

LA REINE DES POMMES DE CHESTER HIMES ET TROP DE SOLEIL TUE L'AMOUR DE MONGO BETI : ENTRE TRUCULENCE ET EXCENTRICITÉ / CHESTER HIMES'S LA REINE DES POMMES AND MONGO BETI'S TROP DE SOLEIL TUE L'AMOUR : BETWEEN FARCE AND EXCENTRICITY / LA REINE DES POMMES DE CHESTER HIMES ET TROP DE SOLEIL TUE L'AMOUR DE MONGO BETI : ÎNTRE FARSĂ ȘI EXCENTRICITATE¹

Abstract: *La Reine des pommes and Trop de soleil tue l'Amour are detective novels that focus on writing itself through mechanisms of derision (humoristic, ironical and ludicrous). Humor and irony are therefore literary technics used by Chester Himes and Mongo Beti so as to depict their respective societies in full decline. From this point of view, this paper aims at showing that humor and irony are at the service of absurdity and back the grotesque at Chester Himes's and Mongo Beti's. Henceforth, we may come to the conclusion that La Reine des pommes and Trop de soleil tue l'Amour drew inspiration from grotesque and satire in order to describe none-sense with the intention of bringing out its meaning.*

Key words: *Absurdity, Grotesque, Humor, Irony, Postcolony, Satire.*

Résumé: *La Reine des pommes et Trop de soleil tue l'Amour sont des romans policiers qui portent une réflexion sur l'écriture elle-même à partir des mécanismes de la dérision (humoristique, ironique et grotesque). L'humour et l'ironie sont ainsi des techniques littéraires utilisées par Mongo Beti et Chester Himes pour rendre un compte exact de leurs sociétés respectives en pleine décrépitude. De ce point de vue, cet article vise à montrer que l'humour et l'ironie sont au service de l'absurde et sous-tendent le grotesque chez ces écrivains. Dès lors, nous pourrions conclure que La Reine des pommes et Trop de soleil tue l'Amour se sont inspirés du grotesque et de la satire pour sémiotiser le non-sens afin d'en dégager une signification.*

Mots-clés: *excentricité, humour, ironie, postcolonie, satire, truculence.*

Chester Himes est réputé figure emblématique du roman policier depuis la seconde guerre mondiale. Dans l'espace particulier de l'écriture romanesque francophone subsaharienne, il est le père tutélaire des écrivains de romans policiers. Il a pour ainsi dire profondément influencé de nombreux écrivains de polars d'Afrique francophone parmi lesquels Mongo Beti qui apparaît, à maints égards, comme l'un des épigones de l'écrivain africain américain. Dans une interview accordée à Ambroise Kom, Mongo Beti reconnaît cette parenté particulière en ces termes: « Je suis un grand admirateur de Chester Himes, un passionné des romans policiers, je vais essayer dans le genre » (Kom, 2002 : 109). Et c'est tout naturellement que Himes lui a servi de modèle lorsqu'il a voulu écrire un roman d'angoisse, *Trop de soleil tue l'amour*. A l'origine, *Trop de soleil tue l'amour* paraissait dans le trihebdomadaire *Le Messager* sous le titre *Mystères en vrac sur la ville*. Plus tard, il est annoncé aux lecteurs sous le titre *Mystères de Yaoundé* puis paraît finalement avec un titre

¹ Guilioh Merlain Ngnintedem Vokeng, Université de Maroua, Cameroun, gvokeng@yahoo.fr.

ironique, paradoxal et insolite *Trop de Soleil tue l'amour*. Tout se passe dans un pays sous-développé d'Afrique, pays en proie aux convulsions sociales, ethniques et politiques, pays où l'insécurité fait partie du quotidien. Dans ce contexte, l'assassinat du Révérend Père Mzikikazi, savant pratiquement nobélisable, la mort subite de la femme du Président de la République, le cadavre étrange découvert dans l'appartement de Zamakwé et les assauts contre Zamakwé lui-même sont autant d'énigmes qui encombrant le roman de Mongo Beti et dont, du reste, aucune ne sera élucidée.

La Reine des pommes est une analyse psychologique qui porte sur deux frères jumeaux. D'un côté, nous avons Jackson, 28 ans, bon chrétien et chauffeur consciencieux chez H. Exodus Clay, entrepreneur de pompes funèbres. De l'autre côté, Goldy, escroc de sexe masculin travesti en sous maîtresse de bordel, en voyante célèbre, en bonne sœur. « Sœur Gabriel » vend à un dollar un bout de carton représentant un billet d'entrée valable pour le paradis. Jackson, lui, paroissien de la première église baptiste de Harlem se fait duper par sa femme et croit à la « levure » : escroquerie bouffonne qui consiste à transformer en billets de cent dollars des billets de dix dollars mis au four après avoir été enveloppés dans un papier spécial. Jackson est un naïf. Il fait confiance à Hank, un aigrefin qui lui a fait croire qu'il possède comme Jésus le pouvoir de multiplication. Cette naïveté fait perdre à Jackson tout son argent. *La Reine des pommes* constitue ainsi une plongée hallucinante dans le Harlem de la misère, des coups tordus et des escroqueries, de la violence et de la folie. Chacun est tour à tour loup et agneau sous le regard « inhumain » des inspecteurs Ed Cercueil Johnson et Fossoyeur Jones. Himes situe ses intrigues à Harlem et nous dépeint les conditions de vie des Noirs américains dans ce célèbre quartier rempli de situations absurdes et de violences.

