

La présence des médias dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi

Mathusalem NGANGA-MIENANZAMBI

Enseignant-chercheur/Inspecteur itinérant, INRAP / Université

Marien NGOUABI/ ESGAE

Brazzaville

République du Congo

Courriel : mathusal2000@yahoo.fr.

Received: 24/09/21 **Accepted:** 07/03/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

Cet article se propose d'étudier la présence des médias et leur interaction dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi (1981). Ces médias, qui se rattachent le plus souvent au récit et aux personnages, s'intercalent presque de la même façon dans l'ensemble du roman et influencent considérablement l'écriture et l'imaginaire de l'auteur. S'appuyant sur l'intermédialité de Jurgen Ernest Müller, cette étude a la particularité de mettre en évidence l'interconnexion entre l'écriture de Sony et les différents médias (littérature, musique, radio, téléphone, photographie, etc.).

Mots-clés : Sony Labou Tansi, intermédialité, médias, personnages, pouvoir.

Abstract

This article examines the presence of the media and their interaction in Sony Labou Tansi's *L'État honteux* (1981). These media, which are most often linked to the narrative and the characters, are almost equally interwoven into the fabric the narrative and considerably influence the author's writing and imagination. Based on Jurgen Ernest Müller's intermediality, this study has the uniqueness of highlighting the interconnection between Sony's writing and the different media (literature, music, radio, telephone, photography, etc.).

Keywords: Sony Labou Tansi, intermediality, media, characters, power.

Introduction

S'interrogeant sur la valeur de l'écriture, Barthes (1972, p. 19) écrivait que « le choix, puis la responsabilité d'une écriture désigne une liberté ». C'est effectivement ce choix et cette liberté qui caractérisent l'écriture de Sony Labou Tansi, considéré comme l'écrivain le plus talentueux de sa génération et dont l'œuvre bouleverse et dérange, non seulement les formes d'écriture, mais irrite également le lecteur. S'inscrivant dans une période dominée par l'émergence d'une nouvelle culture où l'abondance des médias affecte la production littéraire, l'œuvre romanesque de Sony, qui n'échappe pas à ce phénomène, est fortement marquée par la présence des médias de tout genre. Les nombreuses recherches consacrées à son œuvre se focalisent plus sur la thématique et la stylistique. Il se trouve que la critique, en dehors des ouvrages de Mukala Kadima-Nzuji et Bokiba (1997) et de Diène (2011) qui font allusion à un ou deux médias, s'intéresse très peu aux études intermédiales dans son œuvre. Aussi, constatons-nous que *L'État honteux* ne bénéficie d'aucun traitement intermédiaire. C'est plutôt l'œuvre de ses compatriotes qui semble beaucoup plus attirer l'attention des spécialistes dans ce domaine. Pourtant, l'écriture de cet auteur prolifique « développe une interconnexion exacerbée de multiples arts, de multiples médias au point que l'on ne peut que constater que l'intermédialité constitue un paradigme » (Bonono, 2016, p. 37) dans son œuvre. *L'État honteux*, qui apparaît beaucoup plus comme un « enchaînement de complots, de dénonciations, de trahisons, de mesures de sécurité effrénées pour se mettre à l'abri des autres » (Ananissoh, 2013, p. 110), est au contraire un roman truffé de nombreux termes qui renvoient de manière significative aux dispositifs médiatiques.

Notre étude a ceci de particulier qu'il aborde la présence des médias ; lesquels se justifient par les multiples éléments d'intermédialité qui jalonnent explicitement le texte et se rattachent le plus souvent au récit et aux personnages. Au regard de tout ce qui précède, la question suivante se pose : comment

s'opère la présence des médias et quel sens donne-t-ils au roman de Sony ? À cette question fondamentale, s'ajoutent deux autres : Quels sont les médias qui émergent dans le roman ? Ont-ils une influence sur l'imaginaire de l'auteur ? Pour répondre à toutes ces interrogations, nos hypothèses partent du constat que d'abord les médias s'imbriquent et s'intercalent presque de la même façon dans l'ensemble du roman et qu'ensuite ils influencent fondamentalement l'écriture de l'auteur. Pour vérifier la pertinence et l'efficacité de ces hypothèses, nous nous servirons de l'intermédialité comme cadre théorique afin de mettre en évidence les interconnexions entre le roman et les différents dispositifs médiatiques (la littérature, la musique, la radio, le téléphone, la photographie...). Considérée comme le prolongement de l'intertextualité, l'intermédialité désigne en effet le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias » (Müller, 2000, p. 113). Notre but dans les pages qui suivent, est de montrer que la présence des médias dans le roman permet à Sony de rendre compte des réalités politiques africaines et mondiales.

