenu de la manière dont il advient, ne peut que s'inscrire dans la logique du camouflage, de la démagogie et de la corruption. L'usurpation du pouvoir par la trahison et le meurtre ne peut avoir pour conséquence que l'exploitation des faibles. Ce qui est considéré ici comme une pratique authentique ne peut l'être que par sa mise en corrélation avec le sens que revêt la dictature, c'est-à-dire l'incarnation *a priori* de la corruption. C'est en ce sens qu'il faut

[1] Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan,* Paris, Seuil, 1988, p. 20.
[2] Chinua Achebe, *Le Démagogue, op. cit.,* p. 218.

©2011/UPS/I.02/14/D.

comprendre les échecs de Gaby. Voici comment le griot-narrateur explique les difficultés de l'architecte sénégalais :

> L'architecte, malgré le nombre de barbes copieusement mouillées dans l'entourage du dictateur, n'avait jamais gagné de marché dans le pays. Ses concurrents s'étaient toujours trouvés plus généreux dans la manière ''de parler français'', dans ''le geste national''[1].

En somme, il y a lieu de préciser que la dépravation des mœurs politiques, et notamment la corruption, n'est pas que l'apanage du pouvoir dictatorial. Dans tout système politique, la tentation de la corruption est présente. Mais ce qui distingue les régimes dictatoriaux des autres formes de gouvernement, c'est la volonté délibérée d'encourager et d'organiser le phénomène au lieu de le combattre et de l'atténuer. Si dans les autres formes d'organisation politique le phénomène est asymptotiquement combattu, dans la dictature il n'existe pas de règle pour la combattre, car si celles-ci existaient encore la dictature elle-même ne pourrait pas voir le jour. Le propos de Fatoman dans *Dramouss*, un roman de Camara Laye, résume bien cette perception du phénomène : « il faut dire qu'un régime qui se bâtit dans le sang, par les soins des incendiaires de cases et de maisons, n'est qu'un régime d'anarchie et de dictature, un régime fondé sur la violence, et que détruira la violence[2] ». Le propos du narrateur délimite le cadre dans lequel la nature de la corruption des régimes dont il est question dans cette étude doit être appréciée. Les différentes justifications ou la mise en équation de la corruption et de la solidarité ethnique ou tribale ne sont qu'un détour par lequel le dictateur justifie, face au regard d'un peuple, ce qui n'est en réalité qu'une dépravation des mœurs.

Le regard de l'écrivain n'est pas celui de l'homme du peuple. La critique de la corruption est une esthétique militante. La dimension critique des différents textes, au-delà de la description, de l'évocation, est un questionnement sur le genre humain. Mais la littérature ne fait pas que poser des questions, elle donne également des réponses ou, à défaut, essaie de faire comprendre une situation d'une certaine manière. Les métaphores qui sous-tendent la description de la corruption sont symptomatiques de

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 244.
[2] Camara Laye, *Dramouss* (1966), Conakry, Tabala / Bookémissaire, 2005, p. 141.

cette réalité. Pour l'illustrer par quelques exemples parmi ceux que nous avons évoqués tout au long de ce sous-point, rappelons en seulement deux. Le trafic de sang humain, qui se découvre sous la plume de René Depestre, dans *Le Mât de cocagne*, celui des cartes d'identités et des êtres humains (vivants ou morts), que le lecteur rencontre sous la plume de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie*, ont une signification de haute portée. Des humains aspirent le sang d'autres humains après avoir baptisé leur propre intronisation sous le sceau du sang. Nous ne sommes pas loin de la métaphore du cercle ou encore mieux de celle du cercle monstrueux qui, pour mieux être compris, peut être comparé, dans sa forme, à l'image d'Ouroboros.

Loin de la signification symbolique du renouvellement à laquelle elle est parfois associée, il faut y voir l'autodestruction de la dictature à travers la mort des autres, sa propre mort, comme le dit Jean Apocalypse à Félix-le-Tropical : « Tuer, Excellence, tuer c'est s'annuler dans les autres ». Dans cette mort progressive de la dictature, dont la corruption n'est qu'un maillon de la chaîne qui la compose, le comportement de l'homme enfermé dans cet univers n'est pas celui d'un sujet libre. Son comportement, quelle qu'en soit l'apparence, est déterminé par une certaine politique des mœurs établie par le dictateur.

2) Le contrôle des mœurs sociales

Pour introduire l'analyse de ce sous-point, qui porte sur le contrôle des mœurs sociales, il y a lieu de s'intéresser à un élément qui appartient au jargon de la corruption dans les sociétés peintes par les textes du corpus. La récurrence de l'expression « fermer les yeux[1] » témoigne de l'érection de l'incurie en règle de comportement dans le système dictatorial. Mais il faut reconnaître que cette attitude qui renvoie à la corruption est également une règle de conditionnement des masses populaires. « L'art de fermer les yeux » est une feinte, une fuite de responsabilité, lorsqu'il se rapporte au dictateur et à ses collaborateurs. Lorsqu'il se rapporte au peuple, il devient une stratégie du dictateur

[1] Voici quelques emplois de l'expression : « Mon père disait que ''les yeux fermés'' c'est est une spécialité de son vieux pays » (*Mourir pour Haïti,* p. 38). Dans L'État honteux, voici un autre aveu du dictateur : « Si tu veux vivre ici, il faut être fort dans l'art de fermer les yeux » (*L'État honteux*, p. 79). Dans un texte de Tchicaya U'Tamsi le général dictateur pense la même chose : « Si tu veux rester au Gouvernement, mets-toi un bandeau » : *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort*, p. 65.

©2011/UPS/I.02/14/D.

appliquée au peuple. Non seulement le dictateur ferme les yeux sur toutes les injustices qui se passent, mais il amène également le peuple à garder les yeux fermés, soit en l'y obligeant, soit en le trompant de manière astucieuse. Toujours est-il qu'une des caractéristiques du pouvoir dictatorial est la réduction du peuple en un conglomérat d'individus soumis et plus préoccupés à sauver leur vie qu'à rechercher les dysfonctionnements de leur société.

Une pareille situation réduit le peuple à une masse docile que certains auteurs, comme N'Debeka et Dorsinville préfèrent qualifier de « troupeau ». Dans sa pièce de théâtre intitulée *Le Président,* Maxime N'Debeka souligne cette propension chez le dictateur à vouloir abrutir son peuple en le considérant comme un troupeau d'animaux dont il est le propriétaire : « tous ces animaux [le peuple] sont à moi[1] ». La conception du personnage de Maxime N'Debeka des rapports entre l'autorité politique et le peuple, mais également de leur statut, n'envie en rien celle du professeur Helmholtz dans *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. Si dans le second la théorie et la pratique du conditionnement sont exposées sans ambiguïté, dans le premier, le propos du dictateur laisse entrevoir *a posteriori* l'application d'une méthode « peut-être tropicale » qui justifie la manière dont il dénomme le peuple. Voici comment le dictateur présente sa vision du monde :

> Peuple et foule, foule et peuple, qu'y a-t-il de changé ? […] Tout ici ne convient qu'à des animaux aveugles […]. Vient quelqu'un qui crie que la terre pue, c'est un monstre. Vient celui qui dit aux pauvres vous êtes des riches, vous n'avaient pas faim ; aux vieux vous êtes des jeunes ; aux voleurs : c'est bien ; qui nomme les animaux aveugles peuple ! Celui-là est un « héros ». Un héros qui a le droit de faire la guerre, de célébrer des fêtes, de trafiquer, de flatter, de se montrer arrogant, soupçonneux et cruel, de conspirer, de thésauriser, pourvu qu'il le fasse pour son compte, au nom du peuple.[2]

Ce qui est valable chez ce personnage l'est également chez les dictateurs dont il est question dans cette étude. Au moment où le dictateur et ses collaborateurs jouissent de tous les privilèges, le peuple est mis dans des conditions qui l'empêchent de voir et de comprendre la réalité des choses. Il conviendra, dans un premier temps, de voir comment le peuple est contraint à ne regarder que dans la direction que lui indique le système dictatorial. Dans un second temps, nous exposerons comment cette pratique est

[1] Maxime N'Debeka, *Le Président, op. cit.,* p. 27.
[2] *Ibid.,* p. 89.

opérée par la création d'une ambiance social qui prive le peuple de toute prise de conscience de sa condition d'exploité.

*

En effet, de part et d'autre, les méthodes utilisées par le dictateur pour conditionner le peuple, au point que la perception de son environnement soit une vision cyclopéenne du monde, sont d'abord théorisées avant d'être appliquées. En ce qui concerne la première méthode, c'est-à-dire celle qui est fondée sur la contrainte, la théorie est énoncée dans deux romans du corpus : *L'État honteux et Le Mât de cocagne*. Dans le premier, la théorie de mon-colonel Martillimi Lopez est la parodie d'un principe machiavélique que nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents. À défaut de pouvoir être aimé, le dictateur veut être craint comme le conseille Machiavel dans *Le Prince*. Mais le choix du dictateur est de l'appliquer de manière à ce que personne parmi le peuple n'ait le temps d'écouter autre chose que ses discours. Pour cela, voici ce qu'il demande à son ministre des frontières de faire :

> Je demande à mon-colonel ministre des Frontières de faire mettre des haut-parleurs dans tous les quartiers [….]. Qu'ils m'entendent dans leur sommeil d'animaux honteux, qu'ils m'entendent, pendant qu'ils montent leurs femmes, pendant qu'ils me maudissent et complotent contre moi, pendant qu'ils m'insultent, au moins qu'ils m'entendent et que ma voix les dévierge, faute d'être aimé qu'au moins je sois craint, connu, senti[1].

La méthode du personnage renferme également la perception qu'il a du peuple. La fonction qu'il veut donner à ses discours est celle « d'hypnotiseur » par un tapage intemporel et excessif. L'emploi de l'expression « sommeil d'animaux honteux » revêt à la fois un sens figuré et un sens propre. Un peuple qui n'a plus le temps de réfléchir sur ses problèmes quotidiens est comparable à un troupeau d'animaux, compte tenu du fait que c'est la réflexion qui distingue l'homme de l'animal. Une telle situation chez l'individu est aussi comparable au sommeil. Dans les deux situations, c'est l'absence de réflexion, ou du moins la suspension de l'activité psychique pour ce qui concerne le second cas, qui prévaut. En tout état de cause, le principe est d'éviter toute prise de conscience qui engendrait des velléités révolutionnaires. À défaut de pouvoir empêcher

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 22.

©2011/UPS/I.02/14/D.

au peuple de s'adonner à des commentaires, qu'au moins ceux-ci portent sur les discours du dictateur. Ce dernier ne fait pas qu'appliquer une méthode contraignante pour ainsi diriger son peuple ; il applique également le principe de « l'hypnose » par la méthode douce. Cependant, nous analyserons le fonctionnement de cette méthode dans la seconde partie de ce sous-point.

Le second élément du conditionnement des comportements par la contrainte se rencontre, comme il a été annoncé au début de cette partie, dans *Le Mât de cocagne* de René Depestre. Il a pour nom « l'Électrification des âmes[1] » encore appelée « la zombification[2] » et a pour institution qui en a la charge l'Office National de l'Électrification des Âmes (ONEDA). Le principe consiste à transformer toute la population « onédo-zacharienne » en zombies, c'est-à-dire des êtes entre la vie et la mort. Ici, la méthode est différente de celle de mon-colonel Martillimi Lopez qui est décrite précédemment. Si le premier emploi des méthodes inspirées de théories politiques classiques, le second, lui, puise dans les ressources culturelles. La figure du zombie revoie à une croyance traditionnelle qui date de la période de l'esclavage dans le contexte caribéen. Cependant, elle a subi l'influence d'une certaine croyance traditionnelle africaine.

Dans la croyance traditionnelle africaine le principe du zombie, pour reprendre l'expression utilisée dans le roman, revêt trois dimensions. Il y a le zombie qui est un état circonstanciel, provisoire. L'individu que cet état concerne est également dénommé « un homme qui a une grosse tête » : traduction littérale d'un homme aux pouvoirs surnaturels qui a la faculté de séparer son esprit de son corps de manière provisoire pour une raison bien déterminée. Cette raison peut être l'usage d'un pouvoir d'ubiquité pour échapper à un danger, secourir un membre de la société ou surmonter une épreuve surhumaine. Le second zombie est un état qui concerne un membre de la société en partance pour le monde des morts. La traduction littérale du nom qui lui est donné chez certains groupes sociaux est « le mort-partant ». Cet état est constaté le plus souvent par un changement de comportement spontané si l'individu n'est pas en âge très avancé. S'il l'est, comme dans la majeure partie du temps, ce sont les anciens ou les vieux initiés qui le constatent et en informent certains membres de la famille. L'individu dans cet état ne vit plus assez longtemps. Le troisième état de zombie est le revenant. C'est le

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 15.
[2] *Ibid.,* p. 15.

plus souvent un être considéré comme mort, mais qui survit par la suite. Le statut de revenant ne s'applique pas à tous ceux qui ont frôlé la mort. Il se constate par la modification de la personne ainsi dénommée : perte de la voix ou modification du regard.

L'appropriation de telles croyances aura été opérationnelle dans les rapports entre maîtres et esclaves et continuera de l'être jusqu'à l'avènement de l'État moderne dans les Caraïbes. Dans les différentes luttes de libérations, les morts mystérieuses que certains (les matérialistes) attribuaient au poison et d'autres (les *surnaturalistes*) à un pouvoir mystique firent de l'idée de zombie une conception polémique. Mais il n'en demeure pas moins une croyance encore dynamique dans la société caribéenne. Dans *Le Mât de cocagne*, l'ONEDA est une forme d'actualisation de cette réalité culturelle. Pour que la zombification ou l'électrification puissent être un élément assez opérationnel pour infléchir les comportements de tout un peuple, il faut que celui-ci y croie *a priori*. Il faut cependant préciser que la référence culturelle n'est ici qu'une médiation discursive qui facilite la compréhension d'une situation politique donnée dans un contexte culturel particulier. La création d'une institution nationale (ONEDA) pour semer la peur parmi le peuple peut paraître comme une exagération, mais elle ne traduit pas moins le degré de superstition de la société en question. L'auteur établit une relation étroite entre deux situations dont l'une est culturelle et l'autre politique.

Dans l'un, tout comme dans l'autre, les relations entre les hommes sont fondées sur la méfiance et la peur paranoïaque d'être la visée d'un adversaire malintentionné. Si l'on sait que la ZAAMCO (Zacharian American Co) est le prolongement de l'ONEDA, il y a lieu de comprendre le choix esthétique chez l'auteur de faire de ces deux éléments un outil efficace dans le contrôle des mœurs. L'exportation de sang humain suppose que le peuple est assez affamé pour avoir besoin de « bazarder à tout prix son sang[1] ». Cette situation est une forme d'abrogation des frontières entre tous les éléments qui se rapportent au pouvoir. Tout ce qui appartient au domaine de la politique est symbole de mort. La psychologie de sor Cisa, telle que Horace la révèle à Postel, est en effet la même que chez la majeur partie des membres de la société peinte par René Depestre :

> Dans le monde où se meut son esprit [celui de sor Cisa], il n'y a pas de frontière entre un arbre, un homme, un cheval un récif, un tigre, un cyclone ou un État. À ses yeux

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 175.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> mystiques, le paludisme, la morte-saison, la sécheresse, le président Zacharie, les inondations, la terreur de l'ONEDA sont liés aux mêmes influences malignes. Ce n'est pas par des discours matérialistes que nous ferons de nos païens des citoyens[1].

Le héros Postel et son premier adjuvant, Horace, sont les rares citoyens à échapper à cet amalgame qui a pour conséquence la fatalité et la démission du peuple. Pour gagner l'adhésion de ce dernier, le héros est obligé d'instrumentaliser la superstition et la croyance en la primauté du secours des dieux animistes sur celui de l'homme par son engagement et sa détermination. Cependant, rien ne garantit que cette stratégie sera apte à réveiller le peuple, comme David essaie de le faire savoir au héros : « – Crois-tu que tes zombies de compatriotes vont déchiffrer la parabole à la noix de coco que tu mets dans ton histoire de tronc d'arbre[2] » ?

Si dans *Le Mât de cocagne* et dans *L'État honteux* la soumission et la peur, qui caractérisent le comportement du peuple, émanent de l'application de théories énoncées par le dictateur, dans les autres textes tel n'est pas le cas. Excepté *E. A. V. B. S.,* les autres textes du corpus dévoilent un peuple silencieux et docile, compte tenu de la violence dans laquelle il est plongé. Ces différences se justifient par le fait que le texte

de Kourouma, celui de Depestre et *L'État honteux* ont un rythme initial lent qui autorise cette particularité. Quant aux trois autres textes (*Rue des Pas-Perdus, La Vie et demie* et *Mourir pour Haïti*), le récit s'ouvre sur la violence. Contrairement aux autres textes où la figure du dictateur est découverte en premier lieu, ici, ce sont des personnages persécutés que le lecteur découvre dès le début du récit. La métaphore du troupeau qui est employée pour décrire leur comportement, traduit une absence presque totale de relation consciente entre les différents personnages. De part et d'autre, les personnages sont réduits à des fantômes. Dans ces univers, la caractéristique principale du peuple est qu'il est privé de toute réflexion.

Dans *Rue des Pas-Perdus,* la méfiance réciproque donne à la masse ou à la foule une fausse allure. Le récit est celui des relations impossibles. L'amour n'y est qu'un rêve et les amitiés s'y nouent dans le *« post mortem*[3] ». Pour mieux comprendre ce cadre romanesque où les individus sont vidés de leur joie de vivre, il faut jeter un regard sur la manière dont l'auteur établit une relation entre la violence et le comportement des

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 80.
[2] *Ibid.,* p. 40.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 53.

masses. Un passage résume bien le seul comportement qui vaille dans cet univers triste où l'homme n'est ni dans la vie ni dans la mort, mais à la frontière des deux mondes. C'est par le choix d'un personnage itinérant, Gérard le taximan, que l'auteur expose la situation générale sur le comportement de toutes les couches sociales. Voici comment Gérard perçoit le climat qui règne entre les individus qui composent la société peinte par Lyonel Trouillot :

> Des clients avec des têtes à faire peur aux gens qui avaient peur. Fallait se méfier des bavards, des gentils. Y avait tellement de provocateurs. Des vieilles femmes, des enfants, des faux prophètes, des faux mendiants, des faux malades, des collégiennes qui disaient avoir perdu leur cahier de chant, des serviteurs de l'Évangile qui veulent vous lire la Bible pendant que vous conduisez. À l'époque tout le monde espionnait tout le monde, va-t'en savoir ce qu'ils espéraient trouver à part la haine et la rareté[1].

Le passage révèle la déstructuration de la société et la déliquescence des valeurs sociales. L'atmosphère qui prévaut dans ce roman est la même que l'on rencontre dans *Mourir pour Haïti.* Ces deux textes renferment des caractéristiques qui les distinguent des autres textes du corpus. Le personnage du dictateur y est incarné par une figure de l'altérité. C'est pour cette raison que les récits ne laissent aucune place à la distraction. La seule méthode employée pour influencer le comportement du peuple est la contrainte. En choisissant un fou et un mort-vivant comme dictateurs, le romancier met en relief les méthodes de coercition et la violence exercées sur le peuple, car les deux figures sont marginales.

Dans *Mourir pour Haïti*, c'est par le regard d'un narrateur omniscient et par celui d'un personnage-narrateur particulier que le mal qui ronge le peuple est exposé. Dès les premières pages du roman, excepté les membres du groupe des Serge, le peuple tout entier, les membres du gouvernement du Fou-Délirant y compris, sont décrits comme des êtres dont l'esprit a quitté le corps. L'attitude de chacun face à la violence est de faire comme si tout se passe dans un monde de rêve et d'étouffer toute velléité de compréhension et de remise en question de la violence. L'inhibition de l'esprit ou sa séparation symbolique d'avec le corps prend ici la forme métaphorique d'un bateau ayant perdu sa vitesse de propulsion et qui s'apprête à faire naufrage : « les esprits

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 35.

©2011/UPS/I.02/14/D.

chaviraient ou chassaient sur les erres à ne pas croire en la réalité du vent, du soleil, du jour[1] ».

Les expressions employées pour traduire ce mal, qui se manifeste par des plaintes sourdes, renvoient, soit à l'image d'un troupeau d'animaux, soit à des comportements où le geste prend le pas sur la parole. C'est Aldo, un personnage éponyme d'un des chapitres du roman, qui qualifie le peuple de « troupeau miné par un étrange mal ». Le « carnaval de grimaces » est la métaphore que le narrateur emploie pour décrire cet univers où la dénégation de la mort des proches est constante. Une dénégation fondée non pas sur l'amour, mais plutôt sur la peur parce que le deuil y est synonyme de crime : « La loi non écrite était devenue de nier les disparus […]. Des veuves bien veuves portaient le vert, le rire des minis[2] ». L'univers du roman est celui de la peur paranoïaque de tout qui se rapporte au régime du Fou-Délirant. Face aux deux macoutes exécutés par Esther, aucun passant n'ose regarder les corps, de peur que les cadavres se relèvent de ce qui pourrait être un piège. Cette attitude n'épargne même pas certains ministres du dictateur :

> Ils n'osaient pas regarder Chérenfant abattu. C'était peut-être un jeu, supposez qu'il se redresse et s'asseye et vous trouve regardant sa bouche têtant l'asphalte. Ainsi pensaient des avocats, des employés, des professeurs, la garde montante du travail de 8 heures, la relève du matin, ainsi pensait même le ministre de la santé enfouraillé là si tôt à cause d'un malade à visiter (foutu malade, qu'il crève !) et tous […] se trouvaient paralysés au garde-à-vous devant deux cadavres, de peur de ce qui pouvait s'ensuivre si un seul vivant bougeait[3].

Ainsi, parler à demi-mot et penser « en silence » est une des principales caractéristiques du peuple dans *Mourir pour Haïti*. Ce comportement qui, d'après le personnage d'Aldo, fait « de la peur une loi [et] de la lâcheté un devoir[4] » est perçu comme un consentement et non pas comme une attitude qui se justifie de la peur, selon le Guide Providentiel.

Dans *La Vie et demie,* la séquence qui correspond à la Katamalanasie est celle la plus violente du récit. Les personnages n'y parlent pas. S'il leur arrive de crier, c'est pour supplier le pardon des bourreaux. Même les référendums portant sur des lois dont la signification est inconnue sont ratifiés à l'unanimité. C'est le dictateur lui-même qui

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 9.
[2] *Ibid.,* p. 53-54.
[3] *Ibid.,* p. 9.
[4] *Ibid.,* p. 51.

en fait la confidence à Chaïdana. Pour le Guide Providentiel, ses différents ministres à qui il a pris leur épouse ont consenti à cette décision parce qu'au lieu de se plaindre, ils ont plutôt fait l'éloge du chef. Voici comment se présente la logique du dictateur : « – On ne pense rien du Guide Providentiel : c'est la loi. La première loi. / – Ils ne penseront pas tout haut. / – Ça ne sera plus penser. Tu ne connais pas le proverbe : Qui ne dit mot consent ?[1] ». Pendant tout le règne du Guide Providentiel et jusqu'au début du règne de Jean-Oscar-Cœur-de-Père, le comportement du peuple est de faire du silence l'unique voie de survie. Vers la fin du règne de Jean-Cœur-de-Pierre, les méthodes de conditionnement du peuple changent. La contrainte n'est plus l'unique moyen qui détermine la conduite populaire. Patatra introduit la fête comme une nouvelle stratégie politique. L'analyse de ce principe nous permet d'aborder la seconde partie de ce sous-point qui porte sur les autres méthodes employées par le dictateur pour étouffer la prise de conscience du peuple.

*

La forte présence de la fête dans l'espace populaire ne renvoie pas forcément à une atmosphère de joie quotidienne. Elle peut être interprétée comme une forme de libération des mœurs sociales, mais en réalité il n'en est rien. La marque de fabrique de cette liberté apparente pourrait être dénommée une « liberté dans la l'esclavage ». La fête et l'ivresse sont le masque de la survie et des joies artificielles. La prostitution est celui d'une sexualité ligotée et les rares autorisations de s'exprimer sous l'anonymat sont le masque d'une liberté confisquée. Les pratiques relèvent d'une réelle volonté de camoufler toute une stratégie d'abrutissement du peuple. Dans *La Vie et demie*, l'année de Jean-Oscar-Cœur-de-Père compte « deux cent vingt-huit fêtes[2] ». La fête parmi des individus soumis au pouvoir par la violence est un principe paradoxal. L'objectif de ce principe n'est pas de rendre la joie de vivre au peuple. Il consiste plutôt à l'enfermer dans un carcan qui est l'envers du monde réel. L'homme est ainsi rabaissé à un stade juvénile où la vie est réduite à un simple jeu. Certains passages des textes du corpus confirment ce point de vue à travers lequel le peuple est comparé à des groupes d'enfants. C'est ainsi que le guide Jean-Cœur-de-Pierre, fils et successeur de Jean-

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 51.
[2] *Ibid.,* p. 129.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Oscar-Cœur-de-Père, a instauré « la nuit de l'Opinion[1] » pour permettre au Kawangotarais de s'exprimer au moins une fois dans l'année. La décision fonctionne sur le modèle de la *catharsis* en favorisant un exutoire de la haine du peuple. Une fois que les citoyens se sont défoulés à travers la distribution de tracts, ils perdent leur ardeur en libérant leurs intentions révolutionnaires.

Dans *L'État honteux* le peuple est décrit dans la lettre que les prisonniers ont adressée au dictateur à travers la périphrase : « quarante millions de bambins[2] » pour souligner sa naïveté. Dans *E. A. V. B. S.,* la comparaison est plus soutenue. Le griot-narrateur donne aux activités ludiques qui sont la principale occupation du peuple la même fonction qu'on attribuait aux contes pendant les veillées nocturnes. Dans la première partie de la comparaison, les deux éléments jouent le même rôle. Cependant, dans la seconde, la signification réelle de la pratique est dévoilée. Voici comment le griot-narrateur établit la comparaison :

> Dans votre République, le peuple est toujours sur la brèche. Il faut toujours occuper les enfants avec des jeux pour éviter qu'ils ne se livrent à des bêtises. Pour les empêcher de s'éloigner, de se perdre dans la brousse, la lionne toute la journée s'amuse avec les lionceaux. Le peuple de votre République est ou en fête ou en préparation de commémorations. Vos administrés n'ont jamais le temps de réfléchir. Pendant tout votre règne, ils se perdent, se soûlent dans les réjouissances publiques[3].

La comparaison ne dévoile pas moins les risques inhérents à toute prise de conscience qui remettrait en question l'autorité. Se perdre, en évitant de voir la réalité du monde en face, est finalement la seule issue possible. Dans cette fuite de la réalité, la danse devient un moyen d'expression qui fonctionne sur le procédé du détour. C'est ainsi que le peuple katamalanasien a inventé la danse Éléphant pour se moquer de Jean-Oscar-Cœur-de-Père surnommé aussi Jean Baleine. La pratique peut également se rencontrer dans *L'État honteux*, où les fêtes populaires, en dehors de la sphère politique, est un exutoire pour le peuple qui en profite pour critiquer le pouvoir. Mais tant que le jeu ne présente pas un danger pour la République, le peuple peut s'adonner à toutes les critiques du pouvoir. L'essentiel est que cela se fasse dans l'anonymat ou en tout cas ne franchisse pas les frontières du pouvoir.

---

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 146.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 126.
[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 308.

Par ailleurs, en abordant le thème de la fête sous cet angle, la littérature poursuit un double objectif. D'une part, elle rend compte d'un choix politique, parmi tant d'autres, qui sert à renforcer la domination du dictateur sur le peuple qu'il dirige. D'autre part, l'abondance de la fête traduit l'échec d'un pouvoir dictatorial dont le but était de sortir le pays du sous-développement. Au lieu de contribuer à une émancipation collective de ses administrés, le dictateur n'a fait que leur montrer une fausse image du monde. Ahmadou Kourouma souligne cet échec des autorités politiques en regroupant sur la même scène trois dictateurs convaincus que le show-business est la seule voie du développement du continent africain. Telle est la leçon que Koyaga a apprise du dictateur au totem léopard en présence de celui au totem hyène. L'enseignement se présente comme suit : « De cet entretien, Koyaga devait retenir que dans la lutte contre le sous-développement et la famine, le chant, la danse – le chant et la dance à la gloire du chef de l'État – sont aussi des instruments de développement[1] ».

Dans cette ambiance festive, deux autres éléments rendent également compte de l'encadrement des comportements du peuple. Ces éléments sont la prostitution et l'ivresse quotidienne des masses populaires. Dans le chapitre cinq, nous avons vu comment la cellule familiale a été détruite à travers la destitution de la figure du père. La prostitution permet de combler ce vide non pas pour la satisfaction du peuple, mais surtout pour le contrôle de sa sexualité. Dans l'univers des différents textes du corpus, la sexualité est en marge de l'amour, compte tenu de son caractère mécanique et déréglé. Les différentes naissances enregistrées dans les récits sont souvent des naissances d'enfants dont les parents disparaissent aussitôt après, si ce n'est pas que le père refuse de reconnaître l'enfant ou que la grossesse de la mère est l'objet d'un viol. Les seuls individus qui « s'épanouissent » dans la sexualité sont les dictateurs et leurs complices. Encore, faut-il préciser que leur sexualité relève de la délinquance. Dans *La Vie et demie,* les enfants de Chaïdana sont issus d'un viol collectif orchestré par les Forces Spéciales du Guide Providentiel. Après la mort d'Amedandio, l'un des triplés issus de ce viol collectif, la petite Chaïdana, se sentant seule auprès de son frère Martial, se plaint souvent et regrette de ne pouvoir avoir d'enfant. Le garçon qu'elle aura plus tard (Patatra) n'est probablement pas celui de Jean-Oscar-Cœur-de-Père si on se

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 239.

©2011/UPS/I.02/14/D.

rappelle la relation entre sa femme et le curé qui avait en charge l'éducation du jeune garçon.

L'univers romanesque regorge d'enfants sans père. Le phénomène repose sur trois éléments. D'une part, il est la conséquence d'une sexualité débridée de la part des hommes du pouvoir, comme dans *Mourir pour Haïti*, dans *La Vie et demie*, dans *E. A. V. B. S.* ou dans *L'État honteux* ou encore dans *Le Mât de cocagne*. D'autre part, il est né de la multiplication des maisons de prostitution, comme dans *Rue des Pas-Perdus*, ou tout simplement de la prostitution clandestine, comme dans *L'État honteux*. L'absence de liens familiaux entre les membres de la société est défavorable à la construction d'un climat de confiance et d'une conscience collective. La prostitution fonctionne ainsi comme le masque d'une sexualité dans laquelle l'individu ne s'épanouit plus, mais cherche plutôt à combler en vain un vide. Cette quête du bonheur impossible est corroborée par le dernier élément de ce sous-point qu'est l'ivresse quotidienne dans laquelle sombre le peuple pour fuir la réalité du monde.

La quête impossible d'un lieu de repos et la violence quotidienne exercée sur le peuple conduisent ce dernier à se réfugier dans des paradis artificiels. L'ivresse est le compagnon fidèle du peuple dans les différentes fêtes que le lecteur rencontre dans *E. A. V. B. S.* Mais ce n'est pas que dans ce roman que le lecteur rencontre un peuple souvent ivre. Il existe une autre forme d'ivresse qui se distingue de celle qui accompagne la fête. Dans *La Vie et demie* et dans *Le Mât de cocagne*, le peuple s'adonne rarement à la fête. Dans le premier, le lieu de l'ivresse le plus célèbre se nomme Vatican. Le choix blasphématoire d'un tel nom est significatif. Le romancier substitue la foi du peuple en la religion à celle en l'ivresse. Le narrateur justifie ce choix par le caractère stérile des prières qui n'ont fait qu'aggraver les conditions de vie du peuple. Le narrateur affirme que « les seules prières des Noirs que Dieu avait écoutées[1] » étaient celles qui réclamaient l'indépendance.

Il faut comprendre ici une indépendance formelle, dans la mesure où la liberté du peuple, une fois acquise, est aussitôt confisquée par l'avènement de la dictature. L'homme ne pouvant plus réclamer cette liberté, opte pour la perpétuelle fuite de la réalité en choisissant comme compagnie la bière et toutes les substances lui permettant de baigner de manière provisoire dans des paradis artificiels. Voici comment le

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 112.

narrateur de *La Vie et demie* décrit la situation qui résume les éléments dans lesquels se réfugie le peuple : « 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 empêcher d'être la mauvaise conscience des Excellences[1] ». Dans *Le Mât de cocagne*, le phénomène est à la fois une forme d'exploitation du peuple. La situation qui prévaut à Tête-Bœuf fait l'affaire du plus grand homme d'affaire de la ville qui jubile d'avoir épuisé son stock. Plus l'étau se resserre autour du personnage sur lequel tous les espoirs du peuple sont fondés, plus les populations de la ville consomment du tafia : « Qu'est-ce qui arrive aux Tête-Bœufiens, ils se soûlent, ces derniers jours, plus qu'à l'ordinaire[2] ». La moyenne des trois litres par personne et par jour est franchie avec un record de consommation globale qui a atteint « cinq barriques, 1500 litres de tafia, en moins de quinze jours[3] ».

En somme, le contrôle des mœurs politiques fonctionne a pour fonction d'enfermer le peuple dans un univers ténébreux où la face artificielle du monde est substituée à la réalité. Les moyens de cet obscurantisme sont à la fois la contrainte et la manipulation. Le schéma correspond à la théorie « de la carotte et du bâton » telle que Machiavel l'enseigne dans *Le Prince.* Cependant, la théorie prend dans le cadre de la dictature des proportions démesurées et inhumaines. Qu'il s'agisse de contraindre ou de manipuler les masses populaires, en vue d'orienter ses comportements, les résultats se mesurent par l'ampleur de la déshumanisation du peuple. Les écrivains abordent la question avec des styles différents, mais ceux-ci permettent, de manière complémentaire, la lecture d'une situation où prévaut la métaphore du « jeu de masques ».

La nature du contrôle des mœurs politiques révèle le masque de l'échec politique du dictateur. Ainsi, pour échapper à la censure populaire et à la remise en question de son pouvoir, le dictateur doit détourner le regard du peuple en l'orientant vers un monde obscur où les rares lumières qui y jaillissent sont artificiels. Dans cet univers irréel, l'homme arbore lui aussi le masque des fausses joies, use de « sédatifs [ou] satisfactions

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 112.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 30.
[3] *Ibid.,* p. 30.

©2011/UPS/I.02/14/D.

de remplacement[1] » comme dirait Freud, pour entretenir ce qui reste de sa vie et nourrir un certain espoir. La fête y est une plainte masquée, la sexualité, le symbole de l'amour impossible, et les substances hallucinatoires, l'unique moyen d'échapper à la cruauté d'un monde inacceptable.

*

Enfin, l'analyse du « processus d'institution du système totalitaire » révèle un nouveau positionnement des acteurs dans l'espace que nous avions qualifié de labyrinthique dans la première partie. La caractéristique principale de ce nouveau positionnement dans l'espace est la présence d'une double instrumentalisation. D'une part, il y a l'auto-instrumentalisation du dictateur et, d'autre part, l'instrumentalisation du peuple. La première est marquée par l'ascension de la figure du tyran et la seconde par la déchéance du peuple. Les deux situations auront pour conséquences la dichotomie d'un monde aux réalités antagonistes.

L'ascension du dictateur s'effectue dans des conditions qui autorisent à qualifier

le personnage de figure pervertie. La technique de fabrication ou de montage du personnage passe par la multiplication de ses visages et de ses statuts. L'emploi du terme « revendication », pour qualifier sa représentation du monde et ses intensions, permet de souligner l'écart entre les statuts auxquels il aspire et ce qui peut être considéré ici comme sa nature réelle. Le dictateur aspire à incarner l'autorité absolue. Il est présenté comme un personnage aux caractéristiques assez handicapantes pour être en conformité avec le statut auquel il aspire. Le mode de description de ces handicaps est variable d'un auteur à un autre. Cependant, ces approches différentes peuvent être regroupées en trois catégories. La première catégorie fait du dictateur un personnage marginal parce qu'il apparaît sous les traits d'un fou (le Fou-Délirant dans *Mourir pour Haïti*) ou d'un mort-vivant (Décédé Vivant-Éternellement dans *Rue des Pas-Perdus*). Dans la seconde, la figure du dictateur est incarnée par des personnages dont le terrain de prédilection est très éloigné de la gestion des affaires publiques, de la politique. Il est respectivement un pêcheur (mon-colonel Martillimi Lopez dans *L'État honteux*) et un chasseur (Koyaga dans *E. A. V. B. S.)*. Dans la dernière catégorie, le dictateur prend le

[1] Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation,* (Traduction inédite par Bernard Lortholary – Présentation par Clotilde Leguil), Paris, Points, Coll. Essais, 2010, p. 61.

visage d'un messie ou en tout cas se définit comme tel. Il a pour nom le Zoocrate *Zacharie* [c'est nous qui soulignons] dans *Le Mât de cocagne* et Le Guide Providentiel dans *La Vie et demie*.

Parallèlement à ce mode de désignation humoristique, les dictateurs sont décrits comme des criminels, compte tenu du parricide dont ils ont été les auteurs et qui leur a permis de revendiquer le statut d'autorité absolue. La technique de fabrication du personnage en elle-même a une fonction critique qui instaure une dialectique de la déchéance et de l'ascension du dictateur. Cette deuxième partie est ainsi l'ascension d'un dieu disqualifié d'avance par la révélation de sa vraie nature qui se démarque de celle qu'il revendique. Les différentes revendications du personnage constituent une forme de dépersonnalisation. La réversibilité des statuts que revendique le dictateur est un état de délire à travers lequel le personnage n'est plus lui-même. Tout en voulant incarner à la fois les statuts de père de la nation, de père de famille et de père spirituel, il quitte en même temps son statut initial. L'accomplissement de sa métamorphose apparaît dans son rapport à la sexualité et dans sa mutation en objet de culte.

Mais pour que son ascension s'accomplisse pleinement, il lui faut des moyens qui, tout en le propulsant vers le haut, rabaissent tout son univers, ou en tous cas tous les autres acteurs, vers le bas. Ces moyens sont de deux sortes. D'une part, il y a ceux qui corroborent la dénaturation de son système et, d'autre part, ceux qui déclenchent la déchéance du peuple. Dans le premier cas, la figure du dictateur se confond avec son Parti. Les notions de peuple, d'ethnie et de communiste ou d'anticommuniste empruntent des significations fugitives. Tout se mue en instrument de propulsion de la figure du dictateur. Ce phénomène que nous dénommons la dérive totalitaire révèle en même temps le masque de la haine et de la terreur. L'ascension du dictateur n'est en réalité que la déchéance du peuple. Pour atteindre le sommet, il lui faut écraser tout ce qui pourrait gêner son projet. La seconde série de moyens dont il va se servir pour dominer le peuple sont la rumeur, la coercition et la sorcellerie.

Après son auto-instrumentalisation, il lui faut une instrumentalisation du peuple. Cette instrumentalisation ou encore la déchéance du peuple est marquée par le travestissement des codes qui régissent la relation entre les acteurs. Ces derniers communiquent par des messages fantomatiques parce que sans destinateurs. La rumeur devient un écran où se télescopent à la fois le désarroi d'un peuple et la cruauté du

©2011/UPS/I.02/14/D.

système qui a en charge sa destinée. La rumeur est un acteur non anthropomorphe essentiel à la marche du système dictatorial. Pour que le peuple soit paradoxalement déclaré ennemi de lui-même, il faut que la parole qui l'accuse soit également une parole fantasque, fabriquée de toutes pièces. Dès lors, le procès statuant sur le sort à réserver à l'individu accusé est une caricature que seuls le cynisme et la cruauté justifient. Dans cette atmosphère bestiale et irréelle, la déchéance de l'homme n'est pas que physique et individuelle. Elle est également spirituelle et collective. Autant le dictateur se mue en bête autant l'homme qui est victime de sa violence n'est plus lui-même. Face à une telle situation, les moyens de survie de part et d'autre ne sont pas sans dire la régression d'un monde à un stade primitif où le recours à la sorcellerie témoigne plutôt de l'impuissance des acteurs que de l'efficacité de leurs armes mystiques.

Les conséquences d'une telle situation renforcent l'antagonisme des acteurs. Le pouvoir dictatorial est pour le dictateur et ses collaborateurs un moyen de jouissance sans limite. Par ailleurs, le peuple est soumis à un processus d'abrutissement fondé, soit sur la contrainte, soit sur la manipulation.

Il convient de voir maintenant le mode d'expression du pouvoir dictatorial et les tentatives de sa remise en question par certaines figures héroïques.

Troisième partie

DE L'EXPRESSION À LA REMISE EN QUESTION DE LA DICTATURE

©2011/UPS/I.02/14/D.

V

L'EXPRESSION ET LES LIMITES DU TOTALITARISME

Dans cette troisième et dernière partie, nous analyserons quelques aspects de l'expression du pouvoir dictatorial. Il s'agira d'exposer principalement un certain nombre d'éléments qui font à la fois la force et la faiblesse de la dictature, telle qu'elle est décrite dans les textes du corpus. Le système dictatorial contient en lui-même les éléments de sa propre destruction. Dans les deux premiers chapitres de cette partie, nous analyserons respectivement son expression, c'est-à-dire son mode de fonctionnement, et ses limites. Les éléments retenus dans ce mode fonctionnement sont au nombre de deux. Dans un premier temps, il s'agira de découvrir la présence de deux mondes antagonistes dont l'un est le lieu de la prospérité et l'autre, celui d'une pauvreté extrême. Dans un second temps, nous exposerons les rapports entre le système dictatorial et l'intellectuel. Autrement dit, il s'agira d'étudier le sort de tous ceux qui appartiennent au monde des arts et qui défendent la liberté du peuple ou, en somme, tous ceux qui prêchent un monde de liberté comme une alternative à la dictature.

Ayant subi toutes les violences et perdu tous les espoirs, le peuple, dans sa misère extrême, se mue progressivement en force révolutionnaire. Ce qui va déclencher l'effondrement du mythe du dictateur émanera de son propre mode de fonctionnement. La mise en scène spectaculaire de la violence sera le miroir de la mort du système totalitaire. Cette dialectique de la grandeur et de la faiblesse sera analysée dans le second chapitre de cette partie. Ainsi, nous montrerons comment le summum de la violence se retourne contre le système dictatorial lui-même. Il entraînera progressivement l'effondrement du mythe du dictateur, compte tenu de la méfiance ou de l'épuration de ses collaborateurs. La chute du masque sera corroborée par l'isolement de la figure du dictateur. Cette nouvelle donne entraînera des velléités de puissance du peuple. Mais les séquelles de la violence et l'incertitude d'une victoire bloqueront les intensions de la masse. Cependant, ces hésitations auront suffi à faire de ceux dont l'engagement par les idées a échoué des activistes révolutionnaires. La nature et l'aboutissement de ce type de remise en question de la dictature seront étudiés dans les deux derniers chapitres de ce travail.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 9
L'EXPRESSION DU POUVOIR TOTALITAIRE

L'expression du pouvoir totalitaire permettra d'exposer le processus de mise en place d'une société dont la scission est entièrement accomplie. Dans l'introduction de ce chapitre, il convient de monter la relation entre les trois éléments qui y seront analysés. Il a été démontré, dans le dernier chapitre de la seconde partie, comment le système a établi un antagonisme entre le dictateur et ses collaborateurs d'un côté, et le peuple d'un autre. Cet antagonisme se manifeste par l'occupation du sommet par les premiers et l'occupation du bas par le second. Ce rapport entre dominants et dominés va être remis en question par un acteur particulier : la figure de l'intellectuel. L'intellectuel jouera ici le rôle d'opérateur de changement. Il tentera de se définir comme le meneur du peuple en essayant d'abroger les frontières entre le haut et le bas. C'est par son intervention que l'opposition entre dominants et dominés se cristallise à nouveau en conflit. Les trois acteurs du conflit s'inscrivent dans la tradition platonicienne de la théorie des deux mondes. Cependant, il faut préciser que l'opposition n'est pas celle entre un monde sensible et un monde intelligible, mais plutôt celle entre un monde de jouissance « sans les règles du beau et de la rectitude[1] » et celui de l'extrême misère. Dans cette nouvelle configuration, le rôle de l'intellectuel est symétrique à celui du philosophe chez Platon et au rôle du poète dans l'opposition entre le spleen et l'idéal chez Baudelaire[2].

Dans un système dictatorial, la répression n'est jamais achevée et, par conséquent, la lutte pour la survie est quotidienne. Mais pour qu'un peuple contraint à choisir l'obéissance comme règle de survie entreprenne sans cesse le combat de sa liberté, il faut que quelqu'un lui indique le chemin à emprunter, car comme le dit le narrateur : « sans meneur, la foule choisit un chemin creux, une plainte de chien malade » (*Mourir Pour Haïti,* p. 10). Après avoir chassé la figure de l'intellectuel dans toutes ses formes, le système s'attachera à faire de la violence un moyen efficace de dissuasion. La répression prend alors des allures théâtrales où la mise en scène relève d'une véritable ingénierie de la cruauté.

[1] Platon, *Le Banquet* (*Discours de Pausanias, Œuvres complètes, T. IV, 2e partie* – Texte établis et traduits par Paul Vicaire), Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 15/181.

[2] Nous faisons allusion aux trois poèmes (« L'ALBATROS », « ÉLÉVATION » et « CORRESPONDANCES ») par lesquels Baudelaire expose le rôle du poète qui est d'éclairer le peuple en lui apportant de la nourriture spirituelle : la source de sa liberté dans un monde cruel. Cf. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal,* Paris, Librairie Jules Tallandier, 1967, p. 31-33.

©2011/UPS/I.02/14/D.

1) Le banquet des dieux et le jeûne des invités

La description de la société dans son mode d'organisation sociale et surtout politique apparaît le plus souvent sous la forme d'une opposition entre le haut et le bas. Le monde d'en haut est celui des représentants, des délégataires, du peuple et le monde d'en bas est celui des délégateurs. Cette représentation culturelle de la stratification sociale et politique est inhérente à toutes les sociétés humaines. Cependant, il nous semblerait important de la situer dans la tradition platonicienne de l'opposition entre le monde sensible et le monde intelligible, compte tenu de son intérêt dans le cadre de cette étude. Depuis *La République* de Platon, le concept de « régime de vérité » par lequel les dictatures sont parfois désignées était présent. Même dans la forme de gouvernement la plus parfaite chez Platon (l'Aristocratie), le pouvoir apparaît *a priori* comme un régime « de vérité ». En érigeant le mensonge comme le monopole exceptionnel du gouverneur au nom de la Sûreté de l'État, Platon introduisait déjà une morale politique. Le fondement de cette morale reconnaît d'une part un monde de privilégiés dont la raison se confond avec celle de l'État et d'autre part un monde contraint à demeurer franc. Ainsi, dans la conception platonicienne de l'État, la cohabitation de deux mondes distincts engendrait déjà des risques de dérive politique, compte tenu des privilèges dont bénéficie le gouverneur, mais également du caractère naturellement corruptible de « tout ce qui est né », selon la théorie de l'auteur.

Pour analyser cette disposition de la société dans un régime totalitaire, il ne s'agira plus de parler de simple dérive, dans la mesure où ce qui fut un privilège exceptionnel pour le gouverneur devient une règle de référence absolue. Il est plutôt question de l'extrême perversion des rapports entre le gouverneur, qui devient dictateur, et ses citoyens transformés en propriétés privées. La nouvelle loi qui régisse les nouveaux rapports entre le dictateur et le peuple est celle qui offre au premier des privilèges sans limites et prive le second de tout droit au bonheur. Si certains auteurs abordent la question de manière métaphorique, d'autre n'hésitent pas à la poser sans ambiguïté. Dans son pamphlet aux allures de théorie politique africaine, voici comment le personnage de Daniel Éwandé, le Président lui-même, perçoit la nouvelle nature du pouvoir : « Il est nécessaire, dis-je, au bon équilibre d'une nation que les privilégiés y jouissent de tous les superflus, pendant que tout le monde, ou presque, tire le diable par

la queue[1] ». Dans le propos du personnage, il apparaît clairement une conception du monde marquée par une opposition entre une oligarchie et un peuple de démunis. La propension chez le dictateur et ses collaborateurs à jouir de tous les privilèges est ce qui a justifié l'emploi du mot banquet pour qualifier l'ambiance du cercle du pouvoir. Dans cette ambiance festive, la misère du peuple semble être une prescription politique. Le caractère insolent et démonstratif de la jouissance des autorités face au regard envieux du peuple justifie la deuxième partie du titre de ce sous-point : « le jeûne des invités ».

L'antinomie du titre est symptomatique d'une situation où l'ambiance des deux mondes a force de loi. Les privilèges du monde d'en haut apparaissent comme un droit tout comme la misère du monde d'en bas est l'unique loi qui prévaut pour des individus qui n'ont pas su gravir les marches pour atteindre le sommet. Cette conception du monde de la dictature, qui n'est pas moins celle qu'on rencontre dans les romans de notre corpus, révèle de manière itérative un autre aspect qui témoigne d'un monde à l'envers. Ce qui apparaît ici comme un droit n'est en réalité qu'une vengeance sur l'histoire. Le personnage du dictateur, dans les chapitres précédents est décrit comme un personnage périphérique que le hasard des circonstances a conduit au sommet de la pyramide. Les deux ambiances qui caractérisent la situation politique de manière générale sont décrétées par le dictateur lui-même. Dès lors, ce qui est pour lui un droit n'est qu'une usurpation qui n'est pas sans dire la durée pendant laquelle le personnage a vécu au bas de l'échelle sociale. Le banquet des dieux est alors un banquet mal à propos de parvenus où le désordre et l'excès ne sont que pour dire le masque d'un malaise profond. Ce malaise peut relever de plusieurs facteurs.

Au-delà de l'angoisse face à la vengeance populaire, les jouissances extrêmes du dictateur témoignent toujours d'un manque abyssal jamais comblé. Dans son dialogue avec Simonide, voici ce qu'Hiéron confie à ce dernier au sujet de la propension du tyran à jouir des gastronomies aux goûts épicés :

> – Mais quoi ! reprit Hiéron, as-tu remarqué, à la table des tyrans, cette variété de mets apprêtés avec des sauces aigrelettes, piquantes, acerbes et autres du même genre ? / – Et ne penses-tu pas, continua Hiéron, que si l'on fait de tels apprêts, c'est pour satisfaire un goût affaibli et corrompu par les délices ? Car je sais bien, moi, et toi aussi sans doute, que, si l'on a bon appétit, on n'a besoin d'aucun de ces artifices[2].

[1] Daniel Éwandé, *Vive le Président ! La fête africaine*, *op. cit.,* p. 26.
[2] Xénophon*, Hiéron* (*Œuvres complètes 1*), *op. cit.,* p. 400.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Cette propension aux goûts forts se rencontre chez mon-colonel Martillimi Lopez dont la principale nourriture, à un moment donné, se résume à des pots de moutarde importés de chez sa belle mère, en Haute-Savoie. Mais la perte du goût n'est qu'un aspect de l'inaccomplissement ou de la dégradation de la personnalité du dictateur. Son accession au sommet de l'État rend compte, de manière symétrique, des profondeurs où il a vécu. Le personnage du dictateur est né d'une déchéance particulière. Dans le corpus africain, l'itinéraire qui le mène au sommet est le travestissement d'un code de conduite qui se révèle dans certains proverbes africains. Il existe un proverbe populaire qui stipule que « le turban, avant de protéger la tête de son propriétaire du soleil, a d'abord séjourné à ses hanches ». Cela veut dire que tout repos est d'abord précédé d'un dur labeur. Mais le labeur, dans le contexte qui est celui-ci, se résume à la souffrance individuelle où à la servitude opportuniste qui doit mener au sommet de la hiérarchie sociale, car le mérite est substitué par la servitude et la collaboration sans faille. Ici, les rapports qui déterminent le politique émanent d'une perception biaisée de la politique. Le droit de jouir des privilèges de l'État se justifient, soit d'une instrumentalisation de la chose publique, soit d'une auto-instrumentalisation dont le dictateur a été l'objet. Servir de moyen dans le crime organisé ou être soi-même l'auteur de crimes, comme dans le cas du coup d'État par lequel le dictateur arrive au pouvoir, est l'argument qui sous-tend le prétendu droit du tyran.

Ainsi, le monde d'en haut est celui de personnages ayant vécu, de manière douloureuse, l'expérience du monde d'en bas. C'est pour cette raison que le dictateur est décrit, à l'image de l'homme au totem léopard, comme quelqu'un qui « avait été propulsé de trop bas pour se retrouver très haut[1] ». Dans *L'État honteux*, l'aveu de Maître Rognons au narrateur confirme encore une fois la frustration et le malaise qui caractérisent la psychologie des hommes du monde d'en haut. Voici ce que le plus redoutable des tortionnaires de mon-colonel Martillimi Lopez affirme quelques années plus tard après la mort de Yambo : « ''Il faut être descendu loin pour avoir le droit de monter. […] il n'y a pas d'autre salut que le choix, et la barbarie ne peut créer que la fin, la destruction, la misère…''[2] ». Dès lors, l'ambiance festive du monde d'en haut se

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 241.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 119.

présente comme le masque de la misère psychologique. Quant à celle du monde d'en bas, elle permet de découvrir l'incurie des autorités et le rejet des masses populaires.

La description du monde d'en haut permettra de découvrir dans un premier temps l'apparence physique et les caractéristiques psychologiques de l'homme du pouvoir. Dans un second temps, il sera question de l'ambiance qui caractérise son environnement. L'homme du pouvoir apparaît le plus souvent dans un accoutrement à mi-chemin entre plusieurs statuts professionnels ou entre le sérieux et le décontracté. L'impossibilité d'apparaître dans une tenue homogène fait de l'accoutrement de l'homme du pouvoir un masque qui cache sa nature réelle. La tenue synthétique est une manière pour l'écrivain de discréditer le personnage qui la porte. Voici comment Clovis Barbotog est décrit dans sa tenue de « fête » :

> Deux soldats venaient de se mettre au garde-à-vous, à la porte, pour livrer passage à un homme sec, de taille moyenne, aux grands yeux à la fois rieurs et troubles, en complet gris coupé visiblement dans le meilleur tissu anglais, avec un œillet fraîchement cueilli, une pochette de la même groseille que la cravate, le teint net et frais, l'air détendu, le port entre le diplomate de carrière et l'académicien, le général d'aviation en civil ou l'évêque anglican qui fait son entrée dans une fête d'enfants[1].