Dès lors, il apparaît que ces œuvres de Chester Himes et Mongo Beti portent une réflexion sur l'écriture elle-même à partir des mécanismes de la dérision (humoristique, ironique et grotesque). De ce point de vue, la société des romans de ces deux écrivains est prodigieuse en contrastes, en exagération, en procédés tels que le gigantisme des actions et la démesure des personnages qui tous contribuent à créer une atmosphère de carnaval et à renverser l'ordre établi par une culture officielle classique, par un « ordre du discours » qui distingue le « dicible et l'indicible, le décent et l'indécent » (Ubersfeld, 2001 :62). On comprend alors que le rire carnavalesque est déclenché ici par la caricature grotesque qui caractérise l'apparence physique, les actes et les propos des composantes de l'espace romanesque de Chester Himes et de Mongo Beti. Nous nous inspirerons des outils de l'analyse du discours pour montrer que *La Reine des pommes* et *Trop de soleil tue l'amour* sont de véritables écritures du grotesque. Par la suite, il sera question de voir comment l'antithèse et le paradoxe sont des figures qui permettent de textualiser la déstructuration du réel.

1. Une écriture du grotesque : le carnavalesque

Le qualificatif « carnavalesque » est emprunté aux théories de Mikhaïl Bakhtine, notamment à son ouvrage sur Rabelais. Il définit le carnaval comme ce moment de la durée où s'inverse la hiérarchie du monde social au profit d'une liberté populaire à la fois précieuse et provisoire. A la suite de Bakhtine, Yves-Abel Feze définit « le carnaval comme un lieu et un moment de défolement au cours duquel il devient licite d'opérer certaines inversions sociales et où barrières sociales et éthiques s'amenuisent » (Feze, 2001 : 61). Dans cette

perspective, le grotesque dont Rabelais reste le représentant le plus complet aux yeux de Bakhtine, est défini comme inversion, retournement des catégories idéologiques et littéraires dominantes, prédominance des fonctions du corps et du bas matériel, alliance orientée des contraires produisant le libérateur du rire.

Au regard de tout ce qui précède, l'on est en droit de penser à un univers ambivalent où les rires peuvent aussi exprimer des pleurs, où la langue excessive fonctionne de pair avec l'injure grossière. Le grotesque est d'abord et avant tout le comique, le rire à nuances extrêmement diverses, du rire franc à la parodie, au rire « réduit ». Bien plus, le grotesque est aussi le laid qui est la négation du beau abstrait : « Le grotesque prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs » (Ubersfeld, 2001 : 575). C'est dans cette logique que la caractérisation des référents humains dans notre corpus dévoile fortement une intention parodique.

A l'observation, les personnages de *Trop soleil tue l'amour* et de *La Reine des pommes* sont presque toujours campés par rapport à des rôles thématiques. Ils ne sont que des actants anthropomorphiques véhiculant des valeurs morales négatives. Il s'agit ici de voir comment dans ces romans noirs, les personnages sont verbalisés au moyen de certains marqueurs axiologiques péjoratifs. Empruntant aux concepts de la linguistique du discours de Kerbrat Orecchioni, il sera notamment question du problème de l'axiologisation qui consiste pour le locuteur à émettre des jugements de valeur sur le référent d'après les axes bon/mauvais, bien/mal ou péjoratif/mélioratif. L'étude de cette axiologisation sera faite en appréhendant le personnage selon le modèle sémiotique d'Algirdas-Julien Greimas, car le personnage dans une perspective sémiologique est considéré comme un signe, ou mieux encore, « comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le sens ou la valeur du personnage) » (Hamon, 1977 : 124). Il peut arriver que le portrait fait d'un personnage remplisse certaines fonctions : évaluative, symbolique, ornementale, explicative. Dès lors, « le portrait » littéraire apparaît comme la description physique d'être (prosopographie) ou sa représentation morale et psychologique (éthopée). Dans ce sens, le personnage sera perçu dans son rôle thématique, c'est-à-dire qui renvoie à ses catégories psychologiques, morales et à ses systèmes de valeur.

A la lecture de *Trop de soleil tue l'amour* et de *La Reine des pommes*, il ressort que, pour décrire les personnages, les auteurs recourent à la représentation morale et psychologique qui fait apparaître les mœurs, les caractères, les vices, les vertus, les talents, voire les bonnes ou mauvaises qualités morales de ceux-là. En effet, cette description peut permettre « de poser le problème de ces termes péjoratifs (dévalorisants) / mélioratifs (laudatifs / valorisants) que nous appelons axiologiques » (Kerbrat Orecchioni, 1980 : 73). Disons tout de suite que, dans notre corpus, les éthopées sont ouvertement disqualifiantes grâce à l'utilisation des traits plus humiliants. En ce sens, ce sont les grandes figures emblématiques de la société qui sont ainsi disqualifiées au moyen des termes vitupérateurs. D'abord, les intellectuels, ceux-là qui cristallisent pourtant tous les espoirs de changement d'une société en pleine déconfiture, succombent à l'appât du gain. Ces « intellectuels organiques du pouvoir » au sens où l'entend André Djiffack (2000 : 236) font dans l'entrisme. Dans *Trop de soleil tue l'amour*, Ebenezer en fait le bilan du reste amer: « C'est faire beaucoup d'honneur à ces farceurs, les intellectuels. [...] La provocation c'est leur cinéma

préféré. [...] C'est toujours un tort de se laisser manier la plume ou déplorer une fastueuse rhétorique. Ce sont des imposteurs, des clowns. Tu fais taire les meilleurs par quelques centaines de milliers de francs » (Mongo Beti, 1999 : 200). Il s'agit en fait des intellectuels qui ont failli à leur tâche dans la mesure où beaucoup d'entre eux n'ont pas vraiment assumé leur fonction d'intellectuel. A en croire Mongo Beti, « un intellectuel, ce n'est pas seulement quelqu'un qui a des diplômes. C'est quelqu'un qui a choisi d'envisager le monde d'une certaine façon, en accordant la priorité à un certain nombre de valeurs comme l'engagement, l'abnégation, la réflexion » (Kom, 2002 : 35). Ces intellectuels sont aussi corrompus. Comble de la bêtise humaine ou plutôt de l'absurde, Ebenezer qui peint un sombre tableau de cet état de chose, n'est pas un modèle à suivre. Il présente tous les signes extérieurs du bonheur ou de la réussite, mais n'est pas recommandable du point de vue de la morale. En fait, il est rompu à l'art de la toxicomanie : « sitôt dépouillé de son éternelle saharienne de bonne coupe, le sieur Ebenezer, un prénom comme on n'en fait plus, même chez nous, s'enfermait quotidiennement pour s'adonner à la toxicomanie » (Mongo Beti, 1999 : 209).