De l'intertextualité à l'intermédialité littéraire

L'œuvre de Sony en général dont *L'État honteux* en particulier, renvoie constamment à d'autres écrits qui fécondent sans doute son écriture. En effet, plusieurs études montrent que son œuvre se rapproche de celle de Gabriel Garcia Marquez qui lui fournit « une sorte de matrice esthétique » (Ananissoh, 1997, p. 57). Ce rapprochement est aussi perceptible, comme nous le verrons plus tard, avec les nombreuses références aux noms, à forte connotation hispanique, présentes dans son roman. On y retrouve également de nombreuses allusions aux Écritures saintes notamment dans *L'État honteux* où plusieurs passages relatifs au périple de Martillimi Lopez sont

directement empruntés au Nouveau testament, notamment les passages où Martillimi Lopez, accompagné d'une foule en liesse avec des palmes, fait son entrée triomphale dans la ville. Ces emprunts à la Bible créent ce que Diène (2011, p. 265) appelle une « subversion de l'écriture biblique ». Analysant justement ce phénomène et l'engouement que l'auteur a pour la Bible, le même Diène (2011, p. 265) souligne : « Au regard de ses références aux Écritures saintes, il apparaît que la Bible est une sorte d'inspiration inépuisable à laquelle s'abreuve Sony. Elle féconde son écriture romanesque et l'arrose d'une génératrice de sens nouveaux ». Bref, tout ceci montre que l'œuvre de Sony est envahie par plusieurs références intertextuelles.

Ainsi, loin de nous focaliser sur l'intertextualité que l'on juge trop restrictive dans la production du sens, bien que l'une de « ses dimensions irrésolues de l'intertextualité concerne la place accordée au lecteur dans le phénomène de reconnaissance des liens entre des textes, alors même que le concept est théorisé de manière quasi synchrone avec un ensemble de travaux critiques portant sur le lecteur » (Neau, 2018, p. 49), nous opterons pour l'intermédialité, qui examine en effet les rapports que peuvent entretenir les media entre eux et les milieux dans lesquels ils évoluent. Cette approche est en fait l'outil théorique appropriée pour étudier la rencontre de plusieurs dispositifs artistiques et médiatiques ainsi que les supports de communication et divers genres. De ce fait, notre étude voudrait saisir la littérature comme un média à part entière, c'est-à-dire un dispositif artistique et donc un véritable « produit médiatique » dans le sens où l'entend Müller (2000, p. 113) pour qui, « un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience ». En effet, la littérature en tant que média qui traverse et signe sa présence effectivement dans le roman de Sony Labou Tansi n'est pas un fait de hasard. Elle n'est pas non plus pas un phénomène étrange

pour l'auteur. C'est au contraire une obsession et une manière pour l'auteur d'étaler sa culture et ses connaissances littéraires pour agrémenter aussi bien son récit que son écriture. C'est pourquoi plusieurs genres littéraires s'imbriquent les uns aux autres dans le roman. En clair, toutes les références à la littérature qui foisonnent dans *L'État honteux* proviennent en grande partie des livres qu'il a réellement lus ou des noms d'auteurs connus du grand public que l'auteur a effectivement rencontrés. Ceci crée sans doute ce que Bokiba (1997, p. 260) considère comme un « un effet esthétique de surprise chez le lecteur peu habitué à cette pratique d'une portée essentiellement ludique et factice qui atteste de la dimension arbitraire de l'acte de nommer ». D'ailleurs, *L'État honteux* s'ouvre sur cette dédicace où figurent trois noms qui connotent bien l'importance de la littérature dans ce roman :

À Ame La Yao, H.

Lopès et U. Tam'si.

Nous nous battons pour que la liberté ne soit plus un mot beurré à la sardine.

Dans cette dédicace qui peut être considérée comme une épigraphe, on reconnaît le Togolais Améla Yao Edo et deux des compatriotes de Sony, à savoir Henri Lopes et Tchicaya U'Tamsi, tous hommes des lettres avec lesquels il a entretenu des bons rapports et des échanges littéraires très fructueux. À ces auteurs s'ajoutent d'autres qui deviennent des personnages du roman. Il s'agit entre autres de Marie Léontine Tchibinda et de l'écrivain mauricien Édouard Maunick. La première est convoquée dans le roman comme une artiste comédienne sous le nom de Maria Leontina Chi (p. 113) que Martillimi Lopez finit par aimer en la voyant danser. Quant au second, l'auteur l'évoque à travers les traits de « Edouardo Maunicka du journal *Demain ma hernie* » (p. 143), un personnage journaliste que Martillimi Lopez invite à lui poser toutes sortes de questions.

C'est certainement la présence de ces multiples noms fictionnalisés et hispanisés qui poussent Bokiba (1997, p. 259) à constater que « les personnages de Sony Labou Tansi portent souvent les noms de ses amis. L'auteur leur fait subir un travestissement souvent latinisant dont le voile diaphane permet tout de même d'en identifier l'origine ».

Les auteurs français ne sont pas en marge de cette création. On y trouve Émile Zola (p. 153), Simone de Beauvoir et Jean de La Bruyère que le lecteur peut reconnaître facilement dans ce jeu de mots onomastiques dont l'auteur détient le secret : « Simone des Bruyères ma petite du pays de Vauban » (p. 40). À ce stade, nous pouvons affirmer que l'insertion des noms d'écrivains est avant tout pour Sony, « une marque essentielle conforme à l'intérêt mimétique de créer » (Bokiba, 1997, p. 258) qui se poursuit avec d'autres emprunts littéraires.

