

Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi

(Cuerpo-signo y estética de la resistencia en Sony Labou Tansi)
(Body, Sign and Resistance in Sony Labou Tansi's novels)

Isaac Bazié

Département d'études littéraires, Université du Québec, B.P. 8888, succursale Centre-Ville, Montréal (Québec), Canada H3C 3P8. Tél. : (+1) 514 9873000 (poste 3214). Fax : (+1) 514 9878218. Courriel: bazic.issac@uqam.ca

BIBLID [1132-3310 (2002) 11; 161-174]

Résumé

Le corps chez Sony Labou Tansi est un lieu de complexification de l'écriture. Le contexte dans lequel le roman sonyen inscrit lève les barrières rigides entre chair humaine et animale. En dépit cependant de ce glissement qui rend le corps humain désormais comestible et donc destructible, on assiste à un processus de résistance qui s'articule au niveau de l'énonciation et permet ainsi au corps devenu signe de survivre.

Mots-clés : Corps. Signe. Énonciation. Pouvoir. Résistance.

Resumen

En la narrativa de Sony Labou Tansi el tratamiento del cuerpo es el lugar donde la escritura se vuelve compleja. En su novela, se aprecia cómo el contexto en el que este tema se inscribe elimina las rígidas barreras existentes entre la carne humana y la animal. Sin embargo, a pesar de este deslizamiento del cuerpo humano comestible y por tanto destructible, asistimos a un proceso de resistencia que se articula en el nivel de la enunciación permitiendo, de esta manera, que el cuerpo, transformado en signo, sobreviva.

Palabras clave : Cuerpo. Signo. Enunciación. Poder. Resistencia.

Abstract

The body in Sony Labou Tansi's novels is the major topic of a complex writing. The scriptural context makes it possible that the limit between human body and flesh doesn't exist any more. But although this procedure makes the human body edible and at the same time destroyable, this body is able to resist through a process of becoming sign and crossing the borders of common significations.

Keywords : Body. Sign. Enunciation. Power. Resistance.

Oui. Le corps est une traitrise : il vous vend à l'extérieur, il vous met à la disposition des autres. Tout le reste se défend bien.
Sony Labou Tansi

Sony Labou Tansi appartient à cette catégorie d'écrivains dont l'œuvre ne cesse de soulever des controverses de tout genre. On peut dire qu'une certaine prédilection pour des topoï tout aussi complexes que l'écriture qui en prend la charge est à l'origine de cet intérêt soutenu –souvent polémique– de la critique pour l'auteur congolais. Le texte sonyen –qui s'auto-identifie dans le lieu d'une transivité "engageante"– obsède une fois qu'on l'a lu,

laissant le souvenir quasi-physique d'une écriture qui ne s'écrit pas dans le silence comme un murmure complice de l'auteur au lecteur, mais plutôt s'écrie, "nomme"¹ haut, aux carrefours des discours sur l'être en général et le devenir africain, les choses.

Ce faisant, le discours sonyen s'identifie avec la force de l'artiste, non en imitateur docile, mais en violateur de la réalité obligée de tout dire, de tout avouer². Dès lors, on se trouve confronté à une écriture qui s'avoue d'une violence qui se conçoit dans une dimension triadique : corporelle, textuelle et universelle. C'est donc des textes qui se veulent hiatus, césure dans le cours trop harmonieux de l'Histoire que nous avons à discuter; une écriture qui, à la fois réflexive et interpellative, se positionne dans le lieu privilégié de celui qui peut demander des comptes à l'Histoire et revendiquer la vie contre la mort absurde et injuste.

Nous choisissons de considérer l'écriture sonyenne sous l'un de ses aspects les plus incontournables : le corps, lieu par excellence de tous les enjeux. Il existe un lien intrinsèque entre la vie que Sony Labou Tansi thématise, et sa forme perceptible, son *corps*. C'est une vie matérielle, profondément charnelle, dont l'auteur ne peut parler "qu'en chair-mots-de-passe". Et c'est de cette "chair" qu'il sera question dans l'analyse qui suit.

Ce mot, chez Sony Labou Tansi, est une sorte de paradigme interchangeable avec d'autres variantes comme "viande", "corps", "loque". L'écriture sonyenne ne va chercher sa matière ailleurs que dans le contexte de ce qu'elle crie, brandit et décrit aux yeux du monde entier : elle la trouve dans cette isotopie du corps, porteur de la vie qui se refuse à mourir.

Ainsi le corps sonyen cesse d'être un corps banal pour devenir porteur de vie et programme à la fois. Les textes que nous allons analyser ne donnent pas accès à une écriture *sur* le corps, mais plutôt une écriture *du* corps qui partout émerge, s'impose comme baromètre, sorte de séismographe et unité de mesure de la tension sociale, politique, humaine donc, mais aussi lieu violent de tous les enjeux qui, finalement, se rassemblent dans le défi d'une écriture qui s'est donné pour programme de "nommer" autrement.

Au lieu d'une définition du corps dans le texte de Sony Labou Tansi, notre analyse s'attachera plutôt à débrouiller les pistes de signification du corps. "Signifier", dans son *sens très fort* (Barthes, 1985 : 249-260) renvoie non à une information fixe à communiquer et dont serait investi le corps-objet de notre étude, mais plutôt à un processus, une dynamique avec laquelle celui-ci se donne à négocier, va et vient au gré d'une inflation de l'écriture et des possibles du sens.