Mongo Beti reprend ainsi Chester Himes puisque l'exemple d'Ebenezer parcourt d'une manière ou d'une autre presque toute l'œuvre de Himes. Dans *La Reine des pommes*, nous avons Goldy qui est un « adepte de la drogue, estampeur des honnêtes gens, déguisé en sœur de charité » (Chester Himes, 1958 : 47). La drogue donne le courage d'affronter un acte comme le crime, vol ou toute autre situation périlleuse. La nature du conseil que donne Goldy à son frère en lui faisant absorber un tord-boyaux est hautement significative à cet égard :

« Je m'en vais te donner un coup de main, frelot, pour retrouver ta gonzesse. [...] Après tout, on est jumeaux ; des plis de sa robe, il tira un flacon, tendit à Jackson.

- Tape-toi un coup. [...]

[...] Allez, tape-toi une bonne goulée. [...] Il s'agit de te mettre du cœur au ventre, t'en auras besoin » (Ibid. : 52).

Le malheur est que ce désir crée un besoin et au lieu de la marihuana, on cherche de quoi tenir plus longtemps. On s'adonne alors à l'héroïne et commence à se piquer comme Goldy au moment où son frère vient lui raconter ses difficultés : « Goldy, je voudrais te demander quelque chose.

- Faut d'abord que je donne à manger au singe. Jackson parcourut la place des yeux cherchant le quadrumane.

- L'est perché sur mon dos, expliqua Goldy. Ecœuré, Jackson regarda en silence son frère qui, d'un tiroir, sortait un réchaud à alcool, une cuiller et une seringue. Goldy vida dans la cuiller deux sachets de cocaïne et de morphine cristallisées et fit chauffer le cocktail à la flamme, puis, pendant que le mélange était encore tiède, il planta avec un râle l'aiguille dans son bras » (Ibid. : 46-47).

Il est illogique et même grotesque de voir que, devant les tourments de son frère, Goldy se « came » avant de l'écouter. Pour lui, l'habitude est devenue telle qu'il n'est « normal », « raisonnable » que s'il se drogue. De là, se comprend mieux cette réflexion du narrateur de *Trop de soleil tue l'amour* : « Là où le peuple a été très longtemps à l'écart des lumières du droit, le vice devient la vertu, le tortueux la règle, l'arbitraire la vertu » (Mongo Beti, 1999 : 74). Il s'agit *in fine* d'une société marquée par une décrépitude morale.

Les univers de Himes et de Mongo Beti sont peuplés d'individus ridicules, « grotesques » par leurs actions et leurs idées. Les uns apparaissent furtivement dans le déroulement de l'action, d'autres de manière plus insistante. Chez Himes, on a l'exemple du pasteur de Jackson :

« C'était un ministre de culte éminent en passe de devenir évêque. C'était un grand noir, à la voix puissante, à l'esprit profondément religieux. Il conservait l'enfer comme un brasier ardent crachant des vapeurs de souffre et n'avait guère d'indulgence pour les pêcheurs qui résistaient à son zèle prosélyte » (Chester Himes, 1958 : 29).

Lorsque Jackson vient demander conseil, il est plein de zèle pour l'aider, mais quand il apprend que son paroissien n'a pas d'ennuis de femmes, la conversation tourne court et il invite Jackson à prier. La scène se termine de manière suggestive : « Aide toi et le ciel t'aidera, frère Jackson, ajouta le révérend Gaines, visiblement pressé de s'installer en face de son assiette » (Ibid. : 29, 30,31).

Cette même situation apparaît dans *Trop de soleil tue l'amour*. Eddie dresse devant Georges Ebahi, la liste des tenants de cette déplorable situation dans laquelle les rôles s'échangent entre les acteurs et où le désordre est ritualisé :

« Nous sommes trop polyvalents ici et même souvent à contre-emploi. Chez nous, le chef de l'Etat fait dans l'évasion des capitaux, ministres et hauts fonctionnaires dans l'import-export, curés et évêques dans le maraboutisme. Assureurs et banquiers dans l'extorsion de fonds, les écoliers dans la prostitution, leurs mamans dans le maquereautage, les toubibs dans le charlatanisme. [...] Notez aussi que nous demandons dans le même temps la démocratie, comme si nous prétendons marier le pôle Nord à l'équateur, le couvent au bordel » (Mongo Beti, 1999 : 224).

Dans ce continent à la dérive où plus rien n'est à sa place, les discours les mieux lestés de raison deviennent sottises, l'imprécation tourne en eau de boudin ridicule. Puis dans ce mouvement de retournement et de concassage, le roman est fatalement voué à l'échec, frappé d'absurdité et de vanité.