De même, l'intermédialité littéraire signe également sa présence à travers l'évocation des mots « livre » : « J'ai tellement parlé dans mes livres, dans mes conférences, pendant mon petit mandat » (p. 125), « œuvre », « imagination », « réalité », « roman ». Ce qui crée vraisemblablement une véritable remédiation dans *L'État honteux*, roman où ce dispositif médiatique est clairement lié à l'auteur lui-même qui le rattache directement à *L'État honteux*. En effet, comme Jean-Jacques Rousseau, l'auteur porte lui-même un jugement sur son œuvre où dans une lecture bien attentive et attentionnée le lecteur comprend l'intérêt du romancier sur la littérature comme le rappelle l'avertissement qui se place juste après la dédicace évoquée plus haut :

Le roman est paraît-il une œuvre d'imagination. Il faut pourtant que cette imagination trouve sa place quelque part dans quelque réalité. J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n'aurai donc jamais votre honte d'appeler les choses par leur nom. J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs « maux ». Il n'y a

que Dieu qui décide si un livre sera petit ou grand : mais mon livre à moi je me bats pour qu'il saute aux yeux. La vie n'est un secret pour personne. *L'État honteux* c'est le résumé en quelques « maux » de la situation honteuse où l'humanité s'est engagée (p. 5).

Dans cet avertissement que l'auteur adresse au lecteur plusieurs mots renvoient à la littérature. On comprend alors que le romancier, loin de vouloir justifier la liberté qu'il s'est donnée en adoptant une écriture qui transgresse de « manière profonde plusieurs niveaux de langage et des conventions essentielles de la communication » (Henry, 2012, p. 217), affirme au contraire sa volonté de *littéraliser* son roman et surtout de le transformer en une sorte de bibliothèque. C'est dans ce contexte qu'il entrepose des titres parfois fictifs pour décorer son texte. C'est le cas des titres des livres qui apparaissent tous à la surface du texte et lus par les personnages comme le magicien Merline Amarco de maman qui possède parmi 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* » (p. 112). On retrouve également un titre de l'écrivain Diaz, auteur de *L'Enfer à bout portant* (p. 118), rappelant sans doute *L'Enfer, c'est Orfeo* de Sylvain Bemba, dont le narrateur cite même un extrait.

L'intermédialité littéraire apparaît enfin avec le théâtre auquel le narrateur fait énormément allusion. D'abord avec le champ lexical très varié composé des mots et expressions tels que « spectacle », « théâtre », « troupe », « El Commedia de la Outa », ce dernier exemple rappelant sans doute la *commedia dell'arte* (p. 113). Ensuite avec les noms de deux personnages qui font référence à ce genre dans *L'État honteux*. En effet, comme un pacte amical, Sony attribue fréquemment à ses personnages les noms de ses amis. C'est le cas de la poétesse Marie Léontine Tchibinda qui devient dans le roman *Maria Leontina Chi* (p. 113), « la femme du maire de Yambi-City » et de Nicolas Bissi,

co-fondateur de Rocado Zulu, qui se cache sous les traits de Nicolas Laroux Bissi (p. 131), tous deux anciens sociétaires de la troupe théâtrale dirigée par Sony Labou Tansi.

Avec toutes ces références littéraires, nous pouvons affirmer que de l'intertextualité à l'intermédialité, il n'y a qu'un pas à franchir dans le roman de Sony. Son intégration dans le texte bouleverse non seulement les règles d'écriture, mais participe aussi à la construction des noms des personnages et à faire avancer le récit au même titre que les autres médias que l'auteur intercale, convoque dans son roman.

De la musique dans le roman

L'écriture romanesque de Sony est aussi marquée par la présence de la musique, média le plus dominant dans le *L'État honteux* de Sony. Le romancier accorde un intérêt et une place primordiale à ce dispositif artistique qui influence sans doute toute son écriture. En effet, *L'État honteux* qui démarre comme une fable pour relater l'histoire de Martillimi Lopez, brasse deux types de musique. D'abord, celle qu'apprécie Martillimi Lopez et où le peuple qui l'accompagne dans toutes ses manifestations l'imbibe de gloire. Ensuite, celle du peuple qui le combat. En effet, le chant joue un autre rôle, celui d'accompagner également le peuple qui insulte le président : « Ils chicanent, chantent et disent du mal de sa hernie, ils insultent Maman Nationale qui nous a donné un fils aussi honteux » (p. 42).

De ces deux types de musique, nous nous attarderons sur le premier parce qu'il émane à la fois du peuple et de Martillimi Lopez. Voyons comment cette musique se présente dans l'ouverture de *L'État honteux* où sa première présence est liée au personnage de Martillimi Lopez que la foule accompagne à la capitale avec des chants et des danses comme on peut le constater dans ce passage qui vient après l'incipit :

« Nous le conduisîmes du village de Maman Nationale à la capitale où il n'était jamais venu avant, jamais de sa vie. Nous le conduisîmes au milieu des chants, des salves

de canons, des vivats et des cris ; lui chantait l'hymne national, assis sur le dos de Moupourtanka son cheval blanc » (p. 7).