La description du personnage rend compte du caractère fugitif de sa personnalité. Son costume révèle une certaine duplicité. Il est à la fois la somme de toutes les personnalités dont les caractéristiques extérieures sont lisibles à travers la tenue de fête. Par ailleurs, il n'est en réalité aucune de ces différentes personnalités. Cependant, le port de masque témoigne d'une volonté d'incarner à la fois tous ces statuts. Tel est l'esprit du banquet : goûter à tout ce qui se présente à ses yeux ; en profiter au maximum. Mais derrière cette apparence mondaine et de haute prestance se cache un réel malaise qui se lit à travers la description du regard du personnage : « ses grands yeux à la fois rieurs et troubles ». Il est à l'image de l'homme au totem caïman et de l'homme au totem léopard réunis.

Dans un rapport de complémentarité la description de ces deux personnages renseigne sur l'ambiguïté du caractère du dictateur. Son air serein cache le plus souvent un malaise profond. La tenue décontracté dans laquelle le premier est décrit laisse imaginer ce que doit être son apparence sérieuse. C'est un homme en permanence dans

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 55.

©2011/UPS/I.02/14/D.

une ambiance de fête même, s'il est seul devant son palais : « […] Le pantalon de flanelle blanc et les chaussures sport achèvent avec une élégance consommée la tenue décontractée dans laquelle le dictateur veut vous accueillir[1] ». Quant à l'homme au totem léopard, c'est plutôt son caractère psychologique qui permet de découvrir une autre dimension de la personnalité de la figure du dictateur. Le griot-narrateur le décrit comme un homme « qui avait un vertige permanent. Il avait besoin en permanence qu'on lui hurle où il était pour se voir, se croire et croire les autres[2] ». Dans ce procédé de description de l'homme du pouvoir, la figure du dictateur y occupe une place particulière. Dans la majeure partie des cas, il est physiquement différent de certains de ses collaborateurs qui sont joufflus avec un corps potelé, à l'image de Barbotog ou de Moutamad dans *Le Mât de cocagne* ou du docteur Tchi dans *La Vie et demie,* pour ne citer que ces quelques exemples. C'est ainsi que le Zoocrate Zacharie est décrit comme « un petit homme », le Fou-Délirant comme « un moribond glacé[3] » chez qui seul le mouvement des paupières rappelle qu'il est en vie. Même dans un accoutrement solennel, le costume cache mal la laideur du dictateur. L'homme au totem caïman, malgré son magistral accoutrement, apparaît avec un physique fragile.

La description physique de l'homme de pouvoir est différente de celui de l'homme du monde d'en bas que nous verrons dans la seconde partie de ce sous-point. Son état physique est, soit statique pour dire sa fragilité, soit il est présenté sous une forme grossie qui met en exergue son embonpoint. Dans les deux cas, il apparaît sous des traits grossiers malgré l'ambiance de fête dans laquelle il baigne. Derrière ces différentes apparences de l'homme du pouvoir, se découvre un autre trait psychologique : l'excès de confiance. Le dictateur et ses collaborateurs sont décrits comme des hommes qui semblent déborder de confiance, compte tenu de leur situation qui fait qu'ils détiennent tous les moyens de pression et de répression. Mais cet excès de confiance n'est qu'un masque. Le dictateur est souvent décrit comme un personnage qui se cache éternellement. Le Fou-Délirant apparaît rarement sur la scène du roman, préférant se cacher derrière ses tanks US. Le général Koyaga ne dort jamais au même endroit deux nuits consécutives. Au-delà de ces constats non exhaustifs, il faut reconnaître que l'excès de répression est symptomatique d'une certaine psychologie du

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 188.
[2] *Ibid.,* p. . 241.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 84.

tyran. La philosophie du dictateur, comme l'homme au totem caïman l'enseigne à Koyaga, est « qu'on ne peut être trahi que par un ami ou un proche ». Ainsi, l'affichage d'un excès de confiance est le masque de la peur. Cependant, le personnage a besoin de jouer ce rôle pour dissuader le peuple et ses collaborateurs.

Après le portrait physique et psychologique de l'homme du pouvoir, il convient de découvrir maintenant le monde dans lequel il vit. Le mode de représentation des deux mondes que sont celui de la fête permanente et celui de la misère quotidienne varie d'un roman à un autre. Cependant, les caractéristiques des deux mondes sont partout les mêmes. Le monde d'en haut se présente comme l'antithèse du monde d'en bas. Dans *L'État honteux,* la dichotomie spatiale a l'allure d'une scène théâtrale scindée en deux. Le monde des nantis et celui des pauvres sont séparés par un lac : le lac Oufa. Le monde d'en haut, la ville du Nord, est le lieu de la fête. Il est dénommé « la Cité-du-pouvoir [et elle est] belle comme un rêve d'amour[1] ». Excepté cet exemple et le cas de la sécession du Darmellia dans *La Vie et demie*, le lieu de la fête n'est pas régulièrement décrit dans sa géographie. C'est parce qu'il est parfois un espace réservé, une scène dans la grande scène sociale, où cohabitent tous les acteurs du roman.

Il se présente comme un espace de tous les superflus. Les domaines de prédilection des auteurs de ce banquet se découvrent dans *La Vie et demie* où le narrateur les dénomme : « la vie en trois V. ou VVVF[2] ». Ainsi, la vie de l'homme du pouvoir se résume en une gastronomie de haute qualité, un gout du luxe excessif et une sexualité sans limite. Le goût de la haute gastronomie n'est pas réparti de manière équilibrée dans le corpus. Cependant, même dans les romans où il n'apparaît pas de manière explicite, il est laissé à la subjectivité du lecteur, dans une comparaison une *in absentia* qui met davantage l'accent sur la paupérisation du monde d'en bas. C'est ce qui se découvre dans *Rue des Pas-Perdus* et dans *Mourir pour Haïti.* Dans le reste du corpus, la dichotomie deux mondes apparaît de manière explicite. Pour ce qui est des autres romans du corpus, le banquet est sans limite.

Dès l'ouverture de *La Vie et demie*, le lecteur découvre la proximité du lieu de torture et de la salle à manger du Guide Providentiel : « La Chambre Verte n'était

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 21.
[2] Le sigle signifie, d'après la note de l'auteur : « Villas, voitures, vins, femmes » dans Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 36.

©2011/UPS/I.02/14/D.

qu'une sorte de poche de la spacieuse salle des repas[1] ». La proximité du lieu de torture et de la salle à manger donne à la nourriture une certaine dimension. La « viande vendue aux Quatre Saisons [réservée uniquement] au gouvernement[2] » rend compte de la permanence et de l'abondance de la nourriture pour les membres du gouvernement. Lorsque le Guide Providentiel se sert du même couteau avec lequel il mange cette viande pour découper en morceaux les membres de la famille Martial et s'en serve une seconde fois pour finir son repas, il considère symboliquement la viande humaine comme un repas potentiel. Ainsi sa manière de torturer ses victimes équivaut à la fois à une dégustation d'un morceau de viande et à un acte sexuel. Durant tout son règne, c'est dans les scènes de torture, qui coïncident avec ses repas, où il est décrit alternativement à table entrain de prendre son repas ou son dessert ou entrain de respirer comme un homme qui vient d'avoir une relation sexuelle. La mutilation du corps est pour lui une jouissance sexuelle et une délectation culinaire. Dès lors, la viande humaine peut être considérée comme la meilleure spécialité de ce banquet des dieux. Le narrateur de *Rue des Pas-Perdus* n'en dit presque pas moins lorsqu'il compare la violence quotidienne du régime de Décédé Vivant-Éternellement à un système de prédation où la meilleure viande humaine est la proie la plus prisée. Le rapport à la chair dans ce roman est presque le même que chez le Guide Providentiel qui se définit comme un carnassier :

> Ici, monsieur, les gens se battent à qui aura sa grande porcherie dans la grande porcherie générale, la mutuelle de la cochonnerie, à qui gobera dans le sang la part du lion de l'île morte, ce sont gens de grand goût de chair entre la couenne et le beefsteak, ce qui manque c'est l'imagination pour imaginer le bonheur[3].

Il ressort du propos du narrateur une dimension paradoxale de cette ambiance de fête chez les autorités du pouvoir. Malgré leur goût du luxe et leur propension aux plaisirs, le bonheur semble absent de leur vie. Il existe un sentiment d'insatisfaction inhérent à cette bombance. La possession des richesses matérielles ne fait pas d'eux des gens rassasiés matériellement et heureux sexuellement. La situation du Guide Providentiel en est une illustration. Malgré sa notoriété qui lui a valu la confection personnalisée d'une marque de champagne : « Providencia […] avec la mention

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 11.
[2] *Ibid.,* p. 11.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 69.

‘‘Cuvée de son Excellence Matéla-Péné Loanga’’[1] », il lui est impossible de s'épanouir. Ainsi, le masque de ce bonheur impossible s'épanouit dans l'accaparement de biens matériels et la multiplication des conquêtes féminines. Dans le premier cas, l'homme du pouvoir n'est jamais satisfait. C'est le cas de Moutamad dans *Le Mât de cocagne*. La tentative avortée de son assassinat par Postel est l'occasion choisie par l'écrivain pour décrire l'ambiance qui régit le monde des autorités politiques. Le gestionnaire du *Schéhérazade* est un personnage médiateur. Il est faussement à la frontière de deux mondes : tout en appartenant au monde d'en haut, il est en même temps l'approvisionneur en produits de mauvaise qualité du monde d'en bas. Au « ‘‘Sommeting Special De Luxe’’[2] » et au « whisky-soda-glacé[3] » qu'il réserve aux membres du gouvernement s'oppose le tafia réservé au petit peuple qui a besoin de boire pour échapper à la réalité de son monde cruel.

Par ailleurs, si le goût du luxe absolu apparaît comme une règle caractéristique du pouvoir dictatorial, l'élément auquel il semble jumelé, les conquêtes féminines, lui, revêt une signification particulière. Nous nous contenterons de citer quelques exemples par souci de répétition, dans la mesure où, dans les chapitres précédents, nous avons évoqué la sexualité du dictateur. Cependant, il semble important de revenir sur un autre aspect de cette sexualité de l'homme du pouvoir. La multiplication des conquêtes féminines rendent compte de la quête d'un bonheur impossible. La sexualité du dictateur Koyaga est décrite comme un phénomène culturel où l'infidélité est une règle de conduite chez l'homme dans la société peinte par Ahmadou Kourouma. Le narrateur-griot précise que le personnage est « d'une peuplade chez laquelle le mariage, le compagnonnage n'implique pas fidélité[4] ». Cette précision du griot renferme une fonction critique à l'égard de l'attitude du dictateur qu'il qualifie par ailleurs de « débauche débridée » (*E. A. V. B. S.,* p. 300). Dès lors, l'interprétation de la sexualité sort de son contexte culturel pour prendre une dimension universelle dans le roman. L'attitude de Koyaga est la même que chez d'autres personnages du corpus. Le ministre de l'intérieur du Guide Providentiel appelle toutes les femmes par le surnom

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 17.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 30.
[3] *Ibid.,* p. 26.
[4] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 299.

©2011/UPS/I.02/14/D.

« Mademoiselle », la sienne y comprise. En somme, la sexualité s'inscrit, dans tous les cas, en marge de ce que Platon appelle dans *Le Banquet* « la rectitude ».

Ce mode de représentation qui prend une dimension universelle dans les textes du corpus joue une fonction critique. Il est conforme à une certaine conception chez l'écrivain du rapport entre sexualité et totalitarisme. La sexualité dans laquelle l'individu s'épanouit réellement sans masque semble être celle qui se dresse comme une composante de l'équilibre et de la sauvegarde du genre humain. Or, la dictature est un système d'anéantissement du genre humain. Lorsque le Directeur du Centre d'Incubation de Londres reproche à Bernard sa relation avec Linda, il veut tout simplement indiquer que l'acte qui donne la vie est à l'encontre du principe qui combat la vie. Voici comment il s'adresse à lui : « L'acte sexuel est une menace pour l' ''Ordre'' et la ''Stabilité'', une conspiration contre la ''Civilisation'' elle-même[1] ». C'est pour cette raison que la sexualité normale apparaît de manière générale comme l'incarnation de la vie ; c'est un fruit inaccessible au tyran et défendu à l'homme du peuple par le tyran lui-même. Au cœur de la contestation du pouvoir dictatorial, le héros devra braver l'interdiction dont elle est l'objet. Nous y reviendrons dans l'avant dernier chapitre de cette étude.

Après avoir ainsi exposé les caractéristiques du monde d'en haut, il convient maintenant de découvrir celles du monde d'en bas.

*

Selon le même schéma de description du monde d'en haut, l'analyse du monde d'en bas consistera d'abord, en une présentation physique et psychologique des personnages et, ensuite, en une exposition de l'ambiance dans laquelle vivent ces derniers. Contrairement aux personnages qui occupent le monde d'en haut, ceux du monde d'en bas se présentent comme des personnages physiquement et psychologiquement déchus. À l'embonpoint de l'homme du pouvoir s'oppose la déchéance physique de l'homme du peuple. Cette opposition apparaît nettement dans les deux romans que sont *Le Mât de cocagne* et *La Vie et demie*. Dans le premier, c'est à travers l'itinéraire de certains personnages, qui permet une lecture *a posteriori* de leur

[1] Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes, op. cit.,* p. 171.

histoire, que le lecteur découvre leur dégradation progressive. La comparaison que le narrateur établit entre l'arrivée d'Henri Postel pour la première fois à Tête-Bœuf et le moment où il est condamné par l'ONEDA, démontre à quel point le personnage sombre dans la décrépitude physique. Voici comment ces deux temps sont présentés : « l'homme était arrivé à Tête-Bœuf avec un physique d'athlète. Maintenant […] tout en lui allait à la dérive[1] ».

À la déchéance physique du personnage s'ajoute celle psychologique. Il est condamné à un certain type de commerce qui représente à ses yeux le comble de la misère : « vendre de menus comestibles ou de la méchante quincaille à la clientèle toujours aux abois [des] bas quartiers[2] ». Cette condamnation de Postel permet d'établir une comparaison entre les deux mondes du système du Zoocrate. ''L'arche de Noé'', la petite boutique de l'ex-sénateur, s'oppose au *Schéhérazade,* le plus grand magasin de la ville, géré par Moutamad. Ainsi, Tête-Bœuf est présenté comme un lieu d'échouage pour ceux qui n'appartiennent pas au cercle du pouvoir. Tout comme Henri Postel, Horace Vermont, son principal adjuvant, a connu sa descente aux Enfers.

L'ancien fonctionnaire, d'après « la légende », est rétrogradé au statut de cordonnier : « on disait qu'il était fort instruit et avant d'échouer dans la réparation de souliers bons à jeter, il avait été directeur d'un lycée de province[3] ». Son apparence physique et sa tenue vestimentaire sont aux antipodes du physique et de la haute élégance des hommes du pouvoir à l'image de Barbotog. Le personnage baigne dans une extrême misère matérielle. Ses vêtements sont à l'image des chaussures qu'il rafistole pour ses pauvres clients. La description de son cadre privé et la facilité avec laquelle celui-ci est accessible corroborent la pauvreté du personnage. C'est à travers la visite de Postel que l'image dégradante du cadre du vieux cordonnier célibataire s'offre au lecteur :

> Postel enjamba la clôture du maigre jardin et, par une porte de derrière, il pénétra chez le cordonnier. Maître Horace était en caleçon, le torse couvert d'un vieux tricot rapiécé, le visage défait, le front d'un vieux cireux, les joues creuses l'air d'un Sancho Panca du sous-développement qui reçoit un Don Quichotte, au petit matin d'une incertaine campagne[4].

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 17.
[2] *Ibid.,* p. 15.
[3] *Ibid.,* p. 17-18.
[4] *Ibid.,* p. 47.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Les populations de Port-au-Prince sont, en majorité, à l'image des deux personnages décrits précédemment. Ils vivent tous dans le dénuement total, et lorsqu'ils tentent de survivre, la seule activité à laquelle ils s'accrochent les rapproche de la mort. Ils sont appelés les « zombies », compte tenu de leur situation à mi-chemin entre la vie et la mort. Leurs conditions sociales apparaissent comme une prescription sur ordonnance du système qui les exploite. Le rêve de certains, comme Pascal, est d'avoir le tétanos pour pouvoir vendre son sang à cinq dollars le litre et non pas à trois pour ceux qui sont bien portants.

Par ailleurs, ces conditions de l'homme du peuple, dans le roman de René Depestre, se retrouve également dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Dès l'ouverture du roman, le lecteur découvre, d'une part, un groupe de bourreaux baignant dans l'opulence (le Guide Providentiel et ses fidèles) et, d'autre, part un groupe de victimes. Si les premiers, en la personne du dictateur, sont décrits à table, les seconds sont désignés par leur apparence physique. Cette dernière rend compte du summum de la déchéance. Les membres de la famille Martial sont tour à tour désignés par les pseudonymes : « loque-père, loque-mère et loques-filles et loques-fils[1] ». Le mode de désignation qui souligne la faiblesse de l'état physique des victimes s'oppose à celui du bourreau, le Guide Providentiel, dont le narrateur dit qu'il « n'était pas un homme fragile[2] ». Les premiers jours de rencontre entre bourreaux et victimes offre l'apparence d'un banquet. Mais lors de ce banquet sous forme de « table ronde[3] », les acteurs ne mangent pas le même plat. Les invités à la table du tyran ont reçu la prescription du jeûne : manger sous la contrainte sa propre chair. Après avoir obtempéré aux injonctions du chef et vomi la nourriture, les invités demeurent le ventre vide, au moment où le dictateur, lui, savoure sa nourriture de « Quatre Saisons ».

Le sort des membres de la famille Martial est le même que celui de Layisho. L'arrestation de ce partisan de Chaïdana est symptomatique de l'image paradoxale du banquet où les invités sont contraints au jeûne. Lorsque les hommes de la police spéciale du Guide viennent l'arrêter, le personnage qui rentre d'une campagne d'affichage débute à peine son repas. Il n'aura pas le temps de le finir et on l'aura invité

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 12.
[2] *Ibid.,* p. 16.
[3] *Ibid.,* p. 17.

à la table du tyran : « Layisho laissa la soupe qu'il mangeait et vint ouvrir[1] ». L'image sous laquelle il se présente à ce banquet particulier, où il est accueilli au couteau comme ses prédécesseurs, est celle d'un « chiffon ». Le banquet emprunte certaines scènes au conte traditionnel sur les aventures du Lièvre et de l'Hyène, notamment dans celle où ils décidèrent d'aller vendre leur mère. Le geste du Guide Providentiel est assimilable à celui où le Lièvre se moque de l'Hyène pour sa sottise qui lui a valu son absence au festin du bœuf grillé qu'ils ont acquis au prix de la mère de ce dernier. En crachant au visage de l'invité (le prévenu qui n'a connu que sa modeste soupe comme nourriture) « deux doses d'une salive mêlée de viande vendue au Manguistra, de piment, de remontrants et de champagne Providencia[2] », le Guide accroît la faim de Layisho.

Il convient de voir maintenant comment se présente le cadre dans lequel vivent ces acteurs privés de nourriture à la table du tyran. Le monde dans lequel vivent ces hommes est géographiquement situé à l'opposé de celui de la Cité-du-Pouvoir. Le monde d'en bas est décrit comme un lieu difficile à nommer, compte tenu son extrême pauvreté. Dans *L'État honteux*, il se situe à la rive opposée à celle de la Cité-du-Pouvoir et est décrit comme une ville du Sud dénommée Zamba-Town. Sa dénomination est une sorte d'onomatopée si on compare le mélange des sifflantes, des labiales et des dentales qui composent le nom. C'est une ville paradoxalement « plus chaude à minuit » qu'à midi et les eaux stagnantes arrivent jusqu'au nombril des passants. Le dictateur lui-même l'appelle le village de Satan. Désormais rétrogradé au stade de village et régi par Satan, le monde d'en bas est à celui d'en haut ce que le Paradis est à l'Enfer. Une telle perception du monde du système dictatorial est assez récurrente dans les littératures africaines. Dans son ouvrage pamphlétaire intitulé *Le Président*, le personnage éponyme du roman a la même perception du monde que Martillimi Lopez : « Si l'on venait vous dire que ces régimes ne réalisent pas autant de petits paradis sur terre, c'est de la démence[3] ». Si sans doute ces petits paradis sont ceux des dictateurs, l'Enfer qui est à leur opposé est le lieu où séjourne le peuple. Voici comment se présente de prime abord le monde d'en bas dans *L'État honteux* :

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 79.
[2] *Ibid.,* p. 81.
[3] Daniel Éwandé, *Vive le Président ! La fête africaine, op. cit.,* p. 18.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> Zamba-Town, ville du Sud, plus chaude à minuit qu'à midi, avec ses eaux pourries, ses nids de moustiques, ceux qui ont fui la chaleur dans les cases font l'amour dehors c'est ainsi que les pénombres gémissent, sanglotent, toussent. Zamba-Town, placée sous le signe du salut et de la paix, rue Gaza, avec les traces du dernier couvre-feu [seize mois de couvre-feu][1].

Le procédé de création de la ville des laissés-pour-compte du système dictatorial est à la fois fantastique et fantomatique. Certaines de ses rues renvoient à des endroits connus, et parfois dans une alliance anachronique, comme le lac Oufa (qui remet en mémoire une ville russe) et la rue Gaza qui rappelle la Palestine. Le lecteur hésite même parfois à établir un lien direct entre ces noms et les références historiques auxquelles ils renvoient. Le lac Oufa qui sépare les deux rives pourrait renvoyer au sigle *UFA* (Unité Forestière d'Aménagement) qui reconnaît à une certaine partie de la forêt à la frontière entre le Congo Brazzaville et le Cameroun un statut particulier régit par une certaine réglementation internationale. La description du pays d'en bas est parfois fantomatique et paradoxale. L'image des pénombres qui gémissent et sanglotent, la chaleur incandescente de minuit qui dépasse celle de midi et la présence de cadavres d'animaux dans les rues en sont une illustration.

À ce choix de présentation du lieu d'en bas chez Sony Labou Tansi, s'oppose un réalisme descriptif chez René Depestre. La ville de Tête-Bœuf, la Cité-du-Pouvoir s'oppose à celle de Jacmel, le lieu d'origine de Postel. La ville est décrite comme une cité en ruine que la vie a désertée. « On fila un moment dans des rues défoncées, vides et désordonnées, sans lumière, entre des maisons en ruine. La petite cité semblait jouir de son premier sommeil paisible après une peste, un cyclone ou un cataclysme[2] ». C'est le même type de décor qu'on rencontre dans *Mourir pour Haïti*. Les rues du cadre romanesque sont caillouteuses. La topographie est celle de la discorde entre la nature et les saisons, entre les paysages et les paysagistes. La chaleur du soleil y règne en maître absolu, brûlant tout sur son passage. La toponymie parachève la description d'un univers déliquescent. Les rues et certains lieux sont baptisés : « rue des jambes perdues ou des amours perdues[3] » dans *Rue des Pas-Perdus,* ou « rue des Fronts-Forts[4] » dans

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 21.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 204.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 140.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 176.

Le Mât de cocagne, ou encore le « café Les Rate-Bonheurs[1] » comme dans *L'État honteux.*

Par ailleurs, ce climat de désolation et de misère indescriptible que le narrateur appelle une « mythologie de la privation[2] » est la conséquence d'un manque de volonté politique érigé en règle de conduite absolue de la part des autorités. La politique de dépossession du peuple de ses dernières ressources est une règle chez presque tous les dictateurs décrits dans le corpus. L'exemple le plus frappant se rencontre chez Koyaga. C'est à travers un style hyperbolique que Kourouma décrit l'exploitation des paysans de la République du Golf. Les privilèges accordés aux animaux au détriment des paysans dépossédés de leurs terres, de leurs lieux sacrés et de leurs cimetières constituent une mise en accusation symbolique d'un système qui a érigé la bestialité au-dessus de l'humain. La rupture entre l'homme et la bête est consommée chez le personnage. En choisissant le camp des animaux, il prescrit au peuple une mort sur ordonnance comme en témoigne l'incurie qui règne dans les institutions sanitaires où se rend le peuple. L'hôpital est décrit dans le corpus comme un mouroir. Dans *Mourir pour Haïti,* la mort de Dr Legros met fin au mince espoir de soin que le peuple fondait sur ce dernier. Dans *La Vie et demie*, la description de l'univers médical et de son personnel soignant est un moyen d'anticiper la mort programmée des malades. Voici comment le narrateur expose la situation :

> L'hôpital, les Bantous et les semi-Bantous y seraient venus […], si le garçon de salle, cousin de Sir Amanazavou qu'on y avait envoyé avec la mention de docteur, ne plaçait pas le fémur au cou et l'omoplate au ventre, si les quatre-vingt-treize infirmières n'étaient pas de simples meubles aux séjours répétés des hautes personnalités, et qui donnaient la Nivaquine pour soigner les plaies[3].

Le dernier élément de cette dépossession du peuple porte sur le sort réservé à ce qui fut son dernier refuge psychologique. La distraction dans laquelle l'homme du peuple trouve un moyen de fuir la réalité de son monde est également un lieu de mort. Dans le corpus africain, la représentation de son caractère funèbre est symbolique alors que dans le corpus caribéen, elle prend une allure qui frise le merveilleux. Mais dans les deux cas, l'homme n'est pas moins dans une ambiance de mort. Dans *E. A. V. B. S.,* les

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 20.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 18.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 113.

©2011/UPS/I.02/14/D.

jeunes de la République du Grand Fleuve, dirigée par l'homme au totem léopard, ont fui les lieux de prostitution et les boites de nuit parce que « tout le pays est infecté de sida[1] ». Dans *L'État honteux*, c'est le dictateur lui-même, accompagné de son ministre des Braguettes, qui procède à la destruction des lieux de prostitution. La toponymie et la particularité de ces lieux de mort rendent bien compte de l'absence d'épanouissement dans les pratiques de distraction. Dans les pays du Guide Providentiel et de mon-colonel Martillimi Lopez, ces lieux sont respectivement dénommés « quartier Huit Cent [où] la passe est la moins chère du pays[2] » et « le quartier Quarante-cinq [qui se situe en aval de] la colline dite de Maroupette[3] ».

Qu'il s'agisse d'une interdiction ou d'un mode de dénomination dégradante ces lieux de mort programmée du peuple rendent compte de la quête désordonnée et impossible d'un bonheur hypothéqué d'avance. Dans le corpus caribéen, le phénomène est décrit autrement. Les univers, mêmes ceux censés protéger des maladies, sont des embarcadères de la mort. Un propos du narrateur sur les difficultés que rencontre le Docteur Legros en est une confirmation : « le pauvre était devenu un encombrement et l'hôpital des pauvres avait cessé d'être un lieu de soins pour devenir un sinistre garage dans l'attente du dernier souffle[4] ». Le peuple ne s'adonne à la distraction qu'à titre posthume. Et même dans leur tombe la cohabitation dans un cimetière est impossible. La prostituée-narratrice résume la situation qui prévaut dans le système de Décédé Vivant-Éternellement et qui corrobore le paroxysme de la dépossession du peuple de la moindre parcelle de satisfaction.

> Mais il n'y a plus d'ici. Il n'y a plus qu'un grand cimetière où des morts dansent le zouk et le compas direct. Parce qu'ils ne peuvent même pas dormir en paix. Parce que d'autres morts leur font des chatouilles, je dis chatouille pour être gentille, parce qu'une pute n'est pas forcément grossière[5].

L'univers de la dictature est un cadre clos où les acteurs sont condamnés à vivre dans l'extrême antagonisme. Le sort du peuple y tel que nous venons de l'évoquer. L'extrême déchéance, tel est le triste sort d'un peuple méprisé par son propre système et

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 252.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 130.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 59-60.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 110.
[5] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 137-138.

n'ayant à son secours aucun meneur. Le meneur est en effet, comme l'indique le narrateur de *Mourir pour Haïti*, le seul capable d'« indiquer et préciser [au peuple] les chemins montants[1] ». C'est pour cette raison que, pour asseoir sa domination de manière constante, le dictateur réserve au potentiel meneur, et à tout ce qui peut lui ressembler, un sort particulier. L'extermination de la figure de l'intellectuel et de tout ce qui porte en lui les moindres signes de subversion est un des éléments qui identifient le système totalitaire.

2) La chasse à l'intellectuel

Ce sous-point sera consacré à ce qu'il convient d'appeler ici le procès de l'art et de l'artiste dans un système dictatorial. Quand on parle de procès de l'art et de l'artiste, il faut comprendre un procès injuste, car caricatural et cynique, qui a pour ambition de négocier la liberté d'expression de l'art et de son auteur par leur asservissement ou sinon leur extermination. La dictature est, par définition, un système déséquilibré ; un ensemble qui a perdu une de ses deux composantes essentielles. Voici comment Blaise Pascal la définit dans *Les Pensées* : « La justice sans la force est impuissante : la force sans la justice est tyrannique[2] ». L'injustice et la violence du pouvoir dictatorial se mesure par ailleurs jusqu'au sort qu'il réserve à l'art en général. Il convient de préciser qu'en parlant de l'art et de l'artiste, la littérature et l'écrivain y sont respectivement compris. Mais qu'entendons-nous par artiste ou par œuvre d'art et quelle relation peut-il exister entre l'art, l'artiste et la notion d'intellectuel qui est l'objet de ce sous-point ? Il ne s'agit point ici d'une ambition de forger des concepts nouveaux par lesquels l'art serait redéfini. Il faut dire que l'artiste rentre dans la définition sartrienne[3] de l'intellectuel. Selon Jean-Paul Sartre, tout savoir est universel et fait de son détenteur un intellectuel. Mais c'est plutôt dans la forme d'utilisation de ce savoir que Sartre distingue ce qu'il appelle l'intellectuel de l'intellectuel classique. Dans *Esthétique,* Hegel définissait l'art comme « ce qui dégage le vrai contenu des phénomènes hors de

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 10.
[2] Blaise Pascal, *Les Pensées* (Édition revue), Limoges, Éditions Eugène Ardant et Cie, 1877, *Article VI*, *Pensées 9 (Justice, force),* p. 57.
[3] Jean-Paul Sartre, *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire* (Interview publié par *L'Idiot International*, n° 10, septembre 1970, sous le titre : *l'ami du peuple* – Propos recueillis par Jean-Edern Halier et Thomas Savignat), Paris, Éditions Éric Losfeld, 1971.

©2011/UPS/I.02/14/D.

l'apparence et de l'illusion […] pour les revêtir d'une réalité plus élevée, créée par l'esprit lui-même[1] ». Si dans la première définition, l'art et l'artiste dépassent le cadre normatif qui régit l'étude et la classification des arts en général, dans la seconde, il se pose un problème de connaissance du monde extérieur par le degré d'adéquation entre le signifiant et le signifié. Ce problème d'adéquation qui apparaît dans l'emploi de l'adjectif « vrai » doit plutôt être appréhendée comme la réduction de la distance entre les phénomènes extérieurs et leur représentation chez l'homme à travers un donner à voir concret. Autrement-dit, l'œuvre d'art est un objet de connaissance du monde.

La lexicographie et la définition philosophique ont la commune particularité de voir l'artiste comme respectivement le détenteur d'une certaine compétence technique et d'une certaine sagesse éthique. Ainsi donc, l'artiste n'est pas très loin de l'intellectuel qui est défini dans le dictionnaire comme celui chez qui domine une activité de l'esprit par opposition à l'ouvrier dont le travail est manuel. Mais il apparaît que cette définition lexicographique de l'intellectuel renferme un paradoxe, même si elle se comprend par ailleurs, car tout travail manuel exige une intelligence et une « connaissance des moyens » aptes à sa réalisation. Il faut peut-être ajouter également que toute intelligence se manifeste par un travail manuel ou mécanique. C'est pour cette raison que la définition sartrienne de l'intellectuel nous semble opérationnel quant à l'intérêt que le pouvoir dictatorial voue à l'art d'une part et à l'intellectuel d'autre part. L'art dit la réalité du monde et l'intellectuel dit la réalité du monde. L'artiste et l'intellectuel ont la particularité d'être dans le secret des dieux. Comment dire le secret des dieux dans un contexte où les dieux eux-mêmes s'adonnent à un camouflage de leurs secrets ? À cette question qui s'adresse à l'artiste et à l'intellectuel s'oppose celle qui s'adresse au pouvoir dictatorial, et qui est de savoir comment camoufler ses secrets face au projet de divulgation qui habite l'artiste et l'intellectuel ? Entre ces deux volontés antagonistes, se dressent la question de l'intérêt particulier, qui correspondrait à l'interrogation du pouvoir, et la question de l'intérêt général, universel, qui correspondrait à celle de l'intellectuel et de l'artiste.

L'interrogation sur l'issue de ce conflit d'intérêts trouve sa pertinence dans un contexte où le jeu est libre. Dans un système dictatorial, l'intellectuel, tout comme l'artiste, est contraint de voir et de dire la réalité du monde à travers le prisme déformant

[1] Hegel, *Esthétique* (Traduction de Charles Bénard), Paris, Librairie Générale Française, Collection Poche, 1997, p. 59.

de la dictature. Autrement-dit, la représentation du monde est ramenée à une volonté particulière, celle du dictateur, qui fait de l'artiste et de l'intellectuel des hommes dont les prises de position sont déterminées non pas par un principe de liberté, mais plutôt par un principe d'obligation vis-à-vis du système. C'est au cœur de cette volonté que naît à la fois ce que Sartre appelle l'intellectuel classique et l'intellectuel : celui qui reconnaît son asservissement et l'accepte comme tel, sous la contrainte ou par pur opportunisme, et celui qui, sans cesse, tente de « comprendre [et de défendre] l'universel qui est désiré par les masses, dans la réalité, dans le moment, dans l'immédiat[1] ». Le rapport du pouvoir à ces deux types de position est le même. Tout en asservissant l'art et son auteur, ou en détourant l'intellectuel des préoccupations des masses, le dictateur ne fait que masquer sous une autre forme la réalité du monde au peuple, en le privant de son meneur.

Il convient de voir maintenant comment ce rapport théorique du pouvoir avec l'intellectuel[2] se présente sur un plan pratique dans les textes à étudier. Dans un premier temps, il s'agira de voir comment le système dictatorial tend à l'asservissement des moyens d'expressions, que sont les arts, et de la figure de l'intellectuel censée guider le peuple. Dans un second temps, il sera question de découvrir la technique d'écriture de la résurrection de l'art.

L'asservissement de l'intellectuel est représenté de différentes manières dans le corpus. Il est à la fois réaliste et symbolique. C'est dans le premier cas qu'il faut ranger le rôle du psychiatre Primas dans *Le Mât de cocagne*. La volonté de Postel d'affronter le pouvoir, malgré sa déchéance physique, sème le doute au sein du cercle restreint du pouvoir de Zacharie. Pour justifier l'injustifiable, le dictateur sans cesse a besoin d'être rassuré dans ses entreprises criminelles. Ce rôle revient à la figure de l'intellectuel classique dont Jean-Paul Sartre dit « qu'il tire une bonne conscience de sa mauvaise conscience par les actes (qui sont en général des écrits) que celle-ci lui fait faire en d'autres domaines[3] ». Dans le diagnostic du Dr Primas, il ressort une multiplication de marques de subjectivité qui remettent en question le caractère objectif et scientifique de la description du patient Postel. Il est désormais pour le pouvoir un objet d'étude. Il est

[1] Jean-Paul Sartre, *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire, op. cit.,* p. 21.
[2] Nous précisons qu'il nous arrivera d'employer indifféremment, d'une part, le concept d'arts ou de littérature pour traduire les moyens d'expression spirituelles de l'homme et, d'autre part, celui d'artiste ou d'intellectuel pour désigner le meneur du peuple.
[3] Jean-Paul Sartre, *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire, op. cit.,* p. 15.

©2011/UPS/I.02/14/D.

présenté de manière expéditive. Voici un extrait du long diagnostic établi par le psychiatre :

> ‘‘Le citoyen Postel offre une tendance marquée au dédoublement de la personnalité. Dans l’espace de moins de dix ans, il a cumulé, avec un zèle égal, les activités de professeur de littérature, d’agitateur professionnel, sénateur, conspirateur, petit commerçant. […] Il y a là, à vue d’œil, surestimation de la personnalité, perte du sens des réalités, déplorable adaptation au milieu social et au dynamisme que notre grand Électrificateur à Vie lui a imprimé […]’’[1].

Le diagnostic a pour fonction de disqualifier le personnage, de justifier d’avance son exécution aux yeux du peuple. Le sentiment du personnage dans l’immédiateté du diagnostic démontre l’efficacité éphémère de la dialectique perverse du discours de l’intellectuel corrompu. Au-delà du caractère subjectif du diagnostic, l’attitude des médecins qui commentent à voix basse l’avis du psychiatre, ressemble à un complot qui n’a pour but que de dissuader Postel. Le but semble momentanément atteint si on sait que l’argumentaire « permit à Postel de comprendre que de l’avis des hommes en blouse blanche ses chances de gagner la compétition étaient nulles[2] ».

Si dans *Le Mât de cocagne* la figure de l’intellectuel joue un rôle décisif dans les projets du dictateur, dans *La Vie et demie,* ce sont les artistes qui sont soumis à la volonté du pouvoir. L’ensemble des artistes qui ont pris le parti de Chaïdana sont assassinés. Tout le reste de « la production artistique de la Katamalanasie entra dans la clandestinité [et] le Guide Providentiel nomma ses propres artistes à qui il assigna des missions définitives et définies[3] ». Cette attitude du Guide Providentiel se rencontre également chez mon-colonel Martillimi Lopez. Le dictateur rebaptise la troupe théâtrale de Yambo-City, qui s’appelle « *El Commedia de la Outa,* El Commedia Lopez[4] ». La dénonciation de l’appropriation de la troupe et la symbolique mortuaire qui l’accompagne sont scripturaires. Elles sont lisibles dans le jeu de mutations typographiques qui substitue à l’écriture en italique du titre original une écriture en romain pour le titre travesti.

Cette attitude du dictateur préfigure la mort de l’art dans un système dictatorial. Mais le procédé de construction de cette mort de l’art est également un prétexte pour

---

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 59-60.
[2] *Ibid.,* p. 61.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 79.
[4] Sony Labou Tansi, *L’État honteux, op. cit.,* p. 113.

l'écrivain de prendre la défense de l'art à travers un discours sous-jacent qui en révèle la haute fonction. Ce constat chez Sony Labou Tansi mérite d'être souligné, compte tenu de la cruauté constante de l'auteur vis-à-vis de ses personnages. Lorsque le narrateur affirme que « le seul résultat que ces artistes officiels purent obtenir était celui de faire rire ou de fâcher[1] », il définit, de manière sous-jacente, une fonction alternative de l'art autre que celle d'amuser ou d'irriter. Cette fonction se lit à travers les motifs de l'exécution des chanteurs et des écrivains, et qui sont successivement le fait d'avoir chanté « ''la convocation''[2] » de Chaïdana et celui d'avoir imité son « art poétique » intitulé « *Les mots font pitié*[3] ». Cette mort de l'art qui est décrite de manière réaliste est également exposée de manière symbolique.

Cette forme d'appropriation de toute la production intellectuelle est une confiscation de la spiritualité du peuple, de ses moyens de connaissance et d'existence dans le monde. Ici, lorsque l'auteur ou le narrateur parle de l'art, de la littérature, il faut y voir la spiritualité de l'homme de manière générale. Ainsi, l'art est l'œil et la conscience cherchant et révélant les réalités du monde. Il est indissociable de l'homme sans que ce dernier ne chute à l'état de la bête ou vit dans un âge obscur. C'est à ce sujet qu'Hegel a écrit : « C'est dans les œuvres d'art que les peuples ont déposé leurs pensées et leurs représentations intimes les plus riches, et souvent l'art du beau est la seule clef qu'il nous soit donné de pénétrer dans les secrets de leur sagesse et les mystères de leur religion[4] ». C'est dans cette perspective que le dictateur s'approprie, contrôle les productions intellectuelles et, parfois même, s'autoproclame artiste pour masquer ce secret dont parle Hegel. L'évocation symbolique du sort réservé à l'art en général fait l'objet de plusieurs modes d'approche. Chez Ahmadou Kourouma, il n'est pas fréquent de rencontrer l'allusion de passages évoquant le rejet direct des artistes ou des productions intellectuelles. Cependant le phénomène est inhérent au mode de construction du récit.

Le contexte d'énonciation du donsomana est une réaffirmation du rôle de l'intellectuel africain traditionnel. Le griot, dans la société africaine traditionnelle est un intellectuel classique au sens sartrien du terme. Cependant, il faut souligner le caractère

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 79.
[2] *Ibid.,* p. 78.
[3] *Ibid.,* p. 79.
[4] Hegel, *Esthétique, op. cit.,* p. 58.

©2011/UPS/I.02/14/D.

synthétique de cet intellectuel dont le rapport au récit est à mi-chemin entre le courtisan du roi et le défenseur de la cause populaire. Le caractère itératif de « l'éloge paradoxal » et la soumission, malgré tout, du donsomana au retour du Coran et de la météorite permettent de dire que le griot tire finalement « une bonne conscience de sa mauvaise conscience ». Il ne semble avoir d'autre choix, compte tenu de l'attachement du dictateur à la reconquête du pouvoir par le biais de ses objets fétiches. Cette forme d'appropriation ou asservissement de la spiritualité du peuple se voit également chez Nkoutigui Fondio, le dictateur de la République des Monts. Même si le griot-narrateur critique le cadeau que Maclédio a reçu de lui, il apparaît que seule l'œuvre de « l'homme en blanc » fait office de savoir dans toute la République des Monts : « La connaissance par cœur des quarante volumes de l'œuvre de l'homme en blanc n'était considérée nulle part en dehors de la République des Monts comme un savoir[1] ».

La technique de représentation de la mort de la littérature, par le biais de la structure du récit, que le lecteur découvre dans le roman de Kourouma, est corroborée par une autre approche qui est cette fois-ci idéologique. Dans *L'État honteux,* l'asservissement de la littérature donne à cette dernière une image dégradante et parfois cruelle. Dans les rayons de la bibliothèque du palais de mon-colonel, le matelas du Président prend la place des livres. À toutes les autres occasions où le narrateur fait allusion au livre, s'il ne le réduit pas symboliquement à une poésie de distraction dont le dictateur est l'auteur, il le désigne à travers des titres qui en font une littérature de la cruauté. Il existe toute une stratégie de construction d'une littérature dans la littérature dans *L'État honteux,* et qui accuse l'homme du pouvoir. Par le procédé de mise en abîme, l'auteur intègre des fictions dans le récit en avançant des titres imaginaires qui traduisent la spiritualité des hommes du pouvoir. Voici comment il souligne le paradoxe du tortionnaire Maître Rognons en lui prêtant une pensée extraite de *l'Enfer à bout portant,* un texte imaginaire écrit par un auteur imaginaire dénommé Diaz.

> Et tu pensais comme Diaz dans *l'Enfer à bout portant* : ''La contradiction fondamentale devient la barbarie de l'homme à l'endroit de l'homme, cette barbarie se manifeste par l'injustice, l'exploitation, et toutes les formes de tortures physiques ou morales…''[2].

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 178.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 118.

Si on sait que Maître Rognons est l'un des rares hommes du pouvoir à avouer sa connaissance de la situation et à l'assumer malgré tout en collaborant par pur opportunisme, il y a lieu de le considérer comme un intellectuel asservi par son opportunisme. L'asservissement de la spiritualité de l'homme passe également par sa mise au service de la cruauté qui anime la figure du dictateur. Les livres de chevet de mon-colonel Martillimi Lopez forment une littérature du mal. C'est toute une idéologie de la terreur que le lecteur découvre à travers les titres de ce qui constitue les lectures du dictateur. Voici comment est présenté la littérature qui fait l'apologie de la tyrannie : « On voit ses livres de chevet : *les Jeux du salut, Onze Ans de pouvoir parlé, les Libertés artificielles, l'Arrière Coup de grâce, Sous couvert de Dieu…, Il n'y a pas de fumée sans feu*[1] ». La littérature du dictateur est d'un point de vue pratique une synthèse de la situation politique. Une interprétation des titres résume la situation dictatoriale. Les titres traduisent respectivement : la confrontation des acteurs, l'incurie du système, l'obscurantisme des masses, les assassinats politiques, la revendication déiste et, par conséquent, ce qui justifie finalement l'écriture de *L'État honteux* qui se réfère à une certaine réalité historique.

Il apparaît que dans ce que nous avons dénommé la mort de l'intellectuel, de l'art et, par conséquent, de la littérature, il y a une certaine ambivalence qui n'est pas sans dire la résurrection de l'intellectuel, pour ne citer que lui parmi les autres éléments auxquels il est associé.

*

Dans cet univers de rejet des moyens d'expression spirituelle et, par conséquent, de négation de l'humain, la survie de l'homme passe par le refus. La figure qui incarne ce refus est celle de l'intellectuel. Ici l'intellectuel est celui qui oppose à l'asservissement du peuple par la dictature le combat pour la liberté. Mais la liberté du peuple c'est également la liberté de l'intellectuel lui-même, de sa pensée, parce que la dictature, comme le souligne Patrick Chamoiseau, est un âge de l'extrême domination. Voici comment l'auteur présente le visage de la domination de l'homme en général et de l'intellectuel en particulier :

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 112.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> L'âge […] du chant dominateur qui te fait déformer l'esprit jusqu'à faire de toi-même ton geôlier attitré, de ton imagination ta propre marâtre, de ton mental ton propre dealer, de ton imaginaire la source même d'un mimétisme stérile : ton âge est celui d'une domination devenue silencieuse[1].

Si l'intellectuel classique se conforte dans cette situation, l'intellectuel, lui, aspire à la transformation de cet idéal particulier, celui de la dictature, en un idéal universel, celui du peuple, celui de la majorité. Ainsi, le mode de traitement de l'engagement de l'intellectuel dans le corpus varie d'un texte à un autre. D'une part le combat est symbolique et d'autre part il est réaliste. Le récit de Kourouma s'inscrit dans le premier cas. Il est impossible au griot de se soustraire à la logique du donsomana. C'est symboliquement le donsomana qui incarne la résurrection du griot-narrateur dans la mutation magique de sa forme.

L'esprit du donsomana, qui est de dire objectivement la geste de Koyaga, est une réitération du genre épique. Mais le genre épique est privé ici de son caractère canonique, compte tenu du décalage entre le *contenu* et la *forme* au sens hégélien du terme. Le lecteur qui jette un regard sur la table des matières, découvre plutôt des séquences d'un genre purement oral que des étapes identifiées de la vie politique d'un Président-dictateur moderne. La structure du récit trahit la structure du genre épique traditionnel par l'absence de dénouement réel. À ces particularités s'ajoutent l'actualisation de plusieurs hymnes traditionnels dont on peut citer, entre autres, « l'hymne de l'aigle royal [ou] la voix du tambour des grands chasseurs[2] ». L'obligation pour Koyaga de maîtriser ces hymnes fait encore du donsomana un test de maîtrise de la littérature orale traditionnelle dont le griot est désormais le professeur. Dans tous les cas, même sous des formes variantes, le genre littéraire survit. Cette liberté de montage romanesque est une symbolique de la résurrection de la littérature, de l'art, malgré la confiscation de la parole intime du griot-intellectuel.

En effet, si ce n'est pas l'art, en quoi il faut voir également la littérature, qui sauve l'intellectuel, c'est l'intellectuel qui sauve l'art. Ce jeu de secours mutuel entre ces deux éléments se rencontre également dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot. L'univers du roman se présente comme un espace qui ne réserve aucune place au

[1] Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé, op. cit.*, p. 18.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 314.

meneur du peuple. La grandeur de la souffrance sans autre perspective que la soumission amène le narrateur à établir l'idée que voici : « Une nation pouvait donc vivre sans héroïsme ni héritage, distraitement pauvre et malheureuse, dans l'infectieuse outrecuidance de la misère apprivoisée[1] ». Pourtant, dans cette situation que le narrateur appelle une « cécité circonstanciée[2] », l'art semble être le seule élément qui survit à l'obscurantisme du système grâce à l'attribution de certaines qualités à un personnage particulier dans le roman. S'il y a un élément par le biais duquel il faut trouver une source d'espoir dans ce récit de Lyonel Trouillot, c'est l'amour ou plutôt la beauté féminine. Après l'échec de l'enseignement qui se traduit par la reconversion en taximan de Gérard, parce que « la réalité refusait de s'adapter aux théorèmes[3] », il n'y a que la beauté féminine qui révèle à l'homme la réalité ou les secrets du monde.

La femme qui incarne cet espoir est le personnage de Laurence, une institutrice. À travers l'amour que le narrateur lui voue, l'art se révèle sous un visage mortuaire. Toute l'architecture onirique du personnage s'est écroulée. Le bonheur qu'elle recherche dans ses projets architecturaux : les demeures et les jardins d'enfants qu'elle a toujours construits dans ses rêves, sont assimilables à une prise en otages de l'art. Le narrateur qui est amoureux d'elle est dans la même situation. Le rêve de Laurence semble ne pouvoir se réaliser que dans le rêve de son prétendant. Voici comment se présente l'emboitement des projets artistiques impossibles de Laurence et du narrateur :

> J'écrirais peut-être le roman dont je rêvais, elle [Laurence] habiterait peut-être la demeure qu'elle avait cent fois dessinée, décorée, créerait peut-être ce jardin d'enfants qu'elle rêvait de diriger, mais il y a dans le bonheur quelque chose de bien plus précieux et de bien plus éphémère qu'un rêve qui se matérialise. Nous étions hors de toute histoire[4].

La dépendance des projets de Laurence du projet romanesque du narrateur corrobore la condamnation de l'art dans l'univers du roman, si on sait que le narrateur est comme frappé par une cécité devant les œuvres d'art. Pendant dix ans, il lui est impossible de remarquer les objets d'art qui séjournent dans la chambre d'André. La révélation des objets d'art apparaît sous la forme d'une résurrection magique. La femme dont tous les

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 25.
[2] *Ibid.,* p. 24.
[3] *Ibid.,* p. 86.
[4] *Ibid.,* p. 85.

©2011/UPS/I.02/14/D.

rêves architecturaux sont brisés est pourtant paradoxalement celle dont la présence dans la chambre d'André redonnera au narrateur toutes ses facultés visuelles.

Un regard rétrospectif sur la description que le narrateur fait de Laurence permet de comprendre ce paradoxe. Laurence ne peut pas réaliser ses projets artistiques parce qu'elle est elle-même objet d'art, un art sublime : « Son féminisme à elle s'exprimait dans la négation de la matérialité de son corps pour le valoriser dans l'absolu. Elle en parlait comme si elle ne lui appartenait pas, constituait un lieu saint dans lequel nul ne pouvait pénétrer[1] ». Dès lors, il est compréhensible que Laurence qui incarne le caractère sublime de l'art ne puisse pas avoir son art à elle-même. *A contrario*, elle sera le phare qui éclaire et dévoile les réalités du monde qui entourent les autres personnages, et notamment le narrateur. Elle est l'actrice de la résurrection de l'art et, par extension, de la survie de l'intellectuel. Voici comment le narrateur présente ces attributs de la beauté féminine que nous venons d'évoquer :

> Un jour que j'étais tout surpris de voir accroché au mur de la chambre d'André une toile d'artiste, il m'avait reproché mon absence quasi-totale de sens de l'observation […]. Cela faisait dix ans que cette toile était accrochée à la même place, et je ne l'avais jamais remarquée […] Rien dans la pièce où nous nous retrouvions seuls Laurence et moi ne venait en surnombre. Tout cadrait […]. La statuette jusque-là anodine d'un vieux monsieur fumant sa pipe, une figure plutôt commune que Gérard avait baptisé avec une note d'ironie le paysan philosophe[2].

Par ailleurs, pour ce qui concerne ce sous-point, il convient de s'intéresser en second et dernier lieu au traitement réaliste de l'engagement de l'intellectuel ou le combat de survie de la littérature. Comment se présentent de manière réaliste la mort de la littérature et sa résurrection. C'est dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi et dans *Mourir pour Haïti* de Roger Dorsinville que lecteur découvre de manière manifeste le rejet de tout qui se rapporte à l'art et la chasse à tous ceux qui tentent de le faire vivre. La réalité de cette guerre entre les défenseurs de la liberté spirituelle, de la liberté tout court, et le pouvoir dictatorial apparaît sous l'image symbolique de la confrontation entre le « plomb » et « l'encre ». Après l'arrestation de Layisho, voici comment le Guide Providentiel s'adresse à lui : « – Qu'espères-tu, mon petit frère ? Tu veux m'abattre avec de l'encre ? Et pourquoi ? Nous avons beaucoup de plomb dans ce

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 31.
[2] *Ibid.,* p. 84.

pays[1] ». Le combat contre la figure de l'intellectuel se manifeste dans le roman par la substitution de l'Université par la prison : « Elle se rappela aussi l'époque où la prison de Yourma s'appelait l'université[2] ». Le lieu du savoir, de la liberté, et de l'apprentissage de la discipline citoyenne est supplanté par celui du manque de liberté et de la délinquance citoyenne. Cette forme d'apologie de l'injustice, qui se traduit par une inversion des situations, se manifeste dans *Mourir pour Haïti* par le sort réservé à Victor. Le personnage incarne la figure de l'écrivain, du poète, sans éditeur. Ce fait lui a valu le surnom d'« oralien ». C'est dans cette atmosphère de rejet et de négation de tout moyen de connaissance que surgit la figure de l'intellectuel. À travers le personnage de Victor, l'intellectuel se distingue d'abord par sa démarcation de la foule :

> Lui, le poète et le fou, l'écrivain sans éditeur, l'oralien disait-on qui, n'ayant rien publié, assiégeait ses amis aux velléités et aux fêtes, payant en mots son écot, voici qu'il était devenu un brave, un héros dangereux, compromettant, parce qu'il s'était, en ce huitième jours mis un brassard noir proclamant son deuil [celui d'Esther][3].

Cette attitude du personnage qui défie l'interdiction du système du Fou-Délirant est une posture commune à une série de quelques personnages qui ont le statut d'intellectuel au sens sartrien du terme, tel qu'il a été énoncé précédemment.

Cependant, il convient de préciser la signification symbolique que revêt le concept d'intellectuel après la mort de Victor qui en incarnait la figure. Dans ce roman, de Dorsinville, l'intellectuel survit par un processus de métamorphose magique. Il apparaît dans le caractère gémellaire de la narration qui allie, dans une parfaite harmonie, le récit et le discours. Les descriptions que le narrateur de *Mourir pour Haïti* fait des personnages en est une illustration, compte tenu du jeu qu'il établit dans le choix et la signification des concepts. Pour en donner quelques exemples, rappelons que le surnom d'« oralien » qu'il donne à Victor, prend une autre signification en comparaison avec celui de Vérité qui est également surnommé « oralien » mais avec l'adjonction, cette fois-ci, de l'expression : « sans lettres » : (*Mourir pour Haïti,* p. 78). Il accuse parfois le dictateur d'être un « familier des abus de vocabulaire[4] ». La figure de l'intellectuel survit de manière masquée en chaque personnage éponyme des différents chapitres du

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 80.
[2] *Ibid.,* p. 31.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 53.
[4] *Ibid.,* p. 83.