Ce sens du corps, il faudra le chercher là où l'écriture admet une brisure dans les conventions et les acceptions. Ce n'est donc pas à un univers bien ordonné et évident que nous nous attarderons ; il s'agira plutôt de s'ouvrir aux sens –directions– du corps, de s'arrêter

¹ Et, comme Ionesco, je n'enseigne pas, j'invente. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp. À ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant. (Labou Tansi, 1979 : 9)

² L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pas pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence. (Labou Tansi, 1985 : "Avertissement")

là où il y a désorganisation d'un ordre ou désagrégation d'une structure, où on voit surgir des forces libres, déliées (Gil, 1985 : 89) en mesure d'envahir et d'investir le corps d'une nouvelle signification. Cela conduit à se pencher sur la morphologie du corps, vu que nous avons affaire à un "objet" dont la principale caractéristique est d'être pris entièrement dans un permanent mouvement mutatoire.

Quelques éléments essentiels guideront notre analyse. Le premier sera une étude de quelques aspects *morphologiques du corps* sonyen. Ensuite, il faudra procéder à l'*autopsie du corps*, en accompagnant chaque incision / ouverture d'une question que l'on ne pose plus à ce stade dans la pratique courante : "Y a-t-il vraiment mort ?" Le troisième point est relatif à une conception du corps sonyen comme *corps multiple*. Enfin, nous établirons un rapport de cause à effet entre cette écriture du corps et les structures du pouvoir en place dans le texte.

1. Morphologie du corps

Le champ lexical du corps est à lui seul révélateur de ce que le corps peut signifier dans *La Vie et demie*. Au début du texte, le lieutenant qui conduit les prisonniers –Martial et sa famille– devant le Guide Providentiel nous présente un homme : *Voici l'homme*. Mais la suite du texte confronte le lecteur à une perception *in-humaine* de cet homme et des siens : il est d'abord question des *neuf loques humaines* (Labou Tansi, 1979 : 11). Et très vite, le substantif *loque* change dans un processus de dérivation nominale par antéposition à *père* pour donner une nouvelle forme à ce qui n'était encore qu'une loque humaine : *la loque-père*. Dans cette même logique, il sera alors question de *loques-filles*, de *loques-fils* et de *loque-mère* (Id. : 12). Plus loin, comme dans un processus de réduction et d'uniformisation du corps, le deuxième élément qui permettait encore d'établir une certaine identité des corps –père, mère, fille et fils– se perd pour ne laisser subsister que *huit loques*.

Au-delà du mépris évident lié à une telle appellation, on peut dire que le corps tel que présenté par Sony Labou Tansi n'a rien de divergent par rapport au corps "normal". Chaïdana, la seule "survivante" de l'exécution, est décrite plus tard comme *la plus belle fille du pays*, une beauté à laquelle succombe même le bourreau de sa famille, le Guide Providentiel.

C'est donc ailleurs que dans une description du corps au premier niveau qu'il faudra chercher les contrastes producteurs de significations nouvelles qui nous intéressent. Ces contrastes ou écarts, nous les situons dans l'assimilation du corps, même réduit à l'échelle d'une loque, à la viande comestible.

Martial et sa famille sont présentés comme pour un sacrifice suprême³ dans un lieu significatif : la Chambre Verte du Guide Providentiel, qui *n'était qu'une sorte de poche de la*

³ Devésa (1996 : 267) établit le lien entre cette présentation de Martial et celle du Christ ; il faudra souligner à ce niveau la portée interculturelle du corps sonyen à travers le choix d'un *lien* très fréquenté dans l'imaginaire et la littérature occidentales.

spacieuse salle des repas (Id. : 11). Dans ce prolongement des espaces qui ne sont pas vraiment séparés, il est permis de lire également, non pas une nette séparation, mais un élargissement du réseau des signes, un enchâssement d'espaces référentiels dans lequel la salle des repas prend le devant de la scène. Dans ce contexte énonciatif, toute chair deviendra facilement viande, et toute viande sera destinée à être consommée. Le flou sémantique est d'ailleurs voulu par le narrateur :

S'approchant des neuf loques humaines que le lieutenant avait poussées devant lui en criant son amer "voici l'homme", le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir *enfoncer le couteau* de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale, d'ailleurs réservé au gouvernement.⁴ (Id. : 11-12)

L'ellipse du complément qui devrait accompagner le verbe *enfoncer* dans cette phrase est à la base d'un malaise, lui-même lié au flou sémantique ainsi créé. On se demande tout de suite où le Guide a enfoncé son couteau de table. Puisque le cadre référentiel, comme expliqué plus haut, lève les limites des espaces dont la séparation aurait été nécessaire pour subséquemment lever les quiproquos et limiter le flux des sens possibles, on se hâte de lire la suite pour savoir jusqu'à quel point le transfert des sens trouve son application. Et l'on se rend compte que c'est dans la gorge de la loque-père que le couteau a été enfoncé.

À partir de ce moment, nous pouvons confirmer le lien auparavant soupçonné entre corps, chair, et viande. Mais plus encore, Sony Labou Tansi à travers le va-et-vient du couteau entre la "viande" de Martial et celle des Quatre Saisons et à travers celui, naturel, du Guide entre les deux salles, montre que les codes seront désormais brouillés, et les références interchangeables.