Ce passage qui s'attarde sur les honneurs montre que tout est musique dans ce roman. Pour Martillimi Lopez, il ne peut y avoir de cérémonies sans chants et danses. Les deux s'incrument totalement dans le récit et se rattachent au personnage qui ne manque pas d'ailleurs de chanter l'hymne et de danser avec le peuple. À son arrivée au pouvoir, c'est un président que le « peuple chante et danse » (p. 25). Pour montrer son patriotisme et son attachement à ce peuple, son investiture est ponctuée de chants et de danses :

Il descendit de tribune, vêtu des couleurs de la nation, souriant et fredonnant l'hymne national, les bras au ciel, les mains jointes, sans autre escorte que sa mère, Carvanso et Vauban, il traversa la foule en délire, au milieu des danses, inondé de fleurs de la patrie, avec nos enfants qui veulent toucher sa hernie, nos mères qui étendent leurs pagnes sur son passage, les vieux qui pleurent des larmes de joie : on va avoir un bon président vivat Lopez fils de Maman Nationale, vivat Carvanso ! Toute la capitale sentait la poudre de chasse, la sueur des danses et les rameaux : rue Zapalo, rue de Muerte, Grabanizar, Machiniez, place de la Passion. Il s'arrêtait pour manger et boire comme mange et boit mon peuple, il dansa les vraies danses de mon peuple (p. 12).

Tel est un messie, c'est bien l'image que l'auteur déploie pour évoquer les honneurs rendus à son personnage, le peuple clame ainsi ses louanges : « Nous chantions ses louanges. Nous étendions nos pagnes sur son passage. Il eut pour son entrée dans la capitale treize kilomètres de haies d'honneur, huit cent onze mètres de bérets rouges, trente de bérets verts... » (p. 8). Le lecteur est certainement surpris par la frénésie avec laquelle

le narrateur utilise la musique à chaque fois pour relater toutes les scènes spectaculaires où Martillimi Lopez apparaît. À cet effet, les musiciens doivent se surpasser pour le satisfaire. Pour cela, le narrateur choisit un discours répétitif où l'on voit apparaître à plusieurs reprises les mêmes mots et expressions : « Et pendant qu'ils chantaient l'hymne national il se pencha à l'oreille de Carvanso » (p.13) ; « Nous avons chanté l'hymne national c'était beau comme un vrai feu de camp » (p. 71).

Le narrateur rapporte d'autres passages où le peuple et Martillimi Lopez lui-même chantent l'hymne national, certainement le chant qu'il affectionne le plus. Comme un véritable chef d'orchestre : « Il leur demande de chanter l'hymne à la femme qui jusqu'ici n'a été qu'une âme conne dans un corps con, mais chantons l'hymne à la femme dans sa vraie version pas dans la version instaurée par les ennemis de notre peuple » (p.83). Rendant toujours hommage à la femme : « Il la met sur ses épaules et part dans les rues en lui chantant les chansons de chez nous et l'hymne national. Il lui chante *La Marseillaise* et *La Brabançonne* air de mon enfance » (p. 152). Enfin, il poursuit sa partition en convoquant même son perroquet : « Narka mon perroquet chante l'hymne national. Pour rendre hommage à cette bête, Moupourtanka sera sacré 'Bête Nationale' » (p. 134).

La présence musicale dans *L'État honteux* est aussi fortement marquée par la reprise de nombreuses paroles des chansons que le narrateur reproduit sous formes de citations. Ces paroles de chansons qui envahissent totalement le tissu textuel peuvent être perçues comme un processus de création. Elles ne raccourcissent en aucun cas le récit. Au contraire, elles permettent au narrateur de l'avancer et de le rendre plus vivant comme on le voit à travers la reprise sur toute une page des paroles de la chanson de « Plazzinni Delaroux, un homme qu'on croirait français ce Delaroux, mais c'est l'homme du mélange des races gueule française, manières des États-Unis, démarche d'Arabe, figure de chez nous ; aujourd'hui il chante au jardin Oulanso-Mondia, dans un français très accentué » (p. 20-21).

Pour des raisons techniques, nous préférons reproduire les paroles de la chanson qui mettent en évidence cette scène où Martillimi Lopez se confond dans la foule :

Je remets le téléphone à sa place. Je suis une féministe modérée, mais là, ç'en est trop. La déprime me guette. Je m'allonge sur le canapé et entame un dialogue avec mes hormones. Elles ne me rendent pas toujours service : non seulement elles me font souffrir quand elles sont mal lunées, mais c'est à cause d'elles qu'on me coupe la parole. On les a baptisées *soumission* sans mon accord (...). En revanche, je suis certaine que tous les grands de ce monde se sont agenouillés, au moins une fois de leur vie, pour embrasser le pied d'une femme qui en portait. Alors, mes hormones de féminité, je les garde ! Pour rien au monde je ne voudrais des testicules. D'ailleurs, il y en a qui se les arrachent pour promener leur torse poilu sur des talons aiguilles jusqu'au bois de Boulogne (p. 41).

