

Totalitarisme et littérature dans le roman politique africain et caribéen. D'une éthique de l'aliénation à une poétique de légitimation

Professeur Dr. Ibrahima Diouf

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Centre International d'Études Francophones (CIEF)

Association des Chercheurs en Littérature Francophone de Paris-Sorbonne (ACLF)

Résumé : *Le roman politique est plus qu'un discours engagé et engageant. Tout en dénonçant les horreurs infligées à l'homme par le totalitarisme, il s'affirme comme le lieu de l'incarnation d'un conflit tragique qui oppose le système totalitaire et l'art en général. L'appréhension de ce conflit dans les littératures d'Afrique et des Caraïbes situe le lecteur au cœur d'une problématique qu'il conviendrait d'appeler une dialectique de la mort et de la résurrection de l'art en général, et de la littérature en particulier. La mort de l'art réside dans le fait que le système totalitaire est un lieu d'abrogation de toutes les frontières et de rupture de tous les liens. Le dictateur y revendique la place de Dieu et celle de toutes les figures paternelles par un discours et des pratiques d'asservissement des moyens de connaissance du monde. Dès lors, étudier le rapport entre littérature et totalitarisme revient à répondre à une question essentielle: Comment révéler le secret des dieux dans un contexte où les dieux s'adonnent, plus que jamais, à un camouflage de leurs secrets ? Dans un premier temps, il s'agira de voir, à la lumière d'un corpus extrait des littératures d'Afriques et des Caraïbes, les différentes techniques d'aliénation et d'asservissement de l'art et de la littérature par le discours et la pratique totalitaires tels que le romancier les représente. À l'arrière-plan de ce procès de l'art et de la littérature, se révèle un discours second qui substitue à l'étiquette d'activité subversive, que leur colle le totalitarisme, celle d'activité humaniste. L'art et la littérature semblent échapper à toute tentative de confinement dans un carcan de servitude. C'est pour cette raison qu'il apparaîtra, dans un second temps, que leur mort décrétée par le système totalitaire fonctionne paradoxalement comme un ressort grâce auquel ils acquièrent une légitimité incontestable. Ainsi, c'est par le procédé de la mise en abîme et par le recours à la métaphore que l'art et la littérature, dans un processus de métamorphose renouvelé, multiplient les visages et les virages pour apparaître finalement comme des éléments inséparables de l'homme, et dont la valeur et la légitimité s'affirment davantage dans un contexte totalitaire.*

Mots clés : *totalitarisme, discours critique, intertextualité, aliénation, légitimation.*

La dénonciation du totalitarisme par la littérature est également un combat pour la liberté de l'art. C'est pour cette raison qu'il ne nous semble pas exagéré de parler de procès de l'art et de l'artiste, compte tenu du sort que leur réserve le système totalitaire. Quand on parle de procès de l'art et de l'artiste, il faut comprendre un procès injuste ayant 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^[1] ». L'injustice et la violence du pouvoir dictatorial se mesurent, par ailleurs, jusqu'au sort réservé 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? 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^[2] 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 l'apparence et de l'illusion (...) pour les revêtir d'une réalité plus élevée, créée par l'esprit lui-même^[3] ». 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 appréhendé comme la réduction de la distance entre les phénomènes extérieurs et leur représentation chez l'homme à travers un donné à voir concret. Autrement-dit,

l'œuvre d'art est un objet de connaissance du monde. La définition lexicographique et celle 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 opérationnelle 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 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^[4] ». Le rapport du pouvoir à ces deux types de positions est le même. Tout en asservissant l'art et son auteur, ou en détournant 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^[5] 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 leurs auteurs censés guider le peuple. Dans un second temps, il sera question de découvrir la technique d'écriture de la résurrection de l'art.

Le Totalitarisme ou l'aliénation du discours critique à travers la figure de l'intellectuel

L'asservissement de l'intellectuel est représenté de différentes manières dans le corpus. Il est à la fois symbolique et réaliste. 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 ces 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^[6] ». 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 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 (...)”^[7].