Le deuxième aspect important de cette morphologie du corps dans *La Vie et demie* est une suite logique du premier. Il ne sera pas surprenant de voir plus tard que le corps, au début *loque*, ensuite *viande*, sera consommé avec une application horripilante. Dans un accès de cynisme, le Guide oblige les membres de la famille de Martial à consommer les corps des leurs. Mais même à ce niveau, le corps propre, celui de Chaïdana, n'en portera aucune marque extérieure quelconque. Quelle sorte de corps trouve-t-on donc dans le microcosme du roman sonyen ? Corps-monstre, corps-fable ou corps propre entendu comme le corps bio-médical ?

Dès la lecture des premières pages du roman de Sony Labou Tansi, nous sommes saisis par un sentiment de malaise et d'horreur insoutenable. Il provient du fait que Labou Tansi place certes son récit sous le paradigme de la fable, mais met en scène, non pas des êtres-montres, mais des corps biologiques et humains. La force de l'expression naît donc du jeu interne des signifiants dans un double espace : celui de l'exécution de Martial et de sa famille, et celui, plus large, de l'écriture romanesque.

⁴ C'est moi qui souligne.

2. Autopsie du corps

Dans la pratique quotidienne, on ne parle d'autopsie qu'après avoir fait le constat d'une cessation de la vie. En essayant d'interroger les corps sonyens, nous sommes confrontés à ce problème de la fin de la vie, que j'essaierai de redéfinir *in textu*.

Les macabres souvenirs de Chaïdana sur les faits qui ont brutalement marqué l'histoire de sa famille situent les êtres dans l'ombre et tissent le récit du même flou, devenu esthétique, dont il était tantôt question :

Chaïdana se rappelait ces scènes-là tous les soirs, comme si elle les recommençait, comme si dans la mer du temps, elle revenait à ce port où tant de cœurs étaient amarrés à tant de noms – elle était devenue cette loque humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des “pas-tout-à-fait-vivants”. (Id. : 17)

Avant de revenir à ces êtres entre deux mondes, il serait intéressant de convoquer d'abord un autre cas, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, qui complètera le tableau. Dans cet autre roman de Sony Labou Tansi, le récit commence avec le crime crapuleux d'Estina Benta dont tout le monde savait que le mari, Lorsa Lopez, la tuerait. L'exécution d'Estina Benta est attendue et suivie de loin par toute la ville, sans que rien ne soit entrepris pour lui venir en aide :

Pendant qu'elle crie à l'aide, lui est entré dans sa porcherie, en est ressorti avec une bêche, a frappé trois vrais coups de mâle, la bêche s'est cassée, deux grands coups avec le manche, puis il est reparti pour ressortir avec une pioche et s'est mis à la fendre comme du bois, à la pourfendre, à arracher les tripailles fumantes, à les déchirer avec ses grosses dents de fauve, à boire le sang, pour apaiser la colère qui noue son âme... Il la dépèce, ouvre le thorax, sabre les os, déchire les seins, épargille le ventre et en sort “ta méchanceté et tout ce que tu pouvais garder là-dedans pour me faire une mocheté pareille...” Jusqu'à l'heure de la sieste, le corps étendu sur la place publique criait : “*À moi, à l'aide, il me tue.*”⁵ (1985 : 28-29)

C'est ce dernier segment de la citation qui nous intéresse. Estina Benta, livrée à la folie inouïe et meurtrière de son mari cocu, ne peut compter sur aucun secours extérieur. Le corps brutalisé au plus haut point, poussé par un certain instinct de conservation, sort une première arme, le recours au code social dont il a jusqu'alors été un repère central : il appelle au secours. Cet ultime recours du corps menacé de destruction au corps social dont il est issu est une énonciation dont les occurrences sont témoins de la gravité de l'heure : *À moi, à l'aide, il me tue* (Id. : 28-29).

L'appel au secours est perceptible dans le texte sous deux formes. D'abord, au style indirect libre (*pendant qu'elle crie à l'aide...*) et sous la forme d'un style indirect dans lequel les propos du corps supplicié sont exactement rendus ; en témoignent les guillemets : “*À moi, à l'aide, il me tue.*”. L'occurrence de cette deuxième forme est intéressante. Elle s'effectue sous deux formes intégralement trois fois, de la page 28 à la page 29. La quatrième occurrence est

⁵ C'est moi qui souligne.

tronquée, rendue à moitié seulement : “À moi, à l’aide...” Cet énoncé vient d’un corps tel qu’il est décrit plus haut, un corps *dépecé, étripé, ouvert, éparpillé*. La troncation de la quatrième partie de l’énoncé pourrait s’expliquer par le fait naturel que, comme le narrateur le souligne quelques lignes avant, *la voix s’éteignait lentement* (Id. : 29).

Mais au-delà de la conclusion logique qui s’appuie sur le processus d’un corps en train de mourir, on peut poser que ce qui se perd avec les mots manquants se récupère grâce à une fonction interne de refrain, dont l’énoncé semble s’être investi au cours de ses précédentes occurrences. Ce refrain fait comme ponctuer les différentes phases de l’exécution et de la destruction du corps, se confondant ainsi dans le flux scripturaire à un élément central autour duquel le récit du meurtre se tisse et se tient. Ainsi donc, bien que le texte suggère dans une dégradation de l’énergie du corps une occurrence réduite, la tendance sera de *chanter* le refrain entier, de *voir* quand même et de *lire* le segment manquant, de scander cet appel ultime d’un corps qui refuse de croire en la *désagrégation* d’un code social auquel il a appartenu jusqu’au moment de sa destruction.