Et dans cet autre passage :

[...] chante avec eux. Con de sa maman : il s'est entouré d'une bande de bandits. Mais lui chante :

Si j'étais une petite petite souris
J'irais creuser dans sa grasse hernie
Si j'étais un petit petit chat
J'irais chasser dans sa hernie
Si j'étais une petite petite chique
Je choisirais sa hernie...

Il chante le refrain avec eux. Son jean est tout boueux, sa lourde machine se balance dans sa musette au rythme de cette cadence ; ceux qui viennent chercher la boue pour l'amener à la future case reprennent la chanson (p. 42-43)

En somme, on s'aperçoit que ce roman qui s'ouvre sur la musique et la danse se referme également sur une note

musicale où Martillimi Lopez, accompagné certainement de la même foule, est reconduit dans son village tel qu'il était venu, « sourire aux lèvres, chant[ant] l'hymne national : viva Lopez, à bas Carvanso » (p.157).

Des dispositifs de communication dans le texte

L'État honteux de Sony imbrique et entretient plusieurs relations avec les dispositifs médiatiques relatifs à la communication orale, écrite et visuelle. Pour ce faire, le romancier intègre la radio, le téléphone, la lettre, la presse écrite et la télévision dans son texte. Tous ces outils et médias de communication bouleversent tant soit peu la structure narrative de son roman. En effet, il n'est pas rare de constater que l'espace narratif se partage entre une intrigue ou un discours fortement envahie par les dispositifs de communication. Plusieurs personnages de Sony, à l'instar de Martillimi Lopes, ont des goûts très subtils pour les médias et pour les dispositifs médiatiques. Ils sont de ce fait ce que Tro Deho (2014, p.176-177) qualifie judicieusement de « médiaphiles » ou de « médiamaniaques ». Ils poussent ainsi l'auteur à employer abondamment un vocabulaire spécifique lié à ces différents médias.

La radio

La radio bénéficie d'une large audience dans *L'État honteux*. Dispositif médiatique « essentiellement basé sur le son et destiné principalement à l'écoute » (Tchamba, 2012, p. 198), la radio est vue comme l'un des moyens de communication orale que l'auteur utilise comme un support d'information. Elle s'intègre facilement au tissu narratif. Les personnages l'utilisent et l'écoutent constamment si bien que le lecteur est souvent plongé dans des scènes où la radio relaie les informations. Nous avons ainsi repéré plusieurs allusions et références liées à ce média dans *L'État honteux* où la radio est mise en évidence comme un instrument de pouvoir et de contre-pouvoir par les personnages.

Considérée comment un instrument de pouvoir et de propagande, la radio est employée par Martillimi Lopez pour consolider son pouvoir : « il ne comprendra pas la position de la radio nationale ; je dois mille coustrani à Morna, il devait passer les prendre et comme il n'écoute jamais la radio nationale, il passera, on lui dira que je suis mort, il ne croira pas, mais ils leur diront d'aller écouter la radio, il haussera les épaules » (p. 122-123). Martillimi Lopez l'exploite aussi comme moyen de communication pour satisfaire sa « faim », c'est-à-dire sa boulimie sexuelle, il décide d'épouser « Flora et la Joconde réunies de cette manière » (p. 27), la fille aveugle et muette que lui présente ses lieutenants lors d'un rassemblement. C'est à la radio nationale qu'il court pour annoncer en direct à la population qu'il a pris la décision de l'épouser (p. 36).

Moyen de lutte ou de contre-pouvoir, la radio devient également un instrument de convoitise entre les partisans de Martillimi Lopez et les différentes rébellions qui tentent de le renverser s'acharnent à vouloir l'occuper ou la récupérer pour consolider leur position idéologique parmi tant d'autres comme nous pouvons le constater dans ces pages que nous rendons dans leur ordre d'apparition dans le texte : « Nous avons repris la radio » (p. 69) ; « l'ex-notre frère Jean de la Patio a pris les armes contre la patrie [...] Il a pris la radio régionale de Novaya Cierta » (p. 91). Avec ces illustrations, on comprend que la radio soit un dispositif médiatique qui s'intègre parfaitement dans le tissu narratif sonyen comme un excitant et un stimulant que les personnages exploitent pour braver tous les obstacles qui les empêchent d'assouvir ou d'atteindre leur quête du pouvoir.

Il convient de souligner que les rapports entre les personnages de Sony sont aussi nourris de vérité et de mensonge. La même radio qu'ils convoitent est en fait un véritable dispositif de désinformation dont le rôle est de dire l'indicible comme en témoignent ces phrases que le narrateur fait entendre au lecteur : « ils te mettent un plomb dans le crâne et disent officiellement que tu as tenté de fuir. C'est cette version que la radio nationale

commentera, c'est elle que tes amis aussi commenteront » (p. 117-118). Et encore, « des autres la radio nationale dira qu'ils ont tenté de fuir, en réalité, ils ont vu leurs rognons simplement ; mais là-bas a-t-on seulement le droit de regarder plus loin que la radio nationale ? » (p. 118) ; « la radio nationale avait établi qu'il s'était suicidé dans sa cellule » (p. 119), « je lui disais de ne pas se mêler de ces choses-là », il ne sait pas le pauvre, il croit que la radio ne peut pas mentir » (p. 122) ; « Évidemment, la radio nationale qui prend notre peuple pour quarante millions de bambins a simplement annoncé que Yambo s'est suicidé dans sa cellule, mais moi qui ai vu, mes frères qui ont vu, nous avons horreur de la radio nationale » (p. 126).