©2011/UPS/I.02/14/D.

roman. Il se distingue par sa position, sa démarcation, ses jugements que le lecteur découvre dans la multiplication des passages explicatifs, mais également dans les marques de subjectivité du récit. C'est lui qui dénonce régulièrement la fatalité du peuple, explique le déclin du paysan haïtien. Il explique les modes de financement des infrastructures du pays et la manière dont ceux-ci influent sur la mauvaise qualité des routes. Dans ces explications du narrateur, la mise en parallèle de son jargon et de celui de chacun des personnages, pour décrire la même situation politique, confirme l'idée selon laquelle le narrateur est doublé du statut d'intellectuel. Voici comment se présente le parallèle :

> C'est pour cela qu'ils te donnent des crédits pour des routes calculées sans soubassement juste ce qu'il faut pour acheter et transporter leur asphalte de Maracaibo jusqu'à chez toi où il s'étale en pellicule sur la poussière. Comme ça les routes ne sont jamais finies, pour ainsi dire à peine il y a la route qu'il n'y en a plus et les voitures s'y cassent ''les boudins'' disait Aldo, et Serge brutal ''la gueule'', ce qui est la même chose […][1].

Les deux autres romans où l'engagement de l'intellectuel est décrit de manière réaliste sont *La Vie et demie* et *Le Mât de cocagne*. Dans le premier roman l'intellectuel et presque tous ses moyens d'expression sont condamnés à travers un geste cruel, mais riche de significations quant à la haine que la dictature nourrit contre l'intellectuel et ses productions. Pour empêcher à Layisho de s'exprimer, le guide Jean-Cœur-de-Père, le successeur d'Henri-au-Cœur-Tendre, lui coupa la langue. Le chemin parcouru par le sang de la victime traduit de manière symbolique le rejet de l'art dans l'univers décrit par Sony Labou Tansi. Mais l'hyperbole ne fait pas que dire cette haine. Elle traduit à la fois la mort et le processus de résurrection de l'art et de l'intellectuel :

> Il y eut un petit ruisseau de sang qui coula de la cahute au jardin des perles, traversa la forêt des Méditations jusqu'au lac des Ames simples, arriva au théâtre Pontinacra, et s'arrêta devant la galerie des Diamants, où le guide Jean-Cœur-de-Père venait souvent rêver[2].

Autant la mutilation de la langue est une interdiction cruelle de s'exprimer, autant le trajet de la coulée de sang est une transgression symbolique de cette interdiction. Les

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 20.
[2] Sony Labou Tansi, *la Vie et demie, op. cit.,* p. 84.

différents lieux traversés par la coulée de sang forment un itinéraire de méditation, d'inspiration, mais également d'expiration à travers l'allusion au calme de la forêt, mais aussi au passage devant le théâtre, un lieu d'expiration, de vie de l'art.

Dès lors, sa présence au lieu de méditation du dictateur et l'absence de ce dernier témoignent de la résurrection symbolique de l'intellectuel et de l'art. Cette liberté symbolique est corroborée ce qu'on peut appeler, dans *La Vie et demie,* « la révolte des intellectuels ». Cette révolte déclenche des guerres comme celle « contre le livre [qui] dura neuf ans, neuf mois et onze jours[1] » et celle « contre le noir de Martial[2] » ; la couleur noir renvoyant ici à l'écriture. Mais cette guerre n'aura pas empêché à « ''la littérature de Martial'' » (*La Vie et demie,* p. 77) ou aux écrits de Chaïdana d'inonder la Katamalanasie. Le plus important dans cette révolte de la figure de l'intellectuel, est la revendication d'un idéal universel à travers l'énonciation de slogans et la distribution de tracts remettant en question l'idéologie de la dictature. Parmi ces slogans, qui remettent en cause l'idéologie de la terreur, citons ceux que Martial et ses hommes opposent respectivement au « ''communautarisme tropical''[3] » du Guide Providentiel : « ''Qu'on me prouve que la dictature est communautaire'' [ou] ''Qu'on nous prouve que l'inhumanité est communautaire''[4] ».

Par ailleurs, dans *Le Mât de cocagne*, c'est Henri Postel et Horace Vermont qui incarnent la figure de l'intellectuel. Les deux personnages se distinguent du reste du peuple par leur vision du monde, comme le laisse entendre le premier au second à travers l'expression « notre façon à nous de voir la vie[5] ». La personnalité du premier se révèle à travers ses actes et son courage, qui sont mis au service du réveil des masses populaires. Celle du second, qui est le double du premier, se révèle dans ses sacrifices pour la réussite de Postel. Le concept de négation de l'intellectuel dont parle Sartre s'applique bien à ces deux personnages. Voici comment le correspondant d'un quotidien français décrit la personnalité d'Horace Vermont : « ''[…] Monsieur Vermont possède à mes yeux le rare mérite de garder bon pied bon œil dans un ''tiers monde'' encore tout pénétré de magie prompte à détraquer les esprits […]''[6] ». Le portrait

[1] Sony Labou Tansi, *la Vie et demie, op. cit.,* p. 134.
[2] *Ibid.,* p. 45.
[3] *Ibid.,* p. 64.
[4] *Ibid.,* p. 64.
[5] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 80.
[6] *Ibid.,* p. 95.

©2011/UPS/I.02/14/D.

psychologique de Vermont rejoint également celui d'Henri Postel. Ce dernier est décrit, par son ami, comme un « leader qui n'a absolument rien à voir avec les faux messies[1] » que sont les dictateurs comme Le Zoocrate Zacharie. La collaboration entre les deux personnages est une négation de leur statut d'intellectuel classique. Tous furent, avant leur déchéance, des partisans du régime. L'un, Vermont, fut directeur d'école et le second, sénateur de la République. Le combat qu'ils mènent a pour objectif de substituer l'idéal particulier du régime en idéal universel, celui du peuple.

Leur méthode n'est pas moins une autre forme de négation. Les deux ennemis du pouvoir ont la particularité de vivre en mage de la superstition et de la fatalité dans laquelle vit le peuple décrit par René Depestre. Cependant, leur combat contre le pouvoir se fait avec l'appui de certaines forces occultes. La négation réside dans l'emploi de moyens auxquels ils ne croient pas du tout : la sorcellerie et la magie. Loin de paraître comme une attitude paradoxale, le recours à la sorcellerie et à la magie est stratégique, en tant qu'unique moyen de faire adhérer le peuple à leur cause. Voici comment, dans un extrait de leur dialogue, ils justifient leur position :

> – Ce n'est pas par des discours matérialistes que nous ferons de nos païens des citoyens. (Postel)
> – Ni que nous les amènerons à ne plus compter sur l'aide mythique des […] dieux du vaudou (Vermont)
> – Nous devons prendre notre pays tel qu'il est. À nous de savoir trouver un meilleur emploi à la violence qu'il gaspille en transes et en crises de possession. À entraîner nos compatriotes dans l'action, ils auront, plus d'une fois, l'occasion de voir que leur sort dépend d'eux-mêmes et non de la solidarité entre les hommes et le règne végétal (Postel)[2].

L'échange entre les deux personnages témoigne non seulement de leur altruisme, mais également de leur lucidité. Ces qualités les placent au-dessus du peuple, font d'eux des meneurs légitimes et les distinguent par conséquent de la figure du dictateur et de ses collaborateurs.

Finalement, la chasse à l'intellectuel et le rejet ou l'asservissement de tout ce qui se rapporte à l'art se présente comme une négation de l'homme ou son retour à un âge périmé. L'intellectuel et l'artiste constituent le phare sans lequel le peuple a une fausse

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 96.
[2] *Ibid.,* p. 80-81.

perception du monde. Un rappel de la conception du personnage de l'épicier dans *Brisure à senestre* permet de l'illustrer : « On veut vous faire ouvrir la bouche devant une pierre que quelqu'un a ramassé dans son arrière-cour[1] ». La mission d'Adam Krug vis-à-vis des personnages comme l'épicier et son combat sont les mêmes que ceux de l'intellectuel tel qu'il est décrit précédemment. Ainsi, le combat de l'intellectuel, de l'artiste a pour objectif de réaffirmer l'homme dans son existence pleine. Dans cette bataille dont l'homme est l'objet, la dictature oppose à la révolte de l'intellectuel le summum de la cruauté, en guise de dernière arme de dissuasion. Cette arme qui consiste en une mise en scène spectaculaire de la violence et son revers seront analysés dans le chapitre qui suit, comme une dialectique de la grandeur et de la faiblesse du système totalitaire.

[1] Vladimir Nabokoff, *Brisure à Senestre, op. cit.,* p. 243.

©2011/UPS/I.02/14/D.

400

Chapitre 10
LES LIMITES DU SYSTÈME TOTALITAIRE

L'analyse des limites du système totalitaire repose sur une dialectique de la violence. Dans ce chapitre, il sera question de démontrer comment la violence extrême entraîne l'effondrement du mythe du dictateur. La déchéance de la figure du dictateur est liée à deux phénomènes. D'une part, la recherche permanente d'ennemis se présente comme une pathologie chez le dictateur, et dont la guérison passe par la disparition du dernier homme de la société. Ce dernier homme est en réalité le dictateur lui-même. D'autre part, il faut reconnaître que le mythe du dictateur ne peut s'appréhender comme une éternité que dans une logique de négation absolue ou de disparition définitive de l'homme de la sphère sociale. Ce qui apparaît comme une absurdité en ce sens que la dictature, même si elle se justifie faussement du devenir de l'homme, ne saurait exister sans l'homme, sans un certain homme.

Dans un premier temps, nous exposerons les caractéristiques de la violence dans le corpus. Le spectacle de la violence sera abordé selon une démarche binaire. La violence se présence d'abord comme un donner à voir. La destruction physique et psychologique de l'homme se présente comme l'unique projet sinon le plus important du programme du système totalitaire. Cette destruction ne se suffit pas à elle-même et ne semble pas non plus satisfaire le dictateur. Après avoir détruit physiquement l'homme, le dictateur procède à la profanation de son corps. L'écriture de la mort et de la profanation corporelle, et par conséquent de la bestialité du dictateur, se découvre dans ce qu'il conviendra d'appeler le langage de la bestialité.

Par ailleurs, la mise en scène de la violence est à la fois, d'un point de vue psychologique et pratique, le miroir de la mort du dictateur. La description de la bestialité[1] du tyran a une fonction critique. Tout en rabaissant le tyran, l'écrivain revendique implicitement une éthique de substitution. Il procède à la construction d'un nouveau modèle de référence. L'effondrement du mythe du dictateur se révèlera dans une esthétique de la destitution qui passe par la substitution de la Bête au Monstre et par le recours à la scatologie comme forme de disqualification du dictateur.

[1] La bestialité du tyran sera analysée sur le modèle de l'hybridité. Cependant, il faut préciser que le concept ne peut pas être réduit à une signification négative. Au contraire, il revêt une autre dimension, positive, notamment lorsqu'il se rapporte à l'identité. La signification qu'il revêt ici est liée à la nature du personnage du dictateur.

©2011/UPS/I.02/14/D.

1) La mise en scène spectaculaire de la violence

La mise en scène spectaculaire de la violence rend compte du summum de la cruauté du système dictatorial. Elle révèle la vraie nature de la figure du tyran et de son système, c'est-à-dire l'incarnation de la bestialité. L'érection de la violence en principe et vérité absolus est, chez le dictateur, un processus dialectique dans lequel le masque de la tyrannie tombe définitivement. C'est la découverte de l'envers bestial d'un monde dont la situation de plénitude reste à l'état de promesse. Finalement, le discours messianique n'aura été que l'incarnation d'un mal camouflé. Si la détresse populaire a contribué à la construction et à la consommation fantasmatique du mythe du dictateur en tant qu'autorité absolue, la révélation du vrai visage de ce dernier transforme l'univers de la tyrannie en une scène théâtrale où se joue le spectacle de la violence. Le spectacle du mal, de la violence, sera abordé en deux tableaux. Dans un premier temps nous analyserons la violence comme un donner à voir. La violence dans un système dictatorial n'a pas pour finalité que de donner la mort. Elle est érigée en principe de jouissance pour des esprits dénués de tout sens moral et inaccessibles à l'amour de l'humain. C'est pour cette raison qu'elle ne se suffit pas à elle-même. Elle est prolongée par la profanation du corps violenté. Cette profanation sera l'objet du second tableau. Son analyse permettra de découvrir simultanément le langage de la bestialité qui l'accompagne, mais aussi la nature de la pensée qui la conceptualise avant son application à l'homme.

En effet, la mise à mort des ennemis du pouvoir ne se pratique jamais ou rarement en dehors d'une assistance. L'exécution, telle qu'elle est pratiquée, est à la fois une sanction pour le prévenu et un avertissement pour l'assistance. Les différentes méthodes employées dépendent du caractère de l'accusé. Selon qu'il est issu de la masse ou selon qu'il appartient à la catégorie des meneurs de foule, la sanction est proportionnelle à son degré de révolte contre le pouvoir. Cette théorie de la violence se découvre dans un roman de Tchicaya U'Tamsi : *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort.* Dans ce roman, l'attitude de l'un des gardiens de la prison semble confirmer une théorie de la violence qu'il tiendrait de ses supérieurs hiérarchiques. Voici ce qu'il affirme à un de ses collègues : « Une cellule ou une fosse, commune selon qu'il jouera

au brave ou au naïf […] Je suis une terreur. Je vais l'être pour de bon[1] ». Dans l'une ou l'autre situation, l'anéantissement physique de l'individu est mis en scène sous la forme d'une purgation des mauvaises intentions de la masse ou des héros susceptibles de défendre ses intérêts. Tel est le point de vue de mon-colonel Martillimi Lopez. La majeure partie des scènes d'exécution dans *L'État honteux* se déroulent au stade Alberto-Sanamatouff. Lorsque le personnage prend la décision de condamner à la potence l'ancien président Cataeno Pablo, il le fait dans le but de dissuader son peuple de nourrir des velléités révolutionnaires. Voici comment se présente la décision et la fonction qu'il lui attribue : « Ah qu'on le pende, j'en ai marre qu'on laisse son cadavre au bout de la corde jusqu'à sa décomposition totale que mon peuple voit comment finissent ses ennemis[2] ».

Le propos du dictateur est riche de significations. Sa compréhension de ce spectacle qu'il veut dissuasif n'est pas la même pour le spectateur, compte tenu de la signification de ce qu'il appelle les ennemis du peuple. Dans les chapitres précédents, nous avons vu que l'ennemi du peuple peut être potentiellement défini comme tout le monde excepté la personne du dictateur. Ainsi, le spectacle de la violence, au lieu de dissuader le peuple ne fait que donner à ce dernier l'occasion de découvrir la bestialité du tyran ; une bestialité à laquelle personne ne peut échapper, même ses propres collaborateurs. Dans le corpus africain, l'exemple du docteur Tchi dans *La Vie et demie* en est une illustration. Le personnage est successivement spectateur et victime, comme le souligne le narrateur lors de son exécution. Dès l'instant qu'il est entre les mains du bourreau, il sait comment il va mourir :

> Bien que déjà hors de la vie, le docteur reconnaissant la fourchette excellentielle pour avoir maintes fois assisté aux exécutions entre deux bouchées de viande vendue au Quatre Saisons, un semblant de voix sortit de la gorge pillée en syllabes mourantes, maintenant que la fourchette passait dans la main droite[3].

Bien que les exécutions opérées par le Guide Providentiel se passent dans sa salle à manger, le spectacle n'en est pas moins organisé de manière méticuleuse. L'attitude du maître de cérémonie, ses gestes préliminaires et la description de l'outil renferment une allure théâtrale dont la constance est connue des spectateurs. Les bruitages qui

[1] Tchicaya U'Tamsi, *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort, op. cit.,* p. 15.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 134.
[3] *Ibid.,* p. 41-42.

©2011/UPS/I.02/14/D.

accompagnent l'exécution, et qu'on peut qualifier de musique funèbre, sont représentés par le rugissement « comme deux lions[1] » du Guide Providentiel. Le passage de la main gauche à la main droite de la « fourchette excellentielle », dont la brillance est souvent décrite de manière anaphorique, et la présence permanente du repas du dictateur constituent respectivement la gestuelle et le décor sobre de ce spectacle de l'horreur.

Le bourreau est souvent décrit à travers des images qui renvoient à la bestialité. S'il n'est pas décrit comme un lion affamé pour rendre compte de sa cruauté, il apparaît comme un caméléon en colère : « La colère du Guide Providentiel monta, qui gonfla sa gorge et dilata son menton en manche de houe, son long cou s'allongea davantage[2] ». Ici, l'image du caméléon témoigne de la nature de la justice et de la personnalité du tyran. Le passage de l'état de colère à celui de joie, de jouissance, est instantané. Malgré la colère du dictateur, les supplications de la victime lui procurent de la joie : « Le Guide Providentiel forgea un rire sarcastique malgré sa grande colère[3] ». Son attitude est comparable à celle de Maître Rognons dans *L'État honteux*. C'est sur un ton sarcastique et réjouissant que le tortionnaire avoue l'innocence de la victime (Yambo Yambi) tout en se félicitant du privilège de pouvoir lui appliquer ses méthodes de torture. Il est l'archétype du sadique ; un de ces types de personnage-médiateur qui incarnent toute la cruauté du régime. Il remet en mémoire le personnage de George Orwell dans *1984*, au regard de la symbolique que renferme son nom.

Le personnage de Syme [cime ?], comme son nom le laisse entendre, renvoie à l'excès de zèle et à la fidélité sans faille au régime tout comme le nom de Maître Rognons traduit la principale méthode de torture employée dans *L'État honteux,* et qui consiste à extraire les bourses aux hommes appréhendés par le régime. Le plaisir que Syme éprouve lors des pendaisons est comparable à la jouissance de Maître Rognons lors de ses séances de torture. Voici comment le premier se confie à Winston après un spectacle de pendaison publique :

> – C'était une belle pendaison, dit Syme, qui revoyait le spectacle. Mais je trouve qu'on l'a gâchée en attachant les pieds. J'aime les voir frapper du pied. J'aime surtout, à la fin, voir la langue se projeter toute droite et bleue, d'un bleu éclatant. Ce sont les détails-là qui m'attirent[4].

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 41.
[2] *Ibid.,* p. 13.
[3] *Ibid.,* p. 42.
[4] George Orwell, *1984, op. cit.,* p. 76.

Ce procédé de fabrication du personnage du dictateur ou de ses collaborateurs est une manière pour l'écrivain de mettre en exergue la barbarie de la dictature. Lorsque les bourreaux sont sur scène, ils interprètent leurs actes comme étant un rituel non barbare. C'est souvent *a posteriori*, quand ils sont déchus qu'ils reconnaissent et avouent leurs actes comme une barbarie sans limite. C'est le cas de Maître Rognons dans son dernier entretien avec le narrateur. En revanche, pour mon-colonel Martillimi Lopez, lorsqu'il récuse le mot barbare, qu'il associe à la peine capitale, et emploie à la place l'expression « peine de hernie », c'est pour donner au spectacle de l'exécution une certaine allure rituelle. L'exécution des ennemis du pouvoir fait l'objet d'un rituel méticuleusement étudié. La cérémonie est présentée comme une scène théâtrale dont l'unité de lieu est le stade Alberto-Sanamatouff et l'unité d'action, le rituel, le sectionnement du « zizi » des ennemis du pouvoir. Quant au temps que dure la punition, il se découvre dans le passage qui suit et qui résume la manière dont le personnage anéantit ses adversaires :

> Il descend de son podium, prend le couteau qu'une vierge lui tend sur un plateau en or, il pose le couteau sur un autre plateau en or, prend les gants, l'ex-monseigneur Lamizo bénit le couteau, puis lui s'approche du prisonnier [Sarmazo] et dit qu'au nom de la révolution et à mon nom personnel je te sectionne le zizi. Il le lui sectionne d'un seul petit coup sec, à la base, il lui a coupé quelques crins avec, et le sang lui a jailli à la figure […] Il se lave la figure dans une cuvette que tient une vierge comme les autres vêtue de rouge. Il termine la cérémonie […][1].

Cette pratique qui se déroule sous le regard de toute la population fait l'objet d'un rendez-vous mensuel. Le procédé employé par mon-colonel et la mise en scène qui l'accompagne sont à l'image de « l'émasculation rituelle[2] » que le général Koyaga applique à ses adversaires politiques. Dans l'un ou l'autre cas, la pratique a pour objectif d'anéantir l'adversaire en empêchant son accession au pouvoir ou en s'assurant de son impossibilité de se venger. Si la violence n'est pas présentée comme un rite tel qu'elle est décrite dans les deux exemples précédents, elle est évoquée à travers le procédé stylistique de l'antithèse qui confère à la barbarie une dimension artistique. Mais loin de faire l'apologie de la violence, cette technique est une manière pour l'écrivain de rabaisser l'homme du pouvoir dont la seule et unique compétence est la précision dans

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 150-151.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 100.

©2011/UPS/I.02/14/D.

l'art de nuire et de donner la mort à autrui. Certains personnages éprouvent une forte émotion face à ce qu'ils perçoivent comme la « beauté » de l'horreur. L'écriture de la violence dévoile le seul art admis dans un univers dictatorial : celui de la bestialité. Le narrateur de *L'État honteux* s'exclame face à la précision de l'exécution d'Esperancio : « Toutes les balles ont frappé le cœur. Quel exercice. Le dos s'est ouvert. Je lui ferme les yeux. Quelle honte. Quelle laideur[1] ». La chute de l'exclamation est une condamnation de cette beauté qui se mue en laideur.

Le narrateur s'est extrait de la cérémonie de l'exécution, lui qui en était le responsable volontaire, dans un inversement des rôles. C'est le condamné lui-même qui prend sa place en donnant l'ordre de sa propre mise à mort, au moment où celui qui en était chargé, le narrateur du passage, se mue en spectateur. Les exécutions, même si elles sont prévues dans le huis clos, n'échappent pas à la présence d'un spectateur. Dans *E. A. V. B. S.,* l'exécution, par l'homme en blanc, des soixante douze prisonniers de la prison de Kabako a fini par épargner Maclédio qui devient l'unique témoin oculaire de la scène. Comme le chef du peloton d'exécution d'Esperancio, Maclédio est ému par la beauté de la barbarie du dictateur de la République des Monts qui, au nom du « triomphe du socialisme rationaliste[2] » a perpétré la fusillade de ses soixante onze codétenus : « J'étais, moi Maclédio, si obnubilé par le verbe de Nkoutigui que, ce jour-là, je lui en voulais un peu de ne m'avoir pas, comme mes soixante et onze codétenus, assassiné pour la noble cause[3] ». Ce procédé d'écriture de la violence, par lequel certains personnages sortent de la scène de l'exécution, joue un rôle dans l'effondrement du mythe du dictateur. Nous y reviendrons dans le second sous-point de ce chapitre.

Par ailleurs, dans le corpus caribéen, la pendaison publique apparaît comme une règle quotidienne. Dans *Le Mât de cocagne,* la nature du dénouement du récit autorise à comparer le roman à une cérémonie de mise à mort publique. Le « franc-tireur posté sur le toit de la Tribune[4] » témoigne du caractère prémédité de l'assassinat d'Henri Postel. La chute du personnage, malgré sa victoire sur ses concurrents, est un démenti des prétendus changements que les autorités de l'ONEDA ont avancés avant le début du

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 65.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 175.
[3] *Ibid.,* p. 175.
[4] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 197.

championnat. Finalement, la mise en accusation de l'épreuve du mât que le narrateur appelle « le Forum onédo-zacharien[1] », passe par la comparaison de ce jeu au « Forum romain[2] » où le divertissement public n'était que le masque de la barbarie et de la bestialité de l'homme envers l'homme. En dehors de cette exécution à l'échelle de toute une ville, la mise à mort des ennemis dans le corpus caribéen a lieu le plus souvent devant un tribunal. Le lecteur ne rencontre pas de cérémonie de mise à mort en dehors de ce cadre. Les séances judiciaires font office de cérémonie d'exécution dont les spectateurs sont en grande partie composés de membres du régime du Fou-Délirant. C'est pour cette raison que l'Ambassadeur qualifie le procès de Michel d'« assassinat judiciaire[3] » et le narrateur interprète les discussions entre les juges comme « un contrat de mise à mort[4] ».

En tout état de cause, le caractère spectaculaire des procédés de mise à mort des ennemis du pouvoir réside dans la maîtrise des techniques d'anéantissement de l'homme par le personnel judiciaire. Les techniques déployées pour les besoins du procès et leur application au prévenu suffisent à créer chez ce dernier les mêmes effets qu'une mort par pendaison. La mise en scène est d'une sophistication telle que les jurées, bien qu'étant complices, ignorent le fonctionnement du mécanisme. Pour souligner la profondeur du caractère imaginatif des bourreaux en matière de cruauté, le romancier substitue, cette fois-ci, le point de vue interne du narrateur, qui domine dans les différents chapitres du récit, par un point de vue externe : « Un léger choc, manipulé de là-bas, fit se raidir ses jambes [celles de Michel], tressauter sa tête[5] ». L'image renvoie à celle que Syme décrivait à Winston au sujet des pendaisons. La description du juge en charge du dossier confirme l'idée selon laquelle la mise à mort est comparable ici à une ingénierie du mal dont le fondement idéologique est la haine :

> Le juge rustaud était un fonctionnaire dangereux par le fait de l'appareil ; celui-ci était un inventeur et un artiste, dangereux parce qu'il créait le mal, et que croyant penser avec sa tête il pensait avec une haine de laid, de baron raté, de mal aimé greffé sur le mépris de soi[6].

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 86.
[2] *Ibid.,* p. 86.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 103.
[4] *Ibid.,* p. 101.
[5] *Ibid.,* p. 100.
[6] *Ibid.,* p. 101.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Dans le corpus caribéen, le spectacle de la violence se présente comme un rituel quotidien. Les différentes exécutions programmées que le lecteur découvre son des « assassinats judiciaires ». C'est ainsi qu'on peut dénombrer dans *Rue des Pas-Perdus* une série de sept condamnations à mort. De la page 37 à la page 42, l'expression « *sentence recommandée : peine de mort*[1] » constitue une anaphore. Le caractère itératif de la sentence et surtout son mode de transcription scripturaire en forme d'entonnoir ou de calligramme remettent en mémoire l'image de la mort par pendaison. Le fait, pour le romancier, de limiter la description des procédés de mise à mort à la seule prononciation de la sentence est une forme d'anticipation sur le spectacle de la pendaison, au regard de la manière dont celui-ci est transcrit. Si l'on sait que ces sentences constituent des revanches programmées du camp du Prophète, dans un rapport de proportionnalité avec le nombre de victimes sous le règne de Décédé Vivant-Éternellement, on peut facilement imaginer l'ampleur de la violence dans le roman.

Le caractère démesuré de cette violence s'observe dans *Mourir pour Haïti* à travers une métaphore qui fait du palais du Fou-Délirant un lieu de mort pour les ennemis du pouvoir, une sorte de « place de la bastille ». Le passage de Michel du tribunal, où il a miraculeusement survécu aux séances de torture, aux caves du palais est décrit comme un cheminement vers un abattoir :

> Il [Michel] se réveilla entre deux gendarmes qui le conduisaient vers la guillotine de l'aurore. Une foule compacte, en deux murailles invisibles, disait dans le gris fugitif des mots de tous les jours, sans une prière osée, sans un sanglot, sans une croix. Les cloches catholiques qui sonnaient de chapelle en chapelle l'angélus du matin obéissaient à leurs fonctions, comme des coqs indifférents, sans un glas pour lui. Et les gendarmes durent le porter, non que la peur eût disjoint ses genoux, mais parce qu'il ne voulait point coopérer avec des pas glorieux à la boucherie du juste[2].

Le personnage ne sera pas exécuté comme le passage semble le présager. Il sera certes tué, non pas par haine, mais plutôt par amitié sous le regard d'un de ses ennemis devenu un fidèle ami. Cependant, le lecteur devine aisément la régularité de cet événement qui se présente comme un rituel funèbre érigé en règle.

*

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 37-42.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 104.

Le spectacle de la violence n'apparaît pas uniquement sous une forme théâtralisée où le sacrifice du héros est soigneusement offert comme un donner à voir à un public pour en étouffer les mauvaises intentions. Des exécutions massives sont également orchestrées par des hommes de main cruels et sur ordre du tyran. Ce second élément corrobore la bestialité du tyran à travers la destruction physique de l'homme et la profanation de son corps, qu'il soit en vie ou mort. Ici, l'évocation de l'extrême violence du système dictatorial rend compte du paroxysme de l'angoisse de l'homme du pouvoir. Celle-ci se manifeste par le degré de la crise de sa relation, en tant qu'homme, avec les autres hommes. L'homme, l'autre, devient un objet de recherche sur la souffrance et le mal, et le tyran se mue ainsi en un monstre pensant. Après avoir exterminé la figure de l'intellectuel et de l'artiste, successivement comme meneur du peuple et acteur de sa communion[1], le dictateur décrète la fin de l'homme en érigeant le mal comme principe absolu et le sadisme comme éthique. Dans les différents ouvrages du corpus, la violence est l'objet de véritables recherches intellectuelles. L'évocation de la nature de cette violence se présente sous la forme d'un entonnoir. La déchéance du corps commence par sa destruction hasardeuse à travers des fusillades collectives, comme le mitraillage des quartiers populaires que le lecteur rencontre dans *Rue des pas-Perdus*, et où les victimes sont de surcroît noyés, comme pour leur donner une impossible seconde mort :

> *L'armée a mitraillé les quartiers populaires selon les dernières volontés du dictateur Décédé Vivant-éternellement, au bas de la ville ils ont noyé les morts dans les canaux, ils ont fermé les portails, personne ne peut quitter la ville, un communiqué fait appel au sens civique des médecins et leur conseille de rester chez eux, le personnel des hôpitaux sera jugé pour terrorisme s'il accorde des soins aux blessés*[2].

Si la torture et l'humiliation s'appliquent à des individus isolés qui s'affirment comme les meneurs du peuple, les meurtres collectifs s'appliquent à la masse, que le dictateur dénomme, par l'intermédiaire des tortionnaires, les « naïfs ». En adoptant la méthode de la fusillade collective, la violence a pour objet la dissolution de la masse.

[1] Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion,* Paris, Le Monde Flammarion, 2009, p. 46. Voici comment l'auteur présente, dans un passage de cet ouvrage, la fonction de l'artiste vis-à-vis de lui-même et de la société : « Les créations artistiques exaltent les sentiments d'identification dont toute sphère culturelle a tant besoin, en fournissant l'occasion de communier dans des sensations hautement appréciées ; mais elles servent également à la satisfaction narcissique, lorsqu'elles constituent les réalisations d'une culture particulière et évoquent ses idéaux de façon impressionnante. », p. 46.

[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 55-56.

©2011/UPS/I.02/14/D.

C'est une véritable arithmétique de l'isolement qui sort l'homme de l'anonymat, ou en tout cas de sa prétendue sécurité que lui offre l'instinct collectif de la masse. Le fonctionnement de la méthode est cyclique. Dans le chapitre deux, nous avions vu que l'occupation de l'espace par le dictateur commence par une délocalisation de l'individu dans un espace carcéral collectif à l'échelle sociale. La destruction à nouveau de ce dispositif carcéral obéit à une certaine logique. Bien que dominée, la masse constitue un danger potentiel pour le dictateur, compte tenu du fait qu'elle est le réceptacle de toutes les injustices ; elle est en somme une conscience collective dont le lien entre les membres a pour fondement la souffrance. C'est pour cette raison que, pour étouffer ses velléités de vengeance, le dictateur commence par éliminer les hommes susceptibles de cristalliser l'espoir de satisfaction de ses désirs de liberté. Ce statut, comme il a été indiqué dans le sous-point précédent, est incarné par l'intellectuel et l'artiste.

Ainsi, le recours à la dissolution de la masse est un retour au point de départ avec un niveau de gradation plus élevé, cette fois-ci. Ce mouvement en forme de spirale est une caractéristique fondamentale du pouvoir dictatorial : l'éternel mouvement de l'homme, celle de sa déchéance progressive, dans un système au dispositif statique. Le retour à l'individu, dans ce cas de figure, est un retour au corps, non plus comme un espace à investir, mais plutôt comme un objet de connaissance dont la finalité est la jouissance *postcorporelle*. Jouir de la mort et de la destruction physique d'autrui est un des éléments qui caractérisent la bestialité du dictateur. Le premier niveau de cette bestialité se manifeste par un langage de l'individualisation ou de la dissolution de la masse. Dans ce procédé, l'homme est désigné par les modifications que subit son corps. Ces modifications traduisent le processus d'extraction de l'homme de la masse, mais aussi celui de l'éclatement de son corps ; un éclatement dont le point de départ est la fusillade collective, telle qu'elle se découvre dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot.

L'évocation de cette pratique, qui est récurrente dans le corpus, telle qu'elle est abordée dans *La Vie et demie*, introduit la pensée et la technique qui l'accompagnent. Dans ce roman, les fusillades collectives sont non seulement une pratique quotidienne qui s'étend sur deux mois, mais elles sont également minutieusement pensées et organisées avant d'être appliquées, comme en témoigne la fabrication d'une machine

destinée à dénombrer les morts : un « compteur enregistreur des fusillés[1] ». Le procédé hyperbolique a pour fonction de souligner la dérive de la pensée ; une pensée unidimensionnelle orientée vers la recherche constante de nouvelles méthodes de nuisance ; une nuisance graduelle dont l'aboutissement est la disparition de l'individu. Dans *Mourir pour Haïti*, les fusillades collectives sont désignées, dans le jargon du dictateur, à travers l'expression « ''faites serrer sur eux''[2] ». Ces formules que le narrateur compare au « ''search and destroy'' des Américains[3] » se rencontrent également dans *L'État honteux* où leur équivalence est « la leçon de hernie[4] ». Elles rendent compte de part et d'autre de la destruction physique des ennemis du pouvoir. C'est pour cette raison que le passage de l'individu de la masse à l'isolement est traduit par le mouvement et la modification du corps. Dans *La Vie et demie,* son évocation est faite dans un langage du corps en mouvement : « Là-bas, la rafale tirait toujours. Et bientôt des chars marchèrent à la poursuite de cette vase de viande fuyante. Pendant trois jours et trois nuits, la ville avait été cette chose qui bouge, inhumaine. Le quatrième jour était celui du ramassage[5] ».

Le sort des rares survivants de ces hécatombes permet au lecteur de découvrir la dernière étape de la déchéance de l'individu. Ainsi, les techniques de mise à mort de ce dernier sont théorisées dans un jargon qui frise celle de la criminalité institutionnalisée. Dans *Le Mât de cocagne,* le principe de zombification se présente aux yeux du Zoocrate Zacharie comme une discipline philosophique qui « accède à une nouvelle dimension métaphysique : la mort qui ressemble plus à la vie qu'à toute autre chose[6] ». Même si cette dernière dimension vise plutôt la destruction de l'individu à partir de sa conscience, autrement dit « une fin hors série[7] », le régime du dictateur a tout le temps pratiqué des méthodes qui visent à faire disparaître physiquement ses adversaires. Ces méthodes ont pour noms : l'empoisonnement, « le suicide téléguidé[8] » ou encore « la dernière promenade en hélicoptère[9] ». Le changement de stratégie a pour fin de ralentir la mort de l'individu dans un processus de dégradation qui passe par l'humiliation, la

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 29.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 87.
[3] *Ibid.,* p. 87.
[4] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 91.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 41.
[6] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 15.
[7] *Ibid.,* p. 14.
[8] *Ibid.,* p. 14.
[9] *Ibid.,* p. 14.

©2011/UPS/I.02/14/D.

torture et la profanation du corps, une fois que l'individu est anéanti. C'est ce que le narrateur de *Mourir pour Haïti* appelle « la dégradation sans limite de la viande agonisante, triturée, déchiquetée, écartelée, avilie baignant dans le sang et les déjections[1] », pour ainsi résumer la déchéance des ennemis du régime du Fou-Délirant. Dans *Rue des pas-Perdus,* le phénomène est dénommé : « un convoi » : « savez-vous, monsieur ce que c'est qu'un convoi, les chars, les camions, les sapeurs-pompiers, l'ambulance, dans cet ordre, le feu, les balles, l'eau, les cadavres qu'on emporte, qu'on déporte[2] ». Si dans ces deux romans la déchéance du corps est évoquée conformément à la manière dont les ennemis du pouvoir se la représentent, respectivement par l'emploi d'un lexique qui renvoie à l'éclatement de la forme du corps humain ou à l'idée de déportation, ailleurs, elle est vécue par les personnages. Les personnages de Martial et du docteur Tchi dans *La Vie et demie,* mais également ceux fusillés au meeting du Guide Providentiel, sont décrits « en chair-mot-de-passe » selon l'expression de l'auteur dans son avertissement au lecteur. Dans *L'État honteux,* c'est plutôt la technique et les instruments de destruction du corps que l'on découvre. Ils ont pour noms : « les Zourmana, les Jean Moulin, […] les Maître Rognons, […], les recettes cabines[3] » ou encore les « Pedro Moulinar[4] ».

À chaque niveau de ce cheminement vers le néant correspond un langage ou une pratique qui souligne la bestialité du tyran. L'humiliation des adversaires du dictateur consiste, dans un premier temps, à la dénudation. La nudité du prisonnier fonctionne comme un miroir qui a pour but de déstabiliser la psychologie du personnage. La découverte de son propre corps, une fois que celui-ci a commencé sa déchéance après un long moment de détention et de torture, inflige à l'individu la prise de conscience de sa modification. Aussi s'affirme-t-elle comme le miroir de l'écriture d'une histoire où l'homme n'a plus sa place. C'est ainsi que mon-colonel Martillimi Lopez et le Guide Providentiel ont souvent eu recours à ce procédé qui est baptisé « tenu de Martial » : « (on disait tenu de Martial au lieu de tenue d'Adam par allusion aux Gens de Martial qu'on pendait ou fusillait comme ils étaient venus au monde)[5] ». Par ailleurs, la nudité du prisonnier avant son exécution a pour but d'écraser son orgueil. Une fois que

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 16.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 51.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 115.
[4] *Ibid.,* p. 118.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 71.

l'homme est vidé de tout sentiment de fierté à travers des séries d'humiliation, il est transféré au-delà de la frontière de l'humain. Il devient un objet de recherche, un corps dont chaque étape de la destruction procure au bourreau une jouissance.

Dans *E. A. V. B. S.,* le corps représente pour le dictateur au totem caïman un terrain d'investigation. La recherche et la découverte des complots ont pour laboratoire le corps humain, celui de l'ami, du parent ou du prisonnier : « Il [le dictateur au totem caïman] torturait d'une façon affreuse des amis et des parents qu'il continuait d'aimer et savait innocents[1] ». La bestialité de la figure du dictateur réside dans ce paradoxe qui allie à la fois haine et amour, plaisir et souffrance, non pas dans un rapport manichéen qui distingue deux pôles opposés, mais comme une seule et unique entité homogène. Cette attitude du dictateur, qui ressemble à une dialectique de la haine et de l'amour, rappelle au lecteur le principe de ce que le Docteur Moreau appelle dans un roman de George Herbert Wells la « passion intellectuelle[2] », lors d'un entretien avec Edward Prendick :

> Vous ne pouvez pas imaginer les étranges délices de ces désirs intellectuels. La chose que vous avez devant vous n'est plus un animal, une créature comme vous, mais un problème. La souffrance par sympathie […]. Je voulais – c'était mon seul désir – trouver la limite extrême de la plasticité dans une forme vivante[3].

Il y a lieu de préciser que les expériences de ce biologiste s'appliquent à des créatures animales, mais dans le principe, le personnage-narrateur reconnaît lui-même que la pratique est connue également comme un procédé propre au système dictatorial, quant au traitement qu'il réserve à ses adversaires. Voici comment il établit la comparaison qui justifie le rapprochement que nous établissons entre sa cruauté et celle du dictateur : « Diverses choses de ce genre ont été indiquées par quelques tentatives chirurgicales ; la plupart des exemples analogues qui vous reviendront à l'esprit ont été démontrés, pour ainsi dire, par accident – par des tyrans, des criminels […][4] ».

Si dans le roman d'Ahmadou Kourouma cité précédemment le phénomène est réduit à l'évocation de son caractère paradoxal, ailleurs son évocation est assez suggestive dans la manière dont elle fait ressortir le plaisir tiré de la souffrance de

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 205.
[2] George Herbert Wells, *L'Ile du docteur Moreau*, Paris, Mercure de France 190, p. 115.
[3] *Ibid.,* p. 115.
[4] *Ibid.,* p. 110.

©2011/UPS/I.02/14/D.

l'autre. La fouille intérieure du corps apparaît de manière récurrente comme étant une pratique de la figure du dictateur lui-même ou par procuration à travers ses hommes de main. Dans *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne cette alliance paradoxale de la barbarie et de la jouissance apparaît dans le supplice réservé à une femme en sainte : « Ils enfoncent un gros couteau dans le ventre d'une femme enceinte pour faire sortir le bébé qu'ils mangeront après avec du citron[1] ». Le procédé rappelle celui qu'on peut rencontrer dans *Le Mât de cocagne.* Voici comment les hommes du Zoocrate Zacharie ont traité la femme enceinte du héros dans *Le Mât de cocagne* : « On a torturé sous mes yeux la seule femme que j'aie aimée. On lui a ouvert le ventre et on a mis un gros coq rouge et pimpant à la place du bébé de sept mois qu'elle attendait[2] ». Dans *L'État honteux,* le dictateur a « fait opérer ses quatre-vingt-treize secrétaires[3] » pour retrouver un brouillon de trac, la pièce de Merline. Pour la même raison il fouilla Toussia, « jusqu'à lui sortir un morceau d'intestin par le vagin[4] ».

Au bout du compte, la multiplication de ces procédés de profanation du corps met en exergue la bestialité du dictateur. La description de la bestialité remonte d'un cran et corrobore l'expression du vrai visage de la tyrannie. L'humiliation de l'homme, sa torture et la profanation de son corps agonisant ou de sa dépouille constituent à la fois la fin de l'homme et la limite du corps. Après la mort de l'homme, l'acharnement du bourreau sur son cadavre est un franchissement de la frontière de la bestialité qui ne peut avoir comme conséquence que l'avènement du monstre. L'écriture de la limite du corps, chez la victime, et de la bestialité, chez le bourreau, introduit l'effondrement du mythe du dictateur. Les procédés qui consistent à vider le corps de son contenu est une symbolique de l'enfantement. En consommant le bébé extrait prématurément du ventre de la femme, l'accouchement prend une autre signification. Il n'est plus le prolongement de l'homme ou de la vie, mais plutôt sa fin ou sa métamorphose. En revanche, l'introduction de l'animal dans le corps de la femme, à la place du bébé, introduit la symbolique de la grossesse ou, pour être plus précis, celle de la gestation, compte tenu de la signification que peut revêtir le geste du bourreau. La mise bas sera

[1] Gérard Étienne, *Le Nègre crucifié*, Montréal, Éditions Francophones & Nouvelle Optique, 1974, p. 12.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 74.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 131.
[4] *Ibid.,* p. 131.

celle du monstre. C'est pour cette raison que l'effondrement du mythe du dictateur permettra de découvrir le passage de la bête au monstre. La figure du monstre est une caricature du rabaissement dont le procédé de construction repose sur deux éléments qui seront abordés dans le sous-point qui suit.

2) L'effondrement du mythe du dictateur

L'effondrement du mythe du dictateur sera abordé selon une démarche binaire. Dans un premier temps, c'est par le recours à la métonymie que l'écrivain procède à la construction de la figure du monstre. À travers certains actes de violence, la nature du bourreau se révèle progressivement. C'est l'acte du bourreau qui permet d'appréhender et de fixer son caractère monstrueux, sa nature. Il existe dans le corpus une récurrence d'images où les victimes n'apparaissent plus comme des humains, mais plutôt comme des monstres qui présentent à la fois une dimension humaine et une dimension animale. Le procédé de construction obéit à une certaine logique qui établit une corrélation entre la cruauté monstrueuse et son auteur. La victime qui apparaît sous le visage du monstre est une œuvre du dictateur. C'est le monstre qui accouche de la monstruosité. Dans un second temps, une fois que le monstre est révélé, il est confirmé dans son statut par le recours à la scatologie. Celle-ci se situe dans la nourriture du monstre. Elle permet de mettre à nu le tyran par la perte de toute intimité et par l'exposition de son physique et de son caractère qui feront de lui une créature à mi-chemin entre l'humain et la bête.

En effet, il convient de voir comment le recours à la métonymie permet de découvrir la naissance progressive du monstre, c'est-à-dire le passage du statut de bête à celui de monstre chez le tyran. Dans certains actes de violence, l'homme n'est plus désigné comme un être humain, mais plutôt comme quelque chose d'innommable : « cette vase de viande fuyante […], cette chose qui bouge[1] ». La destruction physique du corps pendant trois jours, qui est suivie d'un jour de « ramassage », est une métaphore de l'assemblage du corps humain en vue de lui réserver une autre punition, car dans cet univers le régime sait « punir même les cadavres[2] ». L'éclatement du corps renferme une image de la limite où le bourreau est désigné par une partie de son corps

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 41.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 97.

©2011/UPS/I.02/14/D.

ou par un de ses accessoires, et la victime par une partie de son corps. Dans *Rue des Pas-Perdus*, la profanation du corps est évoquée à travers l'image d'un crâne sous une botte : « Ceux que j'ai vus mourir dans cette rue, l'un que les balles de l'armée ont coupé en deux morceaux, puis les soldats ont placé la partie supérieure du corps la tête dans le caniveau et écrasé le crâne à coup de bottes[1] ».

Cette image de la botte écrasant un crâne ou un visage apparaît comme la métaphore de la monstruosité achevée qui est l'ultime acte de violence après que le dernier homme est anéanti par le système dictatorial. L'image est récurrente dans le roman politique. Dans *1984,* lorsqu'O'Brien s'adresse à Winston pour lui signifier ce qu'est la métaphore accomplie du triomphe de la tyrannie sur l'homme, il ne lui donne que l'image d'un monstre s'acharnant sur un bout de corps. Voici la confidence du bourreau à sa victime : « Si vous désirez une image de l'avenir, imaginez une botte piétinant un visage humain… éternellement[2] ». Si l'image est énoncée au futur dans le roman de l'auteur anglais, elle se présente par contre comme un phénomène déjà en place dans *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne. L'affirmation du Nègre confirme non seulement le propos d'O'Brien, mais aussi le présente-il comme le quotidien du peuple peint par l'auteur : « Si tu savais comment on est en Haïti : un zombi sous les bottes du Chef[3] ».

L'image de la botte écrasant un crâne, celle de la matière artificielle sur celle naturelle, trouve son continuum dans celle de l'enfermement du corps dans un sac. Dans les deux cas, tout comme dans l'acte qui consiste à introduire l'animal dans le ventre de la femme à la place du bébé, le geste consiste à faire disparaître l'homme et à le faire renaître sous une autre forme comme l'affirme O'Brien : « le pouvoir est de déchirer l'esprit humain en morceaux que l'on rassemble ensuite sous de nouvelles formes que l'on a choisies[4] ». L'image de l'homme enfermé dans un sac symbolise la gestation du monstre. Elle est en elle-même décrite sous une apparence monstrueuse, et renferme en même temps une symbolique de la naissance du monstre. Lorsque le narrateur l'évoque dans *La Vie et demie,* c'est par le procédé de la métonymie que le spectacle est décrit ; le contenu étant désigné par le contenant : « On apportait des sacs au feu de la place des

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 27.
[2] George Orwell, *1984, op. cit.,* p. 377.
[3] Gérard Étienne, *Le Nègre crucifié, op. cit.,* p. 42.
[4] George Orwell, *1984, op. cit.,* p. 376.

Bâtards, des sacs qui gémissaient, criaient, insultaient, appelaient au secours[1] ». La destination de ces êtres, qu'on imagine humains que par rapport à leurs cris au secours, est le feu : un lieu symbolique de la mort et de la vie. L'image d'hommes enfermés dans des sacs est récurrente dans le corpus. Dans *Rue des Pas-Perdus,* les soldats ont fait « *rentrer* [des hommes] *dans de gros sacs, rembourré les sacs de pierres, et les ont jetés à la mer*[2] ». La seconde destination de ces êtres auxquels s'ajoutent des pierres est l'eau ; l'eau étant également un des quatre éléments de la vie. Dans *le Mât de cocagne,* les sacs remplis d'homme sont jetés dans le vide depuis un hélicoptère : « Certains furent enfermés vivants dans des sacs de sisal, avec de grosses pierres, et jetés dans le golf du haut d'un hélicoptère[3] ».

Tout comme l'image de la botte écrasant éternellement l'homme, comme pour l'enfoncer dans la terre mère, ces méthodes de mise à mort sont ambivalentes, compte tenu de la récurrence des éléments de la vie qui les accompagnent : l'air, l'eau, le feu et la terre. De part et d'autre, s'il faut imaginer la résurrection de ces êtres contenus dans des sacs et/ou mélangés à la pierre, c'est sans doute l'image d'êtres monstrueux qui nous revient en tête. Si à cela s'ajoute l'image éternelle de la botte écrasant un visage, il y a lieu de voir à l'arrière-plan de ces images une volonté du dictateur de façonner, ou d'avoir devant lui, un homme capable de subir éternellement la torture et la souffrance sans pour autant pouvoir disparaître : en somme un monstre dominé, indestructible et capable de donner au bourreau l'infinie jouissance que lui procure la torture et l'humiliation de l'autre. Le monstre ou l'homme fictif est le projet dont la réalisation est le rêve de la figure du dictateur. Les histoires que Chaïdana raconte à son fils Patatra, qui deviendra plus tard Jean-Cœur-de-Pierre, ne sont qu'un enseignement de l'histoire formulée à la hauteur du petit garçon, et dans laquelle l'oncle lointain fictif n'est évoqué que pour les besoins de l'entrée en matière :

> L'enfant réservait quelques heures par jour à sa mère qui lui parlait de la forêt, des kha, de Kapahacheu, de Darmellia, d'un oncle kha inventé de toutes pièces, de tant d'hommes et de femmes dont la vie servaient qu'à tuer la vie, et qui avaient faim, qui avaient soif, qu'on tuait pour un oui ou pour un non, le vrai peuple, la vraie nation, les

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 134.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 62.
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 75.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> hommes-terre, les hommes-bouts-de-bois, ces cailloux de viande, ces pierres humaines[1] ».

Si ce point de vue est l'expression du sentiment de la victime, celui du bourreau, lui, est tout autre. La fiction qui appréhende l'homme sous cette forme monstrueuse est symptomatique de la pensée du dictateur. L'homme comme synthèse de la bête et de l'humain s'inscrit dans une conception traditionnelle de la duplicité de l'être. La fonction critique qui ressort de ce procédé esthétique de fabrication de la victime est de démontrer la domination de la bête sur l'humain chez le dictateur. Cette domination qui apparaît à travers une volonté du tyran de transformer l'homme en laboratoire de la cruauté traduit la naissance et la consécration de la pensée monstrueuse dont le dictateur est l'incarnation. L'évocation de cette réalité se présente dans le corpus comme un miroir dans lequel la monstruosité des victimes n'est que le reflet de celle du dictateur qui se découvre encore une fois à travers ses intentions, son regard et ses actes.

Lorsque le directeur de la Croix-Rouge menace par anticipation les ennemis du dictateur, il s'adresse au peuple dans un langage où la métaphore réitère l'image de la monstruosité. La promesse du personnage est décevante, compte tenu de son rang et de son statut. Elle constitue un aveu de la monstruosité de celui dont la fonction n'est qu'un des innombrables masques de *monstrocratie*[2] : « Dans son discours d'investiture, le directeur de la Croix-Rouge du grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement avait promis de faire de la ville une montagne de cadavres si on s'attaquait à son chef[3] ». Dans ce roman, la métaphore de la montagne est doublement significative. Elle est le symbole de l'enfantement du monstre. La description qu'en donne le narrateur est un processus de fusion entre l'homme et l'animal :

> Un attroupement s'était formé, un grand cercle d'humains autour d'un monticule d'immondice. Mais les immondices, c'est chose courante. Les sans-logis dorment dessus, y fouillent pour se nourrir un peu. Mais personne ne s'arrête pour la beauté ou l'horreur du spectacle[4].

Mais ce lieu est également celui où les animaux viennent s'approvisionner en nourriture. La montagne entretient l'homme et la bête en leur offrant une nourriture

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 131.
[2] Nous nous autorisons ce néologisme auquel nous donnons le sens de pouvoir du monstre.
[3] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 136.
[4] *Ibid.,* p. 100.

commune. Après ce gros plan sur la montagne, le déplacement du regard du narrateur permet au lecteur de faire une découverte surprenante. Celle-ci autorise à voir en la montagne une métaphore de l'accouchement du monstre. La description du passage qui suit confirme ce propos :

> Je vis ensuite des jambes nues, des jambes d'homme. Des jambes calcinées. Un corps d'homme. Non une moitié. Le corps n'avait ni cou, ni tête, ni bras. On l'avait tranché juste au-dessus du nombril. Mais la coupe n'était pas visible, le bout de torse maigre se perdait dans le ventre d'un gros porc qu'on avait ouvert de toute sa largeur. L'homme et le porc ne faisaient qu'un, entourés d'une aura de fumée. Le gros porc aux yeux grands ouverts, sans pattes, sans queue, prêtait sa tête, son regard perdu, son volume à l'homme qui lui prêtait ses jambes, son sexe. Une seule et même chair, une vraie bête humaine, un cadavre marassa. Une charogne en double[1].

Le procédé de construction est riche de significations. Le monstre mort-né rend compte de l'impossible fusion à parts égales de l'homme et de la bête. Le projet de fabrication d'un tel homme est une fiction, un pur produit de la pensée en dérive. À chaque fois que la théorie est appliquée à l'homme, l'expérience échoue dans la mort du personnage. Cependant, cette pensée en dérive transforme celui qu'elle habite, le tyran, en un monstre vivant. Même à travers le regard juvénile de Patatra, le futur dictateur, le monde est perçu dans un mouvement renversé. Face à Layisho, que le séjour dans une cage pendant plus d'un siècle a transformé en homme-singe, le jeune et futur dictateur voit plutôt la créature comme un singe-homme : « – Ça ressemble à un homme. Il ne lui manque que les dents[2] ». Ce qui justifie peut-être la comparaison à l'homme de celui qui apparaît désormais comme un animal, c'est la manière dont Layisho avale ce que l'enfant lui donne comme nourriture et non la nourriture elle-même : « des criquets, des cafards, des libellules, des sangsues[3] ». Lorsque l'enfant évoque l'absence de dents comme différence fondamentale entre lui et l'homme-singe, c'est sans doute parce que pour lui les dents servent uniquement à manger de la viande, celle des *monstrocrates*. Mais chez les dictateurs adultes l'acte de manger revêt plusieurs significations. Il est étroitement lié à la sexualité et à la cruauté puisqu'il « ajoute un peu de chair dans la chair[4] », comme le *Kampechianata*[5].