Seulement, cet énoncé-refrain qui assure encore sa fonction structurante, même lorsqu’il est tronqué, apparaît une dernière fois, mais avec une toute autre charge significative : “À moi, à l’aide : il m’a tué”⁶ (Id. : 30).

La cinquième occurrence, on l’aura aisément constaté, n’a de commun avec les autres qu’un parallélisme syntaxique qui maintient le lien avec l’énoncé-refrain tout en permettant, au niveau aspectuel, d’introduire discrètement une nuance décisive pour l’interprétation de la destruction du corps.

“À moi, à l’aide, *il me tue*”, traduit encore dans le processus de l’anéantissement de la vie, une coïncidence factuelle entre le temps de l’événement et le temps de l’énonciation⁷. Dans la logique d’une vie qui a un début et une fin, on comprend que le corps encore vivant puisse être originaire du discours produit.

Le décalage intervient cependant dans le dernier énoncé : “À moi, à l’aide : *il m’a tué*”. Le changement aspectuel qui intervient ici marque, grammaticalement, un décalage entre le temps de l’énonciation et le temps de l’événement, celui-ci étant, dans la même logique grammaticale, antérieur au discours perfectif s’y rapportant. La question se pose maintenant de savoir comment un corps supposé mort –le perfectif en est le gage apparent– peut continuer à jouer le rôle d’un foyer actif dans la production d’un discours, discours auto-référentiel de surcroît.

⁶ C’est moi qui souligne.

⁷ Il s’agit ici de faire la distinction entre les différents niveaux d’énonciation. La coïncidence factuelle dont il est question rejoint non pas l’occurrence assumée par la narratrice ponctuelle de l’exécution qui est Fartamio Andra (Id. : 27), mais celle du corps *en train* d’être exécuté, d’où la mise en scène de trois foyers d’énonciation : le narrateur principal du récit, la narratrice du meurtre (Fartamio Andra) et enfin le pôle de la suppliciee, Estina Benta.

Nous voyons avec cet exemple que c'est l'écart entre la logique grammaticale et le côté pragmatique et sémantique de l'écriture qui nous met face à la nécessité de trouver un autre cadre interprétatif pour le corps sonyen, cadre qui sera de toute évidence différent de celui de la médecine et des catégories d'une narration réaliste.

Ainsi, de manière très subtile, Sony Labou Tansi nous confronte à un *corps résistant*. Ce que beaucoup de critiques ont toujours lu dans les grandes lignes comme une attitude vis-à-vis de la dictature, de la violence injuste et meurtrière, l'auteur des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* nous le présente aussi dans les subtilités d'une écriture qui sait travailler avec les nuances et les tons⁸.

La résistance du corps est traduite non pas par un attachement têtue à la vie -le corps d'Estina Benta parlant après sa "mort"- mais plutôt parce qu'il récuse le rôle de la victime passive pour devenir témoin oculaire de sa propre destruction. Mieux encore, cette victime-témoin continue *post mortem* de parler à la conscience de la communauté et de dénoncer le crime odieux *sur la place publique*⁹.

Du point de vue étymologique *autopsia* désigne l'action de voir de ses propres yeux (Le Petit Robert, 1985 : 136), alors que selon le sens médical moderne, l'autopsie consiste à l'examen des parties d'un cadavre (Ibid.). Des deux définitions, l'ancienne et la moderne, nous vient le trait caractéristique du corps dans cette oeuvre de Sony Labou Tansi : soumis à une action destructive sans égale, ce dernier s'observe "de ses propres yeux" et rend compte de son état : *À moi, à l'aide, il me tue*. Mais plus que le corps médical, le corps sonyen poursuit son auto-observation même après la fin de la vie biologique, doublant les rôles et mélangeant les codes pour finalement au vrai sens du terme -et sans faire cas du pléonasm- faire sa propre *autopsie*.

Dans le microcosme qu'il crée, Sony Labou Tansi met en scène des corps qui ne vivent pas selon la logique du fonctionnement biologique et réaliste, mais selon celle de la production du discours et de la participation effective au processus de signification. Le décalage entre la fin de la vie biologique, qui n'est niée ni par l'auteur ni par le corps qui s'en trouve privé, d'une part, et d'autre part, entre la production d'un discours auto-référentiel, donne le droit au corps sonyen d'exister de façon matérielle, concrète et audible. Cette existence force les barrières des limites biologiques pour permettre au corps -à la vie humaine- de demeurer et de s'opposer à la destruction bestiale dont il est victime.

Les conclusions que nous tirons de l'analyse de la mort-vie du corps chez Estina Benta nous permettent de mieux décrire le cas de Martial dans *La Vie et demie*. La comparaison entre

⁸ Avec un art qui ne pouvait sortir que de sa bouche, Fartamio Andra nous raconta l'assassinat, avant des mots qu'elle seule savait trouver, variant souvent le ton car, disait-elle, l'art de nommer est d'abord et avant tout art de ton (Ibid.).