Enfin, même si Martillimi s'insurge que le peuple n'écoute pas ses discours à la radio, elle demeure toutefois un véritable moyen d'information et de sensibilisation que l'auteur convoque dans des circonstances tout à fait particulières et intègre totalement dans la vie de ses personnages.

Le téléphone

Le téléphone est aussi présent dans le texte de Sony. Il est évoqué pour la première fois pour mettre en évidence l'intention de Martillimi Lopez d'appeler le cardinal, que la population enrichit en lui achetant des messes pour que Martillimi Lopez meure, pour venir célébrer son mariage : « il téléphone au cardinal Dorzibanso pour lui dire de vive voix que c'est toi qui me maries » (p. 38). Le téléphone s'imbrique dans le texte comme un dispositif de communication très prisé par Martillimi Lopez. On a l'impression que le narrateur l'utilise pour créer un second récit. Si bien que les conversations ou les échanges téléphoniques entre les personnages transforment le roman en un véritable espace des dialogues. De même, il transforme le récit en un autre discours second.

Sous la forme d'un dialogue direct que le narrateur intègre dans le récit, le téléphone apparaît dans ce passage où on lui annonce la mort de Carlos Pedro : « Et le soir on lui téléphone

: mon colonel national votre frère Carlos Pedro s'est pendu, ah c'est trop fort » (p. 79). Il en est de même dans cet autre passage où le narrateur relate une attaque contre le pouvoir de Martillimi Lopez :

À ce moment le téléphone sonne : et mon colonel national, l'ex-notre frère Jean de la Patio a pris les armes contre la patrie. Il marche sur la capitale. Il a fait sauter le pont Golbazdi et la gare de Fosio. Il recrute des civils en masse. Il a pris la radio régionale de Novaya Cierta (p. 91).

Puis, sous la forme d'un dialogue direct que le narrateur exploite volontairement comme des citations en retrait ou coupées du texte narratif accompagnées des commentaires où l'on retrouve le même Martillimi Lopes au commandement ou donnant des ordres :

Le téléphone sonne. Allô ma hernie écoute. Eh monsieur le Président Laure et La Panthère vient de faire sauter l'ambassade du pays de votre collègue. Il reste un moment sans mot dire. Sa hernie tremble de colère et de honte. Il fume un cigare complet avant de réagir. Merde ! Il concentre ses forces. Ah maman !

— Au moins vous avez trouvé le corps du diplomate en chef ?

— Mais monsieur le Président le diplomate en chef est vivant.

— Ah c'est mieux vivant. Envoyez-le-moi à l'instant.

Quand Jean du Pays de mon Collègue arrive, lui se lève en signe de compassion. Mes condoléances. Mais sachez que vous y êtes pour quelque chose : quand je demande du fric pour consolider la sécurité, vous êtes pingres. À ce moment le téléphone sonne de nouveau : monsieur le Président, Laure et La Panthère vient de zigouiller toute la famille de maman votre tante nationale.

— Mais qu'est-ce qu'ils foutent les tirailleurs ? Nom de Dieu qu'est-ce qu'ils foutent ? Mais je comprends : au lieu de garder la patrie, ils montent les femmes (p. 89).

Ces insertions, constatons-nous, donnent au texte les allures d'un récit oral où les personnages sont en véritable situation de communication :

Ils atteignent la caserne Juando-Delpata, on lui permet le téléphone, ah quel pays

— Allô !

— Qui est à l'appareil ?

— Ah bon... Très bien... Et Vauban ?... En fuite ? Qu'on me l'attrape : j'ai faim (p. 156).

Contre toute attente, la présence du téléphone dans *L'État honteux* passe par des conversations téléphoniques dont les répliques parfois intégrées directement dans le texte narratif ou isolées occupent une place importante dans la construction de l'intrigue et des personnages eux-mêmes sans pour autant interrompre le reste du récit. Sans aucun doute, la présence de ce média transforme l'espace narratif en une sorte de cabine téléphonique ouverte au public. Enfin, rapportées au style direct avec des tirets, toutes les conversations téléphoniques du roman tiennent compte des règles classiques relatives à ce média de communication oral avec des termes qui mettent en exergue la fonction phatique du langage.

