



L'HÉRITAGE DE SONY LABOU TANSI

Dirigé par

Guilieh Merlain VOKENG NGNINTEDEM et Yves-Abel FEZE

SOMMAIRE

INTRODUCTION, Yves-Abel FEZE, *Université de Dschang, CAMEROUN*, p. 2.

I. SONY LABOU TANSI : UN HÉRITIÈRE PLURIDIMENSIONNEL

Guilieh Merlain VOKENG NGNINTEDEM, *Université de Maroua, CAMEROUN*
Sony Labou Tansi : des influences littéraires aux échanges interculturels, p. 4.

David MBOUOPDA, *Université de Dschang, CAMEROUN*
Sony Labou Tansi, lecteur de Gabriel García Márquez ?, p. 18.

II. DE L'HOMME ENGAGEANT À L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ

Louis Bertin AMOUGOU, *Université de Dschang, CAMEROUN*
Du distinguo sonyen entre « un homme engageant » et « un auteur engagé », p. 27.

Gérard KEUBEUNG, *University of Tennessee-Knoxville, USA*
L'Anté-peuple de Sony Labou Tansi ou l'émergence du sentiment national, p. 38.

III. UNE POÉTIQUE SINGULIÈRE

Yves-Abel FEZE, *Université de Dschang, CAMEROUN*
Mesurer la démesure : essai de poétique sonyenne, p. 50.

J.-J. Rousseau TANDIA MOUAFU, *Université de Dschang, CAMEROUN*
L'écopoétique comme paradigme d'écriture dans *Monologue d'or et noces d'argent* de Sony Labou Tansi, p. 59.

Fulbert KOFFI LOUKOU, *Université Alassane Ouattara – Bouaké, CÔTE-D'IVOIRE*
Subjectivité langagière et affirmation de l'humain dans *Ici commence ici* de Sony Labou Tansi, p. 71.

INTRODUCTION

SONY LABOU TANSI : ENTRE ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA DÉMESURE

L'œuvre de Sony Labou Tansi, multiforme, diaprée, de même que son parcours complexe marqué par une entrée fracassante en politique aux heures des balbutiements de la démocratie dans son pays n'a pas fini de susciter des propos passionnés, des commentaires polémiques, des analyses dithyrambiques. Car son travail est oxymorique, celui du sens et du non-sens sauf à dire que la fiction sonyenne reste un art comportant une logique interne propre où les unités de discours aboutissent à des impasses qui sont elles-mêmes des systèmes signifiants. Son esthétique est une mise en procès de l'échec de la modernité et, plus précisément, de son langage qui se confronte à l'indicible et flirte avec la postmodernité. Tout se passe comme si l'auteur congolais avait inauguré « le sens du désordre » (pour reprendre la belle expression de Jean-Claude Blachère¹), celui de l'aporie.

Comment donc, plus de vingt ans après son décès, comprendre cet itinéraire intellectuel et politique atypique et rendre compte de cette gigantesque « fable » que constitue sa production toute en excès ? Comment analyser sa réception de la part du public, de la critique ou même de ses pairs ? Quel est, en un mot comme en mille, l'héritage de Sony Labou Tansi ? Il importait alors de revisiter cette œuvre exubérante et dont le présent dossier donne à observer le legs dans son interculturelité, sa dimension politique ainsi que sa poétique singulière. Une hypothèse ténue traverse, à vrai dire, l'ensemble des contributions ici rassemblées ; c'est que Sony Labou Tansi réconcilie l'esthétique et l'éthique, le poétique et le politique dans une littérature engagée ; soucieuse de nommer le monde ou de défendre la nature.

Guilïoh Merlain VOKENG NGNINTEDEM étudie l'écrivain sous l'angle des influences littéraires variées, en révélant la façon dont l'intertextualité se manifeste dans sa création romanesque, mettant ainsi en valeur le lien entre mémoire et échanges interculturels. Il souligne alors comment le texte sonyen pastiche ses hypotextes et fait allusion aux aînés de la « fratrie littéraire ». Il montre également à quel point, Sony Labou Tansi s'abreuve à la source du magistral Gabriel García Márquez.

C'est précisément le modèle marquézien que reprend **David MBOUOPDA** en se demandant fort opportunément si les affinités entre les deux hommes de lettres sont fondées. Son analyse de l'émetteur au récepteur se concentre sur quelques aspects du style de Márquez que Sony Labou Tansi recrée et adapte à sa culture. C'est le cas de la néologie de sens et de l'usage du style indirect libre qui tendent à prouver qu'il était un ardent lecteur des romans latino-américains.

¹ « Sony Labou Tansi. Le sens du désordre », (éd. Jean-Claude Blachère), Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'étude du XXe siècle, Axe francophone et méditerranée, 2001.

Effectivement, Sony Labou Tansi, dans une lettre à son amie Françoise Ligier, revendique sa filiation politique avec l'auteur colombien. Cela autorise [Louis Bertin AMOUGOU](#) à revenir sur le subtil distinguo, inscrit dans l'Avvertissement de *La Vie et demie*, entre l'*auteur engagé* et l'*homme engageant* pour établir que le créateur et l'œuvre se nourrissent réciproquement. Faisant aussi référence à *L'État honteux* pour mesurer et illustrer ses prises de position dans le champ politique congolais dès 1992.

Dans le même ordre d'idées, *L'Anté-peuple* constitue pour [Gérard KEUBEUNG](#) un poignant témoignage du délitement de l'État postcolonial, alors que tout portait à croire qu'il serait un espace de libération. Les évolutions chaotiques de cet univers d'après la colonisation sont abordées par le biais du personnage emblématique du roman, Nitu Dadou, dont les déboires font échos aux pratiques gouvernementales déshumanisantes existantes de part et d'autre du fleuve Congo.

Cette dimension critique envers les instances dirigeantes, n'altère toutefois pas la sensibilité esthétique de Sony Labou Tansi qui se caractérise par sa singularité. [Yves-Abel FEZE](#) nous invite à considérer la façon dont l'écrivain, par « un véritable ouragan de mots », voire une inflation, invente un langage « bâti à la mesure de la démesure ». Cette hypertrophie proviendrait d'un différend entre l'homme et les outils langagiers à sa disposition ; ce qui amène l'auteur du livre *Les Yeux du volcan* à tailler dans la langue pour y façonner sa propre matière.

[J.J Rousseau TANDIA MOUAFU](#), lui, aborde un point nodal de la pièce de théâtre de Sony Labou Tansi intitulée *Monologue d'or et noces d'argent*, c'est-à-dire les rapports entre l'homme et la nature pour mettre en exergue les modalités esthétiques par lesquelles le littéraire prend en charge l'écosystème. Le dramaturge produit alors un texte écologique selon les critères de l'écocritique. Un manifeste dans lequel la nature est perçue par l'homme comme étrange/ère, notamment lorsqu'elle est modélisée par la technoscience.

Enfin, [Fulbert Koffi LOUKOU](#) examine, justement, le statut de l'Être par opposition à la définition d'une filiation, d'une détermination paradigmatique. Il s'interroge sur les liens qu'entretient la subjectivité avec l'humanité, la connotation et les modalités d'énonciations. Dans cette optique, les déictiques sont judicieusement convoqués dans l'analyse du dernier recueil de poèmes de Sony Labou Tansi *Ici commence ici*. L'enjeu étant de savoir si la valorisation du sens connoté l'emporte sur le sens dénoté.