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 100.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 130.
[3] *Ibid.,* p. 130.
[4] *Ibid.,* p. 33.
[5] *Ibid.,* p. 33, [note de l'auteur] : « Nom que le guide donnait à son plat de viande crue ».

©2011/UPS/I.02/14/D.

*

L'acte qui consiste à ajouter « un peu de chair dans la chaire » traduit une idée de l'engloutissement. Elle renvoie à la nourriture qui permet à la bête de dominer éternellement l'homme qui est en elle. Pour que le monstre survive, il faut que la bête qui est en l'homme prenne le dessus sur ce qu'il y a d'humain chez l'homme. Ce projet de domination qui entretient le monstre se découvre, soit à travers sa sexualité qui est plutôt démonstrative de la bestialité, soit par la métaphore alimentaire qui renouvelle le thème de la bête dévoreuse. Dans l'un et dans l'autre cas, la description du *monstrocrate* réitère le mythe de l'ogre et de ses « doublets[1] » qui, dans cette perspective, apparaît sous les traits d'un « homme monstrueux qui se nourrit de ses semblables par goût pervers de la chair humaine […] un possédé du démon victime de lycanthropie[2] ». C'est à travers l'amour et la nourriture que l'écrivain va ôter définitivement le masque du dictateur.

Lorsque le monstre s'adonne à une de ces activités, ses gestes apparaissent de manière tentaculaire, comme dans l'image d'une bête qui s'agrippe à sa proie pour la
420 dévorer. Les gestes du tortionnaire de Yambo-Yambi, Maître Rognons, confèrent à la séance de torture une double dimension qui est à la fois sexuelle et bestiale. Après l'aveu d'une absence de sexualité chez lui, la manière dont il déchire la victime est à la fois celle de la bête affamée qui dévore sa proie, mais fonctionne-t-elle également comme un acte sexuel de substitution :

> J'aime ma femme nom de Dieu ! À cette heure je devrais dormir à côté d'elle. Faire la chose-là avec elle, toute la nuit. Mais je n'ai plus que le temps de cogner et quand je dois cogner, je… je bande comme avec une femme. C'est de cette manière que j'exerce ma fonction de mâle […]. Il enfonce ses griffes dans la gorge du prisonnier avec une force, un plaisir qu'on dirait sexuels[3].

La désignation des doigts du tortionnaire par les membres avant d'un animal quadrupède de la famille des félins corrobore l'accomplissement du monstre ou la

[1] Pierre Brunel (Sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1098. Dans cet ouvrage, Pierre Brunel présente l'ogre comme le doublet folklorique du diable. Par ailleurs, il présente les figures de la sorcière, du loup, du monstre, pour ne citer que ces trois, comme des « doublets » de l'ogre.
[2], *Ibid.,* p. 1100.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 115.

domination de la bête sur l'homme. Le procédé de construction de cet accomplissement se révèle dans une nouvelle forme de désignation ou d'identification du dictateur. Ses traits de caractère physiques ou psychologiques sont substitués à ceux de la bête.

C'est ainsi que les dictateurs de *La Vie et demie* sont tous présentés comme des carnassiers : « les souverains de la Katamalanasie étaient des carnassiers[1] ». Le carnassier dans ce roman est celui qui ne se nourrit que de la viande, indifféremment que celle-ci soit animale ou humaine. La nourriture des autres étant réduit, soit à de la soupe, soit à des insectes, comme c'est le cas de Layisho respectivement avant et après son arrestation et sa mise en cage. La dernière nourriture que l'homme au totem hyène réserve à son ancien ami emprisonné est les excréments de celui-ci : « L'Empereur voulait que le colonel ait, avant de crever – c'était la règle –, bu ses urines et mangé ses excréments[2] ». Le rapport du monstre à la scatologie est significatif à ce sujet. Le personnage du dictateur répugne tout ce qui a trait à la sécrétion qui s'expose au regard. C'est pour lui une impureté, une souillure, une humiliation. La majeure partie des prisonniers séjournent dans un univers infectée d'excréments et de puanteur qui ont pour objectif l'humiliation extrême, comme l'a souligné Jean-Paul Alata dans un propos que nous avons déjà cité. Dans *Mourir pour Haïti*, le comportement de Charmaine, un ancien ministre spécialisé dans la torture des femmes, rentre dans le même ordre d'idées. Voici l'aveu qui disqualifie inconsciemment le bourreau :

> Il mit nu la femme et la fouetta, puis il la questionna doucement ironiquement en la caressant avec son nerf de bœuf sur les seins le nombril le pubis, de temps à autre transformant la caresse en un raide coup de fouet. Il la mit à genoux et chevaucha son sexe en fouettant à petits coups son dos, ses épaules rondes, puis il sortit d'elle pour éjaculer sur ses fesses et sur son dos. Il lui remit sa chemise en disant : ''Mon sperme te collera à la peau jusqu'à ce que tu m'aies donné Aldo'', avouant son sperme une ordure[3].

Le spectacle rend compte de la bestialité du personnage non pas uniquement dans la cruauté et le sadisme de ses geste, mais dans la perversion accomplie où le nerf de bœuf est un objet fétiche auquel est réduit son sexe, et la flagellation du corps de la femme l'acte symbolique auquel est réduit l'acte sexuel lui-même. La réalisation du désir qui se manifeste par l'éjaculation du personnage et l'association inattendue des

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 130.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 217.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 30.

©2011/UPS/I.02/14/D.

objets médiateurs de cette réalisation rendent compte de l'altérité du sujet. Son geste est comparable à celui de Maitre Rognons que nous avons exposé précédemment. Le rapport du personnage avec son propre sperme est une forme de négation de sa personne. Il rejette plus ou moins une partie de lui-même ou la considère comme impure. C'est une forme d'auto-dégradation, d'autocensure, inconsciente. Ce sentiment de d'impureté ou l'homme rejette les secrétions de son corps est symboliquement un éclatement de la personnalité. Le phénomène est perceptible chez bon nombre de dictateurs. Il est l'objet, soit d'un aveu inconscient de la part du dictateur, soit un acte démonstratif externe par lequel d'autres personnages s'attaquent à lui. C'est dans le premier cas qu'il faut ranger les exemples cités précédemment. Dans le second cas, deux exemples tirés respectivement de *L'État honteux* et de *La Vie et demie* permettent d'illustrer le propos.

La condamnation de mon-colonel à « fouiller la pièce de Merline dans [ses] chiottes[1] » est une forme de rabaissement du personnage qui est obligé de toucher à ce qu'il répugne le plus. Les différentes lettres de démission que le dictateur reçoit de la part des membres de son gouvernement sont couvertes de morves ou souillées avant d'être remises. Les cadeaux qu'il reçoit en guise de condoléance sont comptés en « mètres cubes de larmes[2] ». Sa colère contre cette réconciliation avec lui-même que les compatissants ont ainsi symbolisée achève la figure du monstre chez le personnage : « Il se coupe la main droite et se crève l'œil gauche en guise de deuil. Et vous verrez quel monstre je serai maintenant[3] ». Dans *La Vie et demie,* la démythification du Guide Providentiel, bien que *post mortem*, se manifeste par la rumeur qui établit que Martial « venait faire ses besoins sur la tombe exellentielle. On avait trouvé des excréments[4] ».

Le dernier élément de l'effondrement du mythe du dictateur est construit par le biais d'un regard qui pénètre son espace intime. Ce regard permet de mettre à nu définitivement le personnage à travers des scènes qui renvoient à la nourriture où des actes sexuels particuliers. À ce sujet, l'évocation du passage qui relate la visite de la prison de l'homme au totem hyène, l'Empereur, en compagnie de Koyaga, est significative. La visite de la prison rend compte non seulement du cannibalisme des

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 111.
[2] *Ibid.,* p. 144.
[3] *Ibid.,* p. 144.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 85.

deux personnages, mais aussi souligne-t-elle leur démarcation définitive du genre humain. La première image que l'hôte de l'empereur découvre dans la prison est celle du vieil ami du dictateur, le colonel Zahan, « enchaîné à un croché au fond de la cellule[1] ». Face aux supplications du vieil ami qui demande à être achevé, l'attitude de l'Empereur qui accompagne sa réplique au prisonnier n'est pas sans rappeler celle de l'ogre qui garde soigneusement, et avec assurance, sa proie dont il va se régaler. Voici comment est établi le dialogue entre les deux personnages : « – Tue-moi. Pour une fois dans ta vie, sois humain. Prends-moi. Fusille-moi tout de suite [supplie le prisonnier]. / – Ferme ta gueule, sale communiste, répliqua l'Empereur en bavant[2] ». Lorsque le prisonnier se retourne vers Koyaga pour le supplier d'intercéder en sa faveur en lui disant : « Toi qui est humain et croyant, pardon, demande-lui de m'achever[3] », l'absence de réponse de la part du général confirme l'idée selon laquelle, la victime se trompe de monde. Même si leur apparence est humaine, la bave du dictateur, qu'il faut voir comme un geste de délectation, confirme sa dimension bestiale.

La bestialité des personnages apparaît, par ailleurs, dans ce roman d'Ahmadou Kourouma, dans l'association de chaque dictateur à un animal totem dont il détient tous les caractères. Au-delà du thème du double, ce procédé dont la signification est ambivalente participe à la représentation du personnage du dictateur comme une figure monstrueuse. On peut ranger également dans le même ordre d'idées le mode de désignation des dictateurs du corpus caribéens qui sont tous des figures de l'altérité qui inspirent le danger et la peur. Ce sont des personnages aux formes ou aux attitudes atypiques. Dans leur intimité, leurs comportements constituent somme toute une métaphore de l'engloutissement : celui de l'homme par le monstre. Rappelons quelques caractéristiques physiques de certains personnages. Mon-colonel Martillimi Lopez est un personnage difforme avec ses « sept kilos de testicules[4] ». Lorsqu'il rend visite à sa nouvelle conquête, une petite française, en compagnie de Vauban, c'est à travers « ses grosses dents[5] » que le narrateur souligne la joie de l'amant.

Ce n'est pas un hasard si on sait que le personnage parle de l'amour avec un lexique qui renvoie à la nourriture. Pour lui, faire l'amour c'est également, selon la

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 217.
[2] *Ibid.,* p. 216-217.
[3] *Ibid.,* p. 217.
[4] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 94.
[5] *Ibid.,* p. 79.

©2011/UPS/I.02/14/D.

formule du Guide Présidentiel, ajouter « un grain de chair dans la chair[1] ». La description de l'acte d'amour qu'il exécute avec sa nouvelle conquête dévoile plutôt les traits d'un animal aux pouvoirs magiques et capables de se métamorphoser infiniment. Le personnage est en somme un monstre, compte tenu de sa capacité à incarner successivement le chien, le crapaud, le cheval, le chat et la vache : « Vauban n'entend plus que ses aboiements de mâle national […], son croassement […] son hennissement dans le bruit des chairs tendues, il miaule, il beugle[2] ». Aucun bruit de la femme n'est entendu ou, en tout cas n'est évoqué. La femme apparaît alors comme une proie inerte entre les griffes et les crocs du monstre qui jubile et s'acharne sur son corps. À l'image de mon-colonel, le personnage de René Depestre, le Zoocrate Zacharie « beugle l'écume aux lèvres[3] » lors du simulacre de copulation sur le mât de cocagne. Dans l'un ou l'autre cas, l'intimité du dictateur est exposée au grand jour. Dans la première situation l'évocation du bruit exporte l'intimité du personnage hors de l'espace de l'acte sexuel. Dans la seconde, la scène est racontée par un regard indiscret, celui de Ti-Lab. Le personnage est un infiltré malgré lui, et sur qui les autorités de l'ONEDA se sont trompés en l'invitant au rituel sexuel mortuaire.

Le dernier exemple de cette série de mise à nu du dictateur par la violation de son intimité porte sur le Guide Providentiel. Ce dernier est décrit à travers sa nudité et son physique « broussailleux comme un gorille[4] » ; une nudité que l'amante commente comme le summum de la laideur. Lorsqu'il est en contact avec Chaïdana, la métaphore bestiale est réitérée par une disparition progressive des formes de la femme sous l'emprise du monstre : « Il se jeta dans le feu caillouteux de ses côtes avec la férocité d'un tigre […] soudain, le monde entier devint liquide, les choses perdaient leurs formes[5] ». Mais ce regard intime, qui est celui de l'amante, est supplanté d'abord par celui des gardes à qui s'expose la nudité du prince. La nudité du guide Henri-au-Cœur-Tendre et toute sa faiblesse que confirme sa folie face à l'apparition de Martial sont exposées au regard de l'autre. Ce regard qui, toujours reste dans l'espace familial, est remplacé à son tour par celui de l'homme de la rue à qui se révèle toute la nudité du Guide Providentiel lorsqu'il fuit l'hôtel, suite à une autre visite imprévue de Martial.

---

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 81.
[2] *Ibid.,* p. 80.
[3] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 161.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie,* p. 54.
[5] *Ibid.,* p. 58.

En somme, l'effondrement du mythe du dictateur est le second pilier d'une dialectique de la construction et de la déconstruction, du montage et du démontage dont l'élément opérateur est la violence et le but, une volonté de démonstration de la régression de l'homme. C'est par le biais de la violence du dictateur sur l'homme que ce premier opère des métamorphoses successivement en bête et en monstre. La consécration du monstre apparaît dans une fixation des traits de la figure du dictateur comme un être définitivement hybride. Ce mode de représentation a une fonction critique, compte tenu de sa signification symbolique.

La première étape de la métamorphose est décrite par le recours à la métonymie : l'acte pour l'être actant ou le faire pour l'être faisant. Le projet fantasmatique du dictateur, face à la fragilité du corps humain, celui de ses victimes, est de façonner un nouvel être qui transcende la souffrance et la mort, et éternellement condamné à être écrasé sous sa botte. Le projet se révèle dans un mode de construction où le corps humain est sans cesse éclaté et recomposé. L'orientation de ce projet, dans lequel il faut voir la métaphore déiste de la création de l'homme, loin de correspondre au résultat escompté par le tyran, finit par donner naissance plutôt à un monstre qu'à un être humain. Cet échec est la confirmation symbolique de l'écart entre le dictateur et le créateur dont il se réclame. Le monstre ainsi crée est le miroir de la monstruosité du dictateur. La consécration de cette monstruosité apparaît à la fois dans son mode de désignation et dans sa caractérisation physique et psychologique. Il se présente désormais comme un être hybride. L'hybridité, dans cette perspective, est le couronnement du monstre et par conséquent de la chute définitive du masque de celui qui se définissait comme un père protecteur du peuple.

Par ailleurs, l'hybridité a une fonction symbolique. Elle est le symbole de la duplicité chez l'homme : une face lumineuse cohabitant avec une face obscure. La violence de la dictature est représentée comme la domination du penchant obscur sur celui lumineux chez le personnage du dictateur. Cette subversion de l'homme est l'aube de sa négation. Le secours de l'homme passe alors irrémédiablement par l'extermination du monstre et de sa monstruosité. Ainsi, l'effondrement du mythe du dictateur introduit alors la naissance d'un nouveau modèle de substitution.

©2011/UPS/I.02/14/D.

VI
L'OPPOSITION AU SYSTÈME TOTALITAIRE

Dans les deux chapitres qui suivent, nous exposerons sur les différents attributs du héros révolutionnaire, mais également sur la nature de leur combat. Dans le premier chapitre, les qualités du héros révolutionnaire sont des valeurs dont l'évocation est une réplique aux contre-valeurs du dictateur. La construction de la figure du dictateur et la déconstruction de son mythe sont opérationnelles. La démystification scelle d'avance le courage dont doit s'armer le héros pour le combattre. Ainsi, la révélation du monstre a sa dimension utilitaire dans le texte, comme le laisse entendre Françoise Frontisi-Ducroux : « À quoi servent les monstres ? À permettre aux héros de prouver leur valeur et de faire œuvre civilisatrice en les exterminant. Afin de célébrer l'ordre du monde – *cosmos* – « purgé » des aberrations du début[1] ». La révolte contre l'ordre instauré par le dictateur sera incarnée par des individus et non pas par la masse. Les choix adoptés par les fils pour combattre le père-monstre sont la clandestinité ou l'affrontement direct ; un affrontement dans lequel, le héros se sacrifie en martyr pour la libération de son peuple. La figure féminine occupe une place particulière dans ce combat. Elle apparaît, soit sous les traits de la femme fatale, soit sous ceux de l'amazone. Qu'il s'agisse de la femme fatale ou de l'amazone, la figure féminine se dresse à la fois comme un symbole de transgression et une actrice du changement, en tant qu'elle offre au héros une sexualité qualifiante et/ou se révolte en même temps que lui. C'est pour cette raison que nous avons jugé nécessaire d'analyser en premier lieu ce statut qui fait d'elle un symbole de révolte et de transgression des lois établies par la dictature.

Dans le second chapitre, nous analyserons l'itinéraire du héros révolutionnaire. Au chaos instauré par la dictature succède celui créé par le héros. Parallèlement, dans le dernier sous-point, la figure du dictateur connaît également une fin mitigée. Sa mort demeure ambiguë. Il conviendra de voir la technique de construction d'un tel choix et la signification qu'il peut revêtir sur un plan littéraire. Les limites de l'action révolutionnaire traduisent un double rejet : celui, d'une part, d'une situation inacceptable : la dictature, mais également la condamnation, d'autre part, d'une révolution dont la voie prédispose à la dérive et à la répétition de l'histoire.

[1] Françoise Frontisi-Ducroux, *L'ABCdaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Flammarion, 1999, p. 82.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Chapitre 11
LES ATTRIBUTS DU HÉROS RÉVOLUTIONNAIRE

Il convient, dans l'introduction de ces deux sous-points, de donner l'emploi ou les emplois que nous ferons de la notion de héros qui, somme toute, a plusieurs acceptions. Les différentes définitions du héros engendrent une autre définition qui est celle du personnage par rapport auquel il est souvent identifié. Le personnage, du latin ''*persona''*, désigne « le masque que les acteurs portaient sur scène. [Au sens courant, il signifie] la représentation d'une personne dans une fiction[1] ». C'est par rapport au rôle qu'il joue dans le récit qu'il est distinct du héros. Ce rapprochement nous amène à nous référer à la distinction que Claude Bremond établit entre ce qu'il appelle « le patient[2] » (le personnage) et « l'agent[3] » qui est un patient actant. La distinction introduit un rapport hiérarchique fondé sur l'action. Le héros se présente alors comme le personnage dont l'action est plus importante que celle des autres. Cependant, le héros n'est pas uniquement le personnage principal. Le choix chez l'écrivain de lui attribuer cette primauté dans l'action répond à un besoin stratégique : il est le « personnage principal […] qui défend ou remet en cause les valeurs *déterminantes* [c'est nous qui soulignons] de la société[4] ». Il s'oppose à l'antihéros qui défend les valeurs inverses. C'est ce qui justifie, dans les chapitres précédents, l'emploi parfois entre guillemets du mot ''héros'' lorsqu'il a fallu désigner un personnage principal qui incarne des contre-valeurs par rapport à la société. Le héros surgit dans une atmosphère de modification du monde ou dans un travestissement des codes qui doivent le régir : « il naît [comme le dit Lukacs] de cette altérité du monde extérieur[5] ».

L'analyse du rapport que le héros entretient avec les valeurs de la société nous amènera à emprunter à Sunday Ogbonna Anozie le concept de « détermination[6] ».

[1] Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire, op. cit.,* p. 434.
[2] Claude Bremond, *Logique du récit,* Paris, Seuil, 1973, p. 139.
[3] *Ibid.,* p. 174.
[4] Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Dictionnaire du littéraire, op. cit.,* p. 263.
[5] Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, *op. cit.,* p. 60.
[6] Sunday Ogbonna Anozie, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain,* Paris, Aubier-Montaigne, 1970, p. 10. L'auteur distingue trois types de détermination. – 1. « La détermination traditionnelle ou le conditionnement de l'individu-héros par des valeurs conservatrices. », p. 22. – 2. « La détermination intro-active ou alors que l'individu-héros est conditionné par des valeurs internes. », p. 23. – 3. « La détermination extro-active ou le conditionnement de l'individu-héros par des motifs externes ou par des buts progressifs. », p. 23. Le héros auquel nous nous intéressons présente les mêmes caractéristiques que ce dernier, compte tenu de ce que l'auteur en

©2011/UPS/I.02/14/D.

Ainsi, le héros se présente comme un personnage qui cristallise les espoirs d'un peuple désarmé et soumis à la domination d'un monstre incarné par la personne du dictateur. Ses statuts sont multiples. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux héros dont l'action s'inscrit dans la clandestinité et à celui qui s'offre en martyr de la liberté. Dans un second temps, nous analyserons la révolte des héroïnes, qui se présentent, soit sous le visage de la femme fatale, soit sous celui de l'amazone : la femme soldat. Si de part et d'autres ces héros ont pu accomplir de grandes actions, c'est grâce à l'aide qualifiante de la figure féminine (la sexualité du Héros), comme à la fois symbole de révolte et de transgression. Ainsi, nous exposerons en premier lieu sur cette sexualité symbolique par laquelle le héros décroche sa qualification. Mais avant cela, pour introduire l'analyse du combat du héros, nous nous permettrons de nous interroger avec Anozie dans le propos qui suit : « Avec son désenchantement profond et ses rêves messianiques, quel remède positif envisage-t-il [le Héros] d'offrir à la collectivité et à la nation qu'il immobilise avec son regard triste et lointain ?[1] ». Pour répondre à cette question découvrons dans le sous-point qui suit le héros clandestin et le martyr de la liberté.

1) Les figures littéraires du héros clandestin et du martyr de la liberté

La clandestinité est le mode d'opposition au régime dictatorial le plus répandu dans le corpus, dans la mesure où la dictature ne reconnaît pas d'opposition comme une entité du jeu politique. Ceux qui choisissent de s'opposer ouvertement au pouvoir du dictateur font de leur mort un instrument supposé de libération du peuple. Ils sont, pour ainsi dire, des martyrs de la liberté. Dans l'un tout comme dans l'autre cas, le héros incarne des valeurs aux antipodes de celles du dictateur. Intéressons-nous, dans un premier temps, au héros clandestin avant de découvrir, dans un second temps, les attributs du martyr de la liberté.

---

dit : il est d'un « réalisme psychologique [et] revendique ses droits d'individu, affirme une orientation peu orthodoxe et qui a une allure de messianisme idéologique. Enfin, cet individu affronte son avenir avec plus d'espoir que de scepticisme. », p. 57.

[1] Sunday Ogbonna Anozie, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain, op. cit.,* p. 60.

a) *Mourir pour Haïti* ou la clandestinité comme mode d'opposition à la dictature

La place qu'occupe le héros dans le récit permet d'affirmer que son héroïsme[1] précède sa clandestinité et en constitue le moteur. Compte tenu de cette place et de ses caractéristiques, il y a lieu de parler de « solarité du héros[2] », pour reprendre l'expression de Philippe Sellier dans *Le Mythe du héros*. Cette « solarité du héros » s'observe à la fois au moment où le personnage fait son apparition dans le récit, mais également dans sa caractérisation qui révèle les valeurs auxquelles il adhère et qu'il défend. Dans les littératures africaines, le thème du maquis est très présent dans les ouvrages qui traitent de la politique. Pour n'en citer que quelques exemples, rappelons les engagements dans la clandestinité des figures comme celles de Jean Kayilou et de Kinalonga respectivement dans *Le Contestant*[3] et dans *Les exilés de la forêt vierge ou le Grand complot* de Jean-Pierre Makouta-Mboukou. Dans le roman éponyme de Guy Menga on découvre également la figure féminine de Kabendi alias Kotawali. La clandestinité apparaît comme un critère d'identification du pouvoir dictatorial. Elle témoigne de l'occupation totale de l'espace social par le personnage du dictateur. Ainsi, Kinalonga, le héros du *Contestant,* voit dans cette forme d'expropriation le summum de l'humiliation de l'homme par l'homme : « La plus grande injure qu'on puisse faire à un homme c'est lui interdire l'accès de sa maison, de son village ou de son terroir[4] ».

Dans les ouvrages qui composent le corpus africain, le thème du maquis est également présent. Il n'existe pas d'opposition reconnue comme telle dans l'espace politique. Ainsi, la remise en question du pouvoir ou la contestation de sa légitimité est incarnée par des héros clandestins. Quels sont les attributs de ces héros contestataires ? Le mode de création du héros, bien que celui-ci soit clandestin, obéit à une logique antinomique à celle de la fabrication du personnage du dictateur. Autant la naissance du dictateur permet de découvrir un être et son double, le plus souvent un animal, autant le héros présente également des caractéristiques qui en font un personnage singulier. Les

[1] L'héroïsme est défini comme la preuve « d'un courage et d'un mérite supérieurs » chez le héros, dans Émile Littré, *Dictionnaire Le Littré*, Paris Gallimard/Hachette, 1969, p. 507.
[2] Philippe Sellier, *Le Mythe du héros,* Paris, Bordas, 1970, p. 19.
[3] Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le Contestant* (1973), Paris, L'Harmattan, 2006.
[4] Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Les Exilés de la forêt vierge ou le Grand complot*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 177.

©2011/UPS/I.02/14/D.

valeurs qu'il incarne s'opposent à celles du dictateur. Le double du héros est le plus souvent un double symbolique. Quel qu'en soit le symbole, il est associé à la liberté, à la lumière ou à la révolte. Le symbolisme de la lumière, qui s'oppose à celui de l'obscurité qui, lui, est incarné par le dictateur, apparaît de manière différente d'un roman à un autre.

Découvrons comment se présent le phénomène dans le corpus africain. Dans *L'État honteux*, les différentes tentatives de remise en question du pouvoir de mon-colonel Martillimi Lopez se manifestent par des retraits dans le maquis. L'exemple le plus significatif de ces rebellions est celui de Laure et La Panthère. Le sobriquet de celle qui se définit comme une amazone est significatif quant à l'homologie qu'il présente par rapport au nom de certains personnages-dictateurs. Nous y reviendrons dans le second sous-point de ce chapitre qui traitera de l'engagement féminin. Cependant, le moment d'apparition de Laure et La Panthère est symbolique. Même si le personnage est invisible, il se révèle à travers son action. Le dictateur et l'ensemble des membres de son gouvernement découvrent dès leur réveil du « caca[1] » dans leur lit. La souillure de l'intimité des autorités du pouvoir, à travers la réception inopinée de ce cadeau scatologique, et le moment où les destinataires le découvrent, témoignent symboliquement de la naissance du héros. Si les autres membres du gouvernement reçoivent le cadeau chaque matin à leur réveil, le dictateur, lui, le reçoit deux fois par jour : le matin et le soir : « Or pendant neuf mois, tous les matins et tous les soirs il [le dictateur] a sa ration de merde dans toutes les pièces du palais[2] ». Les excréments envoyés à toutes les autorités politiques ont une signification particulière. Si on se rappelle que l'Empereur, dans *E. A. V. B. S.*, a obligé son meilleur ami et compagnon de lutte, le colonel Zahan, à consommer ses propres excréments en guise d'extrême humiliation, on comprend dès lors la signification du message de Laure et La panthère.

Lorsque le dictateur avoue lui-même que son peuple n'a « pas d'autre monument que le caca[3] », il confirme la déchéance et l'humiliation de son régime. Ici la scatologie symbolise le bas. Elle délimite sous une forme circulaire l'espace du pouvoir. Son apparition chaque matin et chaque soir « pendant neuf mois », la durée d'une grossesse, symbolise un second baptême du dictateur, un baptême qui confère au personnage un

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 84.
[2] *Ibid.,* p. 87.
[3] *Ibid.,* p. 86.

caractère coprophile ou coprophage. Le maquis se présente dès lors comme un monde à l'inverse de celui où est enfermé désormais le dictateur. Le choix de ce mode d'opposition entre l'univers de la dictature et celui de sa remise en question est inhérent à un certain rapport de l'homme à la coprophilie. Au-delà des significations d'ordre psychanalytique, thérapeutique ou philosophique, il faut reconnaître que les sécrétions coprophiles de l'homme, dans le contexte qui est celui-ci, sont « artificiellement » sauvages. Leur domestication est liée au processus d'urbanisation de la société. Leur place est en dehors du lieu de résidence de l'homme. En les renvoyant à l'homme dans son espace depuis le maquis, ce dernier se mue en lieu pur par opposition à l'espace du dictateur désormais souillé. Dès lors, le héros se lance dans un processus de destruction de l'espace souillé. C'est ainsi qu'après avoir inondé l'espace du dictateur avec cette « matière première », Laure et La panthère procède à sa destruction progressive en faisant exploser les ambassades. Son attitude est à la fois engagée et engageante, compte tenu de son influence sur certaines personnalités de l'armée, notamment le colonel Jean de la Patio qui « a pris les armes contre la patrie[1] » depuis le maquis.

Cet inversement de situation, dans lequel le héros incarne la pureté et la lumière, par opposition au dictateur dont l'espace ténébreux est souillé de surcroît, se rencontre sous une forme différente dans *E. A. V. B. S*. de Kourouma. Dans ce roman, il n'existe pas non plus d'opposition dans l'espace du dictateur. L'opposition n'apparaît que vers la fin du roman. Mais lorsqu'elle surgit, c'est à un moment auroral que le lecteur la découvre. Son apparition symbolise en même temps la mort du dictateur. Voici comment se présente l'opposition entre le surgissement du héros et la chute de l'antihéros, une opposition qui traduit également celle entre l'univers obscur et celui lumineux :

> C'est à 6 heures du matin que la radio des opposants émettant de l'autre côté de la frontière annonça la nouvelle. Aussitôt après l'indicatif, le speaker déclara : ''Koyaga est mort cette nuit, tué par des patriotes. Cette fois bien mort, bien tué'' Le chef de l'opposition à l'étranger lui succéda au micro. Il demanda à tout le peuple du Golf de fêter la mort de son oppresseur, la fin du sanguinaire, la libération de la terre des aïeux, l'avènement d'une nouvelle ère pour le pays[2].

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 91.
[2] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 374.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Il y a lieu de préciser ici que la mort du dictateur n'est qu'un stratagème pour identifier ses ennemis. Cependant, d'un point de vue psychologique le lecteur ne peut pas perdre de vue les intentions qui se dégagent dans ce jeux entre le dictateur et ses opposants exilés. L'option de Koyaga de simuler sa propre mort et la confiance qu'il accorde à ce jeu impliquent psychologiquement « une mauvaise conscience » de sa part, comme dirait Sartre, et dont le prolongement est une autopunition. La prise au piège des ennemis dans ce stratagème est la confirmation d'une aspiration du peuple à la liberté. Le héros en tant que tel n'est pas identifiable. S'il faut l'appréhender par ailleurs, ce serait plutôt par l'entremise d'une conscience collective qui ne souhaite que sa liberté. C'est un personnage non anthropomorphe dont les caractéristiques *in absentia* sont facilement perceptibles par opposition à ceux du dictateur qui sont toutes négatives. Les caractéristiques et surnoms du héros sont ainsi : le patriotisme (« des patriotes »), le libérateur, l'humaniste, par opposition à l'oppresseur et au sanguinaire. Le premier, qui vient de naître, a pour symbole la lumière et le second, qui est « mort », a pour symbole l'obscurité, la nuit.

Cette conscience populaire qui se dégage comme une volonté absolue de se libérer apparaît dans l'appropriation du donsomana par le cordoua Tiécoura : « recommençons *nous aussi* [c'est nous qui soulignons] le donsomana purificatoire, *notre* [c'est nous qui soulignons] donsomana[1] ». Ainsi, les veillées constituent symboliquement la fête de la mort du dictateur telle que le chef de l'opposition le demande depuis l'étranger. L'idée de purification du héros et de la souillure du dictateur que nous avons évoquée précédemment dans *L'État honteux* réapparaît à travers l'esprit du donsomana. Le dictateur est déchu si l'on sait que la geste purificatoire se réalise à un moment où « les premiers vents de la démocratie[2] » ont soufflé. Il devrait logiquement être exécuté, ce qui a été le cas, de manière symbolique. La mort pacifique, le cantonnement ou l'internement, du dictateur est accomplie dans la signification du donsomana qui est à la fois symboliquement un crime et son absolution : la mort politique du dictateur est un geste sacrificiel et purificatoire de la société et des héros, manipulateurs du tyran, que sont les acteurs du donsomana. Ainsi, le griot et son répondeur sont des héros révolutionnaires particuliers. En somme, ils sont des infiltrés du palais présidentiel dont le caractère clandestin de leur activisme réside dans la magie du verbe et l'allure

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.
[2] *Ibid.,* p. 348.

trompeuse du donsomana. La première partie du proverbe qui clôt le roman en est une illustration : « *On ne met pas des vaches dans tous les parcs que l'esprit a construit*[1] ».

La signification de cette parole du griot, qui stigmatise le fantasme du dictateur en soulignant l'écart entre son désir et la réalité, est la même que celle que renferme le discours des héros clandestins dans *La Vie et demie*. Les héros de ce roman transcendent toutes les catégorisations, toutes les typologies, du héros révolutionnaire. Ils sont à la fois multiples, synthétiques et même mythiques. Leur appréhension exige un choix méthodologique. C'est pour cette raison que nous intéresserons uniquement à une partie de leur discours comme la révélation d'une caractéristique et d'une éthique aux antipodes de celles des dictateurs de la Katamalanasie. Les deux principaux héros du roman se révèlent à l'aube du récit. Ils ont pour noms Martial et Chaïdana, et pour sobriquet de révolutionnaire Marbiana Abéndoti, pour le premier, et Chanka Seylata, la « deux cent quatrième [et dernière] identité[2] », pour la seconde. L'un et l'autre seront décrits respectivement comme des figures du martyr et de la femme fatale. Cette ambivalence statutaire est conforme à la nature du roman. La violence dans *La Vie et demie* est telle que l'unique choix de la clandestinité accroîtrait le déséquilibre des forces.

Pour venir à bout des innombrables dictateurs du roman, le choix de l'écrivain a été de faire de sorte que les deux principaux héros délèguent la clandestinité. Cependant, il faut préciser qu'ils ne s'en dégagent pas totalement. Ainsi, le héros clandestin de *La Vie et demie* n'est plus celui qui envoie des cadeaux inattendus, comme Laure et la Panthère, et encore moins celui-là qui prend la parole depuis l'étranger ou encore l'infiltré du palais présidentiel, comme dans *E. A. V. B. S.*, mais plutôt un intellectuel activiste ayant pour arme la littérature dite « littérature [ou] évangile de Martial[3] », du nom du père de la lutte contre la dictature. Ses discours dévoilent son caractère messianique. Les mots clefs de ce dernier sont « responsabilité[4] », ''humanisme'' et ''communautarisme'', comme le révèle la réplique des héros au « communautarisme tropical » que défend le Guide Providentiel : (*La Vie et demie,* p. 64). Ces valeurs défendues par le héros clandestin délimitent les contours d'une éthique

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 77.
[3] *Ibid.,* p. 77.
[4] *Ibid.,* p. 65.

©2011/UPS/I.02/14/D.

à la fois sociale et politique qui prend le contre-pied de celle du dictateur. Ces attributs du héros clandestin que le lecteur rencontre dans le corpus africain se retrouvent également chez le héros clandestin du corpus caribéen.

*

Par ailleurs, dans le corpus caribéen, c'est dans *Rue des pas-Perdus* et dans *Mourir pour Haïti* que l'on rencontre le héros clandestin. Dans le premier roman, celui qui se présente comme un opposant clandestin au régime de Décédé Vivant-Éternellement se dénomme le Prophète. Le roman offre très peu de détails sur l'identification physique du personnage. Cependant, il est défini, tel que son nom l'indique, comme un sauveur. Il faut néanmoins souligner la signification de ce nom messianique dans ce roman de Lyonel Trouillot. La figure du prophète est celle du dictateur en puissance ; celui qui est en quête de pouvoir : « De dictateur en dictateur. De prophète en prophète. Qui avait jamais eu le temps de devenir un individu ![1] ». Mais cette caractéristique du personnage est significative dans la mesure où le héros révolutionnaire, tout comme son action, présente quelques défauts qui l'exposent à un risque de dérive, une fois qu'il est au pouvoir. Nous exposerons sur cette dimension du héros dans le premier sous-point du dernier chapitre.

Malgré ce risque inhérent à la personnalité du héros, et qui est plus accentué chez le Prophète, il y a lieu, tout de même, de présenter ce qui apparaît chez lui comme des valeurs différentes de celle du dictateur. Le Prophète est décrit dans un rapport antinomique avec le dictateur Décédé Vivant-Éternellement. En s'interrogeant sur la date d'arrivée d'une des jeunes prostituées, la maquerelle se réfère à l'arrivée au pouvoir du dictateur et à la naissance de la rébellion du Prophète. L'arrivée du premier est assimilée au chaos, au moment où la « naissance » du second, son opposant, est présentée à travers sa jeunesse, une jeunesse dans laquelle il faut voir l'innocence, la pureté. Les seuls repères dont dispose la narratrice pour faire cette comparaison sont des souvenirs vagues, mais qui instaurent une distinction entre celui qui incarne le mal et son opposant clandestin qui semble est être un sauveur potentiel :

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 78.

> Alors monsieur, peut-être qu'elle n'est pas arrivée à ce moment précis, mais des années avant sous le règne du grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement, dans la jeunesse du Prophète, ou le jour même des événements, mais un peu plus tôt ou un peu plus tard, alors que la rue sentait déjà la chair brûlée, que les corps, la boue, le feu, le plastique, la mort, les métaux, se confondaient en une odeur sèche et mouillée de crève-cœur, de saloperie, d'amalgame[1].

Les hommes du Prophète et leurs répliques à la violence du pouvoir sont décrits régulièrement dans le roman sans que leur chef n'apparaisse au devant de la scène. C'est un personnage invisible voire, parfois même, ubiquiste : « *Quant au Prophète, sa présence a été signalée dans vingt localités différentes*[2] ». Le caractère héroïque du personnage ne réside que dans la remise en question du pouvoir du dictateur, même si celle-ci n'est pas *a priori* une garantie de liberté pour le peuple, une fois qu'il aura gagné le combat. Cet héroïsme mitigé chez le héros clandestin de Trouillot, et sur lequel nous reviendrons, se présente différemment chez le groupe des Serge dans *Mourir pour Haïti.*

Dans *Mourir pour Haïti*, les héros clandestins forment un groupe dénommé le groupe des Serge, du nom de celui qui est désigné comme leur chef. La clandestinité, contrairement à celle des héros du reste du corpus, est plus réaliste et mieux organisée dans ce roman. Elle est cependant régie par le même principe, telle que la définit Etienne : « être dans son pays et ne pas y être[3] ». L'organisation du récit reflète la stratégie des héros. Chaque chapitre correspond à un personnage du groupe et leurs histoires sont toutes décalées, contrairement à la dénomination des chapitres. Les caractéristiques de ces différents héros sont à l'opposé de celles du Fou-Délirant. Si ce dernier se présente comme une figure marginale aux valeurs obscures, les héros, par contre, sont décrits comme des intellectuels surmontés de la bravoure du soldat. Le caractère hétérogène des membres du groupe apparaît comme l'accomplissement[4] de la figure du héros révolutionnaire, un héros synthétique. Le lecteur y découvre les figures du poète, à travers les personnages d'Etienne et d'Edmond, du professeur, en la

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 17.
[2] *Ibid.,* p. 78.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 73.
[4] Le terme accomplissement est défini comme une « aspiration (…) de l'individu à atteindre (…) un but conforme à des normes d'excellence ou à réaliser une tâche en fonction d'un critère d'excellence ». Nous l'employons dans un sens (positif), « c'est-à-dire [l'accès à une disposition psychologique et/ou physique achevée qui donne au sujet] l'espoir [ou presque une garantie] de succès », dans *Grand Dictionnaire de la Psychologie, op. cit.,* p. 5.

©2011/UPS/I.02/14/D.

personne de Serge, du philosophe (Victor), du dandy moderne ou du play-boy[1] (Aldo), de l'amazone (Esther), du martyr (Michel) et de l'humaniste (Docteur Legros). C'est dès l'ouverture du roman, et à une heure matinale, que le groupe des Serge fait son apparition à travers le meurtre public de deux macoutes du Fou-délirant : Désir Chérenfant et Chérilus Saint-Marc.

Ces héros de caractères différents sont désignés par leur chef à travers l'expression : « des Saint-Cyriens en pantalons garance, la fleur au fusil[2] ». La dénomination souligne la clairvoyance, le courage et la cause pour laquelle ils s'engagent. Cette forme de caractérisation qui élève le héros rend compte de sa « solarité » pour reprendre l'expression de Philippe Sellier. Le cadre dans lequel ils évoluent, ou du moins une de leurs demeures qui changent régulièrement, est décrit pour confirmer la valeur des occupants : « Leur maison : sur une fondation haute pour compenser la déclivité du terrain, trois pièces dont deux en enfilade, l'autre en forme de L et la véranda dans le creux de l'L fermant le carré. (Typique !)[3] ». La situation en hauteur de la maison et la référence à la lettre « L », comme « Libre » ou « Liberté », pour décrire la forme de l'une des pièces, confèrent aux héros une dimension lumineuse.

Enfin, le langage codé des héros clandestins n'est pas sans confirmer la valeur éthique dont ils sont porteurs. Dans leurs méthodes de communication, danser équivaut à se réunir, le bal à la danse ou à la réunion et le dancing à la discothèque : « L'expression était d'Esther qui aimait dire ''On te parle, c'est comme si l'on chantait''. Dans la conspiration, elle disait ''danser'' pour ''se réunir'', danse et bal pour ''réunion'' et ''discothèques 1, 2 et 3'' pour leurs lieux de réunion[4] ». Le choix du jargon est aussi révolutionnaire que leur engagement. La joie de vivre qui apparaît dans le choix des mots témoigne de leur volonté de substituer à la dictature un univers de paix et de bonheur. C'est à travers un point de vue interne que le narrateur réitère le rêve des héros en la personne d'Etienne et en celle d'Edmond. Le portrait psychologique des deux poètes du groupe confirme leur rêve d'un monde ensoleillé et en couleurs :

> Il semblait que s'ils [Etienne et Edmond] sortaient dans cette cour seulement entrevue et humée, s'ils y allaient autrement que furtifs et frileux le soir, ils tendraient la main

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 28.
[2] *Ibid.,* p. 74.
[3] *Ibid.,* p. 72.
[4] *Ibid.,* p. 80.

> et verraient s'y poser un oiseau, ils remueraient les doigts et le soleil y ferait éclore un arc en ciel[1].

Le héros clandestin, cette figure exilée, anonyme et sans territoire, se présente, malgré sa marginalisation, comme une lumière qui surgit des profondeurs du néant pour venir éclairer un monde obscurci par le tyran. Tout comme les autres héros dont nous allons exposer les caractéristiques, il est synthétique. Ce statut hybride déterminera son destin que nous analyserons dans le premier sous-point du dernier chapitre de ce travail. Avant d'en arriver là, découvrons la nature du héros martyr de la liberté.

b) Martial et Henri Postel : les martyrs d'une religion dénommée liberté

Le martyr, du grec « *martus* », est défini comme le « témoin de Dieu ». Il désigne « une personne qui est morte ou qui a beaucoup souffert par fidélité à sa religion ». Il apparaît donc que l'origine du concept reste étroitement liée à un certain type d'homme de foi et à son rapport à Dieu et à la religion. Partant de là, associer le concept à celui de ''liberté'' semble paradoxal, dans la mesure où la liberté est du domaine de l'homme dans le monde alors que la foi, au nom de laquelle meurt le martyr, transcende le monde, ou en tout cas ne s'inscrit pas dans l'immédiateté de l'existence de l'homme, mais plutôt dans l'après de cette existence. Ainsi, la conciliation antinomique des deux concepts est d'ordre méthodologique. Elle permet d'appréhender un contexte de mutation forcée ou de rupture entre l'homme et ses références spirituelles. Ce contexte est celui de la dictature où Dieu est supplanté par un dieu, le dictateur, et sa religion par une autre, celle de l'État.

Dans le sous-point intitulé « la destitution des figures paternelles », le dictateur a décrété la mort du Père, de la Religion, au profit d'une religion d'État. Il n'est pas rare de voir, dans les littératures africaines et caribéennes, l'allusion à cette révolution spirituelle. Dans *Dramouss* de Camara Laye, Fatoman prédisait déjà la mort de Dieu et de la religion comme un objectif du régime dictatorial : « Cette espèce de régime bâtard en gestation, après s'être fait soutenir par l'Église, par la Mosquée et par le Fétichisme,

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 73.

©2011/UPS/I.02/14/D.

renierait Dieu après son triomphe[1] ». La prophétie du personnage de Camara Laye se réalise dans *Le Contestant* de Jean-Pierre Makouta-Mboukou. Le « baptême par immersion[2] » auquel est soumis Jean Kayilou en est une illustration. Voici comment le héros du roman, un prêtre, est soumis à cette conversion obligée : « Je te baptise au non de Marx et de Lénine et de Mao Tsé-toung ! Amen ![3] ». Dans ce dernier roman, le socialisme scientifique se présente comme l'unique religion de référence au Kalawala, le pays imaginaire peint dans le roman.

Ainsi, comment appréhender le martyr dans un contexte qui est celui décrit précédemment ? Avant de répondre à cette question, il convient de voir d'abord les caractéristiques de la figure du martyr. Dans la définition du martyr, il y a un élément sous-jacent qui mérite que l'on s'attarde et s'interroge là-dessus. Qu'est-ce qui sous-tend cette obsession de fidélité aux préceptes religieux au point que l'homme soit amené à se sacrifier pour eux ? Comment ne pas y voir ce que Max Weber appelle « l'éthique de la conviction[4] » et qui fonde l'engagement et le combat de l'homme de foi. ?

Le titre d'un des romans du corpus, *Mourir pour Haïti* de Dorsinville, se présente comme une détermination fondée plutôt sur la foi que sur la raison. *Le Mât de cocagne* et le nom du héros du roman remettent en mémoire, comme il a été déjà précisé dans les chapitres précédents, le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle sur le mont Sacer. Dans *La Vie et demie,* le personnage de Martial apparaît sous les traits d'une figure religieuse avec « sa soutane kaki du pasteur de l'Église du prophète Mouzediba[5] ». Si la détermination de ces héros est celle-là même qui caractérise le martyr, la cause pour laquelle ils se battent se démarque de celle de l'homme de foi. Le transfert du domaine de l'engagement – du spirituel au temporel – et la conservation de l'éthique originelle de l'homme de foi, confèrent aux héros auxquels nous nous intéressons ici une dimension synthétique. La récompense à laquelle les héros s'attendent n'est plus celle d'une vie individuelle et éternelle dans un paradis hors du temps, mais plutôt celle d'une

[1] Camara Laye, *Dramouss, op. cit.,* p. 142.
[2] Pour mieux comprendre cette technique de torture, il suffit de voir le film de Raoul Peck, *Moloch tropical,* Une coproduction de Velvet Film, ARTE France (France/Haïti), 2009, Durée 1h 47mn. Le baptême par immersion apparaît notamment dans la scène où le journaliste Gérald Francis (joué par Jimmy Jean-Louis) est torturé dans les caves du palais. Par ailleurs, l'intérêt du film réside dans son caractère synthétique de plusieurs références cinématographiques et historiques où il n'est pas très difficile d'entrevoir le visage de dictateurs très célèbres dans l'histoire du XXe siècle.
[3] Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le Contestant, op. cit.,* p. 215.
[4] Max Weber, *Le Savant et le Politique,* (1959 - Traduit de l'allemand par Julien Freund), Paris, Éditions 10/18, Département d'Univers Poche, 1963, p. 206.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie demie, op. cit.,* p. 86.

récompense collective immédiate dont l'ultime objectif est la liberté de toute une société vivant sous le joug de la dictature. Lorsque le personnage de Michel, dans *Mourir pour Haïti,* explique la logique de la mort héroïque des membres de son groupe, il n'est pas sans exprimer ce que Max Weber appelle une « éthique de la responsabilité[1] » : « – Sa mort [celle d'Esther] a dénoncé le régime. Mon procès les entachera d'infamie[2] ».

Le héros martyr est alors une figure synthétique imprégnée de la conviction de l'homme de foi et de la responsabilité de l'homme politique. Pour mieux comprendre ce procédé original de fabrication du héros martyr de la liberté, il convient de découvrir son apparence et son discours. Les deux personnages auxquels nous nous intéressons, en tant que figures du martyr, sont respectivement Martial dans *La Vie et demie* et Henri Postel dans *Le Mât de cocagne*. Le premier, qui est déjà vu « aux côtés du chevelu de Nazareth[3] » apparaît toujours en soutane kaki, un stylo dans les cheveux, et revêt une dimension animale avec « son sang de crocodile[4] ». La référence à la soutane du personnage, tout comme d'ailleurs ses prétendus rapports sexuels, est symbolique si l'on sait qu'il est coupé en deux, au niveau de l'abdomen, et que seul le haut de son corps a miraculeusement survécu. La couleur de la soutane (« kaki ») serait une substitution symbolique de celle qui est traditionnellement de couleur noire. Cette apparence se présente comme une profanation du paraître de l'homme de foi. En analysant son discours, la corrélation qu'il établit entre le sentiment de responsabilité et la fonction de l'homme politique est, *a contrario*, une forme de sacralisation de l'engagement politique : « ''Nous devrions être au siècle de la responsabilité''[5] », déclare le personnage.

Tout comme Martial, le personnage d'Henri Postel revêt les mêmes caractéristiques. Au-delà de la signification symbolique du nom du héros, il est décrit dans une atmosphère monacale avec ses haillons, sa solitude et son caractère visionnaire. Lorsqu'il s'exprime au sujet de ses compatriotes, c'est pour dénoncer leur religion et les qualifier de « païens ». Sa soumission au rituel vaudou n'est qu'une stratégie par laquelle il compte transformer ses « païens en citoyens[6] ». Le mât de

[1] Max Weber, *Le Savant et le Politique, op. cit.,* p. 206.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 90.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 38.
[4] *Ibid.,* p. 86.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 65.
[6] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 80.

©2011/UPS/I.02/14/D.

cocagne sur lequel il grimpe, et sur lequel il va mourir, est un geste sacrificiel, non pas au nom de la religion, mais au nom de la politique, de la liberté. Cet acte qui a pour objectif de libérer son peuple est un acte profane. En revanche, la foi accordée à la signification de ce geste démonstratif et le résultat escompté constituent une forme de sacralisation de la compétition du mât de cocagne.

En somme, c'est au seuil de la profanation du sacré et de la sacralisation du profane que naît le héros martyr. Un prophète sans Dieu, un révolutionnaire solitaire et sans armée et un homme à la détermination sans limite, tels sont les attributs du martyr de la liberté. C'est ce statut et cette situation psychologique qui amènent Martial à espérer contenir tout seul « une armée de soixante-douze mille cousins[1] », celle du Guide Providentiel, et ce sont également ceux-là qui fondent le projet de Postel à « contenir toute une armée ennemie[2] », le système *onédo-zacharien*. Héros prométhéens de par leur intention, comme tous les autres héros du corpus, ceux-ci ont la particularité d'être les prêcheurs d'une nouvelle religion, non pas celle de l'État tel qu'il est instauré par le tyran, mais plutôt celle d'un nouvel État. Mais pour que ce nouvel État voie le jour et soit régi par cette nouvelle religion, il faut que le martyr renaisse en chaque citoyen à travers le décodage de « la parabole à la noix de coco[3] » d'Henri Postel ou par le prêche déterminé de la responsabilité telle que l'enseigne le prophète Martial. L'attachement à ces deux logiques conjointement spirituelle et temporelle confère au héros martyr une prédisposition à un destin tragique. Nous analyserons le dénouement de ce trait de caractère dans le premier sous-point du dernier chapitre. À présent, découvrons la nature de l'engagement féminin dans le combat contre la dictature.

2) L'héroïne de fiction et son engagement révolutionnaire

La femme se présente comme une figure centrale dans le dispositif de la dictature. Elle est présente aussi bien aux côtés du dictateur qu'aux côtés de ses adversaires. Elle est une figure ambivalente qui revêt tantôt les attributs de l'ange tantôt ceux du démon.

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 64.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 45.
[3] *Ibid.,* p. 40.

Dans les chapitres précédents, nous avons vu qu'elle a revêtu les caractéristiques de la figure maternelle et celles de la prostituée. Dans ces deux rôles, sa présence a permis de découvrir une sexualité impossible chez le tyran, ou mécanique et insatisfaisante dans les rares cas où elle a été mise en pratique. Pour mieux comprendre l'impossible accomplissement de la sexualité chez cette figure, il faut tenter d'élucider le paradoxe ou l'absurdité de la procréation dans un système ayant pour but ultime l'extermination quotidienne de la vie et du genre humain. La stigmatisation, par l'écrivain, de ce paradoxe qui caractérise le régime dictatorial est un des éléments constitutifs voire définitoires du roman politique. Tout au début de notre exposé, la figure du dictateur est présentée comme un être frustré dont le complexe de castration a été pour beaucoup dans la mise en place d'une chaîne d'interdictions parmi lesquelles la sexualité figure en bonne place. Cependant, si la détention des forces de répression a permis au dictateur de dominer tout un peuple, la proclamation de la sexualité comme un domaine lui étant exclusivement réservé n'aura pas suffi à lui offrir l'épanouissement escompté.

Cet état de fait témoigne d'un avenir bouché pour l'homme, dans la mesure où la sexualité est l'unique moyen de garantir sa projection permanente. La dictature et son auteur sont décrits comme des phénomènes essentiellement en marge du progrès humain, en tant que parenthèse historique. Alors que l'Homme, au sens sartrien du terme, est un être en mouvement[1] et dont on peut dire, dans la perspective qui est celle de cette étude, que la sexualité est l'embrayeur. C'est au carrefour de ce principe de réalité, qui détermine la conduite humaine, et de celui fantasmatique, qui habite le dictateur, que la sexualité se présente comme une médiation. Jusque-là confisquée et pervertie par le tyran ou autorisée sous une forme dégradante (la prostitution) parmi les masses dociles, elle est absolument interdite au héros ou au brave homme. Parce qu'elle permet l'accomplissement de l'homme normal, contrairement à ce qu'elle est pour le tyran, la sexualité réussie est considérée dans un système dictatorial comme une menace. Il convient, à ce sujet, de rappeler le propos déjà cité du Directeur du Centre d'Incubation et du Conditionnement de Londres : « L'acte sexuel [normal et ayant pour

[1] Nous voulons souligner le paradoxe entre le caractère statique du dispositif de la dictature et le principe du devenir qui est inhérent à l'homme et au sujet duquel nous rappelons ce propos de Sartre : « L'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. L'homme est un projet qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pourriture ou un chou-fleur » : Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme,* Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1996, p. 30.