Le diagnostic a pour fonction de disqualifier le personnage, de justifier d’avance son exécution aux yeux du peuple. Le sentiment de ce patient malgré lui, 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 « permet à Postel de comprendre que de l’avis des hommes en blouse blanche ses chances de gagner la compétition étaient nulles^[8] ». 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 Chaidana furent assassinés. Tout le reste de « la production artistique de la Katamalanasia entra dans la clandestinité [et] le Guide Providentiel nomma ses propres artistes à qui il assigna des missions définitives et définies^[9] ». 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*^[10] ». La dénonciation de l’appropriation de la troupe et la symbolique mortuaire qui l’accompagne sont scripturaires. Elles sont lisibles dans un jeu de mutation typographique qui substitue à l’écriture en italique du titre de l’original l’écriture simple. Cette attitude du dictateur traduit la mort de l’art dans un système dictatorial. Mais le procédé de construction de cette mort est également un prétexte pour 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^[11] », il ressort du propos une fonction autre de l’art différente de celle qui consiste à amuser ou irriter. Cette fonction se lit dans les motifs de l’exécution des chanteurs et des écrivains, et qui sont successivement le fait d’avoir chanté « “la convocation”^[12] » de Chaidana et celui d’avoir imité son « art poétique » intitulé « *Les mots font pitié*^[13] ». 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^[14] ». 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 des 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 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 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^[15] ». 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. Dans 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 la 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... »^[16].

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 présentée 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*^[17] ». La littérature du dictateur est d'un point de vue symbolique 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 associés.

Mort et résurrection de l'intellectuel : une poétique de légitimation du discours critique

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 :

L'âge (...) du chant dominateur qui te fait déformer l'esprit jusqu'à faire de toi-même ton géolier attiré, 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^[18].

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^[19] ». L'obligation pour Koyaga de maîtriser ces hymnes fait encore du *donsomana* un test de la maîtrise du personnage de la littérature orale traditionnelle dont le griot serait 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 Lionel Trouillot. L'univers du roman se présente comme un espace qui ne réserve aucune place au 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^[20] ». Pourtant dans cette situation que le narrateur appelle une « cécité circonstanciée^[21] », l'art semble être le seul 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 Lionel 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^[22] », 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 otage 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'emboîtement 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^[23].

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 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^[24] ». 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, 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 accrochées 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^[25].

Par ailleurs, il convient de s'intéresser en second 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 à travers la confrontation métaphorique entre le « plomb » et « l'encre ». Après l'arrestation de Layisho, voici ce que lui affirme le Guide Providentiel : « – Qu'espères-tu, mon petit frère ? Tu veux m'abattre avec de l'encre ? Et pourquoi ? Nous avons beaucoup de plomb dans ce pays^[26] ». Le combat contre les connaissances intellectuelles se manifeste dans le roman par la substitution de l'Université à la prison : « Elle se rappela aussi l'époque où la prison de Yourma s'appelait l'université^[27] ». 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 ambiance d'anéantissement et de négation des connaissances intellectuelles 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 vellétés 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]^[28].

Cette attitude qui défie l'interdiction du système du Fou-Délinquant est une posture commune à une série de personnages qui ont le statut d'intellectuel au sens sartrien du terme, tel qu'il a été précisé 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 survie 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^[29] ». La figure de l'intellectuel survit de manière masquée en chaque personnage éponyme des différents chapitres du 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 [les Américains] 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^[30].

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 de 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^[31].

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 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 par le désir qui l'exprime à travers, 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^[32] » et celle « contre le noir de Martial^[33] » ; la couleur noire 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 Katamalanasia. 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"^[34] » du Guide Providentiel : « "Qu'on me prouve que la dictature est communautaire" (...) [ou] "Qu'on nous prouve que l'inhumanité est communautaire"^[35] ».

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^[36] ». 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 prompt à détraquer les esprits (...) "^[37] ». Le portrait 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^[38] » que sont les dictateurs comme Le Zoocrate Zacharie. La collaboration entre les deux personnages est une négation de leur statut d'intellectuel classique. Ils 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. La méthode utilisée par les deux n'en est pas moins une autre forme de négation. Les deux ennemis du pouvoir ont la particularité de vivre en marge 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 les deux hommes 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 ces extraits de leur dialogue, ils justifient leur position :

- (...) Ce n'est avec des discours matérialistes que nous ferons de nos païens des citoyens. (Postel)
- Ni que nous les amènerons à ne plus compter sur l'aide mythiques 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 transe 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)^[39].