⁹ L'énoncé perfectif a lieu le vendredi matin, au moins 24 heures après le début de la mise à mort, datée le jeudi à quatre heures du matin !

les deux corps et leurs processus d'élimination respectifs permettra de mettre en évidence un autre aspect du corps polymorphe chez Sony Labou Tansi.

Nous nous souvenons de la scène d'entrée et de la démonstration qui a conduit à la conclusion que, dans le contexte de *La Vie et demie*, corps, viande et chair appartiennent au même champ lexical et font finalement un. Le Guide Providentiel s'acharne sur le corps de Martial avec autant de détermination et de violence que Lorsa Lopez sur celui d'Estina Benta.

Après le couteau planté dans la gorge de l'homme accusé de nuire à la République, le Guide Providentiel semble ne vouloir faire l'économie d'aucune méthode pour en finir avec Martial : il lui ouvre *le ventre du plexus à l'aîne*, lui enfonce *le couteau dans un oeil puis dans l'autre* (Labou Tansi, 1979 : 12) avant de vider deux chargeurs de son pistolet mitrailleur personnel dans le corps qui refuse de mourir. Cet acharnement sur le corps trouve un tournant intéressant pour notre analyse dans l'équarissage auquel le bourreau procède :

Le Guide Providentiel [...] se fit apporter son grand sabre aux reflets d'or et se mit à abattre la loque-père en jurant furieusement... La loque-père fut bientôt coupée en deux à la hauteur du nombril, les tripes tombèrent avec le bas du corps, le haut du corps restait là, flottant dans l'air amer, avec la bouche saccagée qui répétait la phrase. Puis le Guide Providentiel se calma et retomba dans son air de supplication, épongeant la sueur qui mettait son visage en nage, il poussa des pieds le bas du corps, se fit apporter une chaise de salle à manger, la fit mettre devant le haut du corps, y prit place, fuma un cigare complet avant de se relever. (Id. : 14)

Nous assistons ici à un démantèlement systématique du corps. Pourtant celui-ci, même sectionné, continue de défier son bourreau. Chez Sony Labou Tansi, il y a complicité entre le tout et la partie, transfert de pouvoir et continuité dans la signification entre ce qui jadis était le corps dans sa totalité et ce qui reste de lui. Le haut du corps de Martial continuera de défier et de persécuter le Guide Providentiel pendant tout son règne, devenant lui-même l'élément constructeur du récit, isotopie autour de laquelle tout le corps du texte prend forme. À travers les excréments et les sécrétions du même corps, la présence de la totalité reste permanente dans le récit et finalement, l'encre de Martial devient cette sorte d'encre de l'auteur qui, sur les traces d'un corps qui refuse de mourir une mort injuste, décrit les méandres de la vie persistante.

Mais le corps de Martial ne se limite pas à cette forme suspendue ; il parle, laconique, mais de façon significative. S'installe alors un "dialogue" entre la "victime" et le bourreau qui, au-delà du tragi-comique de la situation, permet d'établir un rapport interne très étroit entre le corps de Martial et celui d'Estina Benta. Le Guide Providentiel, après le coup de couteau dans la gorge de sa victime et l'écoulement d'un certain temps, pose la question suivante : *Qu'est-ce que tu attends ?* Cette question-leitmotiv, dans ses différentes variantes, ponctuera toutes ses tentatives d'en finir avec Martial.

Comme Estina Benta qui prend ses distances vis-à-vis d'une mort qu'elle ne peut accepter à travers la production d'un discours sur l'état de son propre corps, Martial aussi suit

le processus de sa destruction corporelle avec l'énoncé-refrain suivant : *Je ne veux pas mourir cette mort* (Id. : 13). Le décalage qui s'opère entre le corps parlant et refusant cette façon de mourir et le cours des événements résulte du fait que Martial continue de répéter sa phrase au moment où la vie devrait l'avoir déjà quitté.

Je ne veux pas mourir cette mort, dans *La Vie et demie*, n'est pas seulement cette sorte d'énoncé-refrain analogue à celui des *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *À moi, à l'aide, il me tue*. La comparaison entre le discours produit par les deux corps résistants doit être menée plus profondément. Alors que le corps d'Estina Benta passe de la dénonciation du crime au constat de sa propre mort, à son autopsie donc comme nous l'avons vu tantôt, le corps de Martial pour sa part ne reconnaît à aucun instant la cessation de la vie. Même lorsqu'il cesse de parler, après avoir été consommé par les siens, le haut du corps apparaît, et même s'il ne fait plus usage de la parole audible, il perturbe la vie sexuelle du Guide Providentiel, donne des avertissements écrits à sa fille Chaïdana, continue donc d'être cette surface de fond, ce corps omniprésent sur et à travers lequel s'inscrit et se construit le récit. Nous reviendrons à cette nouvelle forme d'apparition du corps. Pour le moment, il est important de garder à l'esprit la nuance qui traduit l'attitude conséquente d'un corps vivant -même morcelé- dans la logique scripturale de Sony Labou Tansi où les corps "morts" rendent eux-mêmes compte de la cessation de la vie en eux.