Comme on l'a vu plus haut, Harlem est peuplé de deux types d'individus : les escrocs d'un côté et les honnêtes gens de l'autre. Dans *La Reine des pommes*, les uns et les autres sont présentés de manière comique. Jackson appartient à la catégorie des honnêtes. Travailleur acharné et simple d'esprit, il croit qu'on peut « lever » l'argent et changer des billets de dix dollars en billets de cent. Fervent chrétien, « il ne manquait jamais de se signaler à l'heure de l'épreuve, histoire de mettre toutes les chances de son côté » (Chester Himes, 1958 : 10). Honnête, il est aveuglé d'amour pour une fourbe : Imabelle. Il vit avec Imabelle qu'il « aime d'un amour inquiet et exclusif » (Ibid. : 10). Il se fait prendre dans tous les filets qu'elle lance, mais continue de l'aimer et de la défendre. Par ailleurs, l'escroquerie, l'exploitation de la simplicité des gens prend toujours une forme grotesque à Harlem. C'est le cas de la vente de billets pour le ciel par Goldy déguisé en sœur de Charité. Himes ne manque jamais de mots pour décrire ces diverses transactions qui suscitent toujours un « rire carnavalesque » :

« Une petite fille noire, aux courtes nattes raides arriva en courant et, plantée devant la sœur de charité récite tout essoufflée :

- Sœur Gabriel, ma maman, elle demande deux tickets pour le ciel, y a tonton Pone qu'est à l'article. Là-dessus, elle pressa deux billets d'un dollar dans la main de la sœur.
- Achetez l'or ayant subi l'épreuve de feu, ainsi que l'a dit notre Seigneur, chuchota la sœur, fourrant les billets dans son corsage. Pourquoi qu'elle en veut deux, mon enfant ?
- Maman, elle a dit qu'il en faut deux pour tonton Pone. La sœur glissa sa main noire dans les plis de sa robe. Elle tira deux cartons qu'elle remit à la fillette. Sur ces cartons, on pouvait lire ces mots imprimés :
- Entrée : une

Sœur Gabriel

- Voilà qui emportera tonton Pone dans le sein du Seigneur, déclara la sœur ; et je vis le ciel s'ouvrir et je contemplai le cheval blanc » (Chester Himes, 1958 : 42).

On l'aura compris, ces propos blasphématoires trahissent une véritable intention parodique. Il s'agit en fait du « carnaval de la dérision ». Par ses descriptions, le caractère de ses personnages et leurs actions, Himes crée un monde dont nous rions pour ne pas en pleurer.

Nous ne saurons faire le tour de ces référents humains sans signaler la présence du personnage féminin qui est permanente dans l'œuvre de Himes et de Mongo Beti. Les femmes se révèlent être un tonus indispensable à l'action des hommes. Etant donné qu'elles proviennent de toutes les origines, on peut s'interroger et se pencher plus précisément sur leurs activités. Les femmes honnêtes, braves mères de famille, sont pratiquement inexistantes. Autrement dit, elles ignorent la vie en ménage et habitent presque exclusivement dans les chambres meublées, douteuses sinon crasseuses. Outre leur aspect physique qu'elles s'emploient particulièrement à soigner, elles se noient au milieu du linge sale, d'odeurs aigres et du graillon. Les femmes n'exercent aucun métier important. La majorité pratique, à différents niveaux, le plus vieux métier du monde et le mieux rémunéré. Cela va de la prostituée à la femme entretenue par un homme qui a de l'argent et qui vit dans le luxe. La principale raison sociale de la femme est l'homme qui la considère avant tout comme un instrument sexuel. C'est l'unique raison pour laquelle Jackson recherche Imabelle : « Jackson n'eut que le temps d'apercevoir la robe d'Imabelle, sous le manteau noir, car déjà elle était dans ses bras. Elle sentait la pommade à cheveux brûlée, la femme échauffée et le parfum bon marché. Jackson l'étreignit, pressant le tuyau de plomb contre ses vertèbres. Elle se frottait à la rondeur de son estomac et abandonnait sa bouche, barbouillée de rouge poisseux, aux lèvres sèches et crevassées de Jackson » (Chester Himes, 1958 : 150).

Toutes les femmes sont ainsi regardées comme des objets sexuels. Elles sont avant tout des jouets et les hommes s'en amusent avec plus ou moins de violence. Les scènes d'amour sont d'une violence inouïe pour ne pas dire sauvage. Pourtant la femme se plaît assez dans ce rôle de « bête à plaisir » et ne se montre nullement vexée des avances des personnes qu'elle ne connaît pas dans un lieu public. Elle est tout de suite le point de mire de tous les humbles qui évaluent sa beauté et ne tardent pas à lui faire des propositions. Le principal rôle des femmes est de permettre les relations sexuelles hommes-femmes. Même si celles-ci jouent d'autres rôles dans l'intrigue, ils sont secondaires. Toutefois, il ne faudrait pas penser que ce rôle de bête à plaisir enlève à la femme sa malice. Elle sait être, quand il le faut, une main de fer sous un gant de velours. L'incarnation de cette double personnalité est certainement Imabelle. Parfaite courtisane, séduisante, amoureuse née, elle tourne la tête de tous les hommes, en tire le maximum, les trahit tous et avec son air innocent, reste impunie et adorée de son « mari » Jackson. Les hommes sont prisonniers des caresses que leur prodiguent les femmes et ils se laissent bernier comme des petits enfants. C'est grâce à la femme que l'intrigue avance vers le dénouement. C'est toujours à cause de la trahison de l'une ou des aveux d'une autre que le mystère est éclairci. Dans *Trop de soleil tue l'amour*, c'est Bébête qui est la plaque tournante de l'action. C'est aussi Imabelle qui détermine l'action et le dénouement dans *La Reine des pommes*. Dans ce roman noir, le portrait d'Imabelle est très suggestif. Mais, c'est un portrait physique qui ne reflète pas moins le côté moral. On se souviendra qu'elle a des lèvres en bourrelet, le corps ardent, « la peau couleur