Le dialogue entre les deux personnages témoigne non seulement de leur altruisme, mais également de leur lucidité. Ces deux qualités les placent non seulement au-dessus du peuple et en font d'eux des meneurs légitimes, mais aussi les distinguent-elles de la figure du dictateur. 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 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^[40] ». La mission d'Adam Krug vis-à-vis des personnages comme l'épicier et son combat sont les-mêmes que ceux des intellectuels tels qu'ils sont représentés dans le roman politique africain et caribéen. Ainsi donc, le combat de l'intellectuel, de l'artiste, a pour objectif de réaffirmer l'homme dans son

existence pleine. Autrement-dit, le discours littéraire, tout en dénonçant les abus du totalitarisme, mène également le combat de sa propre légitimation.

Notes

- [1] Pascal, B., *Les Pensées* (Édition revue), Limoges, Éditions Eugène Ardant et Cie, 1877, *Article VI, Pensées 9 (Justice, force)*, p. 57.
- [2] Sartre, J.-P., *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.
- [3] Hegel, *Esthétique* (Traduction de Charles Bénard), Paris, Librairie Générale Française, Collection Poche, 1997, p. 59.
- [4] Sartre, J.-P., *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 21.
- [5] 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 spirituelle de l'homme et, d'autre part, celui d'artiste (au sens large) ou d'intellectuel pour désigner le meneur du peuple.
- [6] Sartre, J.-P., *Du rôle de l'intellectuel dans le mouvement révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 15.
- [7] René Depestre, *Le Mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979, p. 59-60.
- [8] Depestre, R., *Le Mât de cocagne*, *op. cit.*, p. 61.
- [9] Labou Tansi, S., *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 79.
- [10] Labou Tansi, S., *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981, p. 113.
- [11] Labou Tansi, S., *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 79.
- [12] *Ibid.*, p. 78.
- [13] *Ibid.*, p. 79.
- [14] Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 58.
- [15] Kourouma, A., *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, p. 178.
- [16] Labou Tansi, S., *L'État honteux*, *op. cit.*, p. 118.
- [17] *Ibid.*, p. 112.
- [18] Chamoiseau, P., *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18.
- [19] Kourouma, A., *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, *op. cit.*, p. 314.
- [20] Trouillot, L., *Rue des Pas-Perdus*, Port-au-Prince, Mémoires, 1996, p. 25.
- [21] *Ibid.*, p. 24.
- [22] *Ibid.*, p. 86.
- [23] *Ibid.*, p. 85.
- [24] Trouillot, L., *Rue des Pas-Perdus*, *op. cit.*, p. 31.
- [25] *Ibid.*, p. 84.
- [26] Labou Tansi, S., *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 80.
- [27] *Ibid.*, p. 31.
- [28] Dorsinville, R., *Mourir pour Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1980, p. 53.
- [29] *Ibid.*, p. 83.
- [30] *Ibid.*, p. 20.
- [31] Labou Tansi, S., *la Vie et demie*, *op. cit.*, p. 84.
- [32] *Ibid.*, p. 134.
- [33] *Ibid.*, p. 45.
- [34] *Ibid.*, p. 64.
- [35] Labou Tansi, S., *la Vie et demie*, *op. cit.*, p. 64.
- [36] Depestre, R., *Le Mât de cocagne*, *op. cit.*, p. 80.
- [37] *Ibid.*, p. 95.
- [38] *Ibid.*, p. 96.
- [39] Depestre, R., *Le Mât de cocagne*, *op. cit.*, p. 80-81.
- [40] Nabokoff, V., *Brisure à Senestre*, Paris, Julliard, 1978, p. 243.

Bibliographie

- Chamoiseau, P., *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- Depestre, R., *Le Mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979.
- Dorsinville, R., *Mourir pour Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- Hegel, *Esthétique* (Traduction de Charles Bénard), Paris, Librairie Générale Française, Collection Poche, 1997.
- Kourouma, A., *En Attendant le vote des bêtes sauvages (E. A. V. B. S.)*, Paris, Seuil, 1998.
- Labou Tansi, S., *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
- _____, *L'État honteux* Paris, Seuil, 1981.
- Nabokoff, V., *Brisure à Senestre*, Paris, Julliard, 1978.

Pascal, B., *Les Pensées* (Édition revue), Limoges, Éditions Eugène Ardant et Cie, 1877.

Sartre, J.-P., *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.

Trouillot, L., *Rue des Pas-Perdus*, Port-au-Prince, Mémoires, 1996.