3. Corps multiple

Dans *La Vie et demie*, le Guide Providentiel semble réussir après de laborieuses tentatives, à éliminer le corps de Martial. Cet anéantissement passe d'abord par une mise en pièces détachées :

Le Guide Providentiel se fâcha pour de bon, avec son sabre aux reflets d'or, il se mit à tailler à coups aveugles le haut du corps de la loque-père, il démantela le thorax, puis les épaules, le cou, la tête ; bientôt il ne restait plus qu'une folle touffe de cheveux flottant dans le vide arner, les morceaux taillés formaient au sol une sorte de termitière... (Id. : 16)

Nous savons que le Guide Providentiel obligera les membres de la famille de Martial à manger le corps de celui-ci, tuant successivement ceux-là d'entre eux qui refusent de se joindre au macabre festin et grossissant *ipso facto* les portions des autres. Cette consommation du corps nous amène à nous pencher sur la problématique du cannibalisme, catégorie interprétative dans laquelle ce texte de Sony Labou Tansi a souvent été saisi.

Marie-Rose Maurin-Abomo resitue, dans une analyse de ce texte, l'exécution de Martial dans le contexte du cannibalisme historique tel que rapporté dans les récits de voyage de Christophe Colomb, André Thevet, etc. Ce retour aux pratiques du cannibalisme permet à l'auteur de mettre en évidence -à travers une considération diachronique du mythe du cannibale dans des ouvrages classiques- les motivations et le sens qui leur sont attribués.

L'application d'une telle considération historique du thème du cannibalisme à l'écriture de Sony Labou Tansi se résume ensuite dans *La Vie et demie*, comme suit :

Qu'est-ce donc ce cannibalisme que doit détruire l'homme pour sa survie ? Il s'agit d'un monstre, d'un "anté-peuple" [...] d'un vampire dont le principal souci reste l'effacement de toute vie. Ce que nous pouvons désormais considérer comme une tare relève de l'anachronisme et du hors propos en cette fin du XX^e siècle. [...] Sony Labou Tansi s'insurge contre ce retour aux bas instincts de la sauvagerie, retour qui néglige et écarte d'emblée tous les aspects qui auraient pu donner, dans le temps, une valeur sacrée au rite, un aspect de partage, un renforcement de liens entre ceux qui partageaient le même repas. (Maurin-Abomo, 1997 : 325)

Le cannibalisme devient, du fait d'une telle interprétation, l'élément central dans *La Vie et demie*, le cadre dans lequel l'écriture prend son sens : reconnu comme pratique inacceptable et opposée à l'épanouissement complet de la vie, la critique voit donc dans l'œuvre un rejet de pratiques barbares qui, à un certain moment de l'interprétation, sont mises en relation avec la sorcellerie.

L'approche de Maurin-Abomo repose sur un choix malheureux de catégories interprétatives, celles du cannibalisme, considéré dans son apparition dans les récits de voyage, et son cheminement dans l'imaginaire occidental. Ce faisant, le rapport qu'elle établit entre ce cannibalisme et celui de *La Vie et demie* s'inscrit dans un cadre de lecture qui ne rend pas assez à l'écriture sonyenne son caractère fictionnel et poétique, mais la laisse en suspend entre des pratiques dont la réalité historique est prise pour acquise, et une poétisation pourtant indéniable dont relèvent les faits romanesques commentés. Le rapprochement de pratiques historiques que Sony ne peut accepter - et nous non plus d'ailleurs - (Id. : 319) à la sorcellerie, un sujet de plus en plus digne d'inquiétudes dans nos sociétés (Id. : 325), montre les difficultés d'une démarche qui a du mal à s'éloigner d'une lecture "réaliste", une conception de l'œuvre comme s'appuyant sur des pratiques vraiment existantes et prises à la lettre du discours qui en rend compte.

Cette hésitation entre les catégories d'une mimésis repoussante, d'une part, et d'autre part, d'une fiction difficile à cerner, sous-tend la critique jusque dans ses conclusions.

La volonté de retour aux valeurs universelles, à une humanité capable d'être au service de tous devient le devoir que l'écrivain Sony Labou Tansi s'impose. Ce n'est pas uniquement la chair tuée et mangée dans le cannibalisme qui l'effraie, mais la mort de cette chair grâce à laquelle la vie est transmise et sauvegardée ; car, lorsque la chair vit, elle s'érige en "Verbe", ce n'est qu'à ce moment-là que le corps humain prend une existence en tant que lieu abritant cette énergie exceptionnelle dont l'homme peut faire preuve. (Ibid.)¹⁰

Ce passage illustre les limites de l'interprétation et l'hésitation dont il est question. Il pose des problèmes, met des aspects du corps et de la vie en exergue, qui rejoignent les motivations même de l'analyse du corps, telle que nous l'avons vue jusqu'à présent. Dans un contexte de cannibalisme et d'anthropophagie, la chair est effectivement tuée et mangée.

¹⁰ C'est moi qui souligne.

Comme la critique trouve en ce meurtre et en cette consommation de la chair un cadre idéal d'interprétation de l'œuvre, elle s'y penche et met les pratiques qui y réfèrent dans le roman de Sony Labou Tansi en évidence. D'où le constat logique de *la mort de cette chair* qui lorsqu'elle vit, *s'érige en Verbe* pour finalement donner la vie et la raison d'être à l'homme.