de banane, l'œil enjôleur [...], la hanche généreuse montée sur roulements à bille qui révélait un tempérament incandescent » (Ibid. : 10). Dans *Trop de soleil tue l'amour*, une description semblable est faite par Zamakwé de Bébête, sa somptueuse copine. Il aime son corps, son rire, ses incartades et jusqu'à sa stupidité supposée. En même temps, dès qu'il a un peu bu, c'est-à-dire la plupart de temps, il l'insulte, l'humilie, l'accuse de se vendre au plus offrant : « Qu'est-ce que tu fous là, alors ? Cracha Zamakwé, dans ses œuvres, rompant les écluses, oui, finissons-en enfin. Pourquoi es-tu revenue ? Je suis allé te chercher, moi ? Dis, est-ce que c'est moi qui t'ai rappelée cette fois ? Qu'est-ce que tu fous là, sale petite pute ? Tu ne baisses pas pour avoir des sous peut-être ? Si ce n'est pas ça une pute, tu vas me dire ce que c'est alors ? Tu es entrée hier soir comment dans ma taule, tu t'es fourrée dans mon plumard sans y être invitée et pour cause » (Mongo Beti, 1999 : 17). Non moins grotesque est « cette caricature hyperbolique de la féminité » (Ibid. : 19) que fait Zam de Bébête : « Elisabeth avait confisqué les trois quarts du lit pour s'y étaler les bras en croix, les seins énormes écrasant le drap, les jambes écartées, les fesses à l'air, la respiration bruyante » (Ibid.). Bébête est la joie de Zamakwé, sa souffrance et le pire de sa haine. Il y a Chez Himes, en plus de la violence hilaire, un déguisement grotesque. A propos de la personnalité de la femme, on a remarqué qu'il était parfois difficile de la distinguer des hommes et inversement. Bien souvent, les hommes se déguisent en femmes, les femmes en hommes, créant une véritable impression de vertige et de contraire. Dans le roman de Himes, Goldy est non seulement un escroc déguisé en sœur de charité, mais aussi un espion qui fournit des renseignements précieux aux agents de la police. Goldy n'est du reste qu'un membre d'une communauté aux attributs mal définis :

« Les trois lascars vivaient dans l'honneur et la dignité. Tous trois étaient camés, mais la drogue ne passait pas le seuil de la maison. Ils ne recevaient pas. Le soir, une lampe à pied diffusait une lumière douce derrière la grande fenêtre, mais, du dehors, on n'apercevait jamais la silhouette d'un des locataires. Pour la bonne raison que tous trois étaient absents. On les considérait comme des dames particulièrement respectables, dans ce respectable quartier, dont les habitants noirs n'auraient pas hésité à alerter le service de l'hygiène si un chat s'était oublié sur le trottoir. Les voisins avaient surnommés les locataires du rez-de-chaussée : les trois veuves noires » (Chester Himes, 1958 : 55).

Pis encore est cette situation d'Eddie qui joue le rôle d'avocat alors qu'il n'en est pas vraiment un :

« Au commissariat central le lendemain, on fit attendre longtemps Zam, qui était accompagné de PTC et de son vieux complice en jazzomanie, Eddie, déguisé en avocat, rencontré miraculeusement quelques minutes plus tôt » (Mongo Beti, 1999 : 102).

Eddie est un avocat marron qui défend Zam lorsque celui-ci est suspecté de meurtre. Il vit donc en permanence dans un rôle qu'il incarne. C'est l'homme des combines louches :

« Eddie, qui, comme tous les voyous, avait beaucoup d'entregent, c'est-à-dire des tas de combines toujours douteuses, mais non moins propices, et ses entrées partout, singulièrement dans les locaux des diverses polices, s'était figuré que ces lieux et leurs habitants devaient finir par lui livrer le secret de la disparition de Bébête. Il fit pourtant régulièrement chou blanc » (Ibid.).

Eddie symbolise alors la plupart des Africains qui ont choisi de tirer profit d'un « bled pourri » (Ibid.).

Les détectives sont représentés dans le roman noir de Chester Himes par les inspecteurs noirs Ed Cercueil Johnson et Fossoyeur Jones et ceux de Mongo Beti par sergent

Garcia et Norbert. Il est également important de souligner que ces détectives jouent un rôle pivot dans ces œuvres policières. S'agissant du sergent Garcia et Norbert, signalons que c'est en réalité sur eux que repose le roman. C'est en outre sur eux que repose le pays qui est ici décrit puisqu'il est question d'un Etat policier. C'est enfin sur eux que repose le caractère insolite et absurde du roman, puisque voilà un Etat policier où les policiers ne font pas d'enquête préférant s'adonner à des tâches parallèles et plus rentables : « Un policier qui enquête, c'est tout de suite Tcholliré ou Mantoum. Je te l'ai dit : un policier chez nous n'est pas censé faire des enquêtes » (Mongo Beti, 1999 : 115). Quelques pages plus loin, l'on peut lire :

- « - Non, monsieur, Chuchota Norbert ;
- Mais alors qu'est-ce qu'on t'a dit ?
- Rien, seulement : tu vas faire des enquêtes et ça va te changer
- Ça va te changer ? Pourquoi ça va te changer ?
- Parce que, nous, dans notre police, on ne fait jamais d'enquête, c'est interdit.
- Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Non, mais c'est dingue. C'est interdit aux policiers d'ici de faire une enquête ? C'est vrai, ce mensonge ?
- C'est vrai, monsieur.
- Est-ce possible ?
- Si, si, c'est vrai monsieur, chaque fois qu'on fait une enquête, on tombe inmanquablement sur un grand » (Ibid. : 125).