Yves-Abel FEZE

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

I. SONY LABOU TANSI : UN HÉRITIÈRE PLURIDIMENSIONNEL

SONY LABOU TANSI : DES INFLUENCES LITTÉRAIRES AUX ÉCHANGES INTERCULTURELS

Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM

Université de Maroua, Cameroun

La fratrie littéraire se nourrit de plus en plus de la *disparité*. Des liaisons — j’allais dire des connivences — éclatent au grand jour : un écrivain congolais se sentirait par exemple plus proche d’un auteur mauricien, djiboutien, colombien ou italien que d’un auteur de sa propre contrée. Cet écrivain congolais aura fait le « voyage en littérature », il aura survolé, toutes ailes déployées, des territoires et écouté les échos les plus variés qui soient. L’expérience de cette mobilité engendrera forcément un autre regard sur sa création¹

L’écrivain congolais Sony Labou Tansi a occupé l’espace littéraire africain durant la décennie 80-90. Aussi bien pour ses romans que ses pièces de théâtre, il est considéré comme l’auteur le plus doué de sa génération. Il était, de son vivant, réputé chevronné et prolifique. De ce point de vue, Jean-Claude Rédjémé stipule que

[...] Sony Labou Tansi, auteur congolais, s’est fait connaître sur la scène littéraire internationale non seulement grâce à une œuvre littéraire abondante, mais surtout par une écriture subversive qui se veut une rupture par rapport à l’esthétique littéraire des premiers écrivains africains, caractérisée par son réalisme et son engagement clairement assumé²

Certains critiques, à l’instar d’Anatole Mbanga³, ont prouvé à quel point l’écriture sonyenne était le fruit d’une influence mixte. Créer, écrire avec les « mots des autres » pour reprendre une formule d’André Lamontagne⁴, puis les exposer et les étaler est une qualité dont Sony Labou Tansi fait preuve. Sa production, enrichie par ces multiples apports extérieurs, montre bien que la pratique littéraire ne

¹ Alain Mabanckou, *Le Chant de l’oiseau migrateur*, dans « Pour une littérature-monde », (éd. Michel Le Bris, Jean Rouaud), Paris, Gallimard, 2007, p. 62.

² Jean-Claude Rédjémé, « [Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi](#) », *Synergies*, « Afrique des Grands Lacs », n° 3, 2014, p. 113.

³ Anatole Mbanga, *Les Procédés de création dans l’œuvre de Sony Labou Tansi. Système d’interactions dans l’écriture*, Paris, L’Harmattan, 1996.

⁴ André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin, Sainte-Foy*, Presses de l’Université de Laval, Centre de recherche en littérature québécoise, coll. « Vie des Lettres québécoises », 1992.

peut prospérer sans le recours aux livres de la Bibliothèque Universelle. C'est sur ce principe que Mireille Calle-Gruber déclare fort opportunément qu'« il n'y a pas de création *ex nihilo*, mais un livre, qui ne court pas (*sic*) de page en page qu'accompagné par les livres de ses-autres-en littérature ; un texte, *appelé* par d'autres textes, nourri des lectures de la bibliothèque »⁵. Comment les opérations intertextuelles se manifestent-elles dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi ? En quoi l'intertextualité comme expression d'un lieu de mémoire conduit-elle aux échanges interculturels ? Dans la mesure où il a trouvé en Amérique latine une source d'inspiration plus ou moins marquée, il serait intéressant de réfléchir aux modalités définies pour instiller le souvenir des deux romans de Gabriel García Márquez, *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche*, notamment.

1. Sony Labou Tansi et la pratique intertextuelle

Les réécritures intertextuelles, chez Sony Labou Tansi, apparaissent comme des métaphores obsédantes ou si l'on préfère se développent tels des champignons. Par un jeu très subtil qui se rapproche à maints égards de la ruse, il glisse des allusions, plus ou moins explicites, aux écrivains classiques français. Dans *la Vie et demie* :

Jean-Sans-Cœur ne songea pas tout de suite à la guerre. Il se fit construire un palais qui avala la moitié du budget national. Il instaura l'impôt de la relance, l'impôt du prestige national, l'impôt de la réunification, l'impôt du cœur tropical... Le général Fantasiani venait souvent lui parler de la honteuse situation de la région forestière.

- En politique, Excellence, qui remet à demain trouve hier en chemin.
- Ce n'est pas une raison suffisante pour confondre aujourd'hui et demain.
- Vous me donnerez raison un jour, Excellence.
- Cette sorte de guerre, il faut y aller par étapes.
- Non, Excellence. Une guerre éclair, c'est le plus fort qui la gagne. Une guerre par étapes, c'est le plus faible qui la gagne.

Les discussions prenaient des heures et des heures. Mais la raison du guide étant toujours la meilleure, le général désarmait.⁶

Comment ne pas penser à la fable de Jean de la Fontaine, « Le loup et l'agneau » :

La raison du plus fort est toujours la meilleure,
Nous l'allons montrer tout à l'heure⁷

C'est l'énoncé de l'auteur du dix-septième siècle, hypotexte, qui a servi de modèle à l'expression de Sony Labou Tansi, perçue comme hypertexte pastiché.

⁵ Mireille Calle-Gruber, « *L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne* », *Études Françaises*, vol. XXXX, n° 1, 2004, p. 29.

⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1999, p. 158.

⁷ La Fontaine, « Le Loup et l'Agneau », *Fables*, I 10, dans *Œuvres complètes*, [Préface de Pierre Clarac], Paris, éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1965, p. 78.

Dans la même logique, *L'État honteux* de Sony Labou Tansi nous offre plusieurs exemples éloquentes, puisque se trouve mentionnée une « avenue Pangloss »⁸, en souvenir du personnage de Voltaire. Dans *Candide*, François-Marie Arouet, dit Voltaire, le décrit de la façon suivante :

Le précepteur Pangloss était l'oracle de la maison [...] Pangloss enseignait la Métaphisico-théo-logo-cosmolo-nigologie. Il prouvait admirablement qu'il n'y a point d'effet sans cause [...] « Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement : car tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. »⁹

Avec ces quelques mots, il résume ses traits de caractère, à savoir qu'il incarne l'être le plus cocasse et le plus grotesque de tout le conte. Pangloss est un bavard en tout point. Il présente des théories sur l'Optimisme inspirées de Leibniz qui finissent par devenir de plus en plus poignantes au fil de l'histoire. L'auteur nous met en garde contre de pareilles gens. Ulcéré par l'existence des maux dont il transpose les symptômes dans son récit – fanatismes politique et religieux, intolérance, crimes, guerres, oppression. Ne trouve-t-on d'ailleurs pas cette même dénonciation dans l'« Avertissement » de *L'État Honteux* :

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 ».¹⁰

Voltaire oppose inconditionnellement, à la ritournelle, « le meilleur des Mondes possibles »¹¹, servie par le ridicule Pangloss, une série de catastrophes, pour en tirer une leçon de vie toute pratique qui est contenue dans la phrase de clôture sentencieuse : « Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin. »¹² On comprend aisément pourquoi Sony Labou Tansi fait référence à ce nom. Soucieux, lui aussi, d'émettre une critique acerbe à l'égard des hommes politiques qui font tomber le continent africain en décrépitude. Ces clins d'œil seraient les traces mémorielles qui, conservées précieusement, comme dans un musée ou un cabinet, viendraient s'immiscer dans les récits sonyens. Cette pratique scripturale fonctionne non seulement comme un « système de littéarité »¹³,

⁸ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1981, p. 18.

⁹ Voltaire, *Candide, ou l'Optimisme. Traduit de l'allemand de Mr. Le Docteur Ralph*, Genève, Cramer, 1759, p. 3.