On peut certes admettre qu'il y a bel et bien acharnement sur les corps et consommation de la chair, mais il est difficile de se limiter à la conclusion d'une fin de la vie et d'une extinction subséquente du Verbe. Nous avons vu la résistance des corps d'Estina Benta qui, non seulement suit le processus de destruction dans lequel il est la victime, mais fait aussi le constat de sa propre mort : *À moi, à l'aide : il m'a tuée.*

Nous nous rappelons aussi le corps suspendu de Martial insistant auprès du Guide Providentiel pour *ne pas mourir cette mort*. Un corps qui, même mutilé, continue de résister et de réclamer le droit de choisir la manière dont il devra disparaître. Mieux encore, le haut du corps de Martial n'est-il pas devenu un support important du récit, une sorte de nerf dont le rôle dans la diégèse même de *La Vie et demie* ne saurait être occulté ? D'où une première question à laquelle nous avons déjà donné un début de réponse : Y a-t-il vraiment mort dans ces cas, et si oui, à quel niveau ?

L'observation trop stricte de catégories interprétatives tel le cannibalisme conduit à la méprise d'éléments importants pouvant aider à saisir l'écriture du corps chez Sony Labou Tansi. À la place d'une fin de la vie et du Verbe, nous voyons que le corps sonyen *parle* après sa soi-disante mort. Il refuse de se laisser percevoir et confiner dans les limites du corps biologique, du corps cannibalique et du corps soumis au primat du temps et aux limites de l'espace. Il demeure, entier ou amputé, partie ou totalité, tantôt corps complet, tantôt simple *touffe de cheveux flottant dans le vide amer*, le lieu têtue et inamovible de la signification et du discours. Le *Verbe* que les catégories biologiques et cannibaliques ne peuvent lui reconnaître, il le réclame instamment, se l'approprie violemment et ce faisant, s'affirme automatiquement en criant à la face du monde inactif combien encore il est vivant.

Tenter de situer et d'identifier le discours de Sony Labou Tansi à d'autres discours et donc, de procéder dans une taxinomie rigide aux codes clairement reconnaissables conduit par conséquent à une interprétation qui ne peut que négliger beaucoup d'aspects de l'œuvre : le propre de Sony Labou Tansi étant en effet de ne s'identifier à aucun de ces discours sociaux. Cette remarque, Bisanswa l'a faite dans sa critique de la perception de l'intertextualité chez Sony Labou Tansi :

Sony Labou Tansi's novels clearly present themselves as the entry of a literary manifesto. The novelist is elaborating an aesthetic project that is able to destroy dominant styles ; but he does not want to produce an antagonistic work of art or a novel that can be easily linked with other writings of crisis, that is, another manifesto. (Bisanswa, 2000 : 136)

Au nombre des styles ou discours dominants que déconstruit le roman de Sony Labou Tansi, il faut compter également le discours ethnologique ou anthropologique sur lequel s'appuient des analyses comme celle de Maurin-Abomo.

Si, comme dans les récits de pratiques cannibaliques, Sony Labou Tansi thématise la destruction de la chair et sa consommation, ce n'est pas pour s'enfermer dans une écriture dont le but serait de dénoncer des pratiques inhumaines comparables ou vraiment identiques au cannibalisme ou à la sorcellerie. Il retourne le discours historique produit sur ces pratiques, ôte dans ce cas au rituel son sens établi et l'investit d'une autre énergie, en attribuant au corps -qui demeure au centre de l'écriture- de nouvelles fonctions et des structures qui brisent et violent les limites du corps biologique pour en faire un corps multiple.

La poétisation de la réalité à laquelle l'écriture de Sony Labou Tansi est vouée récuse cette symbolique de la mort définitive pour faire vivre dans un corps unique, plusieurs chairs et dans cette chair qui abritait *la viande des autres* (Labou Tansi, 1979 : 49), "(Une) Vie et demie" : cette chair multiple et unique à la fois, et cette "Vie et demie", nous les entendons comme une décision de rejeter l'autorité conceptuelle de la vie définie comme unité distincte à partir d'un corps propre.

La multiplication du corps sonyen ne s'opère pas sur le plan numérique, mais plutôt dans la densité et la concentration des énergies dans un seul corps signifiant, celui de Chaïdana. D'autre part, la multiplication est à rechercher dans la complicité sur le plan diégétique qui s'établit entre Chaïdana et le fantôme de Martial, l'apparition du premier corps -"réel"- conditionnant après la consommation du corps de Martial celle du second corps (réel, virtuel et fantomatique ?).

À un niveau plus avancé, on observe ce jeu de la multiplication dans le système anthroponymique que Sony Labou Tansi applique dans *La Vie et demie*. La fille de Chaïdana s'appelle aussi Chaïdana, les membres de la lignée des Guides sont désignés certes avec des séquences de noms différents, mais avec un même préfixe, sorte de dénominateur commun qui les réduirait à la formule (Jean)(X). Cette formule qui au-delà du nom singulier, reflète la structure du Guide dans l'œuvre, est le symbole d'une multiplicité uniforme et divergente à la fois, un corps marqué par l'unicité et la polymorphie.