Entièrement corrompus, sergent Garcia et Norbert sont la métaphore d'une société où le vice est devenu la vertu. Aux antipodes de Sergent Garcia et Norbert se trouvent à juste titre les inspecteurs Ed Cercueil et Fossoyeur qui accomplissent bien leur tâche, mais présentent de manière assez étrange leur façon d'agir telle que la perçoivent les Harlémiens :

« Fossoyeur et Ed Cercueil étaient des inspecteurs incorruptibles, mais coriaces. Il fallait qu'ils le soient pour exercer leur métier à Harlem. Les Noirs du quartier n'avaient aucune considération pour les poulets luisants et la mort subite. Or on disait couramment à Harlem que le pistolet d'Ed Cercueil pouvait tuer une pierre et celui de Fossoyeur l'enterrer » (Chester Himes, 1958 : 79).

A travers leurs pseudonymes, Ed Cercueil et Fossoyeur, les inspecteurs Jones et Johnson apparaissent fondamentalement comme des êtres relevant d'un univers monstrueux et constituent de véritables forces de la nature. Justement, et aussi bizarre que cela puisse paraître, même leur physique accentue cette impression. Les noms propres de ces inspecteurs fonctionnent comme des désignateurs rigides. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre Eugène Nicole pour qui la principale fonction du nom propre est d' « assurer l'identification des membres d'un groupe » (Eugène Nicole, 1982 : 235). Dès lors, il apparaît évident que Harlem est un univers mystérieux, un lieu où même les méthodes policières de recherche ne peuvent rien expliquer. Ainsi peut-on se demander si c'est la raison pour laquelle Chester Himes y a mis des policiers d'un genre tout particulier : les détectives plus intuitifs que rationnels et apparemment plus amateurs que professionnels. Les inspecteurs Jones et Johnson sont des hommes bien bâtis dont la carrure en impose : « C'étaient de grands gaillards dégingandés, débraillés, à la peau d'un brun foncé, à l'aspect fort ordinaire » (Chester Himes, 1958 : 70).

On l'aura deviné, les référents humains chez nos deux écrivains « signalent l'hypertrophie des individus tous tendus vers un seul but, la nourriture, l'alcool, le sexe.

Complètement tournés vers eux-mêmes, définis par leur besoin, guidés par leur vice, les personnages [...] ne sont pas capables d'entretenir des liens de solidarité [...] la famille est totalement déstructurée. Les individus n'entretiennent aucune relation affective » (Durer, 1996 : 154). L'univers de Mongo Beti et de Himes est donc peuplé de personnages grotesques qui déclenchent le rire carnavalesque. En ce sens, on comprend aisément que « la déconstruction de cet univers se fait grâce à des procédés littéraires comme la désacralisation, le renversement des situations et des valeurs, la profanation, la satire et le grotesque pompeux des fastes, des réalités moches et ubuesques de [leurs] personnages » (Miampika cité par Feze, 2001 : 65). Somme toute, il y a dans cette dérision des personnages un caractère corrosif, donc péjoratif des référents humains qui font tout « pourrir » autour d'eux. On le voit bien, et c'est là l'un des principaux intérêts de cette réflexion, avec Himes et Mongo Beti, le roman noir appréhende les personnages comme un mal, un microbe, mieux un virus ou tout au moins comme quelque chose de dangereux qu'il faut à tout prix combattre. Au regard de notre travail sur la modalisation axiologique des référents humains, il ressort que le discours axiologique tenu sur les personnages en tant qu'éléments référentiels dans *Trop de soleil tue l'amour* et *La Reine des pommes* laisse une tonalité abusivement péjorative. Tout ceci crée au final un flagrant effet de désordre, mieux d'absurde, rendu par ailleurs par des stratégies discursives précises ou par le langage figuré.

2. Une déstructuration du réel : le jeu des oppositions

Les figures de style que nous analysons ici ne sauraient être perçues uniquement par rapport au rôle d'ornement du discours qu'elles jouaient dans la rhétorique ancienne. En effet, ce qui caractérise la trame narrative de *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti et dans une certaine mesure celle de *La Reine des pommes* de Chester Himes, c'est cette « ubiquité de l'antinomie » dont parle Fosso (1994 : 18). Dans ces romans, les figures ne sont pas des formes neutres posées sur un contenu qui est l'absurde. A en croire Molinié Georges (1986 : 132), elles jouissent d'une « force irremplaçable dans l'expression de l'imaginaire individuel et collectif ». Nous lui emboîterons le pas en essayant de montrer en quoi, ces figures de style s'inscrivent dans la mouvance d'une rhétorique du non-sens. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous tenterons de l'illustrer à travers deux figures : l'antithèse et le paradoxe.

2.1. L'antithèse

C'est une figure d'opposition qui permet d'établir un contraste entre deux termes ou deux idées afin de mettre en relief l'un des deux. C'est d'une antithèse que le commissaire de police se sert pour dépeindre le triste destin de sa progéniture : « Il y a cinquante personnes, cinquante bouches à nourrir. Trois femmes, vingt-sept enfants, filles et garçons. Les garçons ont de gros diplômes, mais pas de travail. Mes filles ont des enfants, mais pas de maris » (Mongo Beti, 1999 : 179). Dans cet extrait, l'opposition ou mieux l'antagonisme est clairement exprimé par la conjonction de coordination à valeur d'opposition « mais » dans la construction du type « P mais Q ». On le voit, il s'agit là d'une société où l'intelligentsia est reléguée au second plan et où les filles en mal d'existence parce qu'elles ont perdu le goût de la vie, peuvent s'abandonner à la prostitution au point d'avoir des enfants sans aucune paternité avouée ou avérée. Il est question d'un flagrant renversement de l'échelle des valeurs communes. Cette inversion des valeurs est poussée à une telle enseigne que même les