¹⁰ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., « Avertissement ».

¹¹ Voltaire, *Candide, ou l'Optimisme. Traduit de l'allemand de Mr. Le Docteur Ralph*, op. cit., p. 3 ; p. 38 ; p. 241 ; p. 245.

¹² *Ibid.*, p. 245.

¹³ Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2005, p. 72.

mais elle permet aussi de « prendre comme référence [...] les lectures antérieures communes à l'auteur »¹⁴. Autre illustration dans *L'État Honteux* :

[...] l'arme nationale sur toute l'étendue de ma braguette c'est le coupe-coupe, qu'on ne déconne plus à vouloir vendre la peau de l'Europe avant de l'avoir tuée ; ministre des Routes ! présent ! au galop, ministre des Achats ! présent ! ministre des Cailloux, présent, au galop ministre des Médicaments ! présent ! ministre de la Société ! absent, ah en voilà un qui croit que... tant pis pour lui : je donne son poste à Maman Nationale, elle connaît bien des plantes qui guérissent [...] mes frères au galop, creusez, bêchez, fouillez, ne laissez nulle place où ma hernie ne passe et repasse¹⁵

Ce passage, là encore, entre en résonance avec *La Fontaine*, avec d'une part « *L'Ours et les deux compagnons* » :

Deux compagnons pressés d'argent
A leur voisin fourreur vendirent
La peau d'un ours encor vivant
Mais qu'ils tueraient bientôt, du moins à ce qu'ils dirent. [...]
Ils conviennent de prix, et se mettent en quête,
Trouvent l'ours qui s'avance, et vient vers eux au trot. [...]
L'un des deux compagnons grimpe au faite d'un arbre ;
L'autre, plus froid que n'est un marbre,
Se couche sur le nez, fait le mort, tient son vent, [...]
Seigneur ours, comme un sot, donna dans ce panneau.
Il voit ce corps gisant, le croit privé de vie,
Et de peur de supercherie
Le tourne, le retourne, approche son museau,
Flaire aux passages de l'haleine.
« C'est, dit-il, un cadavre ; ôtons-nous, car il sent. »
« [...] »
Mais que t'a-t-il dit à l'oreille ? [...]
– Il m'a dit qu'il ne faut jamais
Vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre. »¹⁶

Et d'autre part, « *Le Laboureur et ses enfants* » :

Travaillez, prenez de la peine !
C'est le fonds qui manque le moins [...]
« Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage
Que nous ont laissé nos parents.
Un trésor est caché dedans.
Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage
Vous le fera trouver, vous en viendrez à bout.
Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'oût.
Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place
Où la main ne passe et repasse. »¹⁷

¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ La Fontaine, « *L'Ours et les deux compagnons* », *Fables*, VI 20, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷ *Ibid.*, « *Le Laboureur et ses enfants* », V 9, p. 107.

Les créations de Sony Labou Tansi se lisent clairement à la lumière des fables. Elles en font pour ainsi dire un pastiche, dans le sens où ce dernier transpose le plus fidèlement possible le modèle au point que le lecteur ne puisse s'y méprendre. Cette transformation ludique, fonctionnant sur l'imitation d'un texte-source dans le but d'en moduler la signification, suppose un hommage indirect à l'auteur de l'hypotexte. Le pastiche désigne alors une œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'écrivain emprunte la manière, le style d'un devancier ou père tutélaire dans une intention ouvertement parodique. Il travaille les textes d'origine et les organise en un nouvel objet. C'est pourquoi « Une erreur grossière consiste à considérer le texte pastichant comme remplaçable par le texte pastiché. On oublie que la relation entre les deux textes n'est pas de simple équivalence, mais connaît une grande variété ; et surtout que le jeu avec l'autre texte ne doit en aucun cas être oblitéré. »¹⁸

Dans la même mouvance, l'un des personnages du livre *Les Yeux du volcan* se nomme « Alphonse Tchicaya »¹⁹, – qui apparaît justement dans le chapitre intitulé « Les raisons du plus faible »²⁰ –, alors qu'un autre s'appelle « mon-colonel Martillimi Lopez » dans *L'État honteux*, ou encore « Lorsa Lopez » dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Ces désignations sont d'autant plus significatives qu'elles constituent les indices onomastiques que l'auteur congolais sème afin que l'on y décèle ses compatriotes, hommes de lettres comme lui. Il s'agit notamment de Tchicaya U Tam'si et de Henri Lopes qu'il admire et auxquels il a dédié *L'État honteux* :

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.
S.L.T.*²¹

Dans ce cas, lorsque le nom d'un auteur est cité, Tiphaine Samoyault²² parle de « référence simple » et cette opération s'inscrit dans l'intégration littéraire. Dès lors, pour Michel Riffaterre :

¹⁸ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl, « Qu'est-ce que le structuralisme ? », Paris, Seuil, [1968] 1973, p. 43.

¹⁹ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1988, p. 61.

²⁰ *Ibid.*, p. 43-64.

²¹ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, *op. cit.*, « Dédicace ».

²² Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

« Nul besoin ici de prouver le contact entre l’auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu’il y ait inter-texte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre deux ou plusieurs textes »²³.

Extrayant la sève d’autres racines, l’on trouve dans *Les Yeux du volcan* un extrait qui renvoie à la Bible :

Elle aimait la musique de la voix de son mari. La voix, hélas ! n’a jamais suffi, même si les textes de la Genèse sont d’une fulgurance, et si Benoît Goldman les lisait savoureusement : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l’abîme, un vent de Dieu tournait sur les eaux. Dieu dit : que la lumière soit, et la lumière fut... »²⁴

Dans « Le Livre de la Genèse », il est écrit :

⁰¹ AU COMMENCEMENT, Dieu créa les cieux et la terre.

⁰² La terre était informe et vide, les ténèbres étaient au-dessus de l’abîme et le souffle de Dieu planait au-dessus des eaux.

⁰³ Dieu dit : « Que la lumière soit. » Et la lumière fut.²⁵

Dans un registre différent, *Le Commencement des douleurs* comporte la déclaration suivante d’Arthur Banos Maya : « Vous ne pouvez courir plus vite que votre ombre »²⁶ qui pour Rédjémé n’est pas sans rappeler Lucky Luke²⁷, le célèbre héros de bande dessinée, créé par le dessinateur-scénariste belge Morris – de son vrai nom Maurice De Bévère – en 1946.

Ce foisonnement de références insérées par Sony Labou Tansi fait preuve d’une grande diversité, mêlant les plus anciennes aux contemporaines. Il y a donc un dialogue transversal, au-delà des frontières du temps et de l’espace géographique, entre ses livres et ceux qu’il a côtoyés. C’est la raison pour laquelle, il serait légitime de penser que c’est de cette dynamique que découlerait sa puissance scripturale. À l’inverse, il semble que Sony Labou Tansi ait été lui aussi un modèle pour d’autres écrivains, ayant le même attrait que lui pour la littérature latino-américaine. De ce point de vue, il a été pour Samy Tchak un préalable important :

Sony Labou Tansi est un auteur de référence, il m’a nourri [...]. L’écriture de Sony m’a sorti de mes habitudes de lecture, avant que je ne découvre les écrivains latino-américains. Il reste cependant l’auteur africain qui m’a le plus arraché à mes certitudes. Mais quand je me suis vraiment plongé dans la littérature sud-américaine, [...] j’ai vu qu’ils allaient encore plus loin dans l’audace²⁸.