©2011/UPS/I.02/14/D.

but la procréation] est une menace pour l' ''Ordre'' et la ''Stabilité'', une conspiration contre la ''Civilisation'' elle-même[1] ».

Ainsi, le choix délibéré du héros de braver cette interdiction n'est pas une simple transgression, c'est un geste qui traduit une symbolique de l'accomplissement du héros. Cette accomplissement passe par la présence féminine, non pas comme un objet de plaisir, mais plutôt comme une médiatrice, une passeuse. Il convient de voir maintenant comment se présente cette figure que nous analyserons dans son rôle d'adjuvante.

a) La femme et le rôle d'adjuvante

Le processus de remise en question du pouvoir du dictateur est marqué, dans certains textes du corpus, par la forte implication de quelques figures féminines. Dans les chapitres précédents, nous avons vu que la disqualification de certains personnages susceptibles de se révolter contre le dictateur passe par la répression absolue de la sexualité de ces derniers, soit par la mutilation, soit par l'extermination. C'est ce que le lecteur découvre dans beaucoup de situations de violence dans *L'État honteux* ou dans *E. A. V. B. S*. Dans le premier, c'est sans doute la raison pour laquelle il n'existe pratiquement pas de héros dont l'opposition au régime de mon-colonel Martillimi Lopez est déterminante. L'ensemble des supposés héros sont soumis à la mutilation qui consiste à leur sectionner les organes génitaux. Dans ce roman, la revendication de la liberté et des droits individuels, telle qu'elle est comprise par le dictateur, est étroitement liée à la femme ou à la sexualité : « Le premier droit de l'homme c'est sa hernie […] et ne tombez pas dans le piège : quand le Blanc parle de l'homme c'est sa hernie qu'il regarde, ne vous y trompez donc pas…[2] ». Ainsi, pour revendiquer pleinement ses droits, le héros doit reconquérir sa sexualité que le tyran a confisquée.

Dans *E. A. V. B. S.,* le propos du griot-narrateur selon lequel le dictateur fréquente rarement les femmes mariées, bien qu'humoristique, démontre l'enjeu de la sexualité dans les rapports de force au sein de l'appareil politique de Koyaga. Voici comment le narrateur l'expose dans le passage qui suit :

[1] Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes, op. cit.,* p. 171.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 140.

> Vous fréquentez très peu les femmes mariées. Une fois, une femme mariée parvient à vous séduire. Le mari complaisant obtient un poste à l'étranger dans une ambassade. Une autre fois, vous êtes séduit par une femme mariée. Le mari jaloux, vindicatif, est contraint à l'exil[1].

Si la répression sexuelle se présente comme un principe auquel chaque individu de la société sera obligé de se soumettre, la révolte du héros contre le pouvoir se mesurera par le degré de son engagement à transgresser cet interdit. La figure féminine, à travers l'amour qu'elle peut offrir au héros, sera un moyen par lequel le héros décroche sa qualification. Mais elle plutôt est un moyen au sens positif, en tant que vecteur d'accomplissement du héros. Les personnages auxquels nous nous intéresserons dans l'analyse de cette transgression dont la femme est la médiatrice, sont au nombre de trois. Il s'agira d'Henri Postel dans *Le Mât de cocagne,* de Martial et de Chaïdana[2] dans *la Vie et demie.*

Dans *Le Mât de cocagne,* c'est grâce à l'aide Élisa qu'Henri Postel, le héros du roman, a pu recouvrer une force physique pour affronter l'épreuve du mât. À la qualification mystique, grâce au soutien de Papa-Loko, succède celle physique. La qualification physique est à la fois un acte de transgression et d'accomplissement du héros. Si la figure de la femme adjuvante, pour l'antihéros qu'est le Zoocrate Zacharie, est incarnée par le tronc d'arbre qui sera le futur mât de cocagne, celle du héros est, en revanche, une « femme-jardin » en la personne d'Élisa. Le pseudonyme de « femme-jardin », qui est également celui que le héros avait donné à sa propre femme, est une forme de résurrection de la femme du personnage que les hommes du dictateur ont exécutée. Ce procédé de construction de la femme adjuvante donne à la relation entre le héros et Élisa un certain caractère sacré ou une certaine légitimité. Contrairement au rituel sexuel mécanique de l'antihéros, au cours duquel ce dernier rencontre toutes les difficultés à tenir sur le tronc d'arbre, l'acte sexuel entre le héros et sa partenaire procure à celui-là toute l'énergie nécessaire à son triomphe dans la compétition.

La qualification physique du héros débute par un massage dont la description est une métaphore de la montée comme dans l'épreuve du mât de cocagne. Voici un passage qui relate la vivification des muscles décatis du héros : « Elle [Élisa] se pencha

[1] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 302.
[2] Il s'agit ici de Chaïdana et de Chaïdana-aux-gros-cheveux.

©2011/UPS/I.02/14/D.

sur le corps nu de Postel. De l'extrémité de ses doigts, elle commença à remuer en douceur le gras de la peau, sans l'écraser, en le drainant dans le sens ascendant[1] ». L'idée d'ascension qui se révèle dans le geste de la masseuse, qui au demeurant est conventionnel, est à l'opposé des chutes répétitives du dictateur qui a du mal à tenir sur le tronc d'arbre lors du rituel sexuel qui a pour but d'insuffler l'âme de celui-ci au bout de bois. À la *femme-tronc-d'arbre* et stérile pour l'antihéros s'oppose celle de la « femme-jardin » et procréatrice pour le héros. La confirmation de cet antagonisme entre les personnages apparaît même dans leur rapport à « l'électrification ». Si le principe de l'électrification des âmes par le dictateur est décrit dans le roman comme un acte centrifuge et obscurantiste, l'électrification de Postel est un acte centripète et éclairant, tel que le décrit le narrateur : « Élisa lui donnait le grand bonjour du feu. C'était tout le contraire de Baron Samedi et de son électrification des âmes. Postel s'émerveillait à égarer ses sens dans les cinq cents pores de chaque centimètre carré de sa peau[2] ». La loi du dictateur, qui condamnait le héros à la solitude et à une vie de zombie, est désormais transgressée à travers l'acte sexuel du héros avec Élisa. Dès lors, l'état physique auquel le héros était condamné opère une mutation. À la déchéance physique du condamné succède le réveil et le renouvellement de ses muscles et de ses sens grâce au contact avec l'adjuvante. Le héros se sent « tout neuf [et] souriant[3] », comme il l'affirme lui-même à son adjuvante.

La technique de construction de la qualification du héros grâce à l'aide la femme adjuvante remet en mémoire un pan de la mythologie grecque. Le naufragé de l'Arche de Noé qu'est Postel et le secours féminin qui lui permet de repartir renouvellent une séquence de *L'Odyssée* d'Homère, notamment celle où Ulysse est accueilli par Calypso après son naufrage. Après qu'Ulysse a eu l'accord de Calypso, grâce à l'ordre de Zeus transmis par le biais d'Hermès, il est allé avec celle-ci « au fond de la grotte creuse et ils ont goûté l'amour, en demeurant l'un près de l'autre[4] ». Le texte d'Homère précise qu'au lendemain de cette rare nuit d'amour, « Ulysse déploya ses voiles au vent favorable[5] ». Tout comme lui, c'est au lendemain d'un acte d'amour exceptionnel que la

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 137.
[2] *Ibid.,* p. 140.
[3] *Ibid.,* p. 144.
[4] Homère, *L'Odyssée, Chant V,* (Traduction de Médéric Dufour et de Jeanne Raison), Paris, Garnier Frères, 1961, p. 73, L. 226-227.
[5] *Ibid.,* p. 74, L. 269-270.

psychologie du héros de Depestre est comparable à celle du héros homérique. L'acte sexuel suspendu presque à son acmé chez Postel – « d'un geste brutal Erzili-Cisa arracha Élisa à la dure pénétration de l'homme[1] » – est comparable à la nuit d'amour platonique, mais exceptionnel, d'Ulysse aux côtés de Calypso. Dans l'un tout comme dans l'autre, la joie de la qualification du héros pour le voyage ultime est apparente. Voici comment la qualification de Postel est comparée à un voilier neuf prêt à affronter les vents de la mer : « – Il faut qu'il [Postel] garde intactes les voiles que tu [Élisa] as levées en lui […]. Il en aura besoin sur son mât[2] ».

Par ailleurs, dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, le recours à la sexualité dans le processus de qualification du héros se rencontre chez les personnages de martial et de Chaïdana. Cependant, il faut préciser que le souci de pureté et d'intégrité du héros par rapport à la morale sexuelle, que l'on rencontre chez Depestre, est absent chez Sony Labou Tansi ou du moins dans *La Vie et demie*. Dans ce roman, l'écart du héros par rapport à la norme, c'est-à-dire son indifférence vis-à-vis de la morale éthique, est à la mesure de la violence dans le roman. La fin, la qualité, de la qualification du héros justifie les moyens déployés. Encore, faudrait-il qu'il se réfère à une morale existante. L'univers du roman est en marge de toute éthique morale et parfois de toute vraisemblance historique. La qualification d'un héros fantôme comme Martial, parce que coupé en deux, ne peut se réaliser par le biais de la sexualité que par l'invention d'une relation surréaliste. Il n'y a pas de moyens purs dans le roman. C'est pour cette raison que l'héroïne compte « travailler avec les moyens que la bâtardise [lui] a mis dans les mains[3] », quitte à « enlever au Seigneur[4] » son fidèle le plus dévoué.

Ainsi, Chaïdana sera le moyen de l'accomplissement de Martial. Là où le Guide Providentiel échoue dans sa tentative de relation sexuelle avec l'héroïne, c'est Martial qui accomplit l'acte et non celui pour qui le rendez-vous a été programmé : « Martial […] coucha avec elle [Chaïdana] 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[5] ». L'acte est également appliqué à Chaïdana-aux-gros-cheveux au détriment d'Henri-au-Cœur-

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 143.
[2] *Ibid.,* p. 143. Soulignons le sens analogique du mât (poteau) qui se superpose au sens premier du mât qui renvoie au navire.
[3] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 106.
[4] *Ibid.,* p. 117.
[5] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 69.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Tendre. Les deux femmes, la mère et la fille, sont les moyens de vengeance de Martial, à la fois père et grand-père. L'inceste est l'acte mnémotechnique par lequel le héros transgresse l'interdiction des dictateurs de la Katamalanasie et par lequel il renforce également la qualification de sa fille et de sa petite-fille dans leur vengeance individuelle. Les deux figures de femmes sont les adjuvantes de Martial. L'acte sexuel avec un membre appartenant au système du Guide Providentiel est proscrit par la loi des héros en révolte. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la mort de Chaïdana après son viol collectif par un groupe de militaires du système du Guide Providentiel. C'est pour cette raison que l'héroïne s'est réincarnée en la personne de Chaïdana-aux-gros-cheveux, sa fille. Cette dernière, qui assure la dernière séquence de la guerre familiale, doit, quant à elle, s'accomplir sexuellement avant de parachever le combat initié par son grand-père et sa mère.

Pour assumer pleinement son rôle d'adjuvante, qui n'en est pas moins celui d'une héroïne, elle doit corroborer sa qualification. C'est le personnage de Monsieur l'Abbé qui va lui insuffler l'énergie nécessaire à ses ambitions. Elle vivra, également, comme le héros de Depestre, « une merveilleuse nuit [où] elle reçut d'adorables décharges de chaleur dans les reins[1] ». Du statut de *femme-meuble* insatisfaite sans doute – « parce qu'elle était l'une des quatre-vingt-treize infirmières célibataires [destinées à] meubler les tournées [de Sir Amanazavou][2] » –, elle passe à celui de « femme [accomplie] »[3]. Ce dernier statut est celui qui fera d'elle une femme mûre qui aura expérimenté tout le cycle de la sexualité. Née d'un viol collectif, ayant subi, tout comme sa mère, l'inceste, mariée et divorcée, amoureuse d'un saint qui a disparu, l'héroïne à la beauté angélique a accumulé tous les ingrédients qui lui permettront de jouer pleinement le rôle de la femme fatale.

La figure de la femme, dans son rôle d'adjuvante, est celle qui permet au héros de gravir le premier palier de la transgression des lois établies par le dictateur. Mais la femme n'est pas uniquement une adjuvante. Dans *La Vie et demie*, il arrive qu'elle

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 118.
[2] *Ibid.,* p. 117.
[3] L'héroïne fait la distinction entre les deux périodes en opposant un âge où elle était démon à celle où elle est devenue femme, mais il y a lieu de préciser que le démon est constamment en elle et que ce qu'elle considère comme moment d'équilibre, celle de la femme accomplie et rangée, n'est qu'un temps de latence comme le confirmera son rôle de femme fatale à la suite du roman, où le démon reprend le dessus.

prolonge ou combine son statut d'adjuvante à celui d'héroïne accomplie. Dans ce cas, elle est ange, pour séduire et appâter le tyran, et démon pour l'anéantir.

b) La femme fatale : le cas de Chaïdana dans *La Vie et demie*

Le concept de « femme fatale » est couramment employé pour désigner une femme d'une beauté très attirante et aux allures mystérieuses avec un soupçon de danger inhérent à son apparence. Mais si sa beauté et son attirance restent une fin en soi, son caractère fatal est la manifestation d'un désir inhérent au sujet regardant, le plus souvent celui de l'homme. L'adjectif « fatal » (du latin *fatalis*, de *fatum* qui veut dire destin) est défini sur le plan littéraire (dans le dictionnaire) comme ce « qui est signe de mort ou qui accompagne la mort ». Cependant, il faut préciser que cette définition de l'adjectif « fatal » ne permet pas de cerner objectivement la figure féminine qui lui est associée, notamment dans l'entendement courant du concept de « femme fatale ». Il faut peut-être chercher la définition et la signification du concept dans sa relation avec le sujet regardant au yeux de qui la femme se présente comme une figure de sexe opposé dédoublée d'un mystère qui, à la fois, invite par sa beauté et sème en même temps la crainte chez le sujet regardant. Si la femme fatale attire, c'est par ce qu'elle est plus femme que fatale, sinon c'est l'instinct de mort qui conduirait l'homme à ses côtés. Sa fatalité est sous-estimée par une perception machiste où le danger se mue en défi, non pas un défi guerrier, mais un défi sexuel où la domination sadique est symbole de mort.

Ainsi, l'attirance de la femme fatale et le moment où elle accroche le sujet regardant constituent un espace de perception joyeux et craintif où les deux sujets sont réduits aux armes par lesquelles ils doivent s'affronter, c'est-à-dire leur sexe : « Le Guide Providentiel alla aux toilettes pour une dernière vérification de ses armes[1] ». Mais cet affrontement ne se réalise que dans un espace du contact, du toucher, le plus souvent inaccessible ou dont l'accès n'est qu'un embarcadère de l'anéantissement, de la mort, c'est-à-dire la confirmation du danger initial. La femme fatale est alors une figure qui se dresse dans un espace du regard où elle invite le sujet accroché à franchir la frontière de celui-ci pour entrer dans un espace du toucher qui n'est qu'un mirage

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 68.

©2011/UPS/I.02/14/D.

mortifère. Il convient de découvrir alors les caractéristiques de la femme fatale dont le traitement est exclusivement réservé à une héroïne : le personnage Chaïdana.

La femme fatale se présente *a priori* comme un personnage investi d'une mission dont elle est à la fois la destinatrice et la destinataire. Précisons d'abord que cette figure n'est pas née fatale, elle le devient suite à une série d'événements qui inscrivent sa personnalité au cœur de la vengeance. Comment se présente alors cette série d'événements ? En ce qui concerne le personnage de Chaïdana, voilà un personnage dont l'âge, le genre et le contexte inscrivent l'action en dehors du champ de la politique. Jeune fille de quinze ans, elle est jetée malgré elle sur la scène de la tragédie politique qui se joue dans la Katamalanasie, en tant que personnage secondaire. Elle deviendra par la suite la cible privilégiée de la « poursuite » dans le déploiement du récit. Comment s'est opéré ce changement radical. La naissance de la femme fatale ou le procédé de son montage s'inscrit au cœur d'une dépossession et d'une altération à visée destructrice. Il rejaillit de ce chaos initial une nouvelle figure atypique prête, non pas à reconquérir son dû ou à se reconstruire, mais plutôt à se faire justice.

La dépossession et la destruction qui donnent naissance à la femme fatale se manifestent par une désocialisation et un isolement. L'exécution de toute la famille Martial sous le regard impuissant de Chaïdana est une rupture de la filiation chez le personnage, dès sa plus tendre enfance. À cette rupture réaliste s'ajoute une rupture symbolique que confirment les différents viols incestueux dont elle est victime. En ingurgitant la chair de son propre père, fût-ce sous la contrainte, elle devient une figure accomplie inaccessible à toute éthique morale sinon celle de la vengeance obstinée. Un tel caractère fait d'elle un personnage médian et médiateur. Elle est non seulement à la frontière de deux mondes – « celui des morts et celui des ''pas-tout-à-fait-vivants''[1] » –, mais aussi sera-t-elle celle qui opèrera, par la vengeance, le passage réelle de ses ennemis d'un monde à un autre : de la vie à la mort. Elle est celle qui va réconcilier dans la mort son père et ses ennemis. Cette situation corrobore son statut de femme fatale, sans lien de parenté et sans domicile fixe. Elle est comme l'affirme Dominique Maingueneau, une « Béance affamée […] qui échappe à l'univers de la maison, du foyer et du lignage, celle à qui l'on ne peut se fiancer [et/ou] accorder foi[2] ». C'est en ce sens

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 17.
[2] Dominique Maingueneau, *Féminin Fatal*, Paris, Descartes & Cie / Édition HCI, 1999, p. 33.

qu'il faut comprendre la rupture de la filiation entre Chaïdana-aux-gros-cheveux et son fils Patatra qu'elle a banni par ailleurs.

Ainsi, la femme fatale se dresse comme une figure suspecte, compte tenu du secret qu'elle cache grâce à sa beauté aveuglante qui est le moyen par lequel elle accomplit sa mission. Ce moyen est un « coefficient charnel[1] » surdimensionné qui lui confère une allure angélique : « la fille de Dieu[2] ». L'apparence physique de Chaïdana et le principe de vengeance qui est son éthique absolue font d'elle une figure mi-ange mi-démon dont l'hybridité se révèle dans le thème de l'exposition qui lui est consacrée à titre posthume, et qui est intitulé la « ''Sainte Vierge Douleur''[3] ». Le portrait du personnage constitue un langage corporel qui allie beauté et violence : « écrasante beauté[4] » ou « infernalement belle[5] ». Lorsqu'elle est sur le point d'accueillir sa future victime, celle-ci la perçoit plutôt comme un serpent en mouvement qu'une femme en attente de son amant : « le guide avait la berlue en contemplant ce corps formel qui se retournait et se retournait sur le lit[6] ». Comment l'héroïne joue-t-elle alors son rôle de passeuse ? La réponse à cette question revient à exposer la manière dont elle anéantit ses ennemis, une fois qu'elle les a déjà attirés dans son piège.

Le mode d'anéantissement des autorités de la Katamalanasie est riche de significations. La femme fatale dans *La Vie et demie* tue ses victimes en les empoisonnant. La « mort au champagne » a ici une double signification. Elle permet à l'héroïne d'établir un rapport de comparaison entre son père et les ennemis de celui-ci. Les autorités du régime du Guide Providentiel succombent une à une au champagne empoisonné auquel Martial a survécu. Cette comparaison est une forme de rabaissement des autorités katamalanasiennes au profit d'une élévation de Martial. Mais la mort au champagne renferme, par ailleurs, une symbolique bestiale. Tout comme les autres héros, nous y reviendrons dans le premier sous-point du dernier chapitre, la personnalité de la femme fatale est un mode itératif de l'hybridité avec sa propre particularité.

Quand la femme fatale, en la personne de Chaïdana, s'offre au regard dans son espace de séduction, elle est ange, mais une fois dans l'espace intime, elle est

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 27.
[2] *Ibid.,* p. 43.
[3] *Ibid.,* p. 79.
[4] *Ibid.,* p. 22.
[5] *Ibid.,* p. 27.
[6] *Ibid.,* p. 67.

©2011/UPS/I.02/14/D.

entièrement dans le statut de la femme dévoreuse, de la bête. Voici comment elle s'offre au Guide Providentiel dans l'intimité : « Chaïdana était nue, avec deux coupe de champagne, l'une posée sur le sein droit, l'autre sur le sexe[1] ». Dans les deux textes de Sony Labou Tansi qui figurent dans le corpus, la main droite est celle qui tue, mais également le symbole de l'organe sexuel mâle, compte tenu de la métaphore sexuelle que renferment les exécutions opérées par le Guide Providentiel et que nous avons évoquées dans les chapitres précédents. Les deux coupes de champagne correspondent symboliquement à deux vagins chez l'héroïne. Rappelons sa confidence au docteur Tchi : « Je ne partirai pas d'ici que je ne l'aie tué au moins vingt fois[2] ». Les contenants du poison, les deux coupes de champagne, remettent en mémoire le mythe de la femme fatale : celle qui, une fois qu'elle est dans l'espace du contact avec sa victime dévoile à celle-ci toute sa monstruosité en dévorant son sexe grâce à son vagin denté. Ainsi, la coupe et son contenu réitèrent, dans un rapport symbolique, l'image du vagin denté chez la femme fatale et grâce auquel elle dévore la verge des hommes à la sexualité déviante en guise de punition.

La punition, dans *La Vie et demie,* consiste à faire passer les autorités politiques de la vie à la mort. Située entre deux mondes et actrice dynamique du nettoiement de l'espace politique, la femme fatale est un personnage aux ambitions nobles, mais aux moyens « peu orthodoxe(s) » comme dirait Anozie. Sa séduction et sa beauté, qui constituent ses principales armes, la différencient de la figure de l'amazone qui, elle, prend les armes pour manifester son engagement.

c) Maria Dalbaïcin ou La figure de l'amazone dans *Mourir pour Haïti*

L'amazone, du latin *Amazones* (1564) désignait les « femmes guerrières d'Asie Mineure ». Le concept est employé en littérature pour désigner, « une femme guerrière, virile ». La figure de l'amazone, dans la perspective de ce sujet, est également une femme guerrière et virile. Elle n'est pas une femme sous les ordres classiques d'un chef de guerre, tel qu'il peut être le cas dans certaines armées, mais une femme qui, tout en étant sous l'ordre d'un compagnon révolutionnaire par souci d'efficacité, ne fait

[1] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 68.
[2] *Ibid.,* p. 26.

qu'obéir à sa propre loi : celle de la révolte contre l'injustice. Les figures de femme, dont l'engagement révolutionnaire va être analysé dans ce sous-point, ont pour pseudonyme Laure et La Panthère et Maria Dalbaïcin. Elles se rencontrent respectivement dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi et dans *Mourir pour Haïti* de Roger Dorsinville. Intéressons-nous d'abord au personnage de Laure et La Panthère, comme il a été promis dans le sous-point précédent.

L'analyse de ce personnage dans ce sous-point est plutôt un choix méthodologique. Le personnage est à la fois un héros clandestin et une amazone à quelques exceptions près. Elle n'est pas visible physiquement dans le récit, mais son action joue un rôle important dans l'inflexion de la politique de mon-colonel Martillimi Lopez. Nous nous intéresserons dans ce sous-point à la signification symbolique de l'action du personnage. Quant à la signification première de son nom, nous y reviendrons dans le premier sous-point du dernier chapitre de ce travail. Amazone invisible, Laure et La Panthère est un personnage relai, une figure de substitution à double signification. Sa technique de construction par l'écrivain et la nature de son engagement constituent un procédé esthétique de résurrection de la figure paternelle (à travers celle maternelle). Cette technique est par ailleurs un procédé par lequel l'écrivain dévoile les signes avant-coureurs de la fin de la dictature. Cette affirmation est fondée sur le fait que dans *L'État honteux*, la femme est au début et la fin du pouvoir politique. C'est à cause d'elle que le pouvoir est convoité et c'est par son absence que le pouvoir se perd. Quel est le lien entre cette conception du pouvoir et celle qui la combat, et dont la signification est lisible à travers le nom du personnage ?

En essayant de comprendre la signification du pseudonyme de cette amazone, on se rend compte que Laure (la Laure) du grec *Laura* désigne un monastère orthodoxe. Quant au substantif « Panthère », au-delà de l'animal auquel il renvoie, il désigne dans un sens figuré, selon le dictionnaire cité précédemment, « une femme emportée, violente ». L'association des deux concepts remet en mémoire le schisme qu'a connu l'Église à un moment donné de son histoire et qui a abouti à la division entre catholiques et orthodoxes. D'où Laure et La Panthère comme le symbole d'une double révolte : celle de la femme en tant que figure matricielle, originelle, de l'autorité spirituelle, mais également celle de la femme dont la conquête est le but symbolique de la politique dans *L'État honteux*. Le mode d'opposition de cette amazone particulière

©2011/UPS/I.02/14/D.

est un procédé de destitution métaphorique à la fois de la figure spirituelle et politique. Le caca envoyé au dictateur, qui se confond avec le père spirituel, a pour but de souiller, donc de rabaisser, son autorité. Voici comment le dictateur se plaint auprès de Monseigneur Zino, le représentant du pouvoir au sein de L'Église : « Passe devant ma hernie et regarde le boulot de ton Église. Pour un pays où nous avons quatre-vingts pour cent de catholiques ? Qu'on fasse de la merde notre temple. Comment mais comment ?[1] ». Ainsi, la destinatrice du caca, en tant que figure fugitive, préfigure la fin de la dictature. Si l'appropriation des femmes est le but ultime du pouvoir dans *L'État honteux,* l'impuissance des autorités à capturer Laure et La Panthère, qui est à la fois femme et ennemi, suspend la suprématie du dictateur dans le roman. La figure de l'amazone, malgré son absence physique de la scène du roman, fait non seulement « tremble[r] de colère et de honte[2] » le dictateur, mais aussi réussit-elle à « zigouiller toute la famille de […] sa tante[3] ».

Si l'engagement de cette amazone invisible oscille entre le symbolisme et le réalisme, celui de l'amazone que le lecteur découvre dans *Mourir pour Haïti,* se manifeste par un activisme guerrier sans équivoque.

*

Quels sont les attributs de l'amazone dans *Mourir pour Haïti ?* Dès l'ouverture du récit, c'est la figure de l'amazone que le lecteur découvre dans le premier chapitre éponyme du roman intitulé « Maria ». Voici la première phrase du texte : « Cette mise à mort bruyante qui était son œuvre, l'avait surprise, choquée presque hors de ses sens[4] ». Le propos définit l'engagement révolutionnaire comme le livre zéro, celui qui scelle l'écriture, mais également circonscrit-il la personnalité du personnage. Son état psychologique « surprise, choquée presque hors de ses sens » témoigne d'une certaine valeur éthique inhérente à sa personne, mais désormais dépassée et sacrifiée dans l'accomplissement du crime qui se présente comme son baptême de feu. Le franchissement de la frontière qui sépare Esther Dubuisson, de son vrai nom, et Maria Dalbaïcin, de son non de guerrière, entraine une métamorphose du personnage. La jeune

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 87.
[2] *Ibid.,* p. 89.
[3] *Ibid.,* p. 89.
[4] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 7.

fille innocente et sociable, que le lecteur découvre de manière analeptique au chapitre intitulé « Victor », emprunte la voie de l'activisme au nom de l'amour pour sa famille et pour son oncle : « ‘‘Tonton Victor, pas toi ! […]. Je vais mourir, tu comprends ?’’ […]. Puis elle était partie, droite sans se retourner. Elle avait, il s'en souvenait, dans sa main gauche un grand sac de toile bise brodé de grandes tulipes. O sainte Esther ![1] ». Le départ du personnage marque la fin des liens de parenté avec toute sa famille. En ce sens, l'amazone présente des points communs avec la femme fatale qui, elle aussi, est « sans filiation en amont comme en aval[2] ». Ce point commun est lié au contexte dans lequel évoluent les personnages et non à une interférence statutaire classique. La rupture des liens familiaux dans un contexte dictatorial est une condition essentielle chez l'activiste pour la survie des siens. Mais elle n'est pas un choix sans conséquence.

La naissance de l'amazone Maria entraîne la mort d'Esther, la jeune fille connue de tout le quartier. Cette métamorphose symbolique se traduit par une modification physique et psychologique. La figure de l'amazone est celle qui a perdu la voix, ou qui a plutôt choisi de substituer à la parole naturelle le bruit mécanique et artificiel de la mitraillette. Cette affirmation se confirme dans l'opposition entre les passages qui décrivent l'héroïne et son acte. Celle qui est dénommée par la périphrase « la jeune fille à la mitraillette » ou « la dingue[3] » est décrite comme « seule tranquille et muette […], froide, sans contrition, un assassin sans cœur[4] ». Son langage à elle est celui de sa mitraillette : « Ici une mitraillette venait de parler avec une insoutenable éloquence[5] ». À ces caractéristiques psychologiques s'ajoutent le portrait de l'amazone :

> Sur une butte trop haute […] elle jeta son sac au sol et en sortit de la main gauche son calibre 38, le Colt à nez court où il y avait en tête une balle au plomb sciée et fendue, ce qu'elle avait appelé sa balle dum-dum. ‘‘Le canon dans la bouche, avait-elle dit, je pars en morceaux’’ et Serge avait pâli[6].

Le passage constitue dans le récit un prétexte à double fonction. Il présente d'une part le portrait physique du personnage et introduit d'autre part sa philosophie de l'action et les raisons de son combat, si l'on sait que le suicide prétendu dans le passage n'est qu'un

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 55.
[2] Dominique Maingueneau, *Féminin Fatal*, *op. cit.,* p. 35.
[3] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 11.
[4] *Ibid.,* p. 10.
[5] *Ibid.,* p. 11.
[6] *Ibid.,* p. 18.

©2011/UPS/I.02/14/D.

jeu auquel se livre l'héroïne. L'amazone, telle qu'elle apparaît dans le roman de Roger Dorsinville, est inaccessible au pessimisme et à la fatalité.

Le titre, *Mourir pour Haïti,* est un slogan unique que chacun des héros éponymes du roman décline individuellement selon son entendement de la politique ou, pour être plus exact, selon le degré de sa haine vis-à-vis de la dictature. À ce sujet, il convient de souligner la particularité de l'engagement de cette ambassadrice des Dubuisson, une famille bourgeoise. Il existe tout un penchant pour la beauté de la nature et un regret face à sa dégradation chez les personnages de cette famille, comme en témoignent les descriptions du paysage qui accompagnent la mort de Victor ou qui se découvrent à travers le regard de Maria. C'est peut-être là une piste qui peut être exploitée dans la perspective d'une recherche de spécificités à la littérature nationale haïtienne par une interrogation des raisons de l'engagement comme baromètre de niveau social. Mais tel n'est pas notre préoccupation pour le moment. Toujours est-il que la figure de l'amazone, dans ce roman, si on lit le passage qui relate son enfance, se dresse comme une femme en révolte contre un système dont elle subit les souffrances depuis sa tendre enfance. L'amazone a assez subi l'histoire pour adopter à son égard, une fois qu'elle a grandi, une attitude silencieuse, celle-là même qui caractérise la trappistine. Ni trappistine, ni Escousse[1], l'amazone, tout comme les autre héros du corpus, est une figure optimiste telle qu'elle est décrite finalement après son jeu au suicidaire :

> Maintenant, pour quelque étrange raison il lui semblait incongru de lever l'arme et de tirer sur elle-même. Une passionaria doublement armée d'une mitraillette et d'un Colt ne se tue pas comme un banquier ruiné ou un joueur décavé. Elle allait se battre, continuer jusqu'au dernier souffle, emporter avec elle, par chance, un ou deux autres chiens[2].

En somme, le personnage de Maria Dalbaïcin est la figure complémentaire de Laure et La Panthère. Les deux personnages, tout comme toutes les figures de femmes engagées dans le corpus, ont la particularité d'être des figures hybrides dont la personnalité oscille entre la sainteté et le démoniaque. Cet état de fait détermina leur destin tel qu'il apparaitra dans le chapitre qui suit.

---

[1] Nous voulons souligner l'optimisme du personnage en l'opposant au pessimisme d'Escousse dans les trois derniers vers du poème *Rolla* : « Quant on est pauvre et fier, quand on riche et triste / On n'est pas assez fou pour se faire trappiste ; / On fait comme Escousse, on allume un réchaud », dans Alfred de Musset, *Poésies nouvelles* : *Rolla* : 1836-1852, en ligne sur http://galica.bnf.fr, p. 20.

[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 18.

Chapitre 12

LES LIMITES DE L'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE OU L'ÉCRITURE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ÉVOCATION

Dans ce dernier chapitre, il est question de l'écriture de la limite. À l'esthétique de la confrontation entre le système dictatorial et les héros engagés pour le combattre, s'ajoute un discours de mise en situation critique du héros révolutionnaire et de la dictature. Dans les chapitres précédents, l'entrée en matière des différents récits a été évoquée à travers une métaphore du chaos. La métaphore du chaos, si on peut la dénommer ainsi, constitue le paradigme de l'entame du récit dont la nature est commune aux différents textes du corpus. Mais l'on ne peut pas s'intéresser à l'entame du récit et occulter son dénouement. Ce dénouement que nous dénommons le paradigme de la chute marque la fin d'un triptyque : celle de l'histoire, celle du héros et celle du dictateur. L'analyse des deux sous-points, qui composent ce dernier chapitre, sera consacrée au paradigme de la chute des différents textes comme une esthétique métaphorique de la limite à laquelle s'ajoute inconditionnellement une éthique de l'écriture. L'occultation de cette dernière ne peut que limiter l'interprétation textuelle en sacrifiant le discours au profit de la forme, tout comme sa seule considération sacrifierait également la valeur esthétique au profit du seul discours. Pour ne pas tomber dans une approche déficiente, unilatérale, qui dépasserait « les limites de l'interprétation[1] », ces deux paramètres doivent être pris en compte pour une meilleure connaissance des textes analysés dans cette étude et du corpus auquel ils appartiennent.

Dans le premier sous-point, le dénouement du récit sera la conséquence logique du caractère du héros révolutionnaire, ou du moins celui que le romancier lui a attribué. Héros positif de part ses intentions, mais négatif de par les moyens « peu orthodoxes » employés pour atteindre ses objectifs, le personnage du révolutionnaire connaît une fin tragique. La logique de la violence révolutionnaire s'arrête là où commence celle de la dictature : « On n'éteint pas le feu avec du feu », (*La Vie et demie,* p. 137), même si l'intention de l'éteindre peut réduire sa force. Dans le second sous-point, la fin de la

[1] Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation,* Paris, Grasset, 1992. Dans ce texte l'auteur conseille la mise en corrélation étroite du contexte et des circonstances. Le premier est défini comme le « milieu où une expression donnée apparaît en même temps que d'autres expressions appartenant au même système de signes », p. 301. Et le second est défini comme la « situation extérieure où une expression, en même temps que son contexte, peut apparaître », p. 301.

©2011/UPS/I.02/14/D.

dictature ne sera pas la conséquence de l'unique engagement du héros. La dictature est une parenthèse, mais cette parenthèse ne naît pas *ex nihilo*. À l'arrière-plan de la chute du personnage du dictateur, se dresse l'archétype du dictateur.

1) Le héros romanesque : un destin tragique

Le destin du héros révolutionnaire est une conséquence directe de ses traits de caractère et d'une certaine situation contextuelle. Les différents héros du corpus sont des héros de « détermination extro-active[1] ». À ce sujet, il faut préciser qu'au-delà de leurs ambitions progressistes, ils cumulent des caractéristiques qui ne peuvent avoir pour aboutissement que l'échec de leur entreprise, conformément à une certaine éthique de l'écriture ou, disons, à une certaine règle de la vraisemblance. Pour revenir, comme promis dans le chapitre précédent, à l'approfondissement de l'analyse des caractéristiques du héros révolutionnaire, revoyons en dernier ressort les contradictions inhérentes à sa personnalité. La confrontation des différentes personnalités des héros du corpus permet de dégager *in fine,* de manière complémentaire, une personnalité synthétique à travers laquelle on peut parler du Héros. Le premier élément de cette contradiction demeure la dimension spirituelle du héros révolutionnaire. Le second est son éthique de responsabilité. Le dernier élément, qui est celui auquel nous nous intéresserons dans ce sous-point, est son zèle révolutionnaire ou, pour être plus précis, son excès. Autrement dit, ce sont les facteurs bloquants de son engagement.

Voyons comment ce dernier élément se présente chez des héros comme Martial, Henri Postel et, à la limite, Michel, respectivement dans *La Vie et demie, Le Mât de cocagne et Mourir pour Haïti.* Ces héros, contrairement à ce qu'en pense André Mary, dans son essai intitulé *Le Bricolage africain des héros chrétiens*[2], ne sont pas des héros chrétiens et leur mode de construction est loin de relever d'un bricolage de la part de l'écrivain. Voici ce que l'auteur cité précédemment affirme au sujet de la construction du héros africain :

[1] Sunday Ogbonna Anozie, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain, op. cit.,* p. 23.
[2] André Mary, *Le Bricolage africain des héros chrétiens*, Paris Éditions du Cerf, 2000.

> Si les cultes africains sont toujours prêts à conjuguer l'un et le multiple, le même et son contraire, il n'y a pas pour eux d'obstacle à rajouter à leurs figures divines tels ou tels traits empruntés à celles du christianisme, à pratiquer la coexistence pacifique avec le dieu des Blancs, ou encore à s'emparer du rituel chrétien comme on emprunte une bonne recette à son voisin[1].

Cette erreur d'interprétation de la part de l'auteur est sans doute due à la nature de son hypothèse de départ qui n'a pas bien cerné les caractéristiques des religions qu'il compare : « L'opposition de principe entre la tolérance du paganisme et l'intolérance des religions missionnaires ne va pas sans malentendu[2] ». Une lecture de certains textes des littératures d'Afrique à l'époque où le christianisme était en plein essor et même bien après permet de découvrir que c'est plutôt le contraire de l'affirmation qui est perceptible aussi bien dans la pratique que dans le principe.

Tout au contraire, bien que la figure du martyr soit inséparable de la foi qui la caractérise, celle-ci est loin d'être une foi chrétienne. Il existe tout un processus de « démagouille », pour reprendre l'expression de Bernard Delpêche, chez le héros martyr. Le personnage de Martial refuse de mourir. Il est par conséquent un martyr particulier. Contrairement au héros chrétien qui, en acceptant de mourir, le fait parce qu'il croit au « triomphe de l'âme sur le corps[3] », Martial est une figure éprise de foi, mais d'une foi dont l'authenticité se lit à travers la couleur de sa soutane « kaki » et la transgression des lois traditionnelles et d'un christianisme dont les représentant échappent au contrôle de leur Seigneur : « Tout le village en parlait et la honte venait au Seigneur qui ne savait pas grader ses curés[4] ». La nouvelle religion dont il se réclame avec une conviction surdéterminée est celle de la conservation de « son sang de crocodile[5] ». Martial n'est pas qu'un père spirituel, il est également un père politique. Sa conviction est dédoublée d'un sentiment de responsabilité politique. Mais là où il franchit les limites de la positivité de son engagement, c'est à partir du moment où son zèle révolutionnaire le pousse à la désacralisation des liens familiaux ; une désacralisation qui se manifeste par les innombrables actes incestueux envers sa fille et

[1] André Mary, *Le Bricolage africain des héros chrétiens, op. cit.,* p. 176.
[2] *Ibid.,* p. 177.
[3] Jean-Louis Raffy, *Le « Papinianus » d'Andeas Gryphius (1616-1664). Drame de martyr et sécularisation du théâtre en Allemagne au XVIIe siècle*, Berne, Peter Lang SA, 1992, p 88.
[4] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 115.
[5] *Ibid.,* p. 86.

©2011/UPS/I.02/14/D.

sa petite-fille. L'anéantissement symbolique de la famille à travers l'inceste est une disqualification du héros, dans la mesure où, même si l'ambition est noble, les moyens ne sont plus des moyens purs. Là, on est au seuil du « mythe de l'éternelle retour[1] » à une légitimation de la violence ou à la raison d'État comme fin absolue dont se justifieraient tous les moyens.

Tout comme Martial, le personnage d'Henri Postel est un martyr qui, cette fois-ci, meurt effectivement pour la cause qu'il défend. Mais il partage également avec Martial une démarcation de la religion chrétienne. La foi du personnage est une foi en l'homme et non une foi en Dieu « ils auront, plus d'une fois, l'occasion de voir que leur sort dépend d'eux-mêmes[2] ». Mais les limites de l'action de ce personnage résident dans la contradiction entre la logique de ceux à qui il veut donner une leçon d'engagement et sa logique individuelle. L'enseignement de sa « parabole à la noix de coco » est inaccessible au peuple, dans la mesure où l'adhésion de ce dernier est fondée sur une croyance aux forces spirituelles des dieux traditionnelles d'Afrique : « – Tu as bien fait, maître Horace, dit Postel. Tu n'aurais rien gagné à jeter à brûle-pourpoint à la tête de sor Cisa notre façon à nous de voir la vie[3] ». Si le héros et son ami ont une conception désenchantée du monde, le peuple à qui ils demandent un soutien a une conception du monde opposée : un monde enchanté vu avec des « yeux mystiques[4] ».

L'incompréhension qui se profile dans la combinaison de ces deux logiques contradictoires apparaît comme un facteur bloquant dans l'entreprise du héros. Héros marxiste par définition, Henri Postel est d'une foi démesurée, celle-là même qui le pousse à croire que le peuple serait amené à se sacrifier ou à sous-estimer le concours de Papa-Loko dans sa victoire sur le mât. Cet excès de confiance relève d'un zèle qu'il partage avec Martial et avec Michel qui, lui aussi, croit en la suprématie de l'idée juste et du bruit que peut engendrer sa tentative d'étouffement par le régime du Fou-Délirant : « Qu'il y ait un seul journaliste, un seul, de chez vous[5] ». La naïveté du héros, comme le lui signifie l'Ambassadeur du Pérou, est comparable à celle de K. dans *Le Procès,* à la seule différence que le premier avait la possibilité d'échapper à son exécution. Sa fuite

---

[1] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétype et répétition*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1969.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 81.
[3] *Ibid.,* p. 80.
[4] *Ibid.,* p. 80.
[5] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 92.

l'aurait privé du statut de héros. Son auto-livraison confirme son héroïsme, mais sa naïveté et son excès de confiance limitent son action et confèrent à son destin une dimension tragique. Tout comme le héros martyr, l'héroïne et le clandestin se présentent comme des figures prédestinées à l'échec. Nous aborderons les limites du héros clandestin à travers les figures de Maria et Laure et La Panthère qui sont également des héroïnes clandestines.

*

Les héroïnes du corpus, qu'il s'agisse de l'amazone et de la clandestine (Maria, Laure et La Panthère) ou de la femme fatale (Chaïdana), ont toutes la particularité d'être des figures contradictoires. Chacune d'elles est un symbole de l'alliance contradictoire de l'angélisme et de la bestialité. Leur engagement a une signification particulière dans le contexte de production du corpus. D'une part, l'engagement de la femme, en tant que figure secondaire dans les préoccupations guerrières, est une révolution. D'autre part, la figure féminine introduit ici ce que Nietzsche appelle le « mythe sublime de la chute et du péché originel[1] ». C'est plutôt sur ce second aspect que nous insisterons dans l'analyse des caractéristiques qui limitent la réussite de l'héroïne.

La femme révolutionnaire se présente comme une figure écartelée. C'est au cœur de cet écartèlement que le lecteur rencontre toutes les figures féminines engagées dans le corpus. Dans l'acmé de sa souffrance, cette figure fragile est contrainte à l'engagement contre un système qui détient tous les moyens d'anéantissement de l'homme. Cet engagement est symboliquement une chute : celle de la fragilité qui engage un rapport de force déséquilibré, mais également celle de l'angélisme et de la pureté symboliques rétrogradés au statut de femme criminelle. L'exemple du personnage de Laure et La Panthère en est une illustration. Comme son nom l'indique « Laure », la sainteté, et « La Panthère », l'animal féroce, indique la déchéance conditionnée du personnage. Cette déchéance est une symbolique de la mort et de la résurrection. Dans *L'État honteux*, Laure est symboliquement morte à travers l'exécution de la jeune fille qui répond au même nom : « j'ai pris ce sobriquet parce que ça sonne bien[2] ». La réincarnation du personnage se manifeste par la seule survivance

[1] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes. Automne 1869-printemps 1872* (Traduit de l'allemand par Michel Haar), Paris, Gallimard, 1977, p. 81.
[2] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 88.

©2011/UPS/I.02/14/D.

des traits de l'animal que confirment l'explosion d'une des ambassades du pays et le crime commis au sein de la famille du Président.

L'accomplissement de la métamorphose fait de l'héroïne une figure à la personnalité superflue, au sens d'excès. Dès lors, son destin est scellé dans la mesure où, chez elle, la violence a pris le dessus sur la raison. Or, dans cet univers, l'option de la violence comme moyen de combat prédispose inéluctablement à la défaite, compte tenu, non pas seulement de l'inégalité des moyens de lutte et du péché ou de l'erreur d'un tel choix, mais aussi et surtout d'une certaine éthique de l'évocation de la dictature chez le romancier. Le héros est sanctionné parce que sa « psychologie est [en partie] le champ d'action du démoniaque[1] ». À l'image de Laure et la Panthère, Maria Dalbaïcin et Chaïdana, respectivement surnommées « l'androgyne » ou la « passionaria [au] Colt », pour la première, et la « Sainte Vierge Douleur », pour la seconde, sont des personnages dont l'extrémisme de la violence prend le pas sur la raison. Rendre la violence par la violence est leur crédo.

Or, il se trouve que cette option est condamnable. L'engagement, bien qu'elle soit une nécessité, demande plus de raison que de passion, d'autant plus qu' « on ne brûle pas la dictature, c'est elle qui brûle[2] ». Mais le caractère tragique de ces héros réside dans l'impossibilité de ne pas user de ce moyen par-dessus son caractère condamnable. Dans le dernier paragraphe de son récit, sur la vie carcérale, intitulé : *Cet homme est mort*, Wole Soyinka affirme que « CEUX QUI RENDENT IMPOSSIBLE LE CHANGEMENT PACIFIQUE RENDENT INÉVITABLE LE CHANGEMENT VIOLENT[3] ». Mais le changement violent relève également de la transgression de l'ordre du monde des hommes et engendre des sanctions. Pour mieux comprendre la nature de l'excès des personnages et leur destin tragique il ne faut pas que l'analyse s'en tienne uniquement à leur histoire. Il faut une mise en situation critique de leur itinéraire, c'est-à-dire qu'il faut analyser leur destin en fonction du discours qui se révèle à l'arrière-plan de cette fin tragique. L'évocation de la mort du héros est inséparable de celle des raisons de sa défaite et du discours critique qui l'accompagne.

En abordant les différents romans du corpus sous le paradigme de la chute, le lecteur constate que tous les héros sombrent dans la folie ou la mort, excepté un seul,

[1] Georges Lukacs, *La Théorie du roman, op. cit.,* p. 86.
[2] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 137.
[3] Wole Soyinka, *Cet homme est mort,* Paris, Belfond, 1986, p. 281.

compte tenu de la particularité de son héroïsme. Le caractère tragique de cette mort n'est pas uniquement perceptible à travers le simple passage d'une vie à une autre. Il l'est également à travers la grandeur symbolique de l'individu, le héros, qui est l'objet de ce passage. La mort du héros est la mort d'un personnage sublime, en tant qu'homme « dont les actes ou les sentiments suscitent l'admiration pour leur élévation[1] ». Cet aspect positif, malgré la condamnation des moyens employés par le héros, se révèle dans le symbolisme du renouvellement du monde qui transparaît au moment de la mort du héros. Comment se présente ce mode de construction de l'espoir à travers la mort ou la modification (folie) du héros ?

Dans le corpus caribéen, notamment dans *Rue des Pas-Perdus*, il faut voir à travers le personnage de Gérard un héros particulier, presque le seul personnage qui semble mener la lutte, une lutte personnelle : celle de la conservation de sa Toyota. Malgré sa folie, il nourrit un espoir, celui de voir arriver une nuit différente de celle qui prévaut dans le roman. Voici comment le narrateur confesse les critiques qu'il a toujours nourries à l'égard de ce personnage rendu fou par les horreurs de la dictature :

> Le sourire de Gérard nous accompagna jusqu'à la porte de Laurence. Je n'oublierai jamais ce sourire. Je me reprochais de l'avoir traité de fantôme. L'esprit qui l'habitait était un bon esprit, un complice du désir de vivre. Je suis certain qu'après notre départ, il n'a pas fermé sa porte, qu'il en attendait d'autres. Tant qu'il y aurait des nuits pareilles, la porte de Gérard resterait ouverte[2].

Malgré la folie du personnage, son comportement n'est pas sans sagesse et sans espoir. La porte laissée ouverte est la métaphore antinomique de la société fermée que représente l'univers de *Rue des Pas-Perdus*. Cet espoir qui se lit au seuil de la folie, chez Gérard, ou de la mort, chez les autres héros du corpus caribéen, confère à ces derniers, une grandeur nobiliaire – par-dessus leur statut social ordinaire – celle-là même qui caractérise le héros de la tragédie grecque. Tel est le sort d'Henri Postel dans *Le Mât de cocagne* où, à la fin du roman, la victoire du héros – son arrivée au sommet

[1] *Trésor de la langue française, op. cit.,* p. 1013.
[2] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 133.

©2011/UPS/I.02/14/D.

du mât et « son éclat de rire[1] » – est payée en monnaie mortifère : un coup de fusil mortel.

Dans *Mourir pour Haïti*, rappelons que les différents héros éponymes sont morts au petit matin comme pour symboliser la naissance d'une nouvelle ère, d'un nouveau monde. S'ils ne sont pas morts dans le feu comme Serge, Docteur Legros, ils sont morts sous les rafales comme Maria, Aldo, Victor ou bien sous l'effet d'une euthanasie comme Michel. Dans tous les cas, à la lumière de Maria Dalbaïcin, la mort est une chute sublime, compte tenu du courage et de l'optimisme dont le héros fait preuve. Maria Dalbaïcin, dans sa chute, malgré l'angoisse face à la mort, a eu le temps de projeter un dernier regard régénérateur sur le paysage moribond. La métaphore florale par laquelle sa chute est décrite renferme à la fois un caractère tragique et sublime :

> La sirène approchait, et tout de même n'était-il pas temps vraiment qu'on donnât à cette ville, entre autres choses, un urbaniste qui connût son affaire, un peu prophète aussi, prévoyant tout, et qui eût mis juste en cet endroit un massif d'hortensias pour la chute d'un long pétale. Elle se pensait en termes de pétale flottant. À qui a vécu jusqu'à ce point sa dure vérité on peut pardonner de fuir la vérité d'une image grossière qui l'aurait angoissée[2].

Dans le corpus africain, notamment dans *La Vie et demie* et dans *L'État honteux*, les héros ont également sombré, soit dans la mort, soit dans la folie. Dans le premier roman, les héros sont multiples, excepté le personnage de Martial qui est un héros particulier, mais qui n'échappe pas malgré tout au principe de la modification. Tous les autres sont anéantis par la dictature. Parmi ceux-ci, nous retiendrons le dernier survivant de cette tragédie politique : Jean Calcium. Le personnage est un héros victime de sa propre violence. Malgré ses bonnes intentions, l'excès de violence, dont lui et ses frères de la série C ont fait l'objet, l'a conduit à la folie. Le rêve d'un Darmellia comme une superpuissance technologique et économique s'est écroulé à cause des ambitions sans souci moral de la part de leurs auteurs. L'ultime sanction de cette transgression est la perte des repères poussée au plus haut niveau au point même que le personnage n'a plus conscience de l'existence de ses enfants. Ce roi déchu remet en mémoire le destin

[1] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 197.
[2] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 23.

tragique d'Œdipe dont la fin est exposée dans *Œdipe à Cologne*[1] de Sophocle. L'inscription, en dernier ressort, du destin du héros sur un registre onirique, tel que l'affirme le nouveau Président du Bampotsoata, est une négation symbolique de l'histoire qui a pour objet d'introduire l'espoir d'un monde nouveau, celui d'une nouvelle histoire.

Dans le second roman, *L'État honteux,* l'héroïne Laure et La Panthère a disparu de la scène romanesque sans des informations sur sa fin. Dans ce roman, il n'existe pas de héros dont l'affirmation se perçoit tout au long du récit. Le dernier personnage qui s'oppose au règne de mon-colonel Martillimi Lopez est son ancien collaborateur : Vauban. Ce personnage n'est pas un héros. La remise en question du pouvoir du dictateur qu'il a entreprise mérite qu'on s'arrête sur la signification de sa fin. Ce faux-héros ou ce criminel – par procuration – converti à la rébellion est victime de la transgression de la loi qui prévaut dans le roman. La nature du système dictatorial et les conséquences qu'elle engendre semblent inconciliables avec la reconversion qui apparaît comme une faute, une trahison, fût-ce-t-elle celle de la dictature, sauf dans le cas particulier du personnage de Caillasse que nous avons déjà évoqué. En revanche, la mort de Vauban renferme une symbolique du renouvellement du monde. La dernière réunion politico-diplomatique du dictateur, qui remet en mémoire la Cène telle que l'enseigne l'Évangile selon Matthieu[2], est doublement significative. D'une part, elle traduit la mort de celui qui a osé remettre en cause la dictature. Le personnage est déchu dans la symbolique eucharistique qui est une parodie des paroles du Christ à ses disciples : « ''Prenez et manger, ceci est Vauban''[3] ». D'autre part, nous y reviendrons dans le dernier sous-point de ce chapitre, elle symbolise le départ du tyran de la sphère politique, donc de sa mort politique.