intellectuels qui cristallisent tous les espoirs de redressement font volte-face. Voici ce qu'en dit Ebenezer : « Il y en a aussi de l'autre côté, des intellos ; je les connais, et comment ! le jour, ils jouent les Saint-Just d'opposition, mais la nuit, ils viennent me manger dans les mains comme des toutous, pour un crédit bancaire, pour un poste minable dans la fonction publique, pour une misère, pour tout, pour rien » (Mongo Beti, 1999 : 201). Les propos d'Ebenezer sont d'une pertinence inattaquable dans la mesure où, pour les intellectuels revenus d'exil, on voit leurs avis, leurs initiatives du reste louables contrecarrés par des points de vue contraires. Mongo Beti est en fait partagé entre deux mondes : l'Ici et l'Ailleurs. C'est d'ailleurs ce qui explique sa double vision des choses. On comprend alors mieux ce foisonnement des antagonismes qui constitue la nervure principale de *Trop de soleil tue l'amour*. Ces antithèses confirment que Mongo Beti s'est toujours illustré par un esprit frondeur qui l'a amené à pourfendre les malversations qui supplicient le destin de son pays. On en arrive ainsi à des situations dans lesquelles l'esprit humain ne peut plus appréhender certaines choses. Cette dialectique oppositive est aussi rendue par une autre catégorie qui meuble cette instance scripturale : le paradoxe.

2.2. Une image du fantastique : le paradoxe

Il faut relever d'entrée de jeu que le fantastique est un concept d'une telle complexité que sa définition ne fait guère l'unanimité. Est fantastique, ce qui n'est pas dans la réalité c'est-à-dire est créé par l'imagination. Dans le souci de lui donner un sens plus englobant, Tzvetan Todorov affirme que « le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que des lois surnaturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970 : 29). On peut ainsi caractériser le fantastique comme une forme littéraire et artistique qui intègre ou mieux reprend les éléments du merveilleux. Ce faisant, le fantastique se retrouve dans l'étrange qui relève de l'explication rationnelle d'un événement en apparence surnaturel. Il s'agit donc ici d'une déstructuration du réel par l'emploi du paradoxe.

De tout ce qui précède, nous pourrions dire que les romans de Mongo Beti et de Chester Himes sont frappés par une dérision de la logique. Le paradoxe, une variante des figures d'opposition, est la technique d'expression privilégiée chez ces deux écrivains. Dès l'ouverture de *Trop de soleil tue l'amour*, elle est exprimée par le narrateur qui fait un état des lieux de son pays en ces termes : « Pour qui arrive de l'extérieur, tout le monde chez nous marche un peu sur la tête » (Mongo Beti, 1999 : 11). Dans ce sens, ce macro espace est caractérisé par l'illogique. Ceci est un non-sens, une folie généralisée qui se lit aussi à travers un fonctionnement anormal de l'éclairage public : « comment se représenter sérieusement que dans certains quartiers de cette ville même, notre capitale, qui n'abrite pas moins d'un million d'habitants, l'éclairage public s'allume le jour mais s'éteint la nuit venue ? » (Ibid.). Il ne s'agit pas là d'une interrogation en quête de certitude, mais plutôt d'un constat amer de la cécité intellectuelle qui abrutit les habitants de cette « république bananière » selon l'expression de Mongo Beti.

De même, un lecteur qui est censé faire partie d'une certaine doxa c'est-à-dire à « l'espace du plausible tel que l'appréhende le sens commun » (Amossy, 2000 : 90), ne comprend rien de cette phrase de Himes : « On tue d'abord, on interroge le cadavre ensuite » (Chester Himes, 1958 : 85). Cette déclaration est totalement hors de l'opinion commune tout comme est ambigu le parcours qui a mené Eddie jusqu'au barreau : « Eddie est revenu

échouer dans son pays natal où il est inscrit au barreau on ne sait trop à la suite de quelle acrobatie, puisque, au témoignage de tous, y compris sa propre famille, personne n'a connaissance qu'Eddie ait jamais passé un examen de droit, science pourtant facile à la portée du premier venu » (Mongo Beti, 1999 : 43). Il est donc question d'un texte absurde parce qu'on est là un pays où on peut plaider sans être réellement avocat. La fonction ne dépend pas de la qualification requise. C'est là un travestissement burlesque ou une profanation du métier d'avocat.

Bien plus, Ed Cercueil et Fossoyeur présentent de manière étrange la perception que les Harlémiens ont de leur comportement : « Or on disait couramment à Harlem que le pistolet d'Ed Cercueil pouvait tuer une pierre et celui de Fossoyeur l'enterrer » (Chester Himes, 1958 : 79). Il est absurde d'apprendre qu'une balle tue et la seconde enterre. C'est une situation complètement irréaliste, fantasmagorique pour ainsi dire. C'est en fait une déstructuration frappante, voire choquante du réel. En sus, le lecteur ne peut manquer d'être frappé par ce raisonnement insensé et insolite de Zamakwé : « Comme j'avais très peur à l'époque d'être empoisonné et que je voulais être toujours le petit garçon chéri de ma maman, j'ai décidé de ne jamais être riche » (Mongo Beti, 1999 : 52-53). Les raisons qu'avance Zamakwé participent d'une stratégie de consolation. Mais il faut remarquer qu'à travers ses propos tout à fait contradictoires, nous appréhendons le personnage de Zamakwé comme la métaphore d'une société en pleine déchéance morale, où toutes raisons sont bonnes pour éviter la quête du bonheur. Il est aberrant de ne pas accéder à la richesse parce qu'on a peur de mourir alors que la mort comme symbole de la justice, frappe le pauvre au même titre que le riche. Les raisons que Zamakwé avance sont irrationnelles et basées sur des considérations pseudo-scientifiques. Il en va de même de Jackson qui après avoir volé l'argent de son patron, implore le pardon du Seigneur : « Seigneur, tâchez voir de me pardonner, vu que c'est un cas d'urgence » (Chester Himes, 1958 : 20). Ces propos sont à la fois blasphématoires, profanatoires et ironiques. Un fervent chrétien qui vole l'argent de son patron pose ainsi un acte relevant de l'extraordinaire, car un chrétien par la crainte de Dieu et le respect du huitième commandement de Dieu est censé ne pas voler. Le paradoxe ici est au service de l'ironie auctoriale.