4. Corps et pouvoir

J. Gil conçoit le pouvoir comme un phénomène difficile à saisir dans toute sa totalité. Ce faisant, il fonde son approche sur la liaison de paradigmes dialectiques débouchant sur la formation d'unités aux termes opposés qu'il appelle *antinomies du pouvoir*. Cette conception antinomique du pouvoir est intéressante pour l'analyse de l'exercice du pouvoir dans *La Vie et demie*. Ce pouvoir, nous l'identifions à un premier niveau à travers le Guide Providentiel. Comme son "opérateur", le Guide Providentiel est et gère à la fois *le dispositif qui réalise cet*

encodage [...] de la force qu'est le pouvoir (Gil, 1985 : 18-19). Seulement dans ce cas, le pouvoir est réduit à une politique de répression. La force qui doit être transformée et conservée pour que le pouvoir s'établisse, se résume en "une force aveugle".

À cette répression s'applique, pour fin de disqualification, la règle selon laquelle *le pouvoir le moins sujet à la contestation et aux révoltes est celui qui sait imposer l'obéissance volontaire plutôt que la soumission forcée* (Id. : 27). Les limites d'un tel pouvoir ouvertement autoritaire ont forcément leur opposé. Il s'ensuit une tension entre les deux versants du pouvoir, versants dont la considération, ramenée à l'écriture du corps, servira de conclusion à la présente analyse.

En se donnant tous les moyens d'exercer une force aveugle, le Guide Providentiel appelle *ipso facto* l'opposé de ce pouvoir répressif vis-à-vis de l'existence. Cet opposé, c'est tout ce qui dans l'œuvre est mis en scène pour limiter et renverser un tel pouvoir. Au-delà des "opposants" de première ligne tels Martial et ses descendants, nous voyons l'antinomie du pouvoir répressif surtout dans le corps.

Le pouvoir du Guide ayant trouvé dans le corps son terrain de prédilection pour soumettre les citoyens de la Katamalanasia, il ne peut y avoir refus de ce pouvoir que *par et à travers* le corps. La mise en scène d'un corps qui refuse de mourir, qui sait rendre caducs les moyens par lesquels le Guide s'impose, conduit brutalement le pouvoir autoritaire à ses limites. Toute la réaction du Guide, depuis sa première surprise de ne pas voir Martial tomber raide mort, jusqu'aux ridicules scènes de colère et de supplication, sont la preuve du désabusement d'un pouvoir qui a perdu le contrôle de son espace.

Le corps, arme docile et puissante, même s'il semble, de prime abord, ne rien pouvoir entreprendre contre la mutilation et la consommation, se déplace entre les zones d'ombre où les codes de communication ne sont plus clairement définis. C'est au fond tout ce qui fait le tragi-comique de la situation prise globalement, mais aussi l'efficacité de la résistance opposée par Martial et les siens. Tandis que le Guide demeure emprisonné dans le langage de la violence habituelle qui ne connaît aucun autre moyen d'exercer le pouvoir que celui qui consiste à réduire à son plus bref système de signes l'acte de communication qu'est l'exercice du pouvoir, le corps lui, se dérobe, et "s'insurge en verbe" en une origine plurielle de discours que le Guide ne peut plus comprendre.

C'est dans ce décalage sur la scène, ce passage subtil du corps d'un code à un autre, d'une part, et d'autre part, à travers le blocage du Guide dans les barrières d'un système de communication devenu caduc à son insu, que se trouve la force de l'écriture du corps sonyen.

Pour pouvoir jouer ce rôle d'un autre signifiant et esquiver le sens que lui attribue le pouvoir anéantissant, le corps sonyen devient cette sorte de *valeur symbolique zéro* (Id. : 80) dont la caractéristique est, lorsqu'elle est investie d'une quelconque nouvelle charge significative,

de se situer entre les symboles, entre les catégories sémantiques, créant une sorte de désordre que seule une nouvelle définition des éléments signifiants en place peut débrouiller.

L'analyse du corps sonyen dans *La Vie et demie* et dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* a permis de voir que ce "signifiant flottant", cet objet qui n'est pas un, [et] qui semble sujet à une indétermination radicale dès qu'on essaie de le définir (Id. : 86), oppose au lecteur la même résistance que l'écriture même qui le prend pour topos et surface de définition.

C'est par là que l'écriture sonyenne, comme si elle cessait d'objectiver le corps en le réduisant et le confinant dans un réseau de sens déjà établi, se confond avec lui, devient elle-même résistance contre toute tentative de définition *a priori*. Objet et sujet se rejoignent en un lieu où le sens devient glissant et les codes inversibles. L'écriture du corps devient dès lors un dire *sur* une entité irréductible qu'il partage avec son objet.

Références bibliographiques

- BARTHES, Roland (1985) "Sémantique de l'objet", *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- BISANSWA, Justin K. (2000) "Life is not a book. Creuse : Literature and representation in Sony Labou Tansi's work", *Research in African Literatures*, 31 (3), pp. 129-146.
- DEVÉSA, Jean-Michel (1996) *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives du Kongo*, Paris, L'Harmattan.
- GIL, José (1985) *Métamorphoses du corps*, Paris, Éditions de la Différence.
- LABOU TANSI, Sony (1979) *La Vie et demie*, Paris, Seuil.
- LABOU TANSI, Sony (1985) *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil.
- MAURIN-ABOMO, Marie-Rose (1997) "Sony Labou Tansi et le cannibalisme. Une manière de donner du sens à la vie à travers *La Vie et demie*" dans Mukala Kadima-Nzuzi, Abel Kouvouama, Paul Kibangou (éds.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, pp. 309-327.