Le seul personnage que l'on peut considérer comme un héros particulier et qui a échappé à la mort se trouve être le personnage du griot dans *E. A. V. B. S.* La mise en échec du général Koyaga dans la cérémonie du donsomana est un acte héroïque intelligent dépourvu de tout excès de la part du personnage. Ainsi, le griot-narrateur est un héros élu des dieux, en ce sens qu'il est exclu de toute sanction. Le donsomana est un

[1] Sophocle, *Œdipe à Cologne* (Traduction de Bernard Chartreux), Éditions Écritures Théâtrales, 1989.
[2] *Le Nouveau Testament* (Traduction œcuménique de la Bible, Sixième édition), Paris, Éditions Société biblique/Cerf, 1984 : « Prenez, manger, ceci est mon corps (…). Buvez-en tous, car ceci est mon sang », chapitre 26, versets : 26-28, p. 63-64.
[3] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 156.

©2011/UPS/I.02/14/D.

rituel collectif qui s'inscrit dans la tradition et qui met en scène des personnages autorisés. Contrairement aux autres héros qui, par leur « détermination extro-active », sont solitaires dans leur lutte, le griot-narrateur est un héros « de détermination traditionnelle » et de surcroît en harmonie avec la société. Si les autres héros sont déterminés par le principe du « seul contre tous », lui, il est avec tous comme le symbolise le cercle de la veillée. Il est le seul à avoir pris conscience de la nécessité d'avoir avec soi une force équivalente à celle de la dictature pour pouvoir la combattre. Ainsi, le destin tragique des héros est né à la fois d'un manque de cette force et d'un excès de confiance que traduit la violence dont ils usent pour atteindre leurs objectifs. Cette attitude n'est pas sans conséquence comme l'enseigne Max Weber :

> Quel que soit le but de son action, tout homme qui pactise avec ce moyen (la violence légitime) s'expose aux conséquences qui en résultent. Cela est tout particulièrement vrai d'un individu qui combat pour ses convictions, qu'il s'agisse du militant religieux ou du militant révolutionnaire […]. Quiconque veut instaurer par la force la justice sociale sur terre a besoin de partisans, c'est-à-dire d'un appareil humain[1].

C'est le refus de la résignation, malgré la supériorité du pouvoir, et l'impossibilité de ne pas céder aux exigences de l'engagement qui ont conduit l'ensemble des héros du corpus à user de la violence comme alternative à la violence. Ainsi, le discours littéraire est un discours sur l'homme, non pas seulement sur sa capacité à s'affirmer contre le mal, mais aussi et surtout sur sa capacité à se dépasser dans la limite de l'humain. C'est en sanctionnant les excès de violence chez des héros comme Chaïdana, Maria, Jean Calcium, ou l'excès de confiance, chez des héros comme Postel, Martial, Michel, entre autres, que le discours littéraire revendique une éthique de substitution. Celle-ci se manifeste par la sanction de ces héros justes, mais zélés, de la même manière que les dieux grecs punissaient les héros qui se trompaient ou que le destin avait trompés, tel que Nietzsche le révèle dans *La Naissance de la tragédie*.

> L'excès d'orgueil et la démesure sont considérés comme les démons hostiles de la sphère non apollinienne et, pour cette raison, comme le propre de l'époque pré-apollinienne – l'âge des Titans – ou du monde extra-apollinien, c'est-à-dire barbare.

[1] Max Weber, *Le Savant et le Politique, op. cit.,* p. 214.

> C'est pour son titanesque amour de l'humanité que Prométhée fut déchiré par les vautours ; c'est pour la sagesse excessive qui lui fit résoudre l'énigme du Sphinx qu'Œdipe fut précipité dans le tourbillon confus de ses forfaits[1].

C'est en ce sens qu'il faut comprendre toute la tragédie du destin du héros révolutionnaire. En homme averti, aux ambitions nobles, mais incapable de mobiliser avec lui la force nécessaire pour réussir, le héros révolutionnaire est un homme tragique au sens où l'entend Jean-Marie Domenach : « l'homme tragique est un être séparé, qui refuse le monde, que sa passion et son exigence de pureté entraînent hors de la réalité[2].

Contrairement à ce que pensent certains critiques de cette fin tragique des héros – « D'où le pessimisme de certains romanciers qui n'envisagent aucune issue à la situation actuelle [la dictature][3] » –, le paradigme de la chute, par-delà la mort du héros, relève d'un discours critique optimiste conforme à ce qui s'avère être une éthique de l'évocation de la dictature. La question fondamentale qui se pose à l'écrivain et au lecteur est de savoir comment la violence, fût-ce-t-elle justifiée, aurait pu déboucher sur une issue heureuse qui serait un glissement dans l'utopie. La représentation de la dictature n'est pas celle d'un drame romantique où l'amour prend le pas sur le drame en sacrifiant la morale du crime et la règle de la vraisemblance au profit d'un amour invraisemblable, parce que consommé dans l'encours du deuil. Elle n'est pas non plus un conte tragique et encore moins la reproduction d'un manichéisme hollywoodien où la thèse selon laquelle le bien doit toujours triompher sur le mal détermine la fin heureuse de l'histoire. La représentation de la dictature est finalement, comme le dit Cataeno, au nom de ses compagnons de cellule, le donner à voir de « l'homme en lutte éternelle contre sa barbarie naturelle, l'homme amoureux de sa dimension [humaine][4]».

Le discours critique et le choix esthétique qui l'accompagne sont ainsi au héros zélé, ce que les dieux olympiens furent aux sages héros de la mythologie qui, par erreur, avaient failli, tel que le souligne Nietzsche :

[1] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.,* p. 54.
[2] Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, Coll. Points, 1967, p. 285.
[3] Guy Ossito Modiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, op. cit.,* p. 209.
[4] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 125.

©2011/UPS/I.02/14/D.

> L'homme plein de noblesse, destiné, malgré sa sagesse, à l'erreur et à la déchéance, mais qui finalement, par l'excès même de ses souffrances, exerce autour de lui une action magique bienfaisante dont la force est telle que les efforts s'en font encore sentir après la mort[1].

C'est donc dans l'antinomie de la grandeur, c'est-à-dire les nobles intentions du héros, et de la chute qui s'en suit, compte tenu des moyens employés, qu'il faut appréhender le caractère tragique du destin du héros révolutionnaire. Mais ce destin tragique est loin d'être une fin en soi. L'optimisme qu'elle renferme, au-delà d'une certaine interprétation, tient également aux conséquences de l'engagement révolutionnaire sur le destin de la figure du dictateur.

Dans le dernier sous-point de ce chapitre, nous analyserons les conséquences de l'engagement révolutionnaire sur la chute du dictateur et de la dictature. La nature de ce second aspect du paradigme de la chute qui porte, cette fois-ci, sur la figure du dictateur, consistera à exposer non seulement la fin ambiguë de la figure, mais aussi à montrer la signification de celle-ci du point de vue littéraire.

2) La chute du dictateur : une fin ambiguë

La chute du personnage du dictateur est abordée différemment par les auteurs des romans du corpus. Dans certains cas, la mort du dictateur est réelle ou symbolique. Dans d'autres, sa disparition de la scène romanesque reste ambiguë. L'engagement des héros révolutionnaires a affaibli le dictateur et son pouvoir, mais rarement il a suffi à les faire disparaître complètement. Dans tous les cas, le dénouement de la confrontation entre le héros engagé et le dictateur est un renouvellement différent du paradigme du chaos initial qui caractérise les différentes œuvres du corpus. Le chaos est ce sur quoi s'ouvre ce que nous pouvons appeler le « roman politique d'Afrique et des Caraïbes », mais il est également ce sur quoi l'histoire est close. Cependant, le chaos initial est différent de celui final. Si le premier ouvre la parenthèse d'une histoire inacceptable, la seconde ferme cette parenthèse comme non seulement la fin de cette histoire, mais également comme le début d'une nouvelle histoire. Le début de cette nouvelle histoire

[1] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.,* p. 78.

apparaît dans le sort réservé au tyran à la fin du roman. Dans le corpus caribéen, la figure du dictateur connaît une fin ambiguë.

Dans *Mourir pour Haïti*, nous avons constaté, comme il a été précisé dans les chapitres précédents, que le Fou-Délirant apparaît très rarement au devant de la scène. C'est plutôt à travers ses hommes que le lecteur se rend compte de sa présence sur la scène politique. La fin de l'histoire ne laisse aucune information sur le destin du dictateur. Cependant, sa fin symbolique se révèle dans le choix esthétique de Roger Dorsinville dans ce roman. Comme l'indique le titre (*Mourir pour Haïti*), c'est dans la mort des différents héros engagés dans la lutte qu'il faut chercher la fin du dictateur et le renouvellement symbolique du monde. Le choix, chez l'écrivain, de privilégier plutôt le personnage du héros révolutionnaire que la présence du dictateur est significatif. La relégation au second plan de la figure du dictateur au profit des héros fonctionne comme une mort décrétée par la structure même du récit. Chaque victime compte dans ce processus de renaissance d'Haïti qui est lisible à travers la lumière du soleil ou l'acte d'héroïsme qui accompagne la mort des différents héros du roman.

La structure du roman est cyclique si l'on tient compte uniquement de la confrontation entre le héros et le pouvoir. Dès l'ouverture du récit, c'est le héros qui signe la mort symbolique de la dictature à travers l'embuscade que Maria et Aldo ont tendue aux deux macoutes du Fou-Délirant. À cette naissance du héros révolutionnaire, qui coïncide avec la mort symbolique du dictateur à travers ses deux serviteurs, succèdent, à la fin du roman, la renaissance du pouvoir et la mort du héros. Mais la renaissance du pouvoir à travers la mort de Docteur Legros n'est que le début de la fin de la dictature. La mort du personnage qui clôt le roman est significative. Voici comment est décrit l'épisode final du récit :

> Six mois plus tard, après que le régime eut traîné jusqu'à Cazale ses canons, ses mitrailleuses, ses bazookas, contre une cellule rurale, on découvrit sous les débris d'une case où s'étaient battus les derniers résistants les restes calcinés d'un géant. Les doigts réduits à l'os de ses ''mains de soie'' étaient désespérément crispés sur la crosse d'une mitraillette tordue[1].

[1] Roger Dorsinville, *Mourir pour Haïti, op. cit.,* p. 129.

©2011/UPS/I.02/14/D.

Le Docteur Legros est le personnage qui symbolise la vie. Une fois que le pouvoir a épuisé ses ennemis et épuisé ceux dont le métier était de donner la vie, il ne peut que se retourner contre lui-même, dans la mesure où la recherche permanente d'ennemis et leur exécution est ce qui entretient la puissance et le mythe de la dictature. Ce retour à lui-même renferme une image symbolique d'Ouroboros : le serpent qui se mord la queue.

La dernière phrase du passage cité précédemment, démontre la grandeur de la victime malgré sa déchéance. Le Docteur, mort l'arme à la main, est élevé plus par les conditions de sa mort que par son héroïsme. L'image antithétique de la « mitraillette tordue » et des ''mains de soie'' qui s'y sont « désespérément crispées » est celle de la duplicité du personnage : le donneur de vie, le docteur, et le combattant révolutionnaire. L'arme tordue est le symbole du refus de la métamorphose du docteur en criminel. Ainsi, la mort du personnage est, en somme, le refus d'un retour à une situation initiale où le Docteur Legros serait au même titre que Maria et Aldo, un criminel : l'archétype du dictateur potentiel. Même si le récit ne précise pas la mort du Fou-Délirant et la fin de son système, la mort du dernier combattant du groupe des Serge signe symboliquement le début de l'autodestruction de la dictature comme en témoignent la conversion de Caillasse et le lieu de sa réconciliation avec Legros : l'hôpital.

Contrairement à cette disparition symbolique du dictateur dans *Mourir pour Haïti,* la chute de Décédé Vivant-Éternellement, dans *Rue des Pas-Perdus* est tout autre. La mort du personnage est évoquée sans allusion aux conditions de sa disparition. L'absence de détails à ce sujet est significative. La mort du dictateur est effective comme en témoigne sa mythification à titre posthume :

> La foule s'était rendue au cimetière principal, avec la gueule pleine de trente ans de crachat pour éteindre la flamme éternelle qui illumine le tombeau du grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement. Mais la flamme elle est tenace. L'eau, le crachat, rien n'y fait. Le sang la fait monter plus haut. Le sang c'est son eau-de-vie, son venin Cana[1].

Le destin ultime de la dictature est son sacrifice par les survivants qui ont échappé à la mort ou son autosacrifice. Dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot, la chute du

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 138.

tyran n'est pas une émanation du peuple comme le confirme le désir de profanation de sa tombe par celui-ci. Le personnage du dictateur et la dictature elle-même ont connu leur fin dans ce roman où il n'existe presque pas de grand héros révolutionnaire. Cela confirme le propos selon lequel la dictature est une parenthèse ; elle est vouée à sa propre destruction, même si cette réalité ne doit pas empêcher l'engagement du héros qui est une nécessité face à l'histoire. Il faut remarquer tout de même qu'au-delà de la mort effective du dictateur, le doute relatif à sa disparition est un procédé par lequel l'écrivain instaure une dialectique de la mort et de la résurrection du tyran. Le mode de construction de cette mort effective mais ambiguë, compte tenu de l'absence de certitude quant au lieu où le personnage est enterré, est une forme de résurrection de l'archétype du dictateur. Le personnage est mort selon la logique de l'histoire, mais il demeure vivant à cause du mystère qui accompagne sa mort : « Parce que personne ne sait où il repose le grand dictateur Décédé Vivant-Éternellement. On ne sait même pas s'il est vraiment mort. Il se cache peut-être sous la bienveillante apparence de l'un d'entre vous[1] ».

Cette disparition ambiguë du dictateur se rencontre également dans *Le Mât de cocagne* de René Depestre. Après la victoire de Postel qui est aussitôt sanctionnée dans une exécution immédiate, le dictateur n'est désormais désigné que sous le nom d'« Ange Zacharie[2] ». La victoire de Postel sur le mât marque la chute de la dictature comme en témoigne la « lutte fratricide[3] » entre Barbotog et Ange Zacharie. La mort du dictateur dans ce roman est une mort naturelle. Le dictateur a survécu à toutes les tentatives d'assassinat et a continué, malgré sa mort, à diriger le pays par procuration. Le Zoocrate Zacharie est mort, mais l'Ange Zacharie garde encore le pouvoir : « Depuis, le Pouvoir est apparemment entre les mains de l'Ange Zacharie. L'ONEDA porte mini-jupes et robes de chez Chris Bior et fait moins parler de ses exploits[4] ».

Ce mode de représentation de la mort du dictateur est un choix par lequel l'écrivain veut exposer le risque de la résurgence de la dictature comme une réalité. La forte présence, dans le roman, de la magie et de la superstition, comme en témoigne la récurrence du thème de la réincarnation ou de l'ex-corporation de l'âme, justifie ce

[1] Lyonel Trouillot, *Rue des Pas-Perdus, op. cit.,* p. 138.
[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 208.
[3] *Ibid.,* p. 208.
[4] *Ibid.,* p. 209.

©2011/UPS/I.02/14/D.

choix chez l'écrivain. La mort du dictateur et la survie de son âme constituent un procédé symbolique de survivance de l'archétype du dictateur, bien que le procédé soit fondé sur un certain enchantement[1] du monde qui donne un pouvoir à l'âme du dictateur. Le sens dans lequel il faut comprendre ce procédé est celui de la possible réincarnation de « l'âme dictatoriale » dans tout autre sujet de la société. Ce discours critique inhérent à la technique de construction de la fin du dictateur est plus réaliste dans le corpus africain. Mais avant de l'aborder, précisons que *Le Mât de cocagne,* malgré l'errance de l'âme du dictateur et sa possible réincarnation, est clos sur un sentiment d'espoir comme il est lisible dans l'épilogue du roman : « Elisa Valéry m'adressait […] une lettre qui est à la fois un épilogue et tout un commencement de l'espérance dans notre pays[2] ».

*

Dans *E. A. V. B. S.*, la mort du dictateur et la révélation du dictateur potentiel s'inscrivent dans l'objectif même du donsomana. Le dictateur Koyaga est politiquement mort. Mais la superstition qui octroie à des objets magiques le pouvoir d'instaurer une dictature, comme celle de Koyaga, est loin d'être dépassée. La survivance de l'archétype du dictateur se révèle dans la métaphore qui compare le donsomana aux pileuses de mil : « Quand le mil est pilé les pileuses posent les pilons et vident les mortiers. Elles commencent ou recommencent tant qu'il reste des grains avec le son[3] ». Finalement, le général est à la société ce que le son est aux grains de mil, c'est-à-dire l'impureté dont la disparition est la condition de la satisfaction de l'homme. L'impossible retour du Coran et de la météorite est réel. Mais c'est la crainte qui détermine ici le choix du griot-narrateur de confiner le dictateur dans une prison rituelle d'où il ne sortira plus jamais. Mais, ce qu'il faut retenir surtout dans la technique de la construction de la chute du dictateur chez Kourouma, c'est le discours métaphorique par

[1] Les romans en question dans cette étude sont abusivement désignés par le concept de « littérature de désenchantement ». Il faut préciser à ce sujet qu'excepté l'unique sens de rupture d'avec ce qui précède et qui serait celui dans lequel Jacques Chevrier l'a employé dans son essai que nous avons déjà cité, on peut parler de littérature de ré-enchantement ou d'enchantement s'il faut se référer à la définition wébérienne du concept. Dans Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (Édité, traduit et présenté par Jean-Pierre Grossein), Paris, Gallimard, 2003, p. 107, *le désenchantement du monde* est défini comme le rejet de « tous les moyens magiques de recherche du salut comme relevant de la superstition et du sacrilège ». En ce sens, il faut reconnaître que le rapport au monde et l'éthique qui le gouverne constituent une spécificité, qu'il faut reconnaître à ces textes, et qui, en même temps, est un aspect différenciateur par rapport à des textes comme *Le Meilleur des mondes* ou *1984, entre autres.*

[2] René Depestre, *Le Mât de cocagne, op. cit.,* p. 200.

[3] Ahmadou Kourouma, *E. A. V. B. S., op. cit.,* p. 381.

lequel l'écrivain critique la dictature comme un phénomène dont les germes sont inhérents à la société, et contre lequel l'homme est contraint de travailler de manière quotidienne, à l'image des femmes pileuses de mil, par une purgation régulière des âmes. Cependant, la dernière scène de joie du roman, où « le cordoua Tiécoura se déchaîne, danse, marche à quatre pattes, tour à tour imite la démarche et les cris de différentes bêtes » est un acte jubilatoire qui confirme la victoire de l'homme sur la bête ; une victoire en laquelle il faut voir celle de l'homme sur le dictateur et la dictature.

Dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi, il faut préciser que l'histoire du dictateur en question est racontée sous le règne d'un autre dictateur pire que mon-colonel Martillimi Lopez : « aimons Lopez il a été cent fois mieux que l'actuel Dolsano Maniania[1] ». Le sort tragique du dictateur – rappelons que même dans la mort, il garde un œil ouvert sur ce qui se passe dans son pays –, et l'espoir d'un nouveau monde, – « Dieu est grand ! » –, n'ont pas empêché la répétition de l'histoire. La survivance de l'archétype du dictateur est présente de plusieurs manières dans le roman. La rébellion de Vauban qui fut l'homme de confiance du dictateur en est une illustration. La mort politique du dictateur coïncide avec la naissance politique de Vauban comme une volonté de se substituer au tyran. Mais la cérémonie de démission et la parodie eucharistique qui l'accompagne ne sont pas sans révéler un certain espoir. En s'identifiant au Christ dans la parodie : « Prenez et mangez, ceci est Vauban », le dictateur énonce un principe universel reconnu à tout dictateur et à toute dictature : la chute. Si l'on se souvient des propos du Christ à ses disciples (après la Cène) au chapitre quatorze de l'Évangile selon Jean, on comprend dès lors la signification de la réconciliation que renferme également la parodie. Qu'il s'agisse du dictateur ou de son serviteur dévoué, la réconciliation entre les deux personnages renferme un discours critique de la part de l'écrivain. Ce discours est celui de la prédisposition naturelle de l'homme à la domination pour ne pas dire à la dictature. Dès lors, la symbolique de l'eucharistie fonctionne comme une mise en garde car, comme le dit Freud au sujet même de l'opprimé, « On est certes un misérable plébéien, la proie de toutes sortes

[1] Sony Labou Tansi, *L'État honteux, op. cit.,* p. 23.

©2011/UPS/I.02/14/D.

d'obligations et du service militaire, mais on est en échange citoyen romain, on a sa part à la tâche de dominer les autres nations [les autres hommes] et de leur dicter les lois[1] ».

Dans *La Vie et demie,* la chute du régime en général est une synthèse de toutes les formes de chute du dictateur dans les autres romans du corpus. La mort du Guide Providentiel est comparable à celle des tyrans cités précédemment. En revanche, celle du Guide Henri-au-Cœur-Tendre est due, en partie, à l'action révolutionnaire de Martial avec le concours de Chaïdana-aux-gros-cheveux dont le fantôme a conduit le dictateur dans un asile de fous où il sera exécuté par son quart de frère. L'analyse du mode de construction de la figure du dictateur et de son archétype permet d'entrevoir un espoir dans le dénouement du récit. La double dénomination du dictateur apparaît comme une volonté de démontrer le caractère gémellaire du dictateur et de son archétype. C'est ainsi qu'on peut voir que Le Guide Providentiel est le double de Cypriano Ramoussa (p. 85), Jean-Oscar-Cœur-de-Père celui de Kakara-Mouchata (p. 126), Jean-Cœur-de-Pierre celui de Patatra (p. 144), Félix-le-Tropical celui du colonel Roboiria (p. 160-161). Le mode de transmission de la dictature s'effectue par le meurtre au niveau individuel et interindividuel. Le meurtre est le critère d'identification du candidat à la dictature, le modèle primitif, l'archétype[2], du dictateur. À ce sujet, les derniers mots attribués à César, l'un des premiers dictateurs, dans l'acception classique du concept, et les commentaires qui s'en suivent, confirment le propos selon lequel le parricide est l'acte qui révèle l'archétype du dictateur. Voici le propos attribué à César, s'adressant à Brutus, après que celui-ci lui a planté le dernier coup de couteau qui devait le tuer : « *Tu quoque fili mi* ![3] ».

Ainsi, le meurtre est le ressort de la dictature dans *La Vie et demie.* La chute des différents dictateurs est une forme d'autodestruction parallèle à l'engagement des héros révolutionnaires. Le dernier survivant de cette tragédie, bien qu'étant un défenseur de la justice, a sombré dans la folie, compte tenu de son zèle et du parricide symbolique que renferme son action aveugle et destructrice sur Félix-ville. Cependant, contrairement à

[1] Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion, op. cit.,* p. 19-20. Pour cette référence, il faut consulter l'édition Paris, PUF, 1971(Traduction de Marie Bonaparte). Cependant, la traduction de l'édition citée en bibliographie est plus fluide et plus moderne. Pour une plus agréable lecture, nous la conseillons.

[2] L'archétype est défini comme « le type ancien, premier, fondateur même (…), l'invariant idéologique, le modèle (primitif », dans *Grand Larousse Universel*, T. 1, Paris, Bordas, 1997, p. 634.

[3] Abbé Lhomond (Charles-François) (1727-1794), *De Viris illustribus. Urbis Romae* [Les grands hommes de Rome] (Édition annotée par H. Petitmangin), Paris, J. De Giogord, Éditeur, 1916, p. 181. Le propos qui veut dire « Et toi aussi mon fils ! » est interprété comme la révélation de l'archétype du dictateur à travers le meurtre qui est perçu comme un nouveau départ vers une répétition de l'histoire.

ce qu'en pensent certains critiques, le paradigme de la chute, dans ce roman de Sony Labou Tansi, ouvre une fenêtre d'espoir : celui d'un nouveau monde. Le dernier homme politique qui accueille Jean Calcium, n'est désigné que par sa fonction de Président de la République. Le changement du nom de la république elle-même (le Bampotsoata) et l'accueil réservé au héros déchu sont le symbole d'une nouvelle histoire en perspective. Tout a changé : les noms de règne ont disparu, la nourriture – à la place de la viande vendue aux Quatre Saisons, il y a le *Kapotchinika*[1], et le bouillon mousseux –, le tempérament du Guide – à l'agressivité du Guide Providentiel au début récit se substitue l'hospitalité du nouveau Président, à la fin du récit.

La chute du dictateur dans le corpus est représentée de différentes manières. Les différents modes de représentation confirment l'idée selon laquelle la dictature est une parenthèse, en tant qu'entreprise voué à l'autodestruction. Mais cette réalité n'empêche pas à l'homme de lui opposer un engagement qui relève plutôt d'un sentiment de responsabilité que d'une certitude de venir à bout de la dictature. L'ambiguïté qui caractérise la chute du dictateur est un choix esthétique qui, tout en exposant la fin symbolique ou réelle du personnage du dictateur, révèle la présence de son archétype. Ainsi, le paradigme de la chute est à la fois une esthétique et un discours romanesques optimistes et réalistes.

*

En somme, l'expression et la remise en question du pouvoir dictatorial peuvent être appréhendées comme le dernier acte d'une tragédie à grande échelle. La représentation de cette tragédie est une écriture des limites : celle de l'État dictatorial, celle de sa haine contre l'art et la littérature et celle de sa violence sur l'individu. Ce processus d'aliénation poussé à son extrême, en même temps qu'il est l'expression des limites du pouvoir dictatorial, réveille inéluctablement la révolte du dominé et fixe les règles d'une dernière confrontation au dénouement tragique. La rupture entre l'État et le peuple, telle qu'elle a été décrite dans le premier chapitre de cette dernière partie, est une rupture physique, matérielle et spirituelle. La première se présente à travers la description de deux mondes antagonistes. La dichotomie de ces deux mondes, dont les occupants sont le dictateur et ses collaborateurs d'une part et le peuple d'autre part, est

[1] Plat national fait d'œufs de grenouilles, d'alcool, de lait et de légumes, dans Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 192 (Cf. note de bas de page de l'auteur).

©2011/UPS/I.02/14/D.

décrite dans un style où les deux ambiances renouvellent respectivement les images du Paradis et de l'Enfer. Cette logique dichotomique est une des caractéristiques du pouvoir dictatorial. La dialectique du mouvement et de l'immobilisme est le ressort de la tragédie politique telle apparaît dans l'analyse des textes dans cette dernière partie. Le monde du dictateur est celui de l'opulence et le monde du peuple est celui de la misère. Pour exercer perpétuellement le pouvoir, donc dans le mouvement, le dictateur doit rendre immobile, statique, l'ambiance de son monde et celle du peuple. L'élément opérateur de ce second pilier de cette dialectique est l'extermination de la figure de l'intellectuel dont le rôle est de dévoiler les contradictions d'une telle appréhension de la société. La chasse à l'intellectuel a permis de découvrir que l'évocation de la dictature n'est pas uniquement celle de la condition humaine, elle est aussi celle de la condition littéraire, pour ne pas dire spirituelle, une dimension corroborative de l'homme.

Il apparaît que cette conception du pouvoir chez le dictateur n'est pas une simple volonté ; elle est mise en pratique par l'exercice d'une violence sans limite. Celle-ci transforme le tyran d'abord en bête et ensuite en monstre. Cette métamorphose accomplie est celle d'une tragédie où la pensée monstrueuse refuse à l'homme son statut d'humain et où le peuple est une fabrication fictive, ou réifié, au profit d'un système. C'est pourquoi, contraint de se révolter malgré sa faiblesse, le héros révolutionnaire s'est rebellé, non pas uniquement comme un être en quête d'un monde de substitution, d'une meilleure condition de vie, mais encore et surtout comme l'affirmation d'un désir d'humanité. Dès lors, la tragédie politique qu'est la dictature doit être perçue comme le combat entre la négation et l'affirmation de l'homme. À cette dérive de la conception du pouvoir chez le dictateur, le héros oppose une démarche symétrique. Les différents modes d'opposition du héros révolutionnaire sont aussi atypiques que le mode de pensée du dictateur, à la seule différence que les buts visés sont opposés. L'engagement du héros a pour objectif de remettre à l'endroit un monde à l'envers. Ainsi, la représentation de l'engagement révolutionnaire ne devrait plus être considérée sans rigueur comme un mode subversif, dans une acception négative du terme, mais plutôt comme un mode humaniste.

Par conséquent, l'interprétation du dénouement de la tragédie qui oppose le héros à la dictature dépasse la simple description des faits. Elle renferme un discours d'une

double signification. La fin tragique du héros est une condamnation de l'éthique de la violence, comme moyen d'affirmation du héros, mais aussi un refus de la répétition de l'histoire. La chute du dictateur est le refus d'une autre fiction : celle d'une pensée, d'un discours et d'une pratique politiques en dérive. Finalement, l'échec de part et d'autre a une signification plutôt optimiste que pessimiste. Autant pour les vivants que pour les morts, la chute du récit est une forme de réconciliation symbolique dans l'échec. Dès lors, la fin de cette tragédie politique est, comme le dit Jean-Marie Domenach de la tragédie, le seuil d'un renouveau historique : « La tragédie, position absolue, où s'entrechoquent les inconciliables. Mais aussi, nostalgie d'un destin plus pur et plus complet, aveu d'échec qui en appelle à l'autre pour renouer l'unité perdue, qui en appelle à la vie pour recommencer l'aventure intégrale[1] ».

[1] Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique, op. cit.,* p. 287.

©2011/UPS/I.02/14/D.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En définitive, la représentation romanesque du pouvoir dictatorial dans les littératures d'Afrique et des Caraïbes est une esthétique et un discours sur la condition humaine portée à une dimension tragique par une pensée et une pratique politiques en dérive. Ces dernières se manifestent par l'érection d'une société qui se veut totale et dont les piliers apparaissent sous le triptyque : le dictateur, le parti unique et l'État. Si le premier s'est affirmé comme le substitut incarné de toutes les figures d'autorité, le second, lui, a décrété l'abrogation de toutes les individualités dans un processus de totalisation absolue. Quant au dernier, il détermine toute attitude morale et intellectuelle, en tant qu'organe de revendication d'un pouvoir suprême. Une telle appréhension de la société est une métaphore désenchantée de la déchéance de Dieu et de l'homme. Ce dernier est désormais privé de liberté et contraint de ne se soumettre à aucun autre pouvoir spirituel et temporel que celui de la religion d'État, de sa communauté politique, qu'est le parti unique, et de l'autorité suprême de son dieu, qu'est le dictateur. L'évocation de cette fiction sociétale, telle qu'elle a été exposée tout au long de cette étude, ne peut, sur un plan littéraire, obéir ou se conformer à des exigences théoriques ou pratiques préexistantes. S'il faut chercher les sources de ce style d'écriture, il faut interroger le contenu[1] de l'œuvre dont cette dernière est indissociable.

En somme, la représentation s'est présentée comme un donner à voir de la limite. Cette limite est d'abord initiale. Elle marque la fin d'une situation précédente dont l'horizon prometteur s'est brisé avec l'avènement de la dictature. Ainsi, le paradigme de l'entame du Texte est celui d'un chaos originel : la naissance de la dictature. Mais la représentation est également une écriture de la limite de ce chaos. Cette seconde limite marque la chute de la dictature et le commencement d'une nouvelle ère. La fin de l'histoire et le destin des acteurs constituent ce qui a été dénommé le paradigme de la chute. Ce mode de construction n'est pas une fin en soi, elle n'est pas une mécanique réduite à elle-même comme celle-là qui caractérise l'art pour l'art en général et le

[1] Le roman politique, celui qui évoque la dictature, est indissociable de son contenu. Ce contenu n'est pas forcément une réalité effectivement vécue. Même dans les cas où le roman politique est qualifié de « roman d'anticipation », compte tenu de l'absence d'une expérience politique vécue comme telle dans son milieu de production et à laquelle il s'identifierait, il faut convenir que la réalisation de toute œuvre d'art est un donner à voir concret d'une réalité préexistante à sa concrétisation. Parler de roman d'anticipation de ce point de vue au sujet du roman politique, c'est ne pas reconnaître la dimension universelle d'une œuvre qui n'est plus uniquement au service de certains hommes, mais tout simplement au service de l'Homme.

©2011/UPS/I.02/14/D.

nouveau roman[1] en particulier. Il conviendrait d'affirmer avec Elsy Leuzinger que, pour ce qui concerne ces textes, « L'œuvre d'art ne doit pas être, en premier lieu, l'expression de sa fantaisie personnelle, mais se conformer aux lois édictées par la tradition et les conceptions de la collectivité[2] ». Dès lors, se pose la question de la signification de la représentation. Pour l'exposer en dernier ressort, il faut affirmer qu'elle est immanente au Texte lui-même, en tant que forme et discours articulés comme moyen de connaissance.

L'analyse de ces deux éléments a démontré, à la lumière des différentes comparaisons du corpus avec des textes d'autres littératures, que la signification de la forme et du discours s'insère dans une tendance littéraire universelle : celle de l'évocation de la dictature comme moyen de connaissance de la plus importante crise de la pensée politique du vingtième siècle. La caractéristique principale de cette tendance universelle est, sur un plan littéraire, un anticonformisme de la forme romanesque et du discours littéraire. C'est ainsi qu'on peut constater que le propos de Max Horkheimer et de Theodor Adorno, sur l'anticonformisme de l'écriture de la dictature et du discours critique qui l'accompagne, rejoint l'idée d'invention d'un « poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp », dont parle Sony Labou Tansi dans l'avertissement au lecteur de *La Vie et demie*. Voici ce qu'affirment les deux philosophes politiques :

> Lorsque la vie publique a atteint un stade où la pensée se transforme inéluctablement en une marchandise et où le langage n'est qu'un moyen de promouvoir cette marchandise, la tentative de mettre à nu une telle dépravation doit refuser d'obéir aux exigences linguistiques et théoriques actuelles avant que leurs conséquences historiques rendent une telle tentative totalement impossible[3].

---

[1] Chaque concept a son histoire. Son emploi ne peut pas se faire dans l'abstraction de celle-ci. Le concept de nouveau roman ne suffirait pas à cerner la signification des textes concernés par cette étude sans sacrifier un de leurs éléments constitutifs. Le nouveau roman est défini dans *L'Encyclopaedia Universalis* (*op. cit.*) comme « des œuvres publiées en France à partir des années 1950 et qui ont eu en commun un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue – qui garantissait la cohérence du récit – et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une illusion d'identité », p. 77-78. Nous conseillons la lecture d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, où le roman est réduit à de l'art pour l'art, mais également de Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon,* Paris, Gallimard, coll. folio/essais, 1956, où il est question de la mort du personnage entre autres.

[2] Elsy Leuzinger, *L'Art dans le monde. Afrique. L'art des peuples noirs*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 27.

[3] Max Horkheimer, Theodor Adorno, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 14.

Finalement, il apparaît clairement que l'anticonformisme ne l'est que par rapport à la tradition littéraire. Au regard du contenu de l'œuvre, on peut affirmer que l'hostilité aux normes littéraires traditionnelles est, par ailleurs, un conformisme à la réalité historique, au fonctionnement et au destin de la dictature, pour ainsi réaffirmer le rapport symétrique entre le Texte et son Contenu. Encore faudrait-il ajouter que ce rapport intrinsèque n'est pas sans donner un espoir, tel que nous l'avons exposé dans les derniers chapitres de ce travail et tel qu'on en découvre la théorie dans ce propos de Lukacs :

> Ainsi, dans le domaine du roman, le début et la fin déterminés par les limites initiales et terminales du processus qui fournit son contenu à l'œuvre romanesque, deviennent les bornes significatives d'une voie nettement délimitée. Si peu le roman se trouve lié en soi et pour soi aux deux extrémités naturelles de la vie, à la naissance et à la mort, puisqu'il indique par le point où il débute et par celui où il s'arrête le segment de vie que détermine son problème et qu'il tient pour seul essentiel ne montrant ce qui précède et ce qui suit qu'en perspective et par seule référence à ce problème, il a tendance à déployer néanmoins toute sa totalité épique dans le déroulement de la vie pour lui essentielle[1].

C'est pour cette raison que le dénouement du récit sanctionne à la fois les dictateurs et les révolutionnaires que Georges Lukacs dénomme, par ailleurs, « les dieux déchus et ceux qui n'ont pas encore d'empire reconnu[2] ». La dictature est une parenthèse historique tout comme l'est, d'un point de vue de la représentation, le texte qui l'évoque. Et cette idée de parenthèse, avec son début et sa fin, a une signification symbolique. Après le chaos, c'est le renouvellement du monde. Mais celui-ci ne peut pas se faire avec les mêmes « démons », pour reprendre l'expression de Lukacs. Le prolongement de la vie et la renaissance de l'Histoire commencent déjà au moment où le lecteur, le récepteur, reproche à l'écrivain son pessimisme en s'oubliant en tant que survivant et vainqueur symbolique de la dictature. Car, dans cette tragédie, si le révolutionnaire a été impuissant contre le système, le système n'aura finalement pas

[1] Georges Lukacs, *La Théorie du roman* (Traduction de l'allemand par Jean Clairevoye), Paris, Éditions Danoël, 1920, *op. cit.,* p. 77.
[2] *Ibid.,* p. 82.

©2011/UPS/I.02/14/D.

réussi à éradiquer l'homme. Et l'homme, en dehors du destinataire à qui le texte est donné comme moyen de connaissance et de mise en garde contre la répétition de l'Histoire, ce sont les idées, les actes et les sentiments qui révèlent sa dimension humaine, son amour pour l'homme. Ils apparaissent, entre autres, dans l'amour que Winston voue finalement à Big Brother, dans l'hospitalité réservée à Jean Calcium, dans l'amitié au seuil de la mort et dans le « *post mortem* » entre bourreaux et victimes, respectivement dans *1984*, *La Vie et demie*, *Mourir pour Haïti* et *Rue des Pas-Perdus*, pour ne citer que ces textes d'une longue série non exhaustive.

Ainsi, les textes soumis à cette analyse sont-ils des textes d'espoir, contrairement à l'étiquette de littérature pessimiste[1] dont ils souffrent. Le pessimisme – l'idée selon laquelle « l'objet de notre existence n'est pas le bonheur[2] » –, est source d'un grand malentendu entre le texte et son récepteur lorsqu'il sert de théorie à l'analyse du genre qui dénonce la dictature. Il faudrait plutôt appréhender le choix de l'écrivain comme un réalisme, un « principe de la convenance[3] », qui dénonce le principe même du « désenchantement du monde » avec la chute prétendue de Dieu en la personne du dictateur. Ne pas nourrir un espoir en appréhendant cette chute de Dieu comme une pure fiction que confirme sa limite dans la représentation littéraire, ne serait-il pas tomber dans la tentation du despotisme, comme le dit Leibniz ? : « L'erreur qui abaisse la grandeur divine pourrait être appelée *anthropomorphisme,* et *despotisme* celle qui enlève à Dieu sa bonté[4] ». Peut-être que le récepteur attendait-il du dieu-écrivain l'avènement d'un univers paradisiaque, une ouverture sur l'utopie, comme chute du récit ? Ce serait prendre la place de Dieu lui-même et « cultiver [le] jardin » de l'homme à sa place. Or, les textes ont démontré que Dieu n'a pas abandonné l'homme, et que c'est plutôt l'homme qui a abandonné la lutte à un moment donné avant de la reprendre. C'est ainsi qu'il faut comprendre toute la signification de ce que nous dénommons, par

1 En dehors des cas mentionnés dans l'état de la recherche, nous renvoyons, entre autres, le lecteur à certaines communications du Colloque du 26 au 28 janvier 2005 à Lubumbashi, sur le thème : *1960-2004 : Bilan et tendances de la littérature négro-africaine*, notamment à la communication de Fabien Honoré Kabeya intitulée « Dénonciation et afro-pessimisme dans la littérature négro-africaine », en ligne sur http://biblio.critaoi.auf.org/68/ p. 103-113.

2 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, (Traduit en français par A. Burdeau), Paris, PUF, 1996, p. 1408.

3 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal,* Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 425.

4 *Ibid.,* p. 431.

principe méthodologique, le « roman politique[1] » afro-caribéen. Au-delà de cette signification universelle, il faut revenir au Texte et à la signification de sa spécificité qu'il faut reconnaître à son contexte local de production.

*

L'élément variant de l'expérimentation de notre hypothèse de départ, dont nous venons d'exposer la vérification, est la spécificité commune aux ouvrages du corpus. Celle-ci constitue un élément différenciateur par rapport à des textes d'autres littératures avec lesquelles ils partagent la même thématique. Cette spécificité donne une image plus complexe aux textes du corpus, malgré leur appartenance à une tendance universelle. Les sous-points 3 des chapitres chapitre 6 et 7 respectivement sur l'ethnocentrisme et sur la sorcellerie sont des éléments étroitement liés au contexte de production des ouvrages du corpus. Leur analyse a permis de voir qu'ils rendent compte ici, non seulement de la complexité du phénomène dictatorial dans son mode de représentation, mais aussi introduisent-ils une dimension complémentaire à l'approche du phénomène en général. Si la dictature, en tant que rupture exceptionnelle, apparaît sous le visage du désenchantement, il faut reconnaître que son fonctionnement, dans le contexte des littératures d'Afrique et des Caraïbes, se fonde sur un véritable enchantement ou ré-enchantement. Si, dans les littératures occidentales, l'irrationnel est le fait d'un excès de rationalité d'une pensée en dérive et d'une dialectique de la cruauté, dans les textes du corpus, il s'y ajoute le poids de l'irrationalité de la sorcellerie.

Cette dernière justifie parfois le merveilleux qui caractérise certains passages, mais également elle témoigne du rythme d'une société en mutation dans la complexité et la lenteur du passage de la tradition à la modernité. Quant à l'ethnocentrisme, il est le reflet d'une spécificité fondamentale pour des sociétés où la nation et l'État, dans leur acception occidentale, sont les jumeaux qui ont inauguré la modernité afro-caribéenne. Celle-ci est née avec les Indépendances. Les difficiles conditions de sa mise à l'épreuve

[1] Nous empruntons le concept à Nikola Kovac, tout comme on aurait pu dire le « roman de la dictature » ou le « roman anti-utopiste ». Mais, nous ne nous associons pas au choix de l'auteur d'y avoir rangé les récits de témoignages pour la simple raison que lorsque la dérive de la pensée et de la pratique politique s'octroient toutes les libertés, il n'y a que la liberté de création qui peut rendre compte de cette dérive sans un reproche de falsification de l'Histoire. Le témoignage a une exigence éthique qui n'est pas forcément celle de la fiction.

©2011/UPS/I.02/14/D.

et sa coïncidence avec l'avènement du totalitarisme, comme crise universelle du vingtième siècle, sont également ce qui justifie la spécificité de la marge temporelle, qu'on reconnaît aux textes du corpus, par rapport aux textes de la littérature occidentale qui traitent du phénomène. Il se comprend dès lors le caractère opérationnel de l'ethnocentrisme dans un contexte dictatorial où la recherche d'ennemis est le levier fondateur.

Par ailleurs, la spécificité du traitement littéraire du phénomène dictatorial n'est pas que par rapport à la littérature occidentale. Elle est également une spécificité intertextuelle entre le corpus africain et celui caribéen. Son analyse distingue nettement des approches différentes. Selon qu'on est dans le corpus africain ou dans celui caribéen, l'analyse du chapitre 4 a permis de distinguer un élément variant dans la confrontation des différents textes. Cet élément variant s'articule autour de thèmes qui peuvent faire l'objet d'une perspective de recherche entre les littératures d'Afrique et des Caraïbes. Ces thèmes sont celui de la rupture ou du chaos, celui de la mobilité ou du mouvement et enfin celui de l'altérité ou de la modification ou encore de l'accidentalité. Les trois thèmes ou motifs, selon qu'ils sont étudiés séparément ou selon qu'ils sont confrontés dans une thématique plus générale, entretiennent une relation de cause à effet. Le thème de la rupture ou du chaos entraîne le mouvement du héros qui, au bout de son aventure, n'est plus celui qu'il était au commencement du récit. Mais ce constat n'a rien d'originalité, il se rencontre presque dans tout texte littéraire. Là où se trouve l'intérêt littéraire de ces trois éléments, c'est dans le mode de dénomination du chaos, dans la nature du mouvement des personnages et des conséquences de celui-ci.

Le chaos ou la rupture se présente d'un point de vue topographique, dans le corpus africain, à travers une opposition entre l'Ici et l'Ailleurs. Le premier étant le lieu du mal et le second celui du bien. Dans le corpus caribéen, les deux lieux se présentent à travers une opposition respective entre le Bas et le Haut. Cette différence de présentation a entrainé une opposition dans le mouvement des personnages. Dans le premier cas, la mobilité est une incessante délocalisation sur un axe horizontal, ou en tout cas en surface, alors que dans le second, le mouvement est vertical. Les conséquences de ce mouvement, bien que communes en tant que fondement de l'altérité des personnages, se présentent différemment. Si dans le premier cas, l'Ailleurs est un mirage qui condamne le personnage à un retour impossible, dans le second, les

innombrables obstacles sur le chemin du Haut le condamnent à une sortie impossible du monde du Bas. C'est pour cette raison que le rythme du récit, qui est ici l'expression de la mobilité, du mouvement, est qualifié de cyclonique et giratoire dans le corpus africain, et d'ondulatoire et naufrageur dans le corpus caribéen.

La signification de cette différence de traitement est à rechercher, dans le rapport d'influence qui lie les textes en question et les tendances littéraires qui les précèdent. En interrogeant l'école de la Négritude, on se rend compte que leurs pères fondateurs, dans leur conception du rôle de l'écrivain, y sont pour quelque chose. L'influence est plus visible chez Aimé Césaire à travers la métaphore de l'arbre que nous avons évoquée dans le chapitre 4. Chez Senghor, où l'influence est plus difficile à établir, il faut interroger, en dehors des vers déjà cités, quelques-uns de ses poèmes perdus (Spleen, Départ et Les Légions)[1].

En tout état de cause, l'intérêt littéraire de cette spécificité est, en lui-même, plus important que les rapports d'influence que le corpus peut entretenir avec les tendances littéraires qui les précèdent. Ainsi, le retour à cette spécificité culturelle, qui est l'élément variant de l'expérimentation, et à sa signification offre des perspectives de comparaison séduisantes. Ce travail ouvre des perspectives centrifuges qui autorisent désormais une comparaison des textes du corpus avec d'autres textes de la littérature occidentale traitant de la dictature. Mais le retour au texte lui-même offre également des perspectives centripètes qui peuvent amoindrir les difficultés de périodisation des littératures d'Afrique et des Caraïbes. Chaque tendance littéraire hérite quelque chose d'une tendance précédente et offre également quelque chose à la tendance qui lui succède. C'est pour cette raison que son étude ne peut pas se limiter à un thème ou à une forme et encore moins à un discours. Elle doit en plus interroger les contextes historique et culturel, bref toutes les conditions nécessaires à l'identification du texte comme œuvre novatrice, au moment où elle paraît, et son appartenance, localement et/ou universellement, à un large corpus reconnu comme tel dans les mêmes conditions. C'est sur la base d'une telle démarche et au regard de la conclusion et des perspectives ainsi exposées que nous nous sommes demandé si finalement cette étude ne pourrait pas être reformulée sous le titre : **Le roman politique afro-caribéen : une contribution littéraire à l'étude du mythe du dictateur.**

[1] Léopold Sédar Senghor, *Poèmes,* p. 340-342.

©2011/UPS/I.02/14/D.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE[1]

[1] Chaque partie de la bibliographie générale est établie selon un ordre alphabétique. La difficulté d'établir une bibliographie qui distingue les travaux sur le corpus, ceux sur le sujet et ceux sur chaque zone géographique, compte tenu des différentes disciplines qui interviennent dans la formulation du sujet, nous amène à établir une bibliographie par genre.

©2011/UPS/I.02/14/D.

I
CORPUS

1) Corpus africain

KOUROUMA, Ahmadou, [1927-2003], *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, 381 pages.

LABOU TANSI, Sony, [1947-1995], *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, 157 pages.

_____, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, 192 pages.

2) Corpus caribéen

DEPESTRE, René, [1926], *Le Mât de cocagne,* Paris, Gallimard, 1979, 209 pages.

DORSINVILLE, Roger, [1911-1992], *Mourir pour Haïti,* Paris, L'Harmattan, 1980, 129 pages.

TROUILLOT, Lyonel, [1956], *Rue des Pas-Perdus,* Port-au-Prince, Éditions Mémoires, 1996, 143 pages.

©2011/UPS/I.02/14/D.

II
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

1) Romans, contes, nouvelles et témoignages

ACHEBE, Chinua, *Le Démagogue* (1966), Dakar/Abidjan, NEA, 1977.

____, *Le Malaise,* (1960), Paris, Présence Africaine, 1974.

____, *Le Monde s'effondre,* (1958), Paris, Présence Africaine, 1972.

ALATA, Jean-Paul, *Prison d'Afrique,* Paris Seuil, 1976.

ALEXIS, Jacques-Stephen, Compère Général Soleil, Paris, Gallimard, 1955.

BANGUI-ROMBAYE, Antoine, *Prisonnier de Tombalbaye,* Paris, Hatier, 1980.

BASTOS, Augusto Roa, *Moi, le suprême,* Paris, P. Belfond, 1977.

BÉTI, Mongo, *Perpétue,* Paris, Buchet/Chastel, 1974.

____, *Trop de soleil tue l'amour,* Paris, Julliard, 1999.

BONAFINI (de), Hebe, (Récit recueilli par SANCHEZ, Matilde), *Une Mère contre la dictature,* Paris, Descartes & Cie, 1999.

CARPENTIER, Alejo, *Chasse à l'homme,* Paris, Gallimard, 1956.

____, *Le Recours de la méthode,* Paris, Gallimard, 1974.

CHAUVET, Marie, *Amour, Colère et Folie*, Paris, Gallimard, 1968.

CONFIANT, Raphael, *Les Ténèbres extérieures*, Paris, Éditions Écriture, 2008.

DIOP, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

ÉTIENNE, Gérard, *Le Nègre crucifié*, Montréal, Éditions Francophones & Nouvelle Optique, 1974.

ÉWANDÉ, Daniel, *Vive le Président ! La fête africaine,* Paris, L'Albin Michel, 1968.

©2011/UPS/I.02/14/D.

FAKOLY, Doumbi, *La Retraite anticipé du Guide Suprême,* Paris, L'Harmattan, 1984.

FANTOURÉ, Alioum, *Le Cercle des tropiques,* Paris, Présence Africaine, 1972.

____, *Le Récit du cirque de la vallée des morts,* Paris, Buchet-Chastel, 1975.

FRANKÉTIENNE, *Les Affres d'un défi*, Port-au-Prince, Henri Deschamps, 1979.

GALLAND, Antoine (Traduction de), *Les Mille et Une Nuits,* Paris, Éditions Flammarion, 2004.

GARCIA-MARQUEZ, Gabriel, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1982.

____, *L'Automne du patriarche*, Paris, Grasset, 1977.

HUXLEY, Aldous, *Le Meilleur des mondes,* (Traduit de l'anglais Jules Castier), Paris, Plon, 1932.

____, *Le Procès* (Traduction d'Axel Nesme), Paris, Librairie Générale Française, 2001.

KÉITA, Koumandian, *Guinée 61. L'École et la Dictature*, Paris, Nubia, 1984.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Présence Africaine, 1968.

LAFERRIÈRE, Dany, *Le Cri des oiseaux fous,* Paris, Le Serpent à Plumes, 1985.

LAYE, Camara, *Dramouss*, (1966), Conakry, Tabala / Bookémissaire, 2005.

LLOSA, Mario Vargas, *Conversation à la Cathédrale* (1969), Paris, Gallimard, 1973.

____, *La Fête au bouc,* (2000), Paris, Gallimard, 2002.

____, *Le Paradis – un peu plus loin,* Paris, Gallimard, 2003.

LOPES, Henri, *Dossier classé,* Paris, Seuil, 2002.

____, *Le Pleurer-rire*, Paris, Dakar, Présence Africaine, 1982.

LY, Ibrahima, *Les Noctuelles vivent de larmes,* Paris, L'Harmattan, 1988.

LY, Ibrahima, *Toiles d'araignée*, Paris, L'Harmattan, 1982.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Le Contestant* (1973), Paris, L'Harmattan, 2006.

____, *Les Exilés de la forêt vierge ou le Grand complot,* Paris, L'Harmattan, 1981.

MENGA, Guy, *Kotawali,* Dakar/Abidjan, NEA, 1977.

MONÉNEMBO, Tierno, *Les Carpeaux-brousse,* Paris, Seuil, 1979.

____, *Les Écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.

MUDIMBÉ, Yves, *Entre les eaux. Dieu, un prêtre et la révolution,* Paris, Présence Africaine, 1973.

____, *Le Bel immonde,* Paris, Présence Africaine, 1976.

NABOKOFF, Vladimir, *Brisure à Senestre* (1947), (Traduit de l'américain par Gérard-Henri Durand), Paris, Julliard, 1978.

NDAO, Cheik Aliou, *Mbam-dictateur,* Paris, Dakar, Présence Africaine, 1997.

ORVILLE, Xavier, *Moi, Trésilien -Théodore Augustin*, Paris, Stock, 1996.

ORWELL, George, *1984* (Traduit de l'anglais par Amélie Audiberti), Paris, Gallimard, Col. Folio, 1950.

____, *La Ferme des animaux,* Paris, Gallimard, 1983.

OUOLOGUEM, Yambo, *Le Devoir de violence,* Paris, Seuil, 1968.

OYONO, Ferdinand, *Une Vie de boy,* Paris, René Julliard, 1956.

PHELPS, Anthony, *Moins l'Infini,* Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1972.

ROUMAIN, Jacques, *Gouverneurs de la rosée,* (1954), Paris, Gallimard, 1968.

SASSINE, William, *Le Jeune homme de sable,* Paris, Dakar, Présence Africaine, 1997.

©2011/UPS/I.02/14/D.

SASSINE, William, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui,* Paris, Dakar, Présence Africaine, 1985.

SEMBENE, Ousmane, *Guèlewar,* Paris, Présence Africaine, 1996.

____, *Le Denier de l'Empire,* Paris, L'Harmattan, 1981.

SOYINKA, Wole, *Cet homme est mort,* Paris, Belfond, 1986.

TANSI, Sony Lab'Ou, *Conscience de tracteur,* Paris, NEA, 1979.

TANSI, Sony Labou, *L'Anté-peuple,* Paris, Seuil, 1983.

____, *La Parenthèse de sang,* Paris, Hatier International, 2002.

____, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez,* Paris, Seuil, 1985.

____, *Les Yeux du volcan,* Paris, Seuil, 1988.

TROCOTEL, Édouard (éd.), *La Satyre Ménippée. De la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estaz de Paris (1594),* Paris, Reprints, 1971.

U'TAMSI, Tchicaya, *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain,* Paris, Seghers, 1987.

UPDIKE, John, *Le putsch,* Paris, Gallimard, 1980.

WELLS, Herbert George, *L'Ile du docteur Moreau,* Paris, Mercure de France 1901.