De la lettre à la presse écrite

Comme les autres supports de communication, la lettre et la presse écrite sont également intimement liées au personnage de Martillimi Lopez ou à son activité politique. C'est lui qui rédige toutes les lettres pour inviter presque toutes les nations à prendre part à la cérémonie de son mariage : « il prépare lui-même les lettres d'invitation : la France, les îles Britanniques, le président des Russes, la Flamandchourie, le pape » (p. 37-38) et

trente-sept autres dirigeants, rapporte le narrateur, et signe une ordonnance que le jour des festivités de son mariage soit gravé dans les archives. C'est le même Martillimi Lopez en personne que l'on voit lire et « relire le brouillon de la lettre » saisie chez Carvano (p. 55) ou « recevoir les lettres de créance du nouveau diplomate en chef du pays de mon collègue » (p. 60). C'est à lui que sont également destinées toutes les lettres de démission collective que rédigent « tous les démissionnaires de ma honte » (p.135), parfois « sur un bout de papier d'emballage plein de sauce, qui sent le beurre et l'oignon, griffonné au crayon de beauté » (p. 68) ainsi que celle des insurgés embastillés que « Lansa Marta fait signer [...] à tout le monde » (p. 128). On s'aperçoit que la lettre joue un rôle important et se transforme en un récit au travers duquel le lecteur découvre au fur et à mesure les ambitions et les profonds secrets de Martillimi dans le roman.

Pour ce qui est de la presse écrite, elle jalonne le roman de Sony avec plusieurs occurrences le plus souvent associées à Martillimi Lopez. Elle colore ainsi l'imaginaire de l'écrivain et tisse de ce fait un lien très étroit avec le récit au travers des mots et expressions tels que « presse », « presse nationale », « presse internationale », « journal », « journalistes », « au su et au vu des journalistes » (p. 146). Voici d'ailleurs quelques références qui reviennent avec frénésie dans le texte : « Attention à la presse monsieur le Président » (p. 11), « Monsieur le Président attention à la presse des Amérindiens » (p. 71) ; « il fit venir les journalistes à l'hôtel des Carillons » (p. 140) ; « on ne peut pas faire ce qu'a fait Luis de Lamoundia qui prenait la nation pour les jambes de sa mère, et, devant la presse nationale, devant la presse internationale », (p. 149) ; « « convoque les journalistes, pour demain à huit heures » (p. 146) ; « il dit aux journalistes que messieurs il faut grandir » (p. 149) et « il fait ses valises en vitesse et s'en va à pied jusqu'à l'aéroport, pourchassé par la meute des journalistes qui lapident sa hernie avec leurs questions » (p. 155). En somme, toutes ces références intermédiaires à la presse interviennent dans le texte, soit pour mettre en garde Martillimi

Lopez de se tenir avec délicatesse pour que les journalistes ne se moquent pas de son comportement et de sa hernie, soit pour inviter les journalistes à prendre part à l'une de ses multiples conférences de presse ou à ses meetings incessants.

La télévision

À l'intermédialité épistolaire et journalistique, s'ajoute le dispositif télévisuel. Si par exemple, la radio et le téléphone aussi bien que les autres dispositifs médiatiques sont utilisés dans le roman dans une perspective de conservation du pouvoir par Martillimi Lopez ou de lutte politique par ses opposants, la télévision apparaît quant à elle, comme un instrument inexploitable et un objet de crainte par les personnages. Elle est associée au récit pour rendre compte d'une manière fidèle de toutes les activités politiques réunissant aussi bien les dirigeants politiques que la population. C'est donc un média de communication visuelle qui complète ce que le narrateur n'aurait pas vu. Dans ce contexte, la télévision entretient un vrai dialogue interartiel avec le récit. D'ailleurs, le premier message à la nation de Martillimi est transmis en direct à la télévision qu'il qualifie d'« ustensiles de télévision » (p.11). Il ne la supporte pas puisqu'elle le dérange. C'est malgré lui qu'il l'utilise pour s'adresser à la nation tout en dissimulant sa phobie : « Il fait sonner l'alerte. Allez me chercher les « ustensiles de télévision que je parle à la patrie » (p.103). Le narrateur précise que c'est par contrainte ou par souci de se justifier d'une situation qu'il convoque la télévision pour s'adresser au peuple : « Je vais passer à la télévision pour expliquer à mon peuple pour quelles raisons je ne peux laisser Darvanzo Manuel siffler la nation » (p.149). À maintes reprises, on le voit fustiger la télévision et traiter tous ceux qui y travaillent de « démons » (p. 17) parce que leurs « ustensiles de la télévision [sont] braqués sur sa littérature amère » (p. 32) et peignent souvent une mauvaise image de sa maman nationale « La télévision distribue d'autres versions du visage de maman folle » (p. 100). De manière générale, la

télévision déstabilise Martillimi Lopez et l'auteur s'en sert pour dévoiler ou pour révéler sans doute la réalité que le récit ne montre pas.

La photographie

La photographie signe sa présence dans *L'État honteux* avec un champ lexical, à savoir « photo » et « portrait ». Les deux termes sont repris respectivement deux et sept fois. Ils sont parfois employés ensemble comme on peut le constater dans les exemples ci-après : « Il voit là, bien posé sur la photo de cette fille, elle-même posée au beau milieu du lit » (p. 57-58) ; « pendant qu'il descend les photos de cette fille et celles de maman, il prend ses balais, il déchire le procès-verbal de la prestation de serment ! il déchire le décret qui me mettait à la tête du bordel des bordels, il déchire le portrait de vos mamans qui pendait à tous les angles du palais » (p. 59) ; « dans ma chambre à côté du portrait de maman, juste au-dessous du portrait de feu ma femme Atélu-Léa, morte pour la patrie » (p. 51) ; « même Carvano veut le pouvoir. Il vient devant un portrait de lui » (p. 55) ; « des pots de moutarde avec mon portrait dessus, fabriqués par la famille personnelle de ma nouvelle belle-maman en Haute-Savoie » (p. 61) ; « sans moi qui ai obligé tous les commerçants et consorts à acheter des exemplaires de mon portrait quel argent vous auriez dans les caisses de la nation en ce moment, sans moi qui les ai obligés à acheter le portrait de Maman Nationale au prix que vous connaissez » (p. 139). Toutes ces photos décrites par le narrateur deviennent de véritables scènes que le lecteur visionne et contemple comme s'il les lisait. On comprend alors que « le décodage narratif étant sans conteste une des voies les plus satisfaisantes d'un pareil traitement » (Baentens, 2006), complète ce que la photographie, « produit mécanisé » de la réalité (Cossette, 2003), ne montre pas réellement.

De même, la description de toutes ces photographies dans le texte fait d'elles non seulement un véritable produit médiatique, mais crée notamment une ekphrasis, c'est-à-dire

une « description poétique détaillée d'une œuvre d'art pictural ou sculptural » (Spitzer, 1962, p. 72) ou mieux « la représentation verbale d'une représentation visuelle » (Heffernan, 1991, p. 297) que le lecteur saisit sans se poser trop de questions. En un mot, cette représentation des photos confirme sans doute l'importance de l'intermédialité dans le roman de Sony où les médias se recoupent et se complètent sans cesse dans le récit.

Conclusion

En somme, le rapport entre l'écriture de Sony et les médias est un fait visible et tangible. *L'État honteux* est un espace ouvert où tous les produits médiatiques analysés s'imbriquent et s'insèrent tous dans le même roman perçu au préalable comme un média de base. Ceci confirme les enjeux intermédiaux dans *L'État honteux*. On y identifie plusieurs éléments médiatiques qui transforment tant soit peu l'écriture de l'auteur. Ce dernier intègre dans son discours des dispositifs médiatiques pour dénoncer certaines réalités politiques aussi bien que les conditions existentielles de ses contemporains. Ainsi, l'intrication de la littérature, de la musique et l'imbrication de divers dispositifs de communication, le plus souvent liées au motif du récit et surtout au personnage de Martillimi Lopez, confère un caractère intermédial à son roman.

Références

- Ananissoh, T. (1997). À propos de Sony Labou Tansi, lecteur de Garcia Maerquez. *Palabre*, 1 (3-4), 56-61.
- Ananissoh, T. (2013). Sony Labou Tansi ou la « création carnassière. *Études littéraires africaines*, 35, 105–118. <https://doi.org/10.7202/1021713ar>
- Baentens, J. (1972). Une photographie vaut-elle mille films ? *Protée* 34 (2-3), 67-76.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Le Seuil.
- Bokiba, A.-P. (1997). L'identité dans les romans de Sony Labou Tansi. Dans Kadima-Nzuji, M et Bokiba, A.-P. (dir). *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens* (p. 255-275). L'Harmattan.
- Bonono, C. (2016). Roman historique et intermédialité : le cas des *Rois maudits* de Maurice Druon. Dans Fotsin Mangoua, R. (dir.). *Littérature, médias et technologies nouvelles* (p.37-58). Ifrikiya,
- Cossette, J. (2003). Signes de l'autre : altérité et perception spatiotemporelle dans *Portraits d'après modèles* d'Andrée A. Michaud. Université du Québec à Trois-Rivières. <http://depot-e.uqtr.ca/4525/1/000106816>
- Diène, B. (2011). *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : immersion culturelle et écriture romanesque*. L'Harmattan.
- Heffernan, J. (1991). Ekphrasis and representation. *New Literary History*, 22 (2) (printemps), 297-316.
- Henry, A.-K. M. (2012). *Mythes et violence dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*. [Thèse de doctorat, Cergy, Université de Cergy-Pontoise, France].
- Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision. *Cinéma : revue d'étude cinématographique*, 10 (2-3), 105-134.
- Neau, J. (2018). L'intermédialité aléatoire ou les rapports secrets entre cinéma et littérature. *Revue Traits-d'Union, Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues*, n°8, 46-57.
- Sony, L. T. (1981). *L'État honteux*. Le Seuil.
- Spitzer, L. (1962). The Ode on a Grecian Urn, or content vs. Metagrammar. Dans A. Hatcher (dir.). *Essays on English and American Literature* (p. 67-97). Princeton University Press.
- Tchamba, J.-R. (2012). Interartialité, intermédialité et écriture théâtrale contemporaine au Cameroun. Dans Fotsin Mangoua, R. (dir), *Écritures camerounaises francophones et intermédialité* (p. 173-206). Ifrikiya.
- Tro Deho, R. (2014). Écriture et médias chez Emmanuel B. Dongala : entre intermédialité et médiaculture. Dans Atcha, P. A., Tro Dého, R. et Coulibaly, A. (dir.). *Médias et littérature : Formes, pratiques et postures* (p. 171-197). L'Harmattan.