²³ Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l’interprétant », dans « Rhétoriques sémiotiques », *Revue d’Esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 131.

²⁴ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, *op. cit.*, p. 92-93.

²⁵ *La Bible*, « Ancien Testament », « Livre de la Genèse », 1 :1-3, Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones AELF.

²⁶ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995, p. 60.

²⁷ Jean-Claude Rédjémé, « Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi », *op.cit.*, p. 115.

²⁸ Éloïse Brezault, *Afrique. Paroles d’écrivains*, Montréal, Mémoire d’encrier, coll. « Essai », 2010, p. 368.

Il est vrai que Sony Labou Tansi s'est documenté et indubitablement imprégné de la culture sud-américaine pour écrire. Dans un entretien de 1985, il déclare :

Le Sud-Américain et moi nommons la chaleur et l'exubérance. J'ai l'impression qu'en Europe, les gens nomment le froid et la ligne droite. De ce point de vue, il va sans dire que je me sens plus près des Sud-Américains. La vie n'est pas toujours rationnelle ; elle me paraît foudroyante. Je crois que Descartes a tué un excellent morceau de l'âme européenne, il a inventé une sorte de frigidité spirituelle. Pour être concret : j'ai lu et aimé Cortazar, Fuentes, Asturias. Faulkner aussi que je considère un écrivain tropical.²⁹

Dans les années 1980, il était le représentant de la génération postcoloniale et, indéniablement, un grand « admirateur » des auteurs sud-américains, notamment Gabriel García Márquez.

2. Le modèle latino-américain : influence littéraire et échanges interculturels

Les analyses précédentes ont montré que l'intertextualité, loin d'être latente, s'affiche sans équivoque dans les livres de Sony Labou Tansi. En effet, il décuple les empreintes en intégrant des citations détournées, des fragments, des bribes recomposées, faisant preuve, *de facto*, d'une certaine érudition. Ce qui lui vaut quelques « étiquettes flatteuses » :

Dans les approches critiques de son œuvre, les comparaisons ne manquent pas. « Molière africain », « Black Shakespeare » (à qui il emprunte Roméo et Juliette pour les conduire dans les townships de Soweto), « Ubu d'Afrique », « Rabelais noir », « Diogène des Tropiques ». On a même entendu [...] « Mohamed Ali de la plume »...³⁰

Ou encore d'être considéré comme « un artisan hors pair de l'invention langagière, un Picasso de l'écriture »³¹. Tel un collectionneur, Sony Labou Tansi, se sert fréquemment d'une matière hétéroclite. Cette abondance intertextuelle, sous toutes ses formes, fait de ses réalisations un réceptacle, mieux une zone de « croisement des cultures »³², puisant sans cesse dans ce que Umberto Eco appelle l'« *Hypercodage idéologique* »³³, c'est-à-dire, l'ensemble des savoirs et des références mémorisées que le lecteur doit décrypter à partir de sa propre encyclopédie pour saisir l'intégralité du texte. Les livres de Labou Tansi laissent transparaître, en filigrane, sa grande richesse culturelle. Ainsi, dans son

²⁹ Sony Labou Tansi, « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser », entretien, propos recueillis par Bernard Magnier, dans « Cinq ans de littératures africaines 1979-1984 », *Notre Librairie*, n° 79, avril-juin 1985, p. 6.

³⁰ « *Quel Sony ?* » Panneau d'exposition du fonds Unilim, Limoges, p. 4.

³¹ Sylvain Bamba, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, 1986, p.48-54.

³² Tzvetan Todorov, « *Le croisement des cultures* », *Communications*, Paris, Seuil, vol. XXXXIII, 1986, p. 5-26.

³³ Umberto Eco, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, [tr. Myriem Bouzaher], Paris, Grasset, 1985, p. 96-105. « Les systèmes idéologiques sont considérés comme des cas d'hypercodage. Ils appartiennent à l'encyclopédie. C'est pourquoi le lecteur aborde le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie, même s'il n'en est pas conscient ».

article intitulé « Sony Labou Tansi et moi », Sylvain Bemba écrit que « Sony porte en lui [...] deux dimensions. Comme l’oiseau qui fait son nid avec de multiples brindilles, il a l’art de ce que j’appellerais la recombinaison littéraire [...] il est capable de créer des univers et des personnages qui lui doivent entièrement droit à l’existence »³⁴. Toutefois, si l’on exclut la figuration d’un espace romanesque qui joue sur la fixation précise, soit via une représentation évocatrice, ou des connotations disparates, la présence de l’Amérique latine chez Sony Labou Tansi, transparait aussi de manière intertextuelle et provient le plus souvent de réverbérations littéraires plurielles.

Comme le souligne Jean-Claude Rédjémé : « Dès la parution de *La Vie et demie*, la critique a vite remarqué un lien de parenté entre cette œuvre et celles de l’écrivain colombien Gabriel García Márquez, à savoir : *Cent ans de solitude* et *L’Automne du patriarche*. »³⁵ Il poursuit en présentant « les arguments de Dabla Séwanou³⁶ » :

[...] il y a, dans *La Vie et demie*, des « agrammaticalités », c’est-à-dire des faits de langue ou d’écriture qui permettent « la perception dans le texte de la trace de l’intertexte masqué par assimilation ». C’est pourquoi il conçoit *La Vie et demie* comme une suite « d’agrammaticalités » qui laisse transparaitre *Cent ans de solitude* et *L’Automne du patriarche*. De *Cent ans de solitude*, remarque-t-il, Sony utilise la prose épique qui fait de *La Vie et demie* au même titre que son modèle, un théâtre géant qui rappelle largement les fresques rabelaisiennes.³⁷

Bien que certains chercheurs, à l’instar de Jean Michel Devésa³⁸, reprochent à Sony Labou Tansi de s’être très largement inspiré de *Cent ans de solitude*, il n’a jamais caché l’intérêt qu’il portait à ce roman. Dans le même ordre d’idées, *Chronique d’une mort annoncée* trouve son écho dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, ceci donnant lieu à des coïncidences troublantes³⁹. C’est dans cette logique que Florence Paravy estime que :

[...] le roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* est dès les premiers mots placé sous le signe de cette intertextualité : d’une part l’évidente proximité de ce titre avec le syntagme – associant titre et auteur – « *Cent ans de solitude* de García Márquez » ; d’autre part la ressemblance tout aussi évidente entre l’incipit de ce roman et celui de *Chronique d’une mort annoncée*⁴⁰

³⁴ Sylvain Bemba, « Sony Labou Tansi et moi », *op.cit.*, p. 48.

³⁵ Jean-Claude Rédjémé, « Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi », *op.cit.*, p. 119.

³⁶ Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L’Harmattan, 1986.

³⁷ Jean-Claude Rédjémé, « Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi », *op.cit.*, p. 120.

³⁸ Jean Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L’Harmattan, 1996.

³⁹ Lire à ce sujet Yves-Abel Feze, « Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus », Thèse de Doctorat Nouveau Régime en Lettres modernes, Université de Lille 3, 2002.

⁴⁰ Florence Paravy, « Écrivains africains en quête d’un tiers monde », *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2011.