ZAMIATINE, Eugène, *Nous autres* (Traduit du russe par B. Cauvet-Duhamel), Paris, Gallimard, 1971.

2) Théâtre et poésie

ANOUILH, Jean, *Théâtre*, *t. I.*, Paris, Gallimard, 2007.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal,* Paris, Librairie Jules Tallandier, 1967.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, paris, Présence Africaine, 1983.

CÉSAIRE, Aimé, *Et les Chiens se taisaient,* Paris, Présence Africaine, 1956.

____, *La Tragédie du roi Christophe,* Paris, Présence Africaine, 1963.

____, *Une Saison au Congo*, Paris, Seuil, 1965.

CHAR, René, *Fureur et Mystère,* Paris, Gallimard, 1962.

DIOP, Birago, *Leurres et Lueurs,* Paris, Présence Africaine, 1960.

ESCHYLE, *Les Septe contre Thèbes* (*Théâtre complet*), Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

HOMÈRE, *L'Odyssée,* (Traduction de Médéric Dufour et de Jeanne Raison), Paris, Garnier Frères, 1961.

N'DEBEKA, Maxime, *Le Président*, Paris, L'Harmattan, 1983.

OVIDE, *Les Métamorphoses, (I-V), Livre II,* (Texte traduit et établi par Georges Lafaye), Paris, Les belles Lettres, 1985.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964.

SOPHOCLE, *Œdipe à Cologne* (Traduction de Bernard Chartreux), Éditions Écritures Théâtrales, 1989.

____, *Œdipe roi,* (*Théâtre complet*)*,* Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

SOYINKA, Wole, *La Récolte de Kongi,* (1967), Paris, éd. Silex, 1988.

TANSI, Sony Labou, *Théâtre 1. Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ? Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent,* Paris, Lansman, 1995

TIROLIEN, Guy, *Balles d'Or*, Paris, Présence Africaine, 1961.

U'TAMSI, Tchicaya, *Le Destin du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort,* Paris, Présence Africaine, 1979.

VEGA (De), Lope, *Le Nouveau monde découvert par Christophe Colomb*, Paris, La Différence, 1992.

WAR, Abdoul Ali, *Génial Général Président,* Paris, L'Harmattan, 1996.

©2011/UPS/I.02/14/D.

3) Textes religieux

BLACHÈRE, Régis (Traduit par), *Le Coran*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005.

CAHEN, Samuel (Traduction de), *La Bible. Torah, Nevihim, ketouvim*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

DHORME, Édouard, MICHAÉLI, Franck et GUILLAUMONT (Traduction et notes de), Antoine, *La Bible. Ancien Testament, I.,* Paris, Gallimard, 1956.

LAMONTAGNE, Marie-Andrée (Traduction de), *La Bible : Évangiles. Lettres de Jean. Actes des apôtres*, Paris, Gallimard, 2001.

Le Nouveau Testament (Traduction œcuménique de la Bible, Sixième édition), Paris, Éditions Société biblique/Cerf, 1984.

4) Essais

a) Sur la littérature

- **Études théoriques**

496 ANTOINE, Régis, *La Littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique,* Paris, Karthala, 1992.

ANOZIE, Ogbonna Sunday, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain,* Paris, Aubier-Montaigne, 1970.

ARISTOTE, *Poétique,* (Introduction et traduction de Michel Magnien), Paris, Les Belles Lettres, Collection Poche, 1990.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture,* Paris, Seuil, 2000.

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé,* Paris, Gallimard, 1997.

CHEVRIER, Jacques, *Littératures d'Afrique noire de langue française,* Paris, Nathan-Université, 1998.

____, *La Littérature nègre,* Paris, Armand Colin/VUEF, 2003.

CISSÉ BALDÉ, Mariama Samba, *Le Dictateur d'Afrique noire dans la littérature et le cinéma francophones de 1963 à 2000. Une analyse des représentations*, Thèse de Doctorat nouveau régime, soutenue le 22 septembre 2007, sous la direction de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et Pierre Bayard, Université Paris VIII, Saint-Denis.

CLAVREUIL, Gérard, *Érotisme et Littérature – Afrique noire, Caraïbes, Océan indien*, Paris, Acropole, 1987.

DELAS, Daniel, *Littératures des Caraïbes de langue française,* Paris, Nathan, 1999.

DEPESTRE, René *Ainsi parle le fleuve noir,* Grigny, Éditions paroles d'Aube, 1998.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, Coll. Points, 1967.

DORSINVILLE, Roger, *Marche arrière II. Ressourcements* (entretien avec Jean Coradin)*,* Port-au-Prince, Éditions des Antilles, 1990.

DUBOIS-DESAULLE, Gaston, *La Bestialité dans la littérature*, Paris, Diachroniques, 1994.

FAYE, Éric, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XX^e^ siècle,* Paris, José Corti, 1993.

FAYE, Jean-Pierre, *Introduction au langage totalitaire. Théorie et transformation du récit,* Paris, Herman, 2003.

GANDONOU, Albert, *Le Roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style,* Paris, Karthala, 2002.

GARCIA-ROMEU, José, *Dictature et Littérature en Argentine, 1976-1983,* Paris, L'Harmattan, 2005.

JURGENSEN, Luba, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Paris, Éditions du Rocher, 2003.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala – AUF, 2001.

KOVAC, Nikola, *Le Roman Politique. Fictions du totalitarisme. Suivi de : Le Cannibalisme idéologique,* Paris, Éditions Michalon, 2002.

KSIAZENICER-MATHERON, Carole, *Le Sacrifice de la beauté*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, février, 2000.

LAZARD, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e^ siècle*, Paris, PUF, 1980.

LY, Amadou, *L'Épopée de Samba Guéladiégui,* Paris, Éditions Nouvelles du Sud/IFAN/UNESCO, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique, *Féminin fatal*, Paris, Descartes & Cie/HCI, 1999.

©2011/UPS/I.02/14/D.

MAKOUTA-MBOKOU, Jean-Pierre, *Enfer et Paradis des littératures antiques aux littératures nègres,* Paris, Honoré Champion, 1996.

MARY, André, *Le Bricolage africain des héros chrétiens*, Paris Éditions du Cerf, 2000.

MIDIOHOUAN, O. Guy, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française,* Paris, L'Harmattan, 1986.

MOURALIS, Bernard, *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine,* Paris, Honoré Champion, 2007.

NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Le Séminaire de 'Ain Chams'. Une introduction à la littérature générale et comparée,* Paris, L'Harmattan, 2008.

PELOSATO, Alain, *Fantastique des auteurs et des thèmes,* Paris, Éditions Naturellement, 1998.

RAFFY, Jean-Louis, *Le « Papinianus » d'Andeas Gryphius (1616-1664). Drame de martyr et sécularisation du théâtre en Allemagne au XVIIe siècle*, Berne, Peter Lang SA, 1992.

RASSON, Luc, *L'Écrivain et le Dictateur*, Paris, Imago, 2008.

SAREIL, Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?,* Paris, Gallimard, 1948.

SELLIER, Philippe, *Le Mythe du héros,* Paris, Bordas, 1970.

VINCENSINI, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.

WALTER, Philippe, *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997.

- **Études critiques**

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1970.

_____, *La Poétique de Dostoïevski,* Paris, Seuil, 1970.

BORGOMANO, Madeleine, *Des Hommes ou des Bêtes. Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages, d'Ahmadou Kourouma,* Paris, L'Harmattan, 2000.

BOURQUE, Denis, *Les Littératures d'expression françaises d'Amérique du Nord et le Carnavalesque,* Moncton, Acadie, 1998.

CHEVRIER, Jacques, *William Sassine écrivain de la marginalité,* Paris, Édition du Gref, Paris, 1995.

CHIKHI, Beïda, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib,* Alger, Office des Publications Universitaires, 1989.

DELPÊCHE, Bernard, *Magouille d'une esthétique : René Depestre et le vodou,* Paris, Éditions Caractères, 2005.

DEVÉSA, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo,* Paris, L'Harmattan, 1996.

KOUASSI, Germain, *Le phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française. Le cas des écrivains ivoiriens : Dadié, Kourouma et Adiaffi,* Paris, Éditions Publibook, 2007.

MÉLONÉ, Thomas, *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire,* Paris, Présence Africaine, 1973.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *Ruptures et Écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines,* Paris, L'Harmattan, 1997.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Le Bûcher d'Hercule. Histoire, Critique et Théorie littéraires,* Paris, Honoré Champion, 1996.

RWANIKA, Drocella M., *L'Inscription féminine. Le roman de Sony Labou Tansi*, Paris, Nouvelles du Sud, 1998.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise, *Le Roman antillais. Personnages, espace et histoire : Fils du chaos,* Paris, L'Harmattan, 2004.

VUILLEMIN, Alain, *Le Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918-198,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

- **Théories de la méthode**

BREMOND, Claude, *Logique du récit,* Paris, Seuil, 1973.

CHEVREL, Yves, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.

ECO, Umberto, *Lector in fabula,* Paris, Grasset, 1985.

©2011/UPS/I.02/14/D.

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation,* Paris, Grasset, 1992.

GENETTE, Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.

_____, *Palimpseste. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.

HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

_____, *Introduction à l'analyse du descriptif,* Paris, Hachette, 1981.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.

LUKACS, Georges, *La Théorie du roman* (Traduction de l'allemand par Jean Clairevoye), Paris, Éditions Danoël, 1920.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

b) Sur la politique et la dictature

ARENDT, Hannah, *La Nature du totalitarisme*, Paris, Payot, 1990.

_____, *Le Système totalitaire. Les origines du totalitarisme, (1951),* Paris, Seuil, 1972.

ARON, Raymond, *Démocratie et totalitarisme*, Paris, Gallimard, 1965.

BAYART, Jean-François, *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989.

BESSERMAN VIANNA, Helena *Politique de la psychanalyse face à dictature et à la torture,* Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997.

CAPDEVILA, Lauro, *La Dictature de Trujillo,* Paris, L'Harmattan, 1988.

CHAMOISEAU, Patrick, *Guyane, Traces-mémoires du bagne*, Paris, C.N.M.H.S., 1994.

CLIT, Rady Otavian, *Cadre totalitaire et fonctionnement*, Paris, L'Harmattan, 2001.

COICAUD, Jean-Marc, *L'Introuvable démocratie autoritaire. Les dictatures du Cône Sud : Uruguay, Chili, Argentine (1973-1982),* Paris, L'Harmattan, 1997.

DADOUN, Roger, *Cinéma. Psychanalyse et Politique,* Paris, Séguier, 2000.

DE GALINDEZ, Jésus, *L'Ère de Trujillo. Anatomie d'une dictature latino-américaine,* Paris, Gallimard, 1962.

DELCALO, Samuel, *Psychoses of power. African personal dictatorships,* London, Westview Press, 1989.

ETEKI-OTABELA, Marie-Louise, *Le Totalitarisme des États africains. Le cas du Cameroun,* Paris, Montréal, L'Harmattan, 2001.

ETZER, Charles*, Le Pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours,* Paris, Karthala, 1994.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

HURBON, Laënnec, *Culture et Dictature en Haïti. L'imaginaire sous contrôle,* Paris, L'Harmattan, 1979.

LHOMOND, Abbé (Charles-François) (1727-1794), *De Viris illustribus. Urbis Romae* [Les grands hommes de Rome] (Édition annotée par H. Petitmangin), Paris, J. De Giogord Éditeur, 1916.

MAFFESOLI, Michel, *La Violence totalitaire,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.

MALIA, Martin, *La Tragédie soviétique. Histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, Paris, Seuil, 1995.

MARCUSE, Herbert, *L'Homme unidimensionnel* (Traduit de l'anglais par Monique Wittig), Paris, Éditions de Minuit, 1968.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la Théorie des deux corps. Passion et politique,* Paris, Honoré Champion, 2000.

PÉAN, Leslie-J.-R., *Haïti : Économie Politique de la corruption - Tome II, L'État Marron (1870-1915),* Paris, Maisonneuve et Larose, 2005.

_____, *Haïti : Économie politique de la corruption - Tome IV. L'ensauvagement macoute et ses conséquences, 1957-1990,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2007.

_____, *Haïti* : *Économie politique de la corruption. De Saint Domingue à Haïti, 1791-1870,* Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.

©2011/UPS/I.02/14/D.

ROUQUIÉ, Alain, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême – Occident, (1987),* Paris, Seuil, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du Contrat social, Œuvres complète, t. III,* Paris Gallimard, 1964.

SILONE, Ignazio, *L'École des dictateurs* (Traduit de l'italien par Jean Paul Samson), Paris, Gallimard, 1964.

SPERBER, Manès, *Psychologie du pouvoir*, Paris, Odile Jacob, 1995.

ZIZEK, Slavoj, *Vous avez dit Totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion* (Traduction de Delphine Moreau et Jérôme Vidal), Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

c) Sur la psychanalyse, la philosophie, la sociologie et l'anthropologie

ADLER, Alfred, *Le Pouvoir et l'Interdit. Royauté et religion en Afrique noire. Essai d'ethnologie comparative,* Paris, Albin Michel, 2000.

_____, *Roi sorcier, mère sorcière. Parenté, politique et sorcellerie en Afrique noire. Structures et fêlures,* Paris, Félin, 2006.

ALDRIN, Philippe, *Sociologie politique des rumeurs,* Paris, PUF, 2005.

BARREAU, Hervé, *Le Temps,* Paris, PUF, 1996.

CÉLÉRIER, Marie-Claire, *Corps et Fantasme. Pathologie du psychosomatique,* Paris, Bordas, 1989.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Éthique et Esthétique de la perversion,* Paris, Champ Vallon, 1984.

CHOCHEYRAS, Jacques, *Saint Jacques à Compostelle,* Paris, Éditions Ouest France, 1985.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétype et répétition*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1969.

EY, Henri, *Traité des hallucinations, t. premier,* Paris, Masson et Cie, 1973.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris, Gallimard, 1972.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir,* Paris, Gallimard, 1976.

FREUD, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion,* Paris, Le Monde Flammarion, 2009.

_____, *Le Malaise dans la civilisation* (Traduction inédite par Bernard Lortholary – Présentation par Clotilde Leguil)*,* Paris, Points, Coll. Essais, 2010.

_____, *Totem et Tabou*, (Traduit par Serge Jankélévitch), Paris, Payot, 1979.

GESCHIÈRE, Peter*, Sorcellerie et Pouvoir politique en Afrique. La viande des autres,* Paris, Karthala, 1995.

GARNIER, Odile, *Les Derniers Indiens, des Caraïbes. Image, mythe et réalité,* Paris, Ibis Rouge, 2003.

HEGEL, *Esthétique* (Traduction de Charles Bénard), Paris, Librairie Générale Française, Collection Poche, 1997.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps,* (Traduit de l'allemand par François Vezin), Paris, Gallimard, 1986.

HEY, Henri, *Traité des hallucinations, t. II,* Paris, Bibliothèque des Introuvables, 2004.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Livre second : Recherches phénoménologiques pour la constitution,* (Traduit de l'allemand par Éliane Escoubas), Paris, PUF, 1982.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure,* (Traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud), Paris, Quadrige/PUF, 1944.

KOK, Nathalie, *Confession et Perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne,* Paris, Peeters Vrin, 2000.

KRISTEVA, Julia, *L'Avenir d'une révolte,* Paris, Calmann Lévy, 1998.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

LEUZINGER, Elsy, *L'Art dans le monde*. *Afrique. L'art des peuples noirs*, Paris, Albin Michel, 1962.

MBITI, John, *Religions et philosophie africaines* (Traduit de l'anglais par Christiane Le Fort), Yaoundé, Éditions CLÉ, 1972.

NIETZSCHE, Frédéric, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Club des Libraires de France, 1955.

©2011/UPS/I.02/14/D.

NIETZSCHE, Frédéric, *La Naissance de la tragédie. Fragments posthumes. Automne 1869-printemps 1872* (Traduit de l'allemand par Michel Haar), Paris, Gallimard, 1977.

PASCAL, Blaise, *Les Pensées* (Édition revue), Limoges, Éditions Eugène Ardant et Cie, 1877.

PLATON, *La République,* (*– Œuvre complètes, Tome. VII, Livres IV-VII* - Traduit par Émilie Chambry), Paris, Les Belles Lettres, 1989.

_____, *Le Banquet* (*Œuvres complètes, T. IV, 2e partie discours de Pausanias* – texte établis et traduits par Paul Vicaire), Paris, Les Belles Lettres, 1992.

PLUCHON, Pierre, *Vaudou sorciers empoisonneurs. De Saint-Domingue à Haïti,* Paris, Karthala, 1987.

REUMAUX, Françoise*, La Rumeur. Message et transmission,* Paris, Armand Colin, 1998.

SAINT-LOUIS, Fridolin, *Le Vaudou haïtien. Reflet d'une société bloquée*, Paris, L'Harmattan, 2000.

SAMI-ALI, Mahmoud, *De la Projection. Une Étude psychanalytique,* Paris, Payot, 1970.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme,* Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, (Traduit en français par A. Burdeau), Paris, PUF, 1996.

WALTER, Philippe, *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale,* Paris, Honoré Champion, 1997.

WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (Édité, traduit et présenté par Jean-Pierre Grossein)*,* Paris, Gallimard, 2003.

_____, *Le Savant et le Politique,* (1959 - Traduit de l'allemand par Julien Freund), Paris, Éditions 10/18, Département d'Univers Poche, 1963.

XÉNOPHON, *Hiéron*, (*Œuvres complètes 1*), *(Traduction de Pierre Chambry),* Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

ZIZEK, Slavoj, *Subversion du sujet. Psychanalyse, philosophie et politique* (Traduit de l'anglais par Élisabeth Doisneau), Paris, Presse Universitaire de Rennes, 1999.

5) Contributions à des ouvrages collectifs

BARNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphael, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

CHIKHI, Beïda (Avant-propos de), « Où apparaît un *fantastico* séduisant et subtil », dans *Le Fantastique francophone*, IRIS, *Les Cahiers du GERF*, n° 26, Grenoble 3, Centre de Recherche sur l'Imaginaire, 2004.

DADOUN, Roger, « Mais quel Occident ? Quels autres ? », dans *En marge, l'Occident et ses « autres »*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.

DELUMEAU, Jean (Sous la direction de), *La Mort des pays de Cocagne. Comportements collectifs de la renaissance à l'âge classique,* Publications de la Sorbonne, Série « Études » - Tome 12, 1976.

DIOP, Samba (Sous la direction de), *Fictions africaines et Postcolonialisme,* Paris, L'Harmattan, 2002.

FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph, *Études sur l'hystérie,* Paris, PUF, 1956.

GANAY (de), Solange, LEBEUF, Annie, Jean-Paul, LEBEUF et ZAHAN, Dominique (texte réunis par), *Ethnologiques. Hommages à Marcel Griaule,* Paris, Hermann, 1987.

GLAUDES, Pierre (Introduction de), *La Représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse-Le Mirail, Presse universitaire de Toulouse-Le Mirail, 1999.

GLIGOR, Adela, « Figure du marginal dans *Kamouraska* et *Les fous de Bassam* d'Anne Hébert, dans *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 2003.

JONASSAINT, Jean, « Les Retrouvailles africaines ». *Le Pouvoir des mots, les maux du pouvoir,* entretien(s) [avec Roger Dorsinville]*,* Paris, Éditions Arcantère, 1986.

LESTRINGANT, Frank et MÉNAGER, Daniel (éd.), *Études sur la Satyre Ménippée,* Genève, Librairie Droz, 1987.

MAGNANT, Jean-Pierre, « La conscience ethnique chez les populations sara » dans J.-P. Chrétien et G. Prunier (Sous la direction de), *Les Ethnies ont une histoire*, Paris, Karthala-ACCT, 1989.

NKASHAMA, Pius Ngandu, « L'œuvre de Sony Labou Tansi : Une tragédie de la parole et une scène de l'histoire » dans *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin de Sony Labou Tansi*, Paris, Silex, 1999.

©2011/UPS/I.02/14/D.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Le Descriptif et le nouveau roman d'Afrique et d'Amérique latine » dans Jean Bessière (Textes réunis par), *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988.

REUMAUX, Françoise (Sous la direction de), *Les Oies du Capitole ou les raisons de la rumeur,* Paris, CNRS, 1999.

RICŒUR, Paul (Introduction de), *Les Cultures et le Temps*, Paris, Payot, 1975.

RWANIKA, Drocella Mwissha et RUBANGO, Nyunda y a, (Sous la direction de), *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin de Sony Labou Tansi*, Paris, Silex/Nouvelles du Sud, 1999.

SOSSOU, Pierre Kadi et KASSI-KRÉCOUM, Bernadette (Sous la direction de), *Un Donsomana pour Kourouma*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2007.

TIROLIEN, Guy, *De Marie-Galante à une poétique afro-antillaise* (entretien avec Michel Tétu), Paris, Éditions Caribéennes, 1990.

WALKER, Louis Keith, « Pouvoir, amour et sexualité dans l'œuvre de Gérard Étienne », dans DUMONTET, Danielle (édité par), *L'Esthétique du choc. Gérard Étienne ou l'écriture haïtienne au Québec,* Frankfurt, Peter Lang, 2003.

6) Articles de revues

CÉLÉRIER, Patricia, « Engagement et esthétique du cri » dans *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre, 2002.

CHEVRIER, Jacques, « Jacques Roumain et la singularité haïtienne », dans *Jeune Afrique* n°1134 du 29 septembre, 1982.

_____, « Afrique » dans *La Recherche en littérature générale et comparée,* Paris, SFLGC, 1983.

CHEVRIER, Jacques, « Des formes variées du discours rebelle », dans *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre, 2002.

_____, « Les Littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste » dans *Précis de littérature comparée* (par Yves Chevrel et Pierre Brunel)*,* Paris, PUF, 1989.

_____, « Une Radicalisation du discours romanesque africain ou de l'obscène comme catégorie littéraire » dans *Notre Librairie,* n°142, octobre-décembre, 1999-2000.

CORPIERRE, Michel, « Le Totalitarisme africain », dans *La Revue Preuves*, n° 143, janvier, 1963.

CORPIERRE, Michel, « Le Totalitarisme africain (II) », dans *La Revue Preuves*, n° 144, Février, 1963.

FETTWEIS, Nadine, « Lecture sémiotique de *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi », *Les Cahiers du CEDAF*, Série n° 4, octobre, 1989.

GARNIER, Xavier, « Les formes 'dures' du récit : enjeux d'un combat », dans *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre, 2002.

GYSSELS, Kathleen, « *Rue des Pas-Perdus* », *Bücher* dans *Notre librairie* n° 133, janvier-avril, 1998.

MALIA, Martin, « L'écroulement du totalitarisme en Russie », dans *Le Totalitarisme : un cadavre encombrant. La place de l'énigme totalitaire au XXe* siècle, dans *Esprit,* n° 218, janvier-février, 1996.

NGALASSO, Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », dans *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre, 2002.

ORVILLE, Xavier, « *Mourir pour Haïti* », dans *Éthiopiques* n° 27, juillet, 1981.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Perspectives liminaires » dans *Revue de littérature comparée*. *Les Parallèles,* n° 298, avril-juin, 2001.

PHELPS, Anthony, « Moi, Nègre d'Amérique », dans *Notre Librairie,* n° 74, avril-juin, 1974.

SARTRE, Jean-Paul, *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire* (Interview publié par *L'Idiot International*, n° 10, septembre 1970, sous le titre : *l'ami du peuple* – Propos recueillis par Jean-Edern Halier et Thomas Savignat), Paris, Éditions Éric Losfeld, 1971.

7) Actes de Colloques et Congrès

DIOP, Papa Samba (Colloque organisé par), *Littératures francophones : langues et styles,* Paris, L'Harmattan, 2001.

_____, (Sous la direction de), *L'Écrivain peut-il créer une civilisation ?* Actes du Colloque international sur Les littératures francophones au seuil du XXI^{e} siècle, Harvard University, Cambridge, Massachussetts, 6 mai 2000.

Littérature et Espaces, Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée – SFLGC – limoges, 20-22 septembre 2001, Limoges, PULIM, 2003.

©2011/UPS/I.02/14/D.

PRINCE, Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une « hétérotopologie » du fantastique fin de siècle » dans *littérature et espaces*, Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC) du 20 au 22 septembre 2001 à Limoges, Limoges, PULIM, 2003.

SMADJA, Robert, « L'Espace psychanalytique. Théorie et pratique » dans *Littérature et espaces,* Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC) du 20 au 22 septembre à 2001 à Limoges, Limoges, PULIM, 2003.

8) Dictionnaires et Encyclopédies

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, *Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002.

BRUNEL, Pierre (Sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

CASALIS, Didier, (Édité sous la direction de), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse-Bordas, 2000.

DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, et REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française,* Paris, Bordas, 1998.

Dictionnaire de la Psychanalyse, Troisième édition, Paris, Fayard, 2006.

Encyclopaedia Universalis, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 2008.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *L'ABCdaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Flammarion, 1999.

Grand Larousse Universel, Paris, Bordas, 1997.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF, 1951.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire Le Littré*, Paris Gallimard/Hachette, 1969.

Trésor de la langue française, Tome neuvième, Paris, CNRS, 1981.

9) Films documentaires et de fiction

MACDONALD, Kevin (Réalisation de), *The Last King Of Scotland [Le Dernier Roi d'Écosse]*, Drame (politique), Grand Bretagne, Twentieth Century Fox, 14 septembre 2006, 2h 5mn.

MICHEL, Thierry (Réalisateur), *Mobutu roi du Zaïre*, Documentaire (portrait politique) Belgique/France, Cinéart-Cinélibre…, 6 octobre 1999, 2h 15mn.

PECK, Raoul (Réalisateur), *Moloch tropical,* Fiction (politique), France/Haïti, Velvet Film, ARTE France, 2009, Durée 1h 47mn.

10) Liens Internet*

CHAO, Ramon, « 'La fête au bouc', Un roman de Mario Vargas Llosa. Tyran et despotes dans la littérature latino-américaine », *Le Monde Diplomatique*, mai 2002, consultable [en ligne] sur http://www.monde-diplomatique.fr/2002/05/CHAO/16516.

GYSSELS, Kathleen, « Cadavres-marassas dans *Rue des Pas-Perdus* de Lyonel Trouillot », consultable en ligne] sur http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/trouillot_gyssels.html.

KABEYA, Fabien Honoré, « Dénonciation et afro-pessimisme dans la littérature négro-africaine », Communication lors du Colloque intitulé : 1960-2004 : Bilan et tendances de la littérature négro-africaine, du 26 au 28 janvier 2005 à Lubumbashi, en ligne sur http://biblio.critaoi.auf.org/68/, p. 103-113

KANE, Mohamadou, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », dans *Études littéraires*, Vol. 24, n° 2, 1991, p. 24, en ligne sur http://id.erudit.org/iderudit/500964ar.

MITTERRAND, François, Président de la République (Allocution de), *Sur la situation économique de l'Afrique, les possibilités d'aide des pays les plus riches et la position française en matière de coopération et d'aide financière. La Baule le 20 juin 1990,* consultable [en ligne] sur http://www.vie-publique.fr/discours (mots clefs : discours de la Baule).

MUSSET (de), Alfred, *Poésies nouvelles* (*Rolla*) : 1836-1852 en ligne sur http://galica.bnf.fr, p. 20.

* Les liens internet cités dans ce texte ont été visités pour la dernière fois à la date du 26/10/2010.

©2011/UPS/I.02/14/D.

INDEX GÉNÉRAL

©2011/UPS/I.02/14/D.

INDEX DES AUTEURS

∗ Les noms indiqués en caractère gras sont ceux des auteurs des textes du corpus.

A

ACHEBE, Chinua : 13, 14, 292, 343, 347, 499
ADLER, Alfred : 322
ADORNO, Theodor : 480
ALATA, Jean-Paul :..... 50, 304, 421
ALDRIN, Philippe : 288, 294
ALEXIS, Jacques-Stephen :..... 304
ANOUILH, Jean : 95
ANOZIE, Ogbonna Sunday :..... 429, 430, 452, 458
ANTOINE, Régis : 11, 27
ARENDT, Hannah :..... 17, 19, 21
ARISTOTE :..... 30, 31
ARON, Paul :..... 49, 143, 429
ARON, Raymond :..... 17, 18, 21

B

BAKHTINE, Mikhaïl : 117, 124
BALDÉ CISSÉ, Mariama Samba : 28
BARNABÉ, Jean :..... 175
BARREAU, H. 105
BARTHES, Roland :..... 31, 73
BAUDELAIRE, Charles : 369
BEAUMARCHAIS (de), Jean-Pierre :..... 33, 34
BEMBA, Sylvain : 222
BESSIÈRE, Jean :..... 27, 506
BÉTI, Mongo :..... 80
BLACHÈRE, Régis : 57
BREMOND, Claude : 429
BREUER, Joseph :..... 51
BRUNEL, Pierre :..... 420, 506

C

CAHEN, Samuel : 112
CARPENTIER, Alejo :..... 8, 119, 304
CASALIS, Dominique :.....7, 37, 287, 318, 319, 320
CÉLÉRIER, Marie-Claire :..... 231
CÉSAIRE, Aimé :.. 10, 13, 168, 169, 238, 239, 328, 485
CHAMOISEAU, Patrick :..... 175, 261, 391, 392
CHAO, Ramon : 11
CHAR, René : 70, 228
CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine : 73
CHAUVET, Marie : 12
CHEVRIER, Jacques :...12, 26, 152, 273, 336, 337, 472
CHIKHI, Beïda : 143, 149, 329
CHOCHEYRAS, Jacques : 157
CISSÉ BALDÉ, Mariama Samba : 28
CLAVREUIL, Gérard :..... 222
CONFIANT, Raphaël :..... 175
CORPIERRE, Michel : 253, 254, 258, 281, 282
COUTY, Daniel :..... 33, 34

D

DADOUN, Roger : 63
DELAS, Daniel : 10
DELPÊCHE, Bernard :..... 328, 330, 459
DELUMEAU, Jean : 175
DEPESTRE, René :15, 35, 55, 60, 61, 62, 72, 78, 84, 102, 104, 111, 112, 120, 136, 137, 156, 157, 158, 170, 172, 173, 174, 175, 186, 198, 199, 200, 201, 211, 215, 224, 225, 227, 228, 229, 239, 242, 249, 253, 255, 264, 265, 266, 271, 272, 273, 278, 295, 296, 299, 304, 315,咔316, 327, 328, 329, 330, 344, 345, 346, 349, 352, 353, 354, 361, 373, 377, 379, 380, 382, 388, 397, 398, 406, 407, 411, 414,

©2011/UPS/I.02/14/D.

417, 424, 441, 442, 446, 447, 448, 460, 464, 471, 472, 499
DHORME, Édouard : 47, 48
DIOP, Boubacar Boris : 84
DIOP, Papa Samba : 154, 163, 166
DOMENACH, Jean-Marie : 467, 477
DORSINVILLE, Roger :12, 15, 65, 66, 67, 74, 75, 80, 82, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 109, 119, 121, 136, 137, 140, 141, 142, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 170, 171, 173, 174, 175, 185, 186, 198, 202, 210, 211, 220, 221, 224, 231, 233, 243,249, 258, 259, 273, 280, 281, 283, 292, 296, 311, 312, 317, 318, 322, 323, 339, 356, 374, 384, 385, 394, 395, 396, 407, 408, 411, 412, 415, 421, 437, 438, 439, 440, 441, 453, 454, 455, 456, 460, 464, 469, 505
DUMONTET, Danielle : 336

E

ECO, Umberto : 143, 457
ELIADE, Mircea : 460
ESCHYLE : 200
ÉTIENNE, Gérard : 336, 414, 416, 506
ETZER, Charles : 11
ÉWANDÉ, Daniel : 337, 370, 371, 381
EY, Henri : 59, 60

F

FANTOURÉ, Alioum : 68, 83, 210, 256, 264
FAYE, Éric : 22, 24, 119, 121, 122, 123, 318
FOUCAULT, Michel : 54, 62, 66
FRANKÉTIENNE : 12
FREUD, Sigmund :51, 55, 60, 200, 246, 320, 321, 322, 324, 326, 362, 409, 474
FRONTISI-DUCROUX, Françoise : 427

G

GALLAND, Antoine : 141
GANAY (de), Solange : 62, 326
GARCIA-MARQUEZ, Gabriel : 7, 8
GARNIER, Odile : 10
GARNIER, Xavier : 153
GENETTE, Gérard : 30, 31
GLAUDES, Pierre : 29, 31
GLIGOR, Adela : 63
GOLLNHOFER, Otto : 62
GREIMAS, Algirdas Julien : 56
GRIMAL, Pierre : 144, 154
GUILLAUMONT, Antoine : 47, 48
GYSSELS, Kathleen : 155

H

HAMON, Philippe : 188
HEGEL : 385, 386, 389
HEIDEGGER, Martin : 107
HOMÈRE : 446
HORKHEIMER, Max : 480
HUSSERL, Edmund : 49
HUXLEY, Aldous : 265, 350, 378, 444

J

JAUSS, Hans Robert : 32, 143
JONASSAINT, Jean : 159, 202, 292, 322
JURGENSON, Luba : 78, 90, 91, 120

K

KAFKA, Franz : 96, 316, 317, 318
KAGAMÉ, Alexis : 132, 134
KANE, Mohamadou : 11, 26
KANT, E. 105
KÉITA, Koumandian : 304
KESTELOOT, Lilyan : 153
KHROUCHTCHEV, Nikita : 240
KOK, Nathalie : 68, 217, 218, 221
KOUROUMA, Ahmadou : 14, 15, 27, 35, 47, 50, 51, 52, 73, 81, 97, 99, 100, 101, 115, 121, 136, 138, 139, 145, 146, 147, 148, 150, 176, 177, 178, 179, 184, 187, 205, 214, 217, 227, 231, 232, 242, 245, 247, 250, 255, 261, 262, 263, 268, 269, 275, 278, 280, 281, 282, 290, 293, 297, 298, 301, 305, 313, 314, 325, 326, 327, 331, 332, 335, 340, 348, 354, 358, 359, 372, 374, 377, 383, 384, 389, 390, 392, 405, 406, 413, 421, 423, 433, 434, 435, 445, 472, 499, 506
KOVAC, Nikola : 7, 16, 17, 23, 25, 47, 483
KRISTEVA, Julia : 70

L

LABOU TANSI, Sony :15, 23, 24, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 88, 101, 104, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 138, 146, 149, 150, 151, 153, 154, 162, 163, 164, 165, 166, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 241, 245, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 263, 266, 267, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 291, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 308, 309, 310, 313, 324, 325, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 351, 357, 358, 360, 361, 372, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 384, 388, 389, 390, 391, 394, 395, 396, 397,

403, 404, 405, 406, 411, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 432, 433, 435, 440, 441, 442, 444, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 459, 461, 462, 465, 467, 473, 475, 480, 499, 505, 506, 507
LACAN, Jacques : 217, 221
LAFERRIÈRE, Dany : 144, 156, 304
LAMONTAGNE, Marie-Andrée : 151
LAYE, Camara : 348, 439, 440
LAZARD, Madeleine : 115
LEBEUF, Annie : 62, 326
LEBEUF, Jean-Paul : 62, 326
LECUPPRE, Gilles : 293
LEIBNIZ, Wilhelm Gottfried : 482
LESTRINGNANT, Frank :..115, 116, 117, 118, 124, 125
LEUZINGER, Elsy : 480
LHOMOND, Abbé : 474
LLOSA, Mario Vargas : 7, 8, 11, 12, 24, 314, 509
LOPES, Henri : 227
LUKACS, Georges : 32, 429, 462, 481
LY, Amadou : 147, 148
LY, Ibrahima : 66, 213, 304, 340

M

MACDONALD, Kevin : 247
MACHIAVEL : 245, 246, 351, 361
MAGNANT, Jean-Pierre : 238
MAINGUENEAU, Dominique : 450, 455
MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre : 431, 440
MALIA, Martin : 18, 19, 21, 180
MARCUSE, Herbert : 123, 255
MARY, André : 458, 459
MBITI, John Samuel : 133, 134
MÉLONÉ, Thomas : 14, 292
MÉNAGER, Daniel :.115, 116, 117, 118, 124, 125, 151
MENGA, Guy : 214, 338, 431
MICHAÉLI, Franck : 47, 48
MICHEL, Thierry : 247
MIDIOHOUAN, Guy Ossito : 26
MOURALIS, Bernard : 26, 27
MUSSET (de), Alfred : 456
MVENG, Engelbert : 166

N

N'DEBEKA, Maxime : 67, 68, 83, 92, 350
NABOKOFF, Vladimir : 255, 399
NGANANG, Patrice : 26, 27
NIETZSCHE, Friedrich :56, 210, 211, 461, 466, 467, 468
NKASHAMA, Puis Ngandu : 109

O

ORWELL, George : ..100, 302, 303, 305, 309, 404, 416
OUOLOGUEM, Yambo : 14
OYONO, Ferdinand : 222

P

PAGEAUX, Daniel-Henri : 27, 35
PASCAL, Blaise : 385
PÉAN, Leslie-J.-R. : 273, 283, 294, 336, 337
PECK, Raoul : 440
PELOSATO, Alain : 64
PHELPS, Anthony : 9, 11, 12
PLATON :19, 20, 21, 29, 30, 193, 209, 308, 369, 370, 378
PLUCHON, Pierre : 61, 321
PRINCE, Nathalie : 94

R

RAFFY, Jean-Louis : 459
RASSON, Luc : 177, 259, 261, 264
REY, Alain : 33, 34
RICŒUR, Paul : 132
RIFFATERRE, Michael : 31, 32
ROUMAIN, Jacques : 12, 506
ROUQUIÉ, Alain : 10, 11
ROUSSEAU, Jean-Jacques : 336
RUBEN, Bareiro-Saguier : 275

S

SAINT-JACQUES, Denis : 49, 143, 429
SAMI-ALI, Mahmoud : 61
SARTRE, Jean-Paul : 17, 385, 387, 397, 434, 443
SCHOPENHAUER, Arthur : 482
SELLIER, Philippe : 431, 438
SEMBENE, Ousmane : 13, 235
SENGHOR, Léopold Sédar : 168, 169, 485
SILLANS, Roger : 62
SILONE, Ignazio :48, 52, 64, 79, 80, 82, 93, 99, 195, 241, 246, 247, 323
SMADJA, Robert : 31
SOPHOCLE : 197, 200, 201, 204, 465
SOYINKA, Wole : 462
SPERBER, Manès : 23, 68, 77, 97, 108
STRAWINSKI, Cécile : 43

T

TIROLIEN, Guy : 169, 170, 173, 175
TODOROV, Tzvetan : 33
TROUILLOT, Lyonel :15, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 81, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 95, 104, 110, 111, 122, 136, 140, 154, 155, 156, 171, 172, 173, 174, 175, 185, 186, 197, 198, 201, 212, 214, 215, 218, 219, 220, 224, 229, 230, 231, 243, 244, 248, 249, 251, 259, 260, 271, 292, 296, 300, 302, 307, 308, 310, 311,

©2011/UPS/I.02/14/D.

314, 330, 331, 339, 343, 354, 355, 376, 382, 383, 384, 392, 393, 394, 408, 409, 410, 412, 416, 417, 418, 419, 436, 437, 463, 470, 471, 509

U

U'TAMSI, Tchicaya :..... 76, 224, 349, 402, 403
UPDIKE, John :..... 55

V

VEGA (De), Lope :..... 8
VIALA, Alain :..... 49, 143, 429
VINCENSINI, Jean-Jacques :..... 34
VUILLEMIN, Alain : 24, 55, 57

W

WALKER, Louis Keit : 336
WALTER, Philippe :..... 251, 252
WEBER, Max :.....267, 440, 441, 466, 472
WELLS, Herbert George :..... 413

X

XÉNOPHON : ..113, 114, 271, 272, 276, 282, 283, 371

Z

ZAHAN, Dominique : 62, 326
ZAMIATINE, Eugène : 255, 260, 263, 264, 266, 267
ZIZEK, Slavoj : 18, 19

INDEX DES ŒUVRES

∗ Les ouvrages qui composent le corpus sont indiqués en caractères gras.

1

*1984 :*24, 73, 302, 303, 304, 305, 309, 404, 416, 465, 472, 482, 492, 493, 496, 498, 502

A

ABCdaire de la Mythologie grecque et romaine (L') : 427, 508
Affres d'un défi (Les) : 12, 492
Ainsi parlait Zarathoustra :..... 56, 210, 211, 503
Amour, Colère et Folie : 12, 491
Anté-peuple (L') :..... 298, 299, 494, 507
Antigone :..... 34, 86, 95, 141
"Aperception empirique du temps et conception de l'histoire dans la pensée bantu" : 132, 134
Appendice caudal
essai de sémiologie africaine (L') : 326
Art dans le monde. Afrique. L'art des peuples noirs (L') : 480, 503
Automne du patriarche (L') : 8, 492
Avenir d'une illusion (L') :..... 409, 474, 503
Avenir d'une révolte (L') :..... 70, 503

B

Balles d'Or : 169, 495
Banquet (Le) :..... 369, 378, 504
Bible
Évangiles. Lettres de Jean. Actes des apôtres (La) : 151, 496
Bible. Ancien testament, I. (La) : 47, 48
Bible. Torah, Nevihim, Ketouvim (La) :..... 112
Bricolage africain des héros chrétiens (Le) :458, 459, 498
Brisure à Senestre : 255, 399, 493
Bûcher d'Hercule. Histoire, Critique et Théorie littéraires (Le) :..... 27, 499

C

Cahier d'un retour au pays natal :..... 169, 494
Cent ans de solitude :..... 8, 492
Cercle des tropiques (Le) : 68, 264, 492
Cet homme est mort : 462, 494
Chasse à l'homme : 8, 491
Chinua Achebe et la tragédie de l'Histoire :..... 14
Compère Général Soleil : 304, 491
Complots, Secrets et Rumeurs. De Catilina à Staline : 293
Confession et Perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne :68, 217, 218, 221, 503
Contestant (Le) :..... 431, 440, 493
Conversation à la Cathédrale : 8, 314, 492
Coran (Le) :..... 57, 496
Corps et Fantasmes. Pathologie du psychosomatique :..... 231
Cri des oiseaux fous (Le) :..... 144, 304, 492
Critique de la raison pure :..... 503
Cultures et le Temps (Les) :..... 132, 506

D

Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XXe siècle :22, 24, 119, 121, 122, 123, 497
De la Projection. Une étude psychanalytique : 61
De Marie-Galante à une poétique afro-antillaise : 173, 506
De Viris illustribus : 474, 501
Démagogue (Le) :.....13, 14, 343, 347, 491
Démocratie et totalitarisme :..... 500
"Dénonciation et afro-pessimisme dans la littérature négro-africaine" :..... 482, 509
Derniers Indiens des Caraïbes. Images, mythe et réalité (Les) : 10
"Des formes variées du discours rebelle" : ... 152, 506

©2011/UPS/I.02/14/D.

Descriptif (Du) : 188, 500
Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku. Prince qu'on sort (Le) :..... 76, 224, 349, 402, 403
Devoir de violence (Le) :..... 14, 493
Dialectique de la raison (La) : 480, 501
Dictateur d'Afrique noire dans la littérature et le cinéma francophones de 1963 à 2000. Une analyse des représentations (Le) : 28, 496
Dictateur ou le dieu truqué dans les romans français et anglais de 1918 à 1984 (Le) : 55, 57
Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine : 144, 154, 315, 508
Dictionnaire de la Psychanalyse : 37, 108, 508
*Dictionnaire de la Psychologie (Grand) :*7, 37, 52, 287, 318, 319, 320, 437, 508
Dictionnaire des littératures de langue française : 33, 34, 508
Dictionnaire des mythes littéraires : 420, 508
Dictionnaire du littéraire : 49, 143, 248, 429, 508
Dictionnaire Grand Larousse Universel : 474, 508
Dictionnaire Le Littré : 431, 508
Discours de la Baule (Annexe) : 25, 509, 536
Drame de martyr et sécularisation du théâtre en Allemagne au XVIIe siècle -[..... 459, 498
Dramouss : 348, 439, 440, 492
Du Contrat social : 336, 502

E

E. A. V. B. S. *:*15, 22, 35, 47, 50, 51, 52, 55, 56, 73, 81, 97, 99, 100, 101, 115, 138, 139, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 176, 177, 178, 179, 205, 214, 216, 217, 227, 232, 242, 245, 247, 250, 255, 257, 261, 262, 263, 269, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 289, 290, 293, 297, 298, 301, 305, 313, 314, 325, 327, 331, 332, 340, 348, 354, 358, 359, 360, 362, 372, 374, 377, 383, 384, 390, 392, 405, 406, 413, 421, 423, 432, 433, 434, 435, 444, 445, 465, 472
*École des dictateurs (L') :*48, 52, 64, 80, 82, 93, 99, 195, 241, 246, 247, 323, 502
Écrire en pays dominé : 261, 392, 496
Écrivain et le Dictateur (L') : 177, 261, 264, 498
Écrivain peut-il créer une civilisation ? (L') :.. 166, 507
Éloge de la créolité : 175, 505
En Attendant le vote des bêtes sauvages, voir E. A. V. B. S. : 15, 22, 27, 115, 121, 205, 268, 489
En marge, l'Occident et ses "autres" : 63, 505
*Encyclopaedia Universalis (L') :*7, 15, 16, 43, 248, 267, 321, 480, 508
Épopée de Samba Guéladiégui (L') : 148, 497
Érotisme et Littérature – Afrique noire, Caraïbes, Océan indien : 222, 497
"Espace domestique, espace fantastique. Pour une 'hétérotopologie' du fantastique fin de siècle" : 94, 508
"Essai d'approche du concept et du mécanisme des '' objets-médiateurs'' chez les Mitsogho (Gabon)" : 62
Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal : 482, 503
Esthétique : 336, 385, 386, 389, 503, 506
Esthétique de la réception (Pour une) : 32, 143
Esthétique du choc. Gérard Étienne ou l'écriture haïtienne au Québec (L') : 336, 506
Et les Chiens se taisaient : 10, 495
État honteux (L') *:*15, 22, 50, 51, 53, 54, 56, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 104, 116, 117, 118, 124, 125, 135, 140, 145, 146, 149, 150, 151, 156, 163, 164, 165, 166, 176, 178, 179, 180, 184, 187, 205, 206, 207, 211, 212, 215, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 241, 249, 250, 255, 257, 266, 267, 268, 275, 276, 279, 283, 289, 291, 297, 302, 307, 309, 316, 324, 325, 340, 341, 342, 349, 351, 354, 358, 360, 362, 372, 375, 381, 382, 383, 384, 388, 390, 391, 403, 404, 405, 406, 411, 412, 414, 420, 422, 423, 424, 432, 433, 434, 444, 453, 454, 461, 464, 465, 467, 473, 489
Éthique et Esthétique de la perversion 73, 502
Éthique protestante et l'esprit du capitalisme (L') : 472, 504
Ethnies ont une histoire (Les) : 238, 505
Ethnologiques. Hommages à Marcel Griaule : 62, 505
Être et Temps : 107, 503
Études sur l'hystérie : 51, 505
Études sur la Satyre Ménippée : 505
Exilés de la forêt vierge ou le Grand complot (Les) : 431, 493
Existentialisme est un humanisme (L') : 443, 504
Expérience concentrationnaire est-elle indicible ? (L') : 120, 497

F

Fantastique des auteurs et des thèmes (Le) : . 64, 498
Fantastique francophone (Le) : 143, 505
Féminin fatal : 497
Ferme des animaux(La) : 100, 493
Fête au bouc (La) : 7, 8, 11, 12, 492
"Figure du marginal dans *Kamouraska* et *Les fous de Bassam* d'Anne Hébert" : 63, 505
Figure II : 31, 500
Films
Dernier roi d'Écosse (Le) : 247
Mobutu roi du Zaïre : 247, 509
Moloch tropical : 440, 509
Fleurs du mal (Les) : 369, 494
Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin de Sony Labou Tansi : 109, 505, 506

G

Gouverneurs de la rosée : 12, 493
Guinée 61. L'École et la Dictature : 304, 492

H

Haïti
Économie Politique de la corruption - Tome II, L'État Marron, 1870-1915 : 294
Économie politique de la corruption - Tome IV. L'ensauvagement macoute et ses conséquences, 1957-1990 : 283
Économie politique de la corruption. De Saint Domingue à Haïti, 1791-1870 :..... 273, 501
Hiéron :..... 113, 114, 271, 272, 282, 283, 371, 504
Histoire de la folie à l'âge classique : .. 54, 62, 66, 502
Histoire de la littérature négro-africaine 153, 497
Homme unidimensionnel (L') :..... 123, 255, 501

I

Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Livre second
Recherches phénoménologiques pour la constitution :..... 49, 503
Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française (L') : 26, 27, 467, 498
Ile du docteur Moreau (L') : 413, 494
Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine (L') :..... 26, 498

K

Kotawali : 214, 338, 431, 493

L

"L'écroulement du totalitarisme en Russie" : 18, 21, 507
"L'Espace psychanalytique. Théorie et pratique" :. 31, 508
"L'œuvre de Sony Labou Tansi
Une tragédie de la parole et une scène de l'histoire" : 109, 505
"La Fête au bouc de Mario Vargas Llosa. Tyrans et despotes dans la littérature latino-américaine" : 11
"Le Descriptif et le nouveau roman d'Afrique et d'Amérique latine" :..... 27, 506
Le Dictateur d'Afrique noire dans la littérature et le cinéma francophones de 1963 à 2000. Une analyse des représentations : 28, 496
Lector in fabula: 143, 499
"Les formes 'dures' du récit
enjeux d'un combat" :..... 153, 507
"Les Rois maudits entre dagues et venins" : 293
Limites de l'interprétation (Les) :..... 457, 500
Littérature et Espaces : 31, 94, 508
Littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique (La) :..... 11, 496
Littérature nègre (La) :..... 496
Littératures des Caraïbes de langue française : 10, 497
Littératures francophones
langues et styles :..... 154, 507
"…….langues et styles" : 154, 163
Logique du récit : 429, 499

M

Magouille d'une esthétique
René Depestre et le vaudou : 328, 330
"Mais quel Occident ? Quels autres ?" :..... 63, 505
Malaise (Le) :..... 14, 362, 491, 503
Malaise dans la civilisation (Le) :..... 362, 503
Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive :..... 26, 27, 498
Mât de cocagne (Le) *:*15, 22, 35, 55, 56, 60, 61, 62, 72, 78, 84, 87, 102, 104, 111, 112, 120, 136, 137, 157, 158, 170, 173, 174, 198, 199, 200, 201, 202, 211, 215, 224, 225, 227, 228, 229, 232, 239, 242, 253, 255, 256, 264, 265, 266, 271, 272, 273, 278, 279, 294, 295, 296, 299, 304, 309, 315, 316, 325, 328, 329, 330, 344, 345, 346, 349, 351, 352, 353, 354, 360, 361, 363, 373, 374, 377, 378, 379, 382, 383, 387, 388, 396, 397, 398, 406, 407, 411, 414, 417, 424, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 458, 460, 463, 464, 471, 472, 489
*Meilleur des mondes (Le) :*265, 350, 378, 444, 472, 492
Métamorphose(La) : 96
"Moi, Nègre d'Amérique" : 9, 507
Moins l'infini : 12
Monde comme volonté et comme représentation (Le) :..... 482, 504
Monde s'effondre (Le) : 14, 491
Mort des pays de Cocagne. Comportements collectifs de la renaissance à l'âge classique (La) : 175, 505
Motifs et thèmes du récit médiéval :..... 34, 498
Mourir pour Haïti *:*12, 15, 22, 63, 65, 66, 67, 74, 75, 80, 81, 82, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 109, 119, 121, 122, 136, 137, 140, 141, 156, 158, 159, 161, 162, 171, 173, 174, 185, 198, 201, 202, 210, 211, 214, 215, 220, 221, 224, 233, 243,咔258, 259, 271, 272, 273, 280, 281, 283, 292, 296, 311, 312, 317, 318, 322, 323, 324, 339, 349, 354, 355, 356, 360, 362, 374, 375, 382, 383, 384, 385, 394, 395, 396, 407, 408, 411, 412, 415, 421, 431, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 460, 464, 469, 470, 482, 489, 507
Mythe de l'éternel retour. Archétype et répétition (Le) :..... 460, 502
Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale (Le) :..... 252, 498, 504
Mythe du héros (Le) :..... 431, 498

©2011/UPS/I.02/14/D.