On trouve également paradoxale voire parodique la prière que le révérend Gaines fait quand Jackson vient lui poser ses problèmes : « Aidez cette femme à retrouver son mari afin qu'elle obtienne son divorce et qu'elle vive selon vos lois » (Ibid. : 120). On a affaire à un déguisement burlesque des Saintes Ecritures. L'écrivain parodie le texte de l'évangile selon Saint Mathieu : « C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère et s'attachera à sa femme, et les deux seront une seule chair. Si bien qu'ils ne sont plus deux, mais une seule chair. Donc, ce que Dieu a attelé au même joug, que l'homme ne le sépare pas » (Mathieu 19, 5-6). Lorsque Himes aborde la religion, il active sa fibre humoristique. Par l'entremise de l'humour, de la parodie religieuse et de l'ironie, Chester Himes jette un pont entre le comique et la satire. On pourrait à ce niveau de la réflexion s'appuyer sur Georg Lukács qui, dans son article intitulé « A propos de la satire », pense que l'« éloignement par rapport à la réalité [...] demeure cependant une reproduction correcte de l'essence de la réalité » (Lukács, 1975 : 29). Certes, continue-t-il, cet éloignement crée « l'impression de grotesque et de fantastique », mais « le fantastique et le grotesque qui reçoivent une figuration poétique produisent leur effet précisément parce que la force d'impact sensible du

phénomène révèle immédiatement la vacuité de l'essence qui le fonde et vice versa : dans le détail grotesque, « invraisemblable », s'exprime immédiatement la profonde vérité des rapports d'ensemble » (Ibid.).

A Harlem, on ne comprend rien à la situation qui y prévaut. Tout s'inscrit dans la logique du dicton selon lequel : « Le maigre assis souffre autant que le gros qui galope » (Chester Himes, 1958 : 20). Le paradoxe traduit ainsi une société dans laquelle tout est soumis à une « logique dérégulée ». Le paradoxe semble être la figure la plus indiquée pour dépeindre les sociétés dans lesquelles tout est détraqué, extravagant et même noir. Les textes de Chester Himes et de Mongo Beti sont dès lors riches en conflagrations issues des constructions contradictoires.

En guise de conclusion

Au terme de cette réflexion, il convient de mentionner que les titres de nos romans *Trop de soleil tue l'amour* et *La Reine des pommes* sont l'instant de validation avant terme du contenu qui dévoile des sociétés où prévalent l'absurde et l'illogique. La caractérisation des référents humains dans ces polars laisse une tonalité grotesque et satirique. Ainsi, l'étude des personnages nous a montré que Himes et Mongo Beti ont une vision manichéenne du monde : d'un côté les bons et de l'autre les méchants. Aux antipodes des détectives de Mongo Beti, ceux de Himes accomplissent pleinement leur rôle même s'ils le font très souvent de façon carnavalesque. Nous avons aussi analysé d'autres procédés de textualisation de l'excentricité tels que l'antithèse et le paradoxe. Nous aboutissons dès lors à la conclusion selon laquelle *Trop de soleil tue l'amour* et *La Reine des pommes* sont riches en renversements issus des alliances des contraires ou des propos antinomiques. Cela témoigne à en point douter que Himes et Mongo Beti se sont inlassablement distingués par un esprit railleur qui les a conduits à attaquer les prévarications et les dégénérescences qui traversent le destin de leur pays. C'est le lieu de dire que *La Reine des pommes* et *Trop de soleil tue l'amour* se sont inspirés de la technique des contraires pour exprimer l'absurde ou, si l'on veut, le sémiotiser afin d'en dégager la signification.

Bibliographie

- Amossy, R., 2000, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, [2010].
Chester, Himes, 1958, *La Reine des pommes*, trad. Mamie Danzas, Série Noire, Paris, Gallimard.
Djiffack, A. 2000, *Mongo Beti : la quête de la liberté*, Paris, L'Harmattan.
Durer, S. 1996, « Ce louchon d'Augustine. Etude des noms de qualité dans *L'Assommoir* », *Etude de linguistique appliquée* 102, Paris, Didier Erudition, pp.137-156.
Feze, Y.-A., 2001, « Ecriture et dictature dans les romans de Sony Labou Tansi », *Histoire et Anthropologie Afrique*, « Autour du politique », Paris, L'Harmattan, pp.59-73.
Fosso, 1994, « L'oxymore comme figure du surnaturel balzacien : le cas de *L'Elixir de longue vie* (1830) », *Ecriture V*, Université de Yaoundé I, pp.18-28.
Hamon, P., 1977, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp.115-180.
Kerbrat Orecchioni, C., 1980, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
Kom, A., 2002, *Mongo Beti parle*, Bayreuth, Bayreuth African Series.
La Bible de Jérusalem, 1991, Ecole Biblique de Jérusalem (Sous la direction de), Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Cerf/verbum.

- Lukács, G., 1975, « A propos de la satire », *Problèmes du réalisme*, Paris, Edition de L'Arche, [1932].
- Molinié, G., 1986, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF.
- Mongo, Betti, 1999, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard.
- Nicole, E., 1982, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n°54, Paris, Seuil, pp.233-253.
- Todorov, T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Ubersfeld, A., 2001, *Le Roi et le bouffon, étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Edition revue José Corti.