Ainsi, l'écrivain congolais aurait directement pris modèle sur le virtuose de la plume colombienne. Le processus poétique chez Sony Labou Tansi oscille donc entre le Local et le Global, le Soi et l'Autre, l'Ici et l'Ailleurs et revendique une certaine « poétique du Divers »⁴¹, ou comme l'explique Hans-Jürgen Lüsebrink, « une tentative d'inscrire, dans son écriture même, l'expérience multiculturelle pluriséculaire »⁴². Que l'on observe les thèmes récurrents, les procédés narratifs, la complexité des récits, la mise en scène d'un monde grotesque, toutes ces ressemblances entre les deux auteurs accentuent une affinité particulière et assumée. Comparons, justement les deux entames :

Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez

La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, la veille aussi du jour maudit où Valancia devait fêter son deuxième faux centenaire, à cinq heures du matin, juste au moment où à la mosquée de Baltayonsa le muezzin Armano Yozua venait de crier l'appel à la prière, où le père Bona de la Sacristie avait passé le bayou pour la boucherie d'Elmano Zola, nous entendîmes la terre crier du côté du lac : une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs, que même la mère sembla écouter un moment. Nous, de la Côte, avons appelé cette étrangeté « le cri de la falaise ». Les gens de Nsanga-Norda avaient parlé de « rire de la falaise », mais cela montrait bien leur stupidité indémodable.⁴³

Chronique d'une mort annoncée

Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé à cinq heures et demie du matin pour attendre le bateau sur lequel l'évêque arrivait. Il avait rêvé qu'il traversait un bois de figuiers géants sur lequel tombait une pluie fine, il fut heureux un instant dans ce rêve et, à son réveil, il se sentit couvert de chiures d'oiseaux. « Il rêvait toujours d'arbres », me dit Placida Linero, sa mère, vingt-sept ans après en évoquant les menus détails de ce lundi funeste. « Une semaine avant, il avait rêvé se trouver seul dans un avion de papier d'étain qui volait à travers les amandiers sans jamais se cogner aux branches », ajouta-t-elle. Placida Linero jouissait d'une réputation bien méritée d'interprète infallible des rêves d'autrui, à condition qu'on les lui racontât à jeun⁴⁴

Florence Paravy fait référence à une lettre du 6 février 1982, adressée à Françoise Ligier, indiquant d'ailleurs qu'à l'époque où il débute ce livre, il affectionne déjà la prose de l'auteur colombien : « Envoie-moi je t'en prie le dernier roman de García Márquez *Chronique d'une mort annoncée*. Maintenant qu'il a dit être un écrivain politique il m'intéresse. J'écris rageusement *Les 7 (sic)*

⁴¹ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, [Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995] Paris Grasset, 1996, p. 100. « [...] la passion et la poétique de la totalité-monde peuvent indiquer le rapport neuf au Lieu et débusquer, changer, les anciens réflexes. »

⁴² Hans-Jürgen Lüsebrink, « Globalisation et résistances locales. Jalons d'une poétique interculturelle en Amérique Latine et dans les Caraïbes. », dans « Literatur im Zeitalter der Globalisierung », (éd. Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans, Kerst Walstra), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, p. 224. « Édouard Glissant appelle cette partie de l'Amérique marquée par un intense croisement de cultures, c'est-à-dire le processus de "Créolisation", la "Neo-America" en désignant précisément par là l'espace géographique et socio-culturel "constitué de la Caraïbe, du Nord-Est du Brésil, des Guyanes et de Curaçao, du Sud des États-Unis, de la Côte Caraïbe du Venezuela, de la Colombie, et d'une grande partie de l'Amérique centrale [...]" »

⁴³ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1985] 2008, p. 13.

⁴⁴ Gabriel García Márquez, *Chronique d'une mort annoncée*, Paris, [Grasset et Fasquelle, 1981], La Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, [tr. Claude Couffon], 1987, p. 9.

solitudes de Lorsa Lopez, sans doute à faire paraître en 83 »⁴⁵. Paravy analyse cette prédilection pour les textes latino-américains en ces termes :

Quant aux romans de Sony Labou Tansi, qui peuvent convoquer dans l'esprit du lecteur l'image de l'Amérique du Sud, ils sont encore beaucoup plus ambigus et l'espace diégétique devient ici véritablement indéfinissable. En effet, dans *L'État honteux*, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan*, et *Le Commencement des douleurs*, si l'espace romanesque est manifestement tropical, les anthroponymes et toponymes à sonorités hispaniques s'y mêlent à d'autres éléments – onomastiques ou culturels – qui renvoient aussi bien à l'Afrique qu'à l'Europe. L'usage de l'espagnol dans les toponymes est d'ailleurs bien souvent un trompe-l'œil, puisqu'il s'agit en fait de termes inventés, qui n'existent nullement en espagnol, comme « l'allée des Oreillidos » (*L'État honteux*), « la Plazia de la Poudra », la « Rouviera Verda » (*Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*)⁴⁶

On le voit bien, Sony Labou Tansi a mis en relief un certain nombre d'éléments culturels éparés, dont certains peuvent être éclairés par le modèle marquésien, une hypothèse reprise par Séwanou Dabla :

Alors que G.G. Márquez retrace la création, l'apogée et la décadence du village de Macondo, le romancier congolais fournit la chronique tumultueuse de la Katamalanasia et tous deux développent leur récit autour de dynasties accablées d'obsession (les Buendia à Makondo, les guides et les Martial en Katamalanasia)⁴⁷.

Véritable réceptacle de cultures, l'écriture de Sony Labou Tansi gomme les limites territoriales pour tendre vers une approche universelle. Nous partageons l'avis d'Adama Coulibaly :

Métaphoriquement, la critique transculturelle est une écriture de la frontière, de la porosité ou de la perméabilité de la frontière : non la frontière comme limite, mais comme conscience que des objets culturels, des fragments textuels, des niveaux discursifs présents dans le texte sont des emprunts [...] Et la sédimentation heureuse de l'écriture ne se lit que dans cette explosion de la frontière, comme son ignorance, dans une mise à mal du national, du pur, de la culture noble...⁴⁸

En ce sens, Sony Labou Tansi souhaite exprimer sa particularité par le biais d'un style à la substance composite et prône une politique littéraire ouverte aux divers continents. Le discours nombriliste réducteur est exclu de sa démarche, car il est conscient de la nécessité d'une ouverture à

⁴⁵ Sony Labou Tansi, *L'Atelier de Sony Labou Tansi. I – Correspondance*, (éd. Nicolas Martin-Granel, Greta Rodriguez-Antoniotti), Paris, *Revue Noire*, coll. « Soleil Littérature – Inédits », 2005, p. 255.

⁴⁶ Florence Paravy, « *Écrivains africains en quête d'un tiers monde* », *op. cit.*

⁴⁷ Séwanou Dabla cité par Jean-Claude Rédjémé, « *Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi* », *op. cit.*, p. 120.

⁴⁸ Adama Coulibaly, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie », *Annales de l'université Omar Bongo*, n° 17, 2012, p. 32. Voir aussi Adama Coulibaly et Yao Louis Konan, « Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone », Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2015.

l'Autre multiple, comme axe de recherche, ce que Paul Ricœur appelle « le caractère *polysémique* de l'altérité »⁴⁹. Une telle perspective est fondamentale :

Alioune Sene, lors du colloque sur littérature et esthétique négro-africaines [NEA, Abidjan-Dakar, 1979] concluait ainsi son intervention : « *Mais définir l'esthétique négro-africaine, en saisir l'originalité, n'est pas s'enfermer dans un passé irrémédiable et figé. Notre littérature, en accédant à l'écriture, postule l'utilisation, par nos écrivains, des critères à la fois endogènes et exogènes... Il est donc tout naturel qu'en prenant racine dans nos traditions et dans notre fonds originel, nos œuvres littéraires et artistiques s'inspirent de techniques extérieures. Des besoins nouveaux et un environnement de plus en plus diversifiés créent des mutations auxquelles l'art n'échappe pas. Nous devrions donc tout en nous enracinant en nous-mêmes, en nos valeurs esthétiques propres nous ouvrir aux autres.* »⁵⁰

À en croire Manfred Schmelting : « Les relations intertextuelles, reproduisent de manière emblématique (*sic*) la façon dont les cultures dialoguent les unes avec les autres, fusionnent les unes avec les autres, et luttent les unes contre les autres »⁵¹. Les résurgences de particules disparates que Sony Labou Tansi donne à lire, l'inscrivent dans une mouvance interculturelle, ancrée sur les apports mutuels féconds, respectueux d'Autrui et de l'Autre. Son esthétique repose sur une architecture hétérogène et une conception universelle de la littérature.

La vénusté et la luxuriance de son style mêlant innovations langagières et intertextualité lui permettent d'en exploiter la fonction critique en citant d'autres auteurs illustres. Ses textes sont une réécriture intertextuelle dans la mesure où :

[...] l'œuvre d'art est perçue sur le fond et au moyen de ses relations avec les autres œuvres d'art. La forme de l'œuvre d'art se définit par ses rapports avec les autres formes ayant existé avant elle. Les ÉLÉMENTS DE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE SONT OBLIGATOIREMENT FORCÉS, C'EST-À-DIRE ACCUSÉS, « VOCIFÉRÉS ». Ce n'est pas seulement la parodie, mais, d'une façon générale, toute œuvre d'art qui se crée en parallèle et en opposition à un modèle.⁵²

Par sa diversité, Sony Labou Tansi accrédite la thèse selon laquelle écrire dépasse les notions de frontières qu'elles soient géographiques ou immatérielles. C'est aussi un moyen de contribuer à la transmission des savoirs et de raviver toutes les mémoires, y compris celles issues d'autres continents. C'est pourquoi Sony Labou Tansi, bouleversant à la fois la chronologie et la généalogie, n'aurait aucun mal à se joindre à Tierno Monenembo quand ce dernier affirme :

⁴⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 368.

⁵⁰ Alioune Sene cité par Alphamoye Sonfo et Nagognimé Urbain Dembélé, « De l'oral à l'écrit », dans « Littérature malienne. Au carrefour de l'oral et de l'écrit », *Notre Librairie*, n° 75-76, juillet-octobre 1984, p. 85.

⁵¹ Manfred Schmelting, « La notion de l'influence et la mémoire (inter)culturelle », *Diacrítica*, 24/3, Portugal, Université de Minho, CEHUM, 2010, p. 29.

⁵² Victor Chklovski, *Sur la Théorie de la prose*, [tr. Guy Verret], Paris, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1973, p. 37.

T. M. J'ai été aussi très influencé par la littérature latino-américaine, qui nous a montré comment il faut prendre en compte et récupérer les mythes fondateurs de l'Afrique : la force des mouvements indigénistes au Brésil ou au Guatemala, etc., c'est d'avoir intégré dans le fait colonial, avec l'arrivée de l'Europe, le fait Indien et le fait Nègre. En relisant les Latino-Américains je me suis dit : c'est vers ce ton-là qu'il faut aller. Je considère que quelque part mes racines sont aussi en Amérique latine.⁵³

Il résume ainsi ce sentiment profond de fraternité avec cet espace, s'assimilant, sans difficulté aux écrivains latino-Américains dont il partage la perception du monde, ce qui, selon Daniel-Henri Pageaux, est un trait inhérent à l'essence même de sa création.

Labou Tansi a trouvé dans Marquez un maître de style (prolifération verbale, style hyperbolique), un maître du fantastique et il est curieux de noter à quel point le « réalisme magique » africain est mis en parallèle à présent avec la réalité merveilleuse américaine : confrontation à poursuivre [...] chez Labou Tansi, l'écriture est fondatrice. Et c'est précisément cette invention qui lui permet de dépasser toute imitation, tout emprunt, toute influence [...] Quant à la matière du livre (la dictature militaire), reliant dramatiquement les généraux latino-américains à leurs collègues africains, elle est aussi un élément « novateur »⁵⁴.

L'optique artistique et politique de Sony Labou Tansi témoigne donc bien d'une véritable fascination suscitée par les romans de Gabriel García Márquez.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

LABOU TANSI Sony, *L'État honteux*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1981.

_____, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1985] 2008.

_____, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1988.

_____, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

_____, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1999.

_____, « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser », entretien, propos recueillis par Bernard Magnier, dans « Cinq ans de littératures africaines 1979-1984 », *Notre Librairie*, n° 79, avril-juin 1985.

_____, *L'Atelier de Sony Labou Tansi. I – Correspondance*, (éd. Nicolas Martin-Granel, Greta Rodriguez-Antoniotti), Paris, *Revue Noire*, coll. « Soleil Littérature – Inédits », 2005.

BEMBA Sylvain, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, n° 1, 1986.

BREZAULT Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2010.

⁵³ Tierno Monenembo, « Table ronde », dans « Francophonie et identités culturelles », (éd. Christiane Albert), Actes du colloque, université de Pau, mai 1998, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1999, p. 322.

⁵⁴ Daniel-Henri Pageaux, « Entre le renouveau et la modernité », dans « Écrire au pluriel », *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars 1985, p. 35.

- CALLE-GRUBER Mireille, « L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne », *Études Françaises*, vol. XXXX, n° 1, 2004.
- CHKLOVSKI Victor, *Sur la Théorie de la prose*, [tr. Guy Verret], Paris, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Slavica », 1973.
- COULIBALY Adama, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspects et perspectives d'une théorie », *Annales de l'université Omar Bongo*, n° 17, 2012.
- COULIBALY Adama, et KONAN Yao Louis, « Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone », Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2015.
- DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- DEVÉSA Jean Michel, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, SPERBER Dan, SAFOUAN Moustafa, François Wahl, « Qu'est-ce que le structuralisme ? », Paris, Seuil, 1968.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, [tr. Myriem Bouzaher], Paris, Grasset, 1985.
- FEZE Yves-Abel, « Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus », Thèse de Doctorat Nouveau Régime en Lettres modernes, Université de Lille 3, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Chronique d'une mort annoncée*, Paris, [Grasset et Fasquelle, 1981], La Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, [tr. Claude Couffon], 1987.
- GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2005.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, [Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995] Paris Grasset, 1996.
- LA FONTAINE, « Le Loup et l'Agneau » ; « L'Ours et les deux compagnons », dans *Œuvres complètes*, [Préface de Pierre Clarac], Paris, éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1965.
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, « Globalisation et résistances locales. Jalons d'une poétique interculturelle en Amérique Latine et dans les Caraïbes. », dans « Literatur im Zeitalter der Globalisierung », (éd. Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans, Kerst Walstra), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.
- MABANCKOU Alain, *Le Chant de l'oiseau migrateur*, dans « Pour une littérature-monde », (éd. Michel Le Bris, Jean Rouaud), Paris, Gallimard, 2007.
- MBANGA Anatole, *Les Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Système d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- MONENEMBO Tierno, « Table ronde », dans « *Francophonie et identités culturelles* », (éd. Christiane Albert), Actes du colloque, université de Pau, mai 1998, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1999.
- PAGEAUX Daniel-Henri, « Entre le renouveau et la modernité », dans « Écrire au pluriel », *Notre Librairie*, n° 78, janvier-mars 1985.
- PARAVY Florence, « [Écrivains africains en quête d'un tiers monde](#) », *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2011.
- RÉDJÉMÉ Jean-Claude, « [Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi](#) », *Synergies*, « Afrique des Grands Lacs », n° 3, 2014.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIFFATERRE Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », dans « Rhétoriques sémiotiques », *Revue d'Esthétique*, n° 1-2, 1979.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- SCHMELING Manfred, « [La notion de l'influence et la mémoire \(inter\)culturelle](#) », *Diacrítica*, 24/3, Portugal, Université de Minho, CEHUM, 2010.
- TODOROV Tzvetan, « [Le croisement des cultures](#) », *Communications*, Paris, Seuil, vol. XXXXIII, 1986.
- VOLTAIRE, *Candide, ou l'Optimisme. Traduit de l'allemand de Mr Le Docteur Ralph*, Genève, Cramer, 1759.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

SONY LABOU TANSI, LECTEUR DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ ?

David MBOUOPDA

Université de Dschang, Cameroun

Sony Labou Tansi lecteur du prix Nobel de littérature, García Márquez ? Reformulons, l'écrivain colombien aurait-il impressionné l'auteur congolais ? Que l'on prenne le réalisme magique, les dictateurs tropicaux ubuesques ou certains aspects de son écriture, la parenté, voire l'inspiration est visible, d'autant qu'il est considéré comme connaisseur de l'œuvre de Márquez, comme le suppose la formule schématisée par Yves Chevrel : « X → Y (lue "X influant sur Y") peut se renverser en Y ← X (lue "Y sous l'influence de X") : quel que soit le sens de la lecture, la source (l'émetteur) demeure l'élément important »¹.

I- Influence et réception

Le terme subsume, à lui seul, toutes les études consacrées à la réussite d'un écrivain à l'étranger, « Les influences : nationales, antiques, étrangères, modernes »² qui vont s'exerçant sur un corpus littéraire. Comme l'a évoqué Simon Jeune, « les études de source, de succès, de fortune, de réputation, de mythe peuvent se résumer d'un mot pris dans son sens le plus large : influence »³. Ces débats terminologiques n'empêchent pas, en réalité, les différentes grilles de lecture auxquelles sont associées l'« influence » et la « réception » d'exister. La première consiste à cibler des éléments repérables d'une œuvre chez un autre (traduction, adaptation). Cette évolution du comparatisme français, maintient néanmoins le « récepteur » comme un mot clé souvent couplé à celui d'« émetteur », c'est du reste la nuance qu'établit Daniel-Henri Pageaux⁴. Dans une telle perspective, García Márquez deviendrait l'émetteur et Labou Tansi, le récepteur :

C'est bien García Márquez, classique du XXe siècle (et non pas tel ou tel maître parisien ou provincial par affectation de la prose française) qui explique et cautionne les « emprunts » de Sony Labou Tansi, comme s'il s'agissait de prouver le caractère universel du style de Márquez et son application possible au contexte, au continent africain.⁵

C'est déjà ce que l'on découvre dans la signification qu'ils attribuent tous deux au mot « hernie ».

¹ Yves Chevrel, « Les études de réception », dans « Précis de littérature comparée », (éd. Pierre Brunel et Yves Chevrel), Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 180.

² Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931, p. 12.

³ Simon Jeune, *Littérature générale, littérature comparée*, Paris, Minard, 1968, p. 43.

⁴ Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1994, p. 51.

⁵ Daniel-Henri Pageaux, « Gabriel García Márquez en Français. De la traduction au modèle », Berlin, *Lendemains*, n° 27, 1982, p. 48.

II- De la néologie sémantique à la « hernie »

La néologie sémantique consiste en un enrichissement lexical par lequel l'on confère à un mot des sens nouveaux, repérables par le contexte étroit de la phrase ou celui, plus large, du domaine de référence. Ainsi, une première occurrence apparaît dans *L'Automne du patriarche* dans son acception physiologique : « [...] Patricio Aragonès [le “double” du vieux général] avait déjà survécu impassible à six attentats, il avait acquis l'habitude de traîner ses pieds aplatis à coups de maillet, les oreilles lui bourdonnaient et sa hernie lui chantait musique les matins d'hiver. »⁶ Une transformation physique exigée par le « vieillard crépusculaire »⁷ pour qu'il lui ressemble absolument :

[...] le nonce apostolique [...] lui rendait des visites impromptues pour essayer de le convertir à la foi du Christ tandis qu'ils buvaient du chocolat en croquant des biscuits, et où il alléguait mort de rire que si Dieu est aussi fortiche que vous le dites dites-lui donc de me débarrasser de ce gros cafard qui me bourdonne dans les oreilles, puis il déboutonnait les neufs boutons de sa braguette et lui montrait la hernie phénoménale, dites-lui de me dégonfler cette chérubine⁸

Ce que lui reprochera Patricio :

[...] soit dit sans le moindre respect mon général, car maintenant je peux vous avouer que jamais je ne vous ai aimé comme vous l'imaginez et que depuis l'époque lointaine des flibustiers où j'ai eu le malheur d'échouer sur vos domaines je prie pour qu'on vous tue même proprement, pour être payé de cette vie d'orphelin que vous m'avez imposée, d'abord en m'aplatissant les pattes avec un pilon pour qu'elles soient comme les vôtres celles d'un somnambule, puis en me perçant les roupettes avec une alêne de cordonnier pour que j'aie une hernie⁹

Alors que dans *L'État honteux* Sony Labou Tansi le dote d'une étonnante polysémie. Si, ici, l'on retrouve le sens premier,

Voici l'histoire de mon colonel Martillimi Lopez fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant, Lopez national, frère cadet de mon-lieutenant-colonel Gasparde Mansi, ah ! pauvre Gasparde Mansi, chef suprême des Armées, ex-président à vie, ex-fondateur du Rassemblement pour la démocratie, ex-commandant en chef de la Liberté des peuples, feu Gasparde Mansi hélas comme Lopez de maman, venu au monde en se la tenant, parti de la même sale manière, quel malheur.¹⁰

Il renverrait aussi à la fois la personne du dictateur et à l'autorité qu'il incarne :

- Qu'est-ce que c'est ?
- C'est la carte de la patrie monsieur le Président.

⁶ Gabriel García Márquez, *L'Automne du patriarche*, Paris, [Grasset & Fasquelle, 1976], La Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, [tr. Claude Couffon], 1982, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1981, p. 7.

- Ah ! d'accord. Et qu'est-ce que c'est que ces serpents bleus ?
- Les rivières monsieur le Président.
- Ah ! d'accord. Et ces serpenteaux ?
- Les routes nationales monsieur le Président.
- Et ces serpentements-ci ?
- Les frontières monsieur le Président.

[...] vous avez laissé les choses de la patrie dans l'état honteux où les « Flamands » les ont laissées, vous avez laissé les choses de la nation comme si le pouvoir pâle était encore là, quelle honte maman et qu'est-ce que vous êtes tous cons ! cherchez-moi de l'encre rouge. Et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie [...] mes frères et chers compatriotes c'est la décision de ma hernie : la patrie sera carrée. Nous ne pouvons pas vivre dans un entonnoir tracé par les colons, quand même !¹¹

Ou encore : « Il faut que je vous fasse l'historique et vous explique les raisons profondes qui avaient poussé ma hernie à se mêler de pouvoir »¹². On le voit, s'il ne traduit pas réellement *L'Automne du patriarche* en français (il le reçoit vraisemblablement dans sa version française), il l'adapte tout au moins à son propre environnement. De fait, ce transfert de la tumeur mâle vers le symbole de l'autorité du Chef de l'État se justifierait par l'arrière-plan culturel de l'écrivain congolais. Selon Georges Ngal :

Dans le domaine du comparatisme, j'ai essayé de montrer les insuffisances de la démarche suivie habituellement par l'acte comparatif qui néglige de descendre au niveau des ressources symboliques culturelles (catégories, normes, règles, etc.) revendiquées par les créateurs eux-mêmes comme règles et clés d'intelligibilité et de signification des œuvres. Le cas de Sony Labou Tansi en est une illustration.¹³

Par ailleurs, le substantif « hernie » va même être adjectivé. Comme on le lit dans *L'Automne du patriarche* : « un bandage de toile enveloppait son testicule hernié seule partie épargnée par les charognards bien que la roupette fût grande comme un rognon de bœuf »¹⁴ ; ce que Sony Labou Tansi reprend dans *L'État honteux* : « L'ex-cardinal Dorzibanso demande si pour le meilleur et pour le pire sa roupette herniée veut se lier à cette fille »¹⁵. Les références à García Márquez sont donc évidentes, nombreuses et fonctionnent comme un clin d'œil au lecteur qui est appelé à y déceler un principe d'écriture résidant dans une filiation revendiquée avec l'Amérique latine. C'est encore ce qui se lit dans l'orature marquézienne que réinterprète Sony Labou Tansi.

III- L'usage du style indirect libre

L'usage du style indirect libre est employé par chacun d'entre eux, sans qu'aucune proposition subordonnée conjonctive, aucun verbe de déclaration viennent indiquer la transition entre la narration et les propos rapportés. Ces observations s'appliquent à l'exemple suivant :

¹¹ *Ibid.*, p. 8-9.

¹² *Ibid.*, p. 13-14.

¹³ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1994, p. 11.

¹⁴ Gabriel García Márquez, *L'Automne du patriarche*, *op.cit.*, p. 10.

¹⁵ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, *op. cit.*, p. 48.

[...] quel peuple sommes-nous si nous n'avons même pas le loisir de fabriquer nos frontières ? il associa les médias à cette décision de ma hernie et pas de connerie mettez les tirailleurs en marche, au lieu qu'ils passent leur vie à grimper les filles, nourris et vêtus par la patrie, au lieu qu'ils foutent la merde de prendre le pouvoir pour un oui ou pour un non... il signa à l'encre rouge la décision de ma *palilalie qui qui* met tous les tirailleurs aux frontières [...] parce qu'un tirailleur c'est fait pour tirer mon vieux !¹⁶

Dans cette séquence ni l'adresse aux auditeurs du narrateur-conteur, ni le jaillissement insolite des adjectifs possessifs ne sont visuellement séparés les uns des autres. L'instance narrative communautaire telle qu'adoptée par Sony Labou Tansi ne diffère en rien de celle du conteur traditionnel africain. Mais García Márquez en a inauguré la forme. Dans *L'Automne du Patriarche* s'entremêlent les retranscriptions de discours de natures différentes puisque la langue parlée s'immisce dans la narration. Les deux énoncés s'imbriquent, ces articulations entre récit et paroles prononcées empruntent un double circuit, c'est-à-dire qu'elles fonctionnent comme deux expressions verbales du même objet. C'est ce que l'on observe ci-après :

Il se réfugiait dans la pénombre des concubines, en choisissait une en sautant dessus, sans la déshabiller ni se déshabiller, sans même fermer la porte, et on entendait alors son halètement sans cœur de mari en rut, le tintement saccadé de l'éperon d'or, ses pleurnicheries de petit toutou, la panique de la femme qui gaspillait son temps d'amour à essayer d'écarter les regards sales de ses rejetons au-dessus d'elle, ses cris de foutez-moi le camp, allez jouer dans la cour ce n'est pas un spectacle pour les enfants, et c'était comme si un ange avait traversé le ciel de la patrie, les cris s'atténaient, la vie s'arrêtait, tout le monde restait pétrifié, un index aux lèvres, sans respirer, silence, le général tire son coup, pourtant ceux qui le connaissaient mieux n'attendaient rien de la trêve de cet instant sacré, car il semblait toujours se dédoubler¹⁷

Cette description des assauts du Patriarche rend palpable l'enchevêtrement des styles entre narrateur impersonnel (en situation extra-diégétique), et résonances orales, notamment les éclats de voix de la concubine et les murmures de tous ceux qui assistent à cette scène. Ces entrelacements autorisent le franchissement d'une sphère à l'autre :

– J'emmènerai cette terre jusqu'au tombeau.

Il l'offre à mon-général de Laborderie père de ma première femme. Pendant ces danses des gens de chez moi, il la distribue aux hommes. Vers trois heures du matin sa hernie se met à puer [...] une odeur qui arrache le cœur. Qui vous soulève les tripes. L'odeur des écailles de sa hernie. Odeur de mon eau pourrie. Pendant qu'il danse à la façon de mon peuple, un pagne autour de reins [...] Il chante en l'honneur de mon collègue dont le peuple est cadet de mon peuple.¹⁸

De tels entrecroisements produisent une « hybridation » du roman comme l'atteste Bakhtine :

¹⁶ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 9.

¹⁷ Gabriel García Márquez, *L'Automne du patriarche*, op. cit., p. 12.

¹⁸ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 49.

On obtient la même hybridation, la même confusion des accents, le même effacement des frontières entre le discours de l'auteur et celui d'autrui, grâce à d'autres formes de transmission des discours des personnages. Avec seulement trois modèles de transmission (discours direct, discours indirect, discours direct d'autrui), avec leurs multiples combinaisons, et surtout avec divers procédés de répliques enchâssées et de leur stratification au moyen du contexte de l'auteur, on parvient au jeu multiple des discours, avec leurs interférences et leurs influences réciproques.¹⁹

Ainsi, le tableau qui dépeint les efforts de la mère, occupée à tenter de repousser ses enfants hors du champ d'action, se voit entrecoupé par les ordres et les sermones qu'elle adresse à sa progéniture. Pourtant, il s'agit là de la reformulation d'un même fait narratif, à savoir les circonstances dans lesquelles « l'instant sacré » se déroule. De même, les chuchotements des figurants ne sont pas destinés à faire progresser le récit, ils sont la retranscription en langage populaire des événements relatés, comme en écho. Ainsi, se manifeste, dans la prose romanesque de Márquez, la coexistence de deux modes de communication d'un même phénomène, ce qui a un impact sur l'architecture et la composition puisque la structure subvertit un « langage littéraire clos »²⁰ qui devient dès lors un « dialogue de langages »²¹.

L'évocation littéraire d'une réalité orale quotidienne et cette manière d'insérer l'énonciation des locuteurs anonymes sont, à vrai dire, récurrentes dans l'ensemble du récit. Très souvent, en effet, l'épisode est raconté par le narrateur omniscient et simultanément l'expression verbale qui y renvoie fait irruption.

Le même dialogisme est présent chez Sony Labou Tansi :

En bras de chemise, les boutons inversés, les chaussettes à la main, Carvanso national vient lui dire que monsieur le Président votre nouvelle épouse s'est pendue.

– Mais comment pendue ?

– Oui monsieur le Président, elle s'est pendue ?

– Je... je ne comprends pas. Carvanso, en quelle langue tu parles ?

– Elle s'est donné la mort.

– Ma hernie est tombée !

Il pense à haute voix comme c'était beau hier soir [...] Ah ce corps-ouragan de formes. Tendre et conçue comme une déesse. Avec des lèvres qui incitent à la peur et à la folie. Elle, calculée, construite