N

Naissance de la tragédie (La) :461, 466, 467, 468, 504
Nègre crucifié (Le) : 414, 416, 491
Noctuelles vivent de larmes (Les) : 213, 340, 492
Nous autres : 255, 260, 263, 264, 266, 267, 494
Nouveau monde découvert par Christophe *Colomb (Le) :* 8, 495
Nouveau Testament (Le) : 465, 496

O

Odyssée (L') : 446, 495
Œdipe à Cologne : 465, 495
Œdipe roi : 197, 200, 204, 495
Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance (L') : 117, 180, 498
Oies du Capitole ou les raisons de la rumeur (Les) : 288, 506
Ordre du descriptif (L') : 27, 506
"Où apparaît un fantastico séduisant et subtil" : . 143, 149, 505

P

Palimpseste. La Littérature au second degré : 30, 500
Paradis – un peu plus loin (Le) : 209, 492
Pensées (Les) : 385, 504
Plaisir du texte (Le) : 73, 496
Pleurer-rire (Le) : 227, 492
Poèmes : 169, 485, 495
Poésies nouvelles (Rolla) : 456, 509
Poétique de Dostoïevski (La) : 124, 498
Pouvoir des mots, les maux du pouvoir (Le) : 159, 202, 292, 322, 505
Pouvoir politique en Haïti de 1957 à nos jours (Le) : 11, 501
"Pouvoir, amour et sexualité dans l'œuvre de Gérard Étienne" : 336, 506
Président (Le) : 67, 68, 83, 350, 381, 495
Prince (Le) : 245, 246, 351, 361
Prison d'Afrique : 50, 304, 491
Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib : 329, 499
Procès (Le) : 316, 317, 318, 460, 492
Production du texte (La) : 31, 32, 500
Psychologie du pouvoir : 23, 68, 77, 97, 108, 502
Putsch (Le) : 55

Q

Qu'est-ce que la littérature ? : 17, 498

R

Récit du Cirque de la Vallée des Morts. Récit du Cirque (Le) : 83
Recours de la méthode (Le) : 8, 119, 304, 491
Religions et philosophie africaines :133, 134, 183, 184, 503
Représentation dans la littérature et les arts (La) : 29, 31, 505
*République (La) :*19, 20, 21, 29, 193, 209, 308, 370, 504
Retour du tragique (Le) : 467, 477, 497
Roi sorcier, mère sorcière. Parenté, politique et sorcellerie en Afrique noire. Structures et fêlures : 502
Rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire (Du) : 385, 387, 507
Roman politique (Le) : 7, 16, 17, 23, 25, 47
***Rue des Pas-Perdus** :* 15, 22, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 81, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 95, 104, 121, 122, 135, 136, 140, 154, 155, 156, 171, 172, 173, 174, 197, 198, 201, 202, 212, 214, 215, 218, 219, 220, 224, 229, 230, 231, 243, 244, 248, 249, 251, 259, 260, 270, 271, 273, 277, 283, 292, 296, 300, 302, 303, 307, 308, 310, 311, 314, 316, 330, 331, 338, 339, 342, 343, 354, 355, 360, 362, 375, 376, 382, 383, 384, 392, 393, 394, 408, 409, 410, 412, 416, 417, 418, 419, 436, 437, 463, 470, 471, 482, 489, 507, 509
Rumeur. Message et transmission (La) :288, 289, 291, 298, 504

S

Saint Jacques à Compostelle : 157, 502
Saison au Congo (Une) : 13, 341, 495
Savant et le Politique (Le) : 440, 441, 466, 504
Sémantique structurale : 56, 500
Séminaire de 'Ain Chams'. Une introduction à la littérature générale et comparée (Le) : 35, 498
Sept contre Thèbes (Les) : 200
Sept Solitudes de Lorsa Lopez (Les) : 209, 494
Septe contre Thèbes (Les) : 200, 495
"Seuils, portes, jardins, forêts topiques transitionnelles dans la littérature (Europe)" : 43
Socialisme et Communisme (extraits des discours des années 1956-1963) : 240
Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain : 429, 430, 458, 496
Sociologie politique des rumeurs : 288, 294, 502
Soleils des indépendances (Les) : 14, 335, 492
Subversion du sujet. Psychanalyse, philosophie et politique : 19, 504
"Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone" : 11, 26, 509
Symbolisme et Interprétation : 33

Système totalitaire. Les origines du totalitarisme (Le) : 17, 21, 500

T

Temps (Le) : 491, 502
Temps de Tamango (Le) : 491
Ténèbres extérieures (Les) : 12, 144, 491
Théâtre en France au XVI e siècle (Le) : 115, 497
Théorie du roman (La) : 32, 429, 462, 481, 500
Toiles d'araignées : 304
Totalitarisme
un cadavre encombrant. La place de l'énigme totalitaire au XXe siècle (Le) : 18, 21, 507
"Totalitarisme africain (Le)" *:* 254, 258, 282, 506, 507
*Totem et Tabou :*55, 60, 200, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 503
Tragédie du roi Christophe (La) : 239, 495
Tragédie soviétique. Histoire du socialisme en Russie, 1917-1991(La) : 19, 501
Traité des hallucinations : 59, 60, 224, 502, 503
Trésor de la langue française, T. neuvième : 268
Trop de soleil tue l'amour : 80, 491

U

"Une radicalisation du discours romanesque africain ou de l'obscène comme catégorie littéraire" : ... 12
UPDIKE, John : 55

V

Vaudou sorciers empoisonneurs. De Saint-Domingue à Haïti : 61, 321, 504
Vie de boy (Une) : 222, 493
***Vie et demie (La)** :*15, 22, 23, 24, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 83, 87, 88, 101, 104, 113, 114, 115, 117, 120, 122, 123, 125, 126, 127, 135, 138, 151, 152, 153, 154, 156, 162, 163, 164, 165, 166, 176, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 204,咔205, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 223, 229, 234, 241, 245, 249, 252, 253, 254, 256, 257, 263, 268, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 299, 300, 301, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 324, 325, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 349, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 383, 384, 388, 389, 394, 395, 396, 397, 403, 404, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 424, 435, 440, 441, 442, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 457, 458, 459, 462, 464, 474, 475, 480, 482, 489
Vive le Président ! La fête africaine : 337, 371, 381, 491
Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion : 18, 19

X

Xala : 13, 235

Y

Yeux du volcan (Les) : 346, 347, 494

©2011/UPS/I.02/14/D.

INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS

∗ Le numéro de page en gras renvoie à la définition du concept indiqué ou à son sens dans le texte. Les mots en gras sont des ***emprunts***∗ aux langues locales. Leur nombre insuffisant pour en faire un glossaire nous oblige à les ranger dans cet index.

A

Accomplissement : 32, 132, 133, 205, 330, 363, 420, **437**, 443, 444, 445, 447, 454, 462
Amazone :40, 427, 430, 432, 438, 452, 453, 454, 455, 456, 461
Archétype :.....404, 458, 470, 471, 472, 473, 474, 475

B

Bestialité :12, 311, 326, 383, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 409, 410, 412, 413, 414, 420, 421, 423, 461
Bourreau(x) :15, 58, 107, 127, 380, 403, 404, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 421

C

Camoquins : 202
Conditionnement :265, 267, 299, 336, 349, 350, 352, 357, 429
Corps :35, 45, 58, 59, 60, 61, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 88, 89, 90, 96, 102, 103, 104, 110, 120, 121, 126, 157, 162, 176, 188, 210, 219, 220, 221, 224, 229, 230, 234, 244, 268, 280, 303, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 324, 343, 345,咔352, 355, 356, 374, 376, 394, 401, 402, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 419, 421, 424, 425, 437, 441, 446, 451, 459, 465, 501
Coustrani :..... 226, 325
Culte de la personnalité :38, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250
Culture :13, 35, 132, 134, 135, 167, 227, 248, 259, 322, 409, 551

D

Délocalisation :45, 61, 65, 93, 94, 96, 98, 136, 157, 174, 189, 203, 410, 484
Dérive :12, 38, 55, 225, 237, 251, 255, 283, 284, 363, 370, 379, 411, 419, 427, 436, 476, 479, 483
Désir(s) :15, 16, 37, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 89, 129, 130, 141, 160, 162, 164, 165, 166, 167, 175, 176, 220, 223, 225, 228, 229, 232, 235, 242, 243, 244, 246, 266, 269, 270, 273, 289, 298, 299, 300, 301, 314, 323, 324, 338, 397, 413, 421, 435, 449, 463, 471, 476
Dieu /dieu(x) : 23, 24, 55, 57, 110, 118, 210, 211, 212, 315, 322, 363, 439, 459, 479, 482, 499
Donsomana :52, 115, 138, 139, 145, 147, 178, 184, 290, 291, 301, 389, 392, 434, 465, 472

E

Effraction : 49, 64, 67, 68, 85, 94, 97
Espace familial : 36, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 205, 207, 220, 424
Espace institutionnel : 43, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68
Espace social : 43, 45, 46, 65, 92, 188, 431
État moderne : 138, 225, 237, 238, 239, 240, 245, 248, 251, 252, 253, 254, 269, 285, 322, 335, 347, 353
Ethnie :12, 38, 237, 238, 239, **267**, 269, 270, 274, 275, 277, 340, 363
Ethnocentrisme : 12, 38, 268, 269, 270, 273, 275, 276, 277, 279, 281, 282, 283, 483
Exclusion : 36, 47, 48, 63, 67, 85, 94, 101, 104, 120, 187, 214

©2011/UPS/I.02/14/D.

F

Fantasme(s) :.....48, **52**, 54, 56, 68, 69, 435
Fantastique(s) : **49**, 62, 64, 67, 94, 114, 115, 126, 142, 143, 144, 147, 148, 153, 382, 508
Femme fatale : 40, 427, 430, 435, 448, 449, 450, 451, 452, 455, 461
Figure du dictateur : 24, 37, 40, 55, 56, 64, 65, 66, 68, 73, 108, 118, 193, 195, 196, 202, 208, 214, 217, 221, 224, 227, 230, 231, 233, 234, 237, 238, 240, 243, 248, 250, 282, 283, 307, 321, 336, 338, 341, 354, 362, 363, 367, 374, 391, 398, 401, 413, 414, 417, 425, 427, 443, 468, 469, 474
Figure(s) de l'altérité :..... 63, 197, 198, 200, 355
Fog : 147, 148
Fou : 54, 63, 64, 65, 66, 80, 82, 109, 112, 121, 182, 200, 231, 258, 322, 355, 362, 395, 456, 463

H

Héros :15, 22, 34, 37, 39, 40, 52, 53, 54, 77, 78, 95, 97, 102, 115, 120, 125, 126, 138, 157, 158, 159, 160, 169, 170, 176, 185, 186, 197, 199, 203, 227, 232, 259, 278, 290, 291, 299, 325, 328, 333, 350, 354, 378, 395, 403, 409, 414, 427, **429**, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 451, 453, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 474, 476, 484, 498

I

Idéologie(s) : 12, 17, 18, 21, 261, 268, 270, 272, 279, 339, 391, 397
Intellectuel : 39, 338, 367, 369, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 409, 410, 435, 476, 507
Intrusion :.....36, 64, 86, 94, 98, 182
Itinéraire(s) : 15, 35, 45, 85, 98, 101, 108, 130, 143, 146, 147, 148, 149, 152, 158, 159, 160, 170, 190, 197, 198, 203, 207, 305, 343, 372, 378, 397, 427, 462

K

Ké :..... 147

L

Labyrinthe :104, 135, 144, 145, 148, 152, 154, 158, 159, 187, 188, 189
Lieu du mal : 15, 168, 170, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 484
Lieu(x) commun(s) :.....120, 175, 177, 186, 250, 340
Lila :..... 147

M

Mapous : 201
Marassa :..... 419
Martyr : 40, 427, 430, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 459, 460, 461, 498
Maso : 147
Masque : 37, 39, 67, 101, 116, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 225, 226, 230, 231, 240, 247, 254, 256, 263, 264, 282, 288, 295, 300, 301, 302, 310, 318, 333, 357, 360, 361, 363, 367, 371, 373, 374, 377, 378, 402, 407, 420, 425, 429
Métamorphose(s) : 20, 38, 39, 56, 60, 61, 64, 72, 75, 85, 86, 93, 98, 99, 120, 143, 149, 162, 193, 196, 212, 363, 395, 414, 425, 454, 455, 462, 470, 476
Monde d'en bas : 370, 371, 372, 374, 375, 377, 378, 381
Monde d'en haut : 39, 370, 371, 372, 373, 375, 377, 378
Monstrocrate(s), voir Monstrocratie : 420
Monstrocratie : **418**
Mwop :..... 147
Mythe :10, 34, 38, 39, 67, 69, 141, 143, 159, 165, 196, 201, 202, 203, 204, 206, 227, 234, 237, 238, 240, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 289, 291, 330, 332, 333, 367, 401, 402, 406, 414, 415, 420, 422, 425, 427, 452, 460, 461, 470, 485, 503

N

Nouveau roman : 26, 27, 28, 480, 506

P

Parti unique :18, 25, 38, 100, 237, 238, 239, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 265, 267, 278, 293, 297, 305, 479, 551
Père de la nation : 69, 206, 207, 214, 215, 216, 217, 293, 363
Perversion :**37**, 38, 55, 73, 195, 196, 221, 235, 284, 370, 421, 502
Poétique :27, 29, **30**, 31, 66, 67, 68, 70, 74, 87, 129, 130, 135, 163, 173, 187, 188, 190, 305, 389, 496, 506
Portes :..... 43, 80, 85, 88, 92, 93, 96, 97, 98, 193, 200
Pouvoir dictatorial : 24, 29, 39, 55, 99, 179, 273, 285, 303, 305, 321, 325, 326, 333, 336, 339, 347, 348, 350, 359, 364, 367, 377, 378, 385, 386, 394, 410, 431, 475, 479
Prison(s) :3 6, 43, 66, 67, 78, 84, 85, 86, 90, 97, 98, 113, 118, 159, 189, 269, 303, 304, 305, 306, 316, 395, 402, 406, 422, 472

R

Représentation : 7, 16, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 33, 43, 46, 67, 68, 73, 86, 88, 108, 112, 115, 116, 120, 167, 168, 180, 184, 187, 189, 195, 224, 237, 242, 257, 277, 301, 303, 305, 307, 308, 312, 318, 336, 362, 370, 375, 378, 383, 386, 387, 390, 423, 425, 429, 467, 471, 475, 476, 479, 481, 482, 483, 504, 550
Revendication paternelle :195, 196, 197, 199, 200, 202, 203, 206, 207, 208, 217
Roman politique : 7, 16, **17**, 24, 26, 28, 120, 129, 142, 143, 234, 416, 443, 468, **479**, 483, 485

S

Satan : 119, 123, 153, 189, 219, 381
Sexualité :50, 195, 215, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 235, 243, 328, 336, 357, 359, 360, 362, 363, 375, 377, 378, 419, 420, 427, 430, 443, 444, 447, 452, 503, 506
Société traditionnelle : 138, 182, 222, 247, 252, 253, 269, 285, 321, 335, 347
Sor :..... 199, 353, 460
Sora :..... 99, 147, 290
Sublime : 247, 394, 461, 463, 464

T

Télédiol :.....299
Terreur :11, 18, 22, 23, 38, 180, 186, 270, 271, 285, 299, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 316, 319, 354, 363, 391, 397, 403
Territoire : 12, 46, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 151, 252, 268, 272, 439
Totalitarisme, *voir* pouvoir dictatorial : 7, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 26, 39, 86, 94, 118, 122, 123, 129, 130, 131, 177, 187, 189, 190, 197, 223, 247, 261, 282, 378, 484, 497, 500, 507
Toute-puissance : 23, 69, 198, 209, 225, 228, 233, 322, 323
Tragique :15, 16, 27, 102, 144, 151, 162, 169, 223, 328, 442, 457, 458, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 473, 475, 477, 479, 497
Tso :.....147
Tyrannie, *voir* pouvoir dictatorial : 16, 19, 21, 36, 37, 48, 100, 101, 102, 107, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 127, 130, 134, 136, 143, 144, 152, 160, 162, 164, 168, 170, 172, 178, 179, 182, 185, 186, 193, 195, 196, 201, 202, 203, 204, 207, 283, 391, 402, 414, 416

V

Victime(s) :15, 43, 58, 62, 64, 78, 82, 95, 107, 108, 121, 130, 199, 218, 314, 345, 364, 396, 403, 404, 414, 415, 416, 418, 420, 423, 450, 451, 452, 464, 465, 469, 470
Violence(s) : 7, 14, 27, 39, 77, 78, 135, 152, 180, 181, 184, 185, 199, 212, 216, 249, 260, 268, 271, 273, 277, 279, 281, 306, 307, 308, 311, 323, 331, 344, 348, 354, 355, 357, 360, 364, 367, 369, 376, 398, 399, 401, 402, 403, 405, 406, 408, 409, 415, 416, 425, 435, 437, 444, 447, 451, 457, 460, 462, 464, 466, 467, 475, 476, 477, 493, 499, 507

Y

Yowo : 327

Z

Zobop : 61

©2011/UPS/I.02/14/D.

ANNEXE

ALLOCUTION DE M. FRANÇOIS MITTERRAND, PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE, SUR LA SITUATION ÉCONOMIQUE DE L'AFRIQUE, LES POSSIBILITÉS D'AIDE DES PAYS LES PLUS RICHES ET LA POSITION FRANÇAISE EN MATIÈRE DE COOPÉRATION ET D'AIDE FINANCIÈRE.
LA BAULE LE 20 JUIN 1990[1].

Personnalité : MITTERRAND François.
Fonction : Président de la République.
Circonstances **:** 16ème sommet franco-africain.
Lieu : À La Baule du 19 au 21 juin 1990.

Majesté[2],

§. 1. - Laissez-moi vous remercier pour la présidence que vous avez exercée depuis la Conférence de Casablanca.

§. 2. - Je salue ceux qui nous rejoignent dans notre Conférence pour la première fois. Je ne ferai pas de distinction. Mais je noterai cependant la présence de la Namibie, ce qui marque bien qu'il y a aussi des évolutions heureuses : l'accession à l'indépendance est l'une des formes essentielles de la liberté et la Namibie en est le meilleur symbole.

[1] Sources : http://www.vie-publique.fr/discours**,** Site Internet de la documentation française. Direction de l'information légale et administrative. Mots clefs de recherche : discours de la Baule.

[2] Dans le texte original, tel qu'il apparaît sur la page web, les paragraphes sont distincts, mais les premières lignes ne sont pas en retrait. Nous avons mis en retrait la première ligne de chaque paragraphe et justifié le texte pour une meilleure lecture, mais aussi par souci d'harmonisation avec la mise en forme du texte dans son ensemble. Par ailleurs, la numérotation des paragraphes a pour but de permettre au lecteur de trouver facilement les passages auxquels le texte de base le renvoie. Ces passages sont également mis en italique pour faciliter leur identification. En dehors de ces modifications d'ordre formel, le texte est tel qu'il est mis en ligne sur le Site indiqué ci-dessus, ou du moins jusqu'à la date de sa dernière consultation (le 26/10/2010).

©2011/UPS/I.02/14/D.

§. 3. - Depuis la conférence de Casablanca, beaucoup de choses se sont passées. Vous avez parlé, Majesté, des maux dont souffre l'Afrique. Chacun le sait, ils sont nombreux. Cela repose sur des réalités difficiles et parfois angoissantes. La crise est d'abord économique. Elle s'aggrave sans cesse. Vous savez que la production par tête diminue chaque année, que la part de l'Afrique dans la concurrence mondiale recule, que les investissements se font plus rares, qu'ici ou là la famine resurgit, que la dette s'alourdit. Bref, on est installé cruellement dans le cycle infernal "dette - sous développement", tandis que la population croît. Comment voulez-vous que les systèmes scolaires et sociaux puissent résister à la poussée de la démographie dans de telles circonstances ?

§. 4. - Vous avez eu raison de le dire tout à l'heure, se tourner vers l'Afrique et porter accusation révèle une grande injustice de ceux qui, avec complaisance, parfois même avec satisfaction, dénoncent les mœurs, les traditions, le système politique, la manière de vivre de l'Afrique. Si j'ai moi-même des observations critiques à faire, comme je le ferai à l'égard de mon pays, je refuse de m'engager dans ce procès. Je préfère examiner avec vous la manière dont on pourrait préparer l'avenir immédiat. Car
528 je suis de ceux qui pensent que si responsabilités il y a, on ne peut ignorer celles qui incombent à la société internationale et particulièrement aux pays les plus riches. Sont-ils sans pitié ou simplement indifférents ?

§.5. - Nous attendons encore, en dépit des efforts répétés de la France et de quelques autres, le plan mondial qui permettrait d'examiner, sur une distance de cinq à dix ans, la manière de parer aux maux successifs qui viennent pour une large part des pays riches pour atteindre les pays en voie de développement, pauvres ou moins pauvres, mais en tout cas très endettés.

§. 6. - Examinons par exemple, l'effondrement des cours des matières premières. Je me répète d'une année sur l'autre. Mais comment ne pas se répéter ? Nous sommes contraints de tenir le même discours puisque les faits n'ont pas changé. Si on se met à la place des responsables africains, on se dit comment faire ? On établit un budget, on tente de planifier sur deux ans, trois ans, cinq ans et en l'espace d'une semaine, quand ce n'est pas au cours d'une simple séance d'un après-midi dans une ville lointaine, tout s'effondre.

§. 7. - Les monnaies de base ont connu des évolutions qui ont constamment dérangé vos prévisions ; vos productions ont connu des évolutions saisissantes vers la baisse. On s'interroge : comment le financier le plus avisé du monde, pourtant si prêt à se faire donneur de leçons, agirait-il ? Quelle solution trouverait-il pour compenser les pertes, arrêter le désastre ? On s'étonne après cela de la fuite des investissements étrangers.... Et que penser de la fermeture des marchés en Occident ? Faut-il s'étendre sur le débat au sein du GATT à propos du maintien du protectionnisme, sur les produits agricoles, les produits textiles et combien d'autres ? Il y a là une spirale qui empêche les pays africains de retrouver un équilibre hors duquel tout leur est interdit : le développement, bien entendu, la prospérité, l'équilibre politique, le temps et l'espace nécessaires pour procéder aux réformes politiques attendues.

§. 8. - Il est vrai que l'Afrique est l'oubliée de la croissance, la laissée pour compte du progrès ; je dis ceci d'une façon rapide, car dans tel ou tel pays, on observe des efforts récompensés par le succès.

§. 9. - Nous n'allons pas nous attarder pour tenter de désigner le coupable. Les responsabilités sont partagées. Dans mon esprit, elles commencent par l'insouciance ou l'irresponsabilité des pays, qui par solidarité internationale et dans leur intérêt, devraient comprendre qu'une large et audacieuse politique Nord-Sud s'impose. Elles continuent par les défaillances de nombreux pays africains qui n'ont pas pu ou qui n'ont pas su prendre à temps les mesures qui pouvaient leur convenir. Prenons-en acte ; posons-nous ces questions.

§. 10. - La première question est sous-jacente dans les campagnes qui se développent, un peu partout dans le monde, contre la politique de la France : faut-il que la France renonce afin de ne plus être exposée aux critiques nombreuses qui la frappent ? Faut-il qu'elle rapatrie chez elle tous les moyens et qu'elle les consacre à ses ressortissants nationaux ? Faut-il qu'elle se replie, faut-il qu'elle cherche en elle-même ses seules ambitions ? Je vous dirai ce que je pense de la politique de la France et de la manière dont elle est conduite. Mais je répondrai par avance à cette question : la France est décidée à poursuivre sa politique et donc à aider l'Afrique, quoi qu'il en soit et quoi qu'on en dise. Elle ne se retirera pas de l'œuvre engagée depuis si longtemps et qui, sous des formes différentes au travers de l'histoire, l'a associée à un grand nombre de ces pays.

©2011/UPS/I.02/14/D.

§. 11. - La France restera fidèle à son histoire dont, d'une certaine manière vous êtes, et à son avenir dont vous serez, je l'espère aussi.

§. 12. - Permettez-moi quelques rappels simples. La France est toujours le premier des pays industriels avancés dans l'aide aux pays en voie de développement. Le premier, nettement, devant tous les autres. C'est vrai que des pays comme le Canada ou l'Allemagne font un effort tout à fait estimable. Mais, c'est vrai que d'autres grandes puissances restent à quelque distance et même parfois à une longue distance.

§. 13. - *Notre aide à l'Afrique en 1990 est supérieure à celle de 1989 qui, elle-même, était en accroissement par rapport aux années précédentes. La quatrième Convention de Lomé, à laquelle nous avons pris une part si évidente, a permis d'augmenter de 45 % les engagements financiers de la Communauté. Dans toutes les enceintes internationales, j'ai plaidé pour le développement que je considère comme un élément indissociable des progrès de la démocratie.*

§. 14. - Nous sommes allés partout, le ministre des affaires étrangères, le ministre de l'économie et des finances, le ministre de la coopération, le ministre de la francophonie notamment, pour plaider le dossier de l'Afrique.

530

§. 15. - Et nous devons répéter, encore une fois, les mêmes choses simples. A Toronto, nous avons mis au net un plan qui permettrait de réduire ou d'abolir la dette des pays les plus pauvres et nous avons préconisé trois façons de faire en annonçant aussitôt celle que nous avions choisie. A Dakar, peu de temps après, nous avons annulé nos créances publiques à l'égard de trente-cinq pays d'Afrique. Cet exemple a été suivi par quelques-uns.

§. 16. - A la tribune des Nations unies, j'ai demandé qu'un plan fût élaboré et décidé en faveur des pays dits intermédiaires, ceux qui sont peut-être moins pauvres, mais si endettés que le bénéfice de leur travail est absorbé par le service de la dette.

§. 17. - A Toronto, à Dakar, à New York j'avais déjà indiqué que la France ne s'en tiendrait pas là.

§. 18. Je pense que dès maintenant, il convient de ne plus faire que des dons à 100 % aux pays les moins avancés. Une Conférence de ces pays se tiendra à Paris, cet automne, j'aurai l'occasion d'y revenir. Je pense qu'il convient de limiter à 5 %, ce qui revient à une réduction de 50 %, les taux d'intérêt de tous les prêts publics aux pays dits intermédiaires de l'Afrique sub-saharienne. C'est une décision unilatérale de la France.

Elle n'a pas été négociée, ni avec vous, ni avec nos partenaires de ce fameux club des pays les plus riches qui se réunira dans quelques semaines à Houston.

§. 19. Mais j'ai l'intention, à Houston précisément, de demander à nos partenaires, aux six autres pays industrialisés, d'aller plus loin. J'ai l'intention de leur demander d'abord s'il leur est possible de reprendre à leur compte des dispositions du type de celle que je viens d'énoncer ; ensuite, d'allonger de toute façon les délais de remboursement des pays les plus endettés par des moyens divers qu'il conviendra de choisir.

§. 20. - Et j'en reviens à ce projet dix fois traité et dont il faudra bien comprendre qu'il est nécessaire, celui d'un fonds spécial mondial. J'avais proposé qu'il fût financé par des nouveaux droits de tirages spéciaux. Je pense que les pays peuvent renoncer à certains de leurs droits pour alimenter une sorte de fonds mondial de garantie qui servirait à amorcer la pompe pour que, désormais, un nouveau cours des choses préside à la marche des affaires internationales.

§. 21. - Mais, rien ne se fait au hasard. Peut-être à certaines époques l'argent se répandait avec prodigalité, sans contrôle. Moi, je n'ai pas connu ce temps-là. Je veux dire que je n'étais pas responsable au temps où ces pratiques ont pu exister. Vous savez bien, madame et messieurs, comment les choses se passent, comment les décisions sont prises. Il peut même arriver que des difficultés naissent à ce propos entre nous. Pas exactement entre vous et moi, mais entre nos hauts fonctionnaires lorsqu'ils discutent âprement de la valeur de tel projet, de son financement, de ses modalités. Il vous arrive même parfois de reprocher à la France, par ses exigences et par sa rigueur, d'exprimer je ne sais quel relent de l'époque coloniale, bien que nous ne prétendions pas, et vous le savez bien, dicter la politique que vous avez à faire.

§. 22. - Les crédits du Fonds d'aide et de coopération qui sont placés sous la tutelle du ministre de la coopération et qui servent à développer des projets font l'objet d'une instruction interministérielle, avec un luxe de précautions de toutes sortes. Les crédits sont alloués au fur et à mesure des réalisations. On constate, sur place, ce qui se fait, en collaboration avec les responsables de chacun de vos pays.

§. 23. - Il en est de même pour les crédits, prêts et dons gérés par la Caisse centrale de coopération économique. Ce sont des institutions sévères ou des organismes parfois rébarbatifs qui accumulent les étages administratifs, mais qui sont quand même bien nécessaires. Ils permettent en tout cas d'avoir la conscience tranquille. Pour vous

©2011/UPS/I.02/14/D.

comme pour nous cette aide est menée avec la rigueur nécessaire, pour qu'elle soit utile à vos peuples. A tout cela, madame et messieurs, vos États participent et contribuent. Ils font entendre leur voix, ils font connaître aussi leurs objections et ils acceptent parfaitement tout ce qui leur permettra de mener leur action sous le contrôle de chefs d'État dont je peux dire que j'ai souvent constaté le scrupule sur la manière dont ils devaient gérer les crédits qui doivent servir au développement de leur peuple. Si l'on doit constater un certain nombre de défaillances à travers le temps, je ne vois pas, ayant fait un examen approfondi de cette situation, ce qui pourrait être vraiment remarqué au cours de ces dernières années.

§. 24. Pour la balance des paiements, il arrive qu'une contribution soit consentie par la France aux États lorsqu'ils ont constaté que leur programmation se heurte à des décisions souvent spéculatives qui ruinent, en l'espace de quelques heures, la patience et la prévision de plusieurs années. Là encore, c'est notre ministère des finances qui intervient. Il a des instructions financières pour chaque pays. Le ministère des affaires étrangères et celui de la coopération y prennent part : dans un système aussi précis, par où serait passée cette "évaporation", dont on parle sans arrêt dans un procès de type
532 cartiériste, comme une sorte d'invitation en sourdine à voir la France arrêter, cesser de pratiquer la politique qui nous rassemble aujourd'hui et qui fait de nous, des pays amis et solidaires, nous qui représentons ensemble, sur la scène internationale, un front de quelque trente, trente-cinq pays. Mais sur ces trente-cinq pays, presque tous sont sous-développés. Peut-on dire que c'est de leur faute, et oublierait-on cette indifférence des peuples riches ou plutôt de leurs dirigeants, cet oubli de leur responsabilité et de leur intérêt, car c'est du développement des termes de l'échange qu'eux mêmes tireront les moyens de leur prospérité ?

§. 25. - Je n'ignore pas les interrogations qui suscitent chez vous les événements qui ont bouleversé l'Est de l'Europe. Vous craignez que bien des capitaux ne se détournent de l'Afrique. C'est une inquiétude que l'on peut comprendre, car les moyens des pays qui sont vos amis ne sont pas illimités. Eh bien, il dépend de nous qu'il n'en soit pas ainsi. La France fait son devoir. C'est vrai que si l'on ne rétablit un climat de confiance dans la marche en avant des pays de l'Afrique, il est difficile d'espérer la venue d'investissements étrangers, privés. On peut prendre des mesures de toutes sortes, notamment fiscales, mais ne s'agit-il pas aussi d'un problème politique ?

§. 26. Si l'on veut redonner confiance dans les chances de l'Afrique ce sera par une stabilité retrouvée, avec des administrations en bon état de marche, avec une gestion scrupuleuse et un certain nombre de dispositifs, soit anciens, soit nouveaux qu'il conviendra de déterminer au cours des heures de travail que nous aurons cet après-midi et demain.

§. 27. - Prenons un cas : celui de la zone franc. Je crois que l'on peut considérer que cette zone franc est un facteur de stabilité pour l'Afrique noire. Je crois que les pays qui y participent y sont très attachés. Eh bien, la France aussi.

§. 28. - Périodiquement, l'idée d'une dévaluation du franc CFA est relancée par de grandes institutions internationales. On dit que vous y êtes hostiles, moi aussi. Cela ne règlerait aucune de vos difficultés. Je crains que cela ne puisse aboutir qu'à alourdir les charges de vos dettes et à renchérir vos importations.

§. 29. - Certains d'entre vous se posent la question de savoir si l'Union économique et monétaire européenne ne modifierait pas la relation du franc CFA avec les autres monnaies de l'Europe. Je vous dis dès maintenant que ce qui vaut pour le franc CFA par rapport au franc vaudra demain par rapport à la monnaie européenne si celle-ci, comme nous l'espérons, voit le jour. Je puis m'en porter garant.

§. 30. - Ainsi disposerez-vous d'une vaste zone qui vous apportera certaines formes de sécurité dans le trouble général qui s'empare de l'Afrique. Vous savez que l'Europe dispose d'un Marché commun et qu'elle est à la recherche d'une monnaie unique. Or la zone franc a une monnaie mais elle n'a pas de Marché commun. Il y a pour l'instant d'un côté un Marché commun sans monnaie et de l'autre une monnaie sans Marché commun. Il y a là peut-être une situation dont la contradiction pourrait toucher à l'absurde. Ne devriez-vous pas, madame et messieurs, rechercher l'unification de vos marchés et l'harmonisation de règles administratives, juridiques, fiscales et douanières dans des ensembles suffisamment vastes ? Il serait peut-être trop ambitieux de considérer l'ensemble de l'Afrique noire. La réalité historique et géographique devrait aboutir à plusieurs ensembles et ce serait déjà un grand progrès. En tout cas, nous sommes prêts à vous aider pour mettre en œuvre ce mouvement que je crois indispensable si l'on veut pouvoir disposer de l'instrument politique, géographique, économique qui nous permettra d'avancer dans la lutte contre la crise.

©2011/UPS/I.02/14/D.

§. 31. Mais je tiens à dire ceci : de même qu'il existe un cercle vicieux entre la dette et le sous-développement, il existe un autre cercle vicieux entre la crise économique et la crise politique. L'une nourrit l'autre. Voilà pourquoi il convient d'examiner en commun de quelle façon on pourrait procéder pour que, sur le plan politique, un certain nombre d'institutions et de façons d'être permettent de restaurer la confiance, parfois la confiance entre un peuple et ses dirigeants, le plus souvent entre un État et les autres États, en tout cas la confiance entre l'Afrique et les pays développés. Je reprends à mon compte l'observation, à la fois ironique et sévère, de Sa Majesté le Roi du Maroc lorsqu'il évoquait la manière dont la démocratie s'était installée en France. Cela n'a pas été sans mal, ni sans accidents répétés. *Élargissant le propos, je reprendrai les termes de l'un des chefs d'État avec lequel nous dînions hier soir : l'Europe dont nous sommes, nous Français, avait à la fois le nazisme, le fascisme, le franquisme, le salazarisme et le stalinisme. Excusez du peu | Étaient-ce les modèles à partir desquels vous aviez à bâtir vos États, vous qui n'avez disposé, dans la meilleure hypothèse que d'un quart de siècle et, pour certains, beaucoup moins ?* Il nous a fallu deux siècles pour tenter de mettre de l'ordre, d'abord dans notre pensée et ensuite dans les faits, avec des
534 rechutes successives ; et nous vous ferions la leçon ?

§. 32. Il nous faut parler de démocratie. C'est un principe universel qui vient d'apparaître aux peuples de l'Europe centrale et orientale comme une évidence absolue au point qu'en l'espace de quelques semaines, les régimes, considérés comme les plus forts, ont été bouleversés. Le peuple était dans les rues, sur les places et le pouvoir ancien sentant sa fragilité, cessait toute résistance comme s'il était déjà, et depuis longtemps, vidé de substance et qu'il le savait. Et cette révolution des peuples, la plus importante que l'on eût connue depuis la Révolution française de 1789, va continuer. Je le disais récemment à propos de l'Union soviétique : cette révolution est partie de là et elle reviendra là. Celui qui la dirige le sait bien, qui conduit avec courage et intelligence une réforme qui, déjà, voit se dresser devant elle toutes les formes d'opposition ; celles qui s'y refusent, attachés au système ancien et celles qui veulent aller plus vite. Si bien que l'histoire reste encore en jeu. Il faut bien se dire que ce souffle fera le tour de la planète. Désormais on le sait bien : que survienne une glaciation ou un réchauffement sur l'un des deux pôles et voilà que le globe tout entier en ressent les effets.

§. 33. - Cette réflexion ne doit pas rester climatique, elle s'applique à la société des hommes |... Enfin, on respire, enfin on espère, parce que la démocratie est un principe universel. Mais il ne faut pas oublier les différences de structures, de civilisations, de traditions, de mœurs. Il est impossible de proposer un système tout fait. La France n'a pas à dicter je ne sais quelle loi constitutionnelle qui s'imposerait de facto à l'ensemble de peuples qui ont leur propre conscience et leur propre histoire et qui doivent savoir comment se diriger vers le principe universel qu'est la démocratie. Et il n'y a pas trente-six chemins vers la démocratie. Comme le rappelait M. le Président du Sénégal, il faut un État, il faut le développement et il faut l'apprentissage des libertés... Comment voulez-vous engendrer la démocratie, un principe de représentation nationale avec la participation de nombreux partis, organiser le choc des idées, les moyens de la presse, tandis que les deux tiers d'un peuple vivraient dans la misère.

§. 34. Je le répète, la France n'entend pas intervenir dans les affaires intérieures des États africains amis. Elle dit son mot, elle entend poursuivre son œuvre d'aide, d'amitié et de solidarité. Elle n'entend pas soumettre à la question, elle n'entend pas abandonner quelque pays d'Afrique que ce soit. Ce plus de liberté, ce ne sont pas simplement les États qui peuvent le faire, ce sont les citoyens : il faut donc prendre leur avis ; et ce ne sont pas simplement les puissances publiques qui peuvent agir, ce sont aussi les organisations non gouvernementales qui souvent connaissent mieux le terrain, qui en épousent les difficultés, qui savent comment panser les plaies.

§. 35. - Nous ne voulons pas intervenir dans les affaires intérieures. Pour nous, cette forme subtile de colonialisme qui consisterait à faire la leçon en permanence aux États africains et à ceux qui les dirigent, c'est une forme de colonialisme aussi perverse que toute autre. Ce serait considérer qu'il y a des peuples supérieurs, qui disposent de la vérité, et d'autres qui n'en seraient pas capables, alors que je connais les efforts de tant de dirigeants qui aiment leur peuple et qui entendent le servir même si ce n'est pas de la même façon que sur les rives de la Seine ou de la Tamise. Voilà pourquoi il faut procéder à une étude méthodique de tout ce qui touche à la vie économique.

§. 36. Il faut mettre en place des dispositifs douaniers qui empêcheront des évasions de capitaux qui viennent souvent justifier les critiques entendues. De ce point de vue encore, la France, si vous le souhaitez, est prête à vous apporter l'aide humaine et technique, à former des fonctionnaires, à se trouver auprès d'eux. J'ai vu naître la plupart

©2011/UPS/I.02/14/D.

de vos États, j'ai connu vos luttes pour en finir avec l'état colonial. Ces luttes vous opposaient souvent à la France, et seule la sagesse des dirigeants français et africains a évité, en fin de compte, le drame d'une guerre coloniale en Afrique noire. *Il fallait bâtir un État, une souveraineté, avec des frontières garanties internationalement, telles que les avaient dessinées les compas et les règles des pays coloniaux, dans les salons dorés des chancelleries occidentales, déchirant les ethnies sans tenir compte de la nature du terrain. Et voilà que ces États nouveaux doivent gérer les anciennes contradictions héritées de l'histoire, doivent bâtir une administration centrale, nommer des fonctionnaires après les avoir formés, gérer des finances publiques, entrer dans le grand circuit international, souvent sans avoir reçu des anciens pays coloniaux la formation nécessaire...*

§. 37. - Et on aurait à raisonner avec ces États, comme on le ferait à l'égard des nations organisées depuis mille ans comme c'est le cas de la France, de la Grande-Bretagne, de l'Espagne ou du Portugal | Les mœurs, les traditions aussi respectables que les vôtres, l'histoire et la nature de ces peuples, leur propre culture, leur propre façon de penser, tout cela pourrait se réduire à une équation décidée dans une capitale du Nord ?

536

§. 38. *Vraiment, je fais appel à votre raison, et je pense que nous nous connaissons assez pour savoir que rien ne sera fait entre nous en dehors du respect et de la considération que nous nous devons. S'il y a contestation dans tel État particulier, eh bien | que les dirigeants de ces pays en débattent avec leurs citoyens. Lorsque je dis démocratie, lorsque je trace un chemin, lorsque je dis que c'est la seule façon de parvenir à un état d'équilibre au moment où apparaît la nécessité d'une plus grande liberté, j'ai naturellement un schéma tout prêt : système représentatif, élections libres, multipartisme, liberté de la presse, indépendance de la magistrature, refus de la censure : voilà le schéma dont nous disposons. Nous en avons discuté plusieurs fois et hier soir encore en particulier. Je sais combien certains défendent scrupuleusement leur peuple et cherchent le progrès y compris dans les institutions. Plusieurs d'entre vous disaient : "transposer d'un seul coup le parti unique et décider arbitrairement le multipartisme, certains de nos peuples s'y refuseront ou bien en connaîtront tout aussitôt les effets délétères".*

§. 39. - D'autres disaient : "nous l'avons déjà fait et nous en connaissons les inconvénients".

§. 40. - Mais les inconvénients sont quand même moins importants que les avantages de se sentir dans une société civiquement organisée.

§. 41. - D'autres disaient : "nous avons commencé, le système n'est pas encore au point, mais nous allons dans ce sens".

§. 42. - Je vous écoutais. Et, si je me sentais plus facilement d'accord avec ceux d'entre vous qui définissaient un statut politique proche de celui auquel je suis habitué, je comprenais bien les raisons de ceux qui estimaient que leurs pays ou que leurs peuples n'étaient pas prêts. Alors qui tranchera ? Je crois qu'on pourra trancher en disant que de toute façon, c'est la direction qu'il faut prendre.

§. 43. Certains ont pris des bottes de sept lieues, soit dans la paix civique soit dans le désordre, mais ils ont fait vite. D'autres marcheront pas à pas. Puis-je me permettre de vous dire que c'est la direction qu'il faut suivre. Je vous parle comme un citoyen du monde à d'autres citoyens du monde : *c'est le chemin de la liberté sur lequel vous avancerez en même temps que vous avancerez sur le chemin du développement.* On pourrait d'ailleurs, inverser la formule : c'est en prenant la route du développement que vous serez engagés sur la route de la démocratie.

§. 44. - A vous peuples libres, à vous États souverains que je respecte, de choisir votre voie, d'en déterminer les étapes et l'allure. La France continuera d'être votre amie, et si vous le souhaitez, votre soutien, sur le plan international, comme sur le plan intérieur.

§. 45. - Vous lui apportez beaucoup. Quand je constate, par exemple, que le flux de capitaux qui va du Sud pauvre vers le Nord riche est plus important que le flux de capitaux qui va du Nord riche au Sud pauvre, je dis qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Le colonialisme n'est pas mort. Ce n'est plus le colonialisme des États, c'est le colonialisme des affaires et des circuits parallèles.

§. 46. - Nous parlons entre États souverains, égaux en dignité, même si nous ne le sommes pas toujours en moyens. *Il existe entre nous des conventions de toutes sortes. Il existe des conventions de caractère militaire. Je répète le principe qui s'impose à la politique française : chaque fois qu'une menace extérieure poindra, qui pourrait attenter à votre indépendance, la France sera présente à vos côtés. Elle l'a déjà démontré, plusieurs fois et parfois dans des circonstances très difficiles.* Mais notre rôle à nous, pays étranger, fût-il ami, n'est pas d'intervenir dans des conflits intérieurs. Dans

©2011/UPS/I.02/14/D.

ce cas-là, la France en accord avec les dirigeants, veillera à protéger ses concitoyens, ses ressortissants ; mais elle n'entend pas arbitrer les conflits.

§. 47. - C'est ce que je fais dans le cadre de ma responsabilité depuis neuf ans. De la même manière, j'interdirai toujours une pratique qui a existé parfois dans le passé et qui consistait pour la France à tenter d'organiser des changements politiques intérieurs par le complot ou la conjuration. Vous le savez bien, depuis neuf ans, cela ne s'est pas produit et cela ne se produira pas.

§. 48. - Je respecte trop vos peuples et je respecte trop les personnes dès lors qu'elles se comportent conformément à ce que l'on peut attendre de chefs d'État soucieux du bonheur de leur peuple et soucieux de rester fidèles au comportement de tout citoyen digne de ce nom.

§. 49. - Que ce soit sur le plan économique, technique ou militaire - ce cas est quand même minoritaire -, j'ai défini les voies choisies par mon pays : économiquement et techniquement, nous resterons à vos côtés, dans un cadre de gestion contrôlée honnêtement et mutuellement, par des contrats eux-mêmes passés au crible des spécialistes, comme cela se fait déjà depuis des années et des années.

538

§. 50. - S'il faut améliorer les moyens d'empêcher des évasions de capitaux illicites, il reste à mettre en place, dans un certain nombre de cas, les systèmes correspondants.

§. 51. Je conclurai, mesdames et messieurs, en disant que la France liera tout son effort de contribution aux efforts qui seront accomplis pour aller vers plus de liberté. Il faut pour cela que l'on vous fasse confiance. Il faut avoir confiance dans le temps. Pour investir, il faut du temps. Il faut du temps pour accroître la productivité, pour améliorer la qualité, pour installer des industries de transformation qui vous permettront de ne plus assister impuissants à l'évasion, parfois au vol de vos matières premières, sans que vous ayez la possibilité de tirer profit de la valeur ajoutée qui est ajoutée ailleurs que chez vous.

§. 51. - Il faut des codes, des règles claires et stables pour faciliter les investissements étrangers. Pourquoi pas des zones franches par exemple ? Certains d'entre vous l'on fait.

§. 52. - Voilà pourquoi je vous parlais avec insistance d'une taille minimum à acquérir entre vous pour regrouper et harmoniser les marchés. Nous l'avons fait nous-

mêmes avec la Communauté européenne. Nous nous sommes dotés de structures contraignantes, nous avons accepté certains renoncements à notre souveraineté dont nous étions, croyez-moi, aussi orgueilleux que vous.

§. 53. - Je le répète : confiance dans la liberté. La démocratie nous l'avons vécue, c'est une belle aventure mais elle est longue, difficile, hérissée de périls et de contradictions. Moi j'ai confiance dans votre sol et dans les vertus de vos peuples. Voilà pourquoi je ne crois pas l'Afrique perdue. Et j'espère que l'on m'entendra à Dublin et à Houston. La voix de la France clamera une fois de plus que là est le salut de l'espèce humaine sur la terre et que, si l'on abandonne en chemin tel ou tel peuple, c'est une amputation pour le monde entier. Souvenez-vous de ce titre de l'ouvrage d'Hemingway "Pour qui sonne le glas" : on croit qu'il sonne pour l'autre, il sonne toujours pour soi.

§. 54. - Un peuple d'Afrique laissé en perdition sur le bord du chemin de l'histoire, c'est l'humanité tout entière pour qui le glas viendrait à sonner. Eh bien nous Français, nous le comprenons. Nous croyons dans les vertus de votre sol et de vos peuples nourris de ce sol. Nous croyons dans la nécessité de compter sur le temps. Il faut avoir confiance dans votre capacité de bâtir un espace conforme à vos intérêts et nous vous y aiderons.

§. 55. Il faut avoir, madame et messieurs, confiance dans la liberté. Il ne faut pas la considérer comme un ennemi caché, prêt à abattre ceux qui l'auront choisie. Elle sera, croyez-moi, votre meilleure amie.

©2011/UPS/I.02/14/D.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE 7

Mise au point contextuelle et conceptuelle 7
Bilan de la recherche et problématique 24
Méthode : Théorie et mise en pratique 29

PREMIÈRE PARTIE : UN ESPACE-TEMPS LABYRINTHIQUE 41

I) UN ESPACE CARCÉRAL PARADOXAL 43

CHAPITRE PREMIER : L'ESPACE POLITIQUE OU LA SPIRALE DU FANTASME 45

1) L'espace institutionnel : un espace complexe 46
2) Désir de corps et besoin d'espace ou la révélation d'une personnalité par la métaphore corporelle 69
3) Le personnage du dictateur et le mode de marquage de son territoire 77

CHAPITRE II : L'ESPACE SOCIAL : UNE PRISON AUX MURS INVISIBLES 85

1) L'espace familial ou la tombe des vivants 86
2) Le jeu des portes comme processus de métamorphose spatiale 93
3) L'espace ouvert ou la négation de l'homme 98

II) LE TEMPS : UN CYCLE DE L'EXCLUSION 105

CHAPITRE III : LE RAPPORT CONTEXTUEL AU TEMPS 107

1) Le Chef et le temps : un rapport consécutif à l'angoisse 108
2) L'individu et le temps : un instinct de survie dans un instant de mort 118

CHAPITRE IV : LE RAPPORT CULTUREL AU TEMPS 129

1) Le Rythme de l'histoire et l'Histoire du rythme 135
2) Le lieu et l'événement : deux baromètres du temps 168

DEUXIÈME PARTIE : VERS LE SYSTÈME TOTALITAIRE 191

III) LA DÉRIVE TOTALITAIRE : UNE CONSÉQUENCE DE LA PERVERSION DU TYRAN 193

CHAPITRE V : LA PERVERSION DE LA FIGURE DU TYRAN 195

1) La revendication paternelle ou le masque de la tyrannie 196
2) La destitution des figures paternelles 208
3) La sexualisation du pouvoir 221

©2011/UPS/I.02/14/D.

CHAPITRE VI : LA DÉRIVE TOTALITAIRE 237

1) La figure du dictateur : un mythe littéraire fondé sur le culte de la personnalité 238
2) Le parti unique et la centralisation du pouvoir 251
3) L'ethnocentrisme et l'anticommunisme : les leviers d'une épuration 269

IV) LES INSTRUMENTS ET COROLLAIRES D'UN SYSTÈME PERVERTI 285

CHAPITRE VII : LES INSTRUMENTS DU POUVOIR TOTALITAIRE 287

1) La rumeur : un instrument de communication politique et social 288
2) L'instauration d'une police et d'une justice de la terreur 303
3) La sorcellerie : une arme politique ambivalente 319

CHAPITRE VIII : LES COROLLAIRES D'UN SYSTÈME PERVERTI 335

1) La dépravation des mœurs politiques 336
2) Le contrôle des mœurs sociales 349

TROISIÈME PARTIE : DE L'EXPRESSION À LA REMISE EN QUESTION DE LA DICTATURE 365

V) L'EXPRESSION ET LES LIMITES DU TOTALITARISME 367

CHAPITRE IX : L'EXPRESSION DU POUVOIR TOTALITAIRE 369

1) Le banquet des dieux et le jeûne des invités 370
2) La chasse à l'intellectuel 385

CHAPITRE X : LES LIMITES DU SYSTÈME TOTALITAIRE 401

1) La mise en scène spectaculaire de la violence 402
2) L'effondrement du mythe du dictateur 415

VI) L'OPPOSITION AU SYSTÈME TOTALITAIRE 427

CHAPITRE XI : LES ATTRIBUTS DU HÉROS RÉVOLUTIONNAIRE 429

1) Les figures littéraires du héros clandestin et du martyr de la liberté 430

a) Mourir pour Haïti ou la clandestinité comme mode d'opposition à la dictature 431
b) Martial et Henri Postel : les martyrs d'une religion dénommée liberté 439

2) L'héroïne de fiction et son engagement révolutionnaire 442

a) La femme et le rôle d'adjuvante 444
b) La femme fatale : le cas de Chaïdana dans La Vie et demie 449
c) Maria Dalbaïcin ou La figure de l'amazone dans Mourir pour Haïti 452

CHAPITRE XII : LES LIMITES DE L'ACTION RÉVOLUTIONNAIRE OU L'ÉCRITURE D'UNE ÉTHIQUE DE L'ÉVOCATION 457

1) Le héros romanesque : un destin tragique 458
2) La chute du dictateur : une fin ambiguë 468

CONCLUSION GÉNÉRALE 479

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE 487

I) CORPUS 489

1) Corpus africain 489

2) Corpus caribéen 489

II) BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE ... 491
1) Romans, contes, nouvelles et témoignages ... 491
2) Théâtre et poésie ... 494
3) Textes religieux ... 496
4) Essais ... 496
a) Sur la littérature ... 496
- **Études théoriques** ... 496
- **Études critiques** ... 498
- **Théories de la méthode** ... 499

b) Sur la politique et la dictature ... 500
c) Sur la psychanalyse, la philosophie, la sociologie et l'anthropologie ... 502
5) Contributions à des ouvrages collectifs ... 505
6) Articles de revues ... 506
7) Actes de Colloques et Congrès ... 507
8) Dictionnaires et Encyclopédies ... 508
9) Films documentaires et de fiction ... 508
10) Liens Internet ... 509
INDEX GÉNÉRAL ... 511
Index des auteurs ... 513
Index des œuvres ... 517
Index des notions et concepts ... 523
ANNEXE ... 527
TABLE DES MATIÈRES ... 541

©2011/UPS/I.02/14/D.

Résumé

Les littératures d'Afrique et des Caraïbes des années soixante-dix à quatre-vingt-dix comptent une série de romans ayant pour thème de prédilection la politique. Certains critiques y voient l'émergence d'un genre romanesque baptisée « nouveau roman ». D'autres en soulignent la confluence thématique dans des travaux se rapportant au roman dit « politique » ou « anti-utopiste ». Jusque-ici, il semble que la réception de cette forme d'écriture et son thème favori n'ont pas été mis en *étroite* corrélation avec le contexte historique particulier dans lequel ils s'inscrivent. Or, ce dernier est déterminant dans le cadre d'une meilleure connaissance de ces textes encore en quête de définition.

En effet, les années soixante-dix à quatre-vingt-dix correspondent à la période des dictatures d'Afrique et des Caraïbes. Ce constat nous a amené à envisager une nouvelle réception de cette tendance romanesque sur un modèle universel : le « roman politique », pour ne retenir que ce concept.

Pour l'expérimentation de cette hypothèse de recherche, dans le cadre d'une démarche comparatiste, le choix a été de confronter les « constantes » et les « variantes » de ces littératures à la lumière d'un corpus de six ouvrages.

Ainsi, la représentation de la dictature a permis de découvrir un univers conflictuel clos institué par une pratique et une pensée politiques inédites. Le jeu des acteurs y est une tragédie dans un espace labyrinthique. Le tableau dévoile des individus désarmés et sous la domination d'un système à l'allure de monstre. L'image du « cercle de feu » illustre bien cette tragédie à grande échelle où toute tentative d'évasion rapproche l'homme de la mort. Un style d'écriture métonymique y entretient l'errance des personnages qui, sans cesse, butent contre les murs infranchissables de la dictature. Le discours littéraire n'y est pas qu'une plaidoirie en faveur de l'homme et de la liberté ; il y est également une dénonciation de la condition de l'écrivain et de l'asservissement de la littérature. **[1697 caractères]**

Mots-clés : Littérature comparée – Littérature et Totalitarisme – Représentation de la dictature – Littératures d'Afrique et des Caraïbes – Roman politique – Intertextualité

The representation of the dictatorial power in the African and Caribbean novels of the seventies in ninety

Summary

The literatures of Africa and the Caribs of the seventies in ninety count a series of novels having for theme of preference the politics. Certain critics see there the emergence of a romantic kind baptized "new novel ". Others underline the thematic confluence in works relating to the said novel "politics" or "anti-utopian". Up to now, it seems that the reception of this shape of writing did not put in narrow correlation its favourite theme with the particular historic context, which unites them. Now, this last one is determining within the framework of a better knowledge of these texts still in search of definition.

Indeed, the seventies in ninety correspond to the period of the dictatorships of Africa and the Caribs. This report brought to us to envisage a new reception of this romantic tendency on a universal model: the "political novel ", to retain only this concept.

For the experiment of this hypothesis of search, within the framework of a comparative approach, the choice was to confront "constants" and "variants" of these literatures in the light of a corpus of six works.

Therefore, the representation of the dictatorship allowed discovering a closed conflicting universe established by one new political practice and a thought. The set of the actors is there a tragedy in a space, which looks like a labyrinth. The board reveals moved individuals and dominated by a system to the speed of monster. The image of the "circle of fire" the illustrious property a large-scale tragedy where any escape attempt moves closer to the man of the death. A style of metonymical writing maintains the wandering of the characters there who, ceaselessly, stumble over the unbridgeable walls of the dictatorship. The literary speech is not there that a plea in favour of the man and of the freedom; it is there a termination of the condition of the writer and the subjection of the literature. **[1583 characters]**

Key words: Compared literature – Literature and Totalitarianism – Representation of the dictatorship – Literatures of Africa and the Caribs – Political novel – Intertextuality.

Discipline : Littérature comparée

École doctorale III, Littératures française et comparée – Université Paris-Sorbonne

Maison de la recherche – 28, rue Serpente, 75006 Paris.

©2011/UPS/I.02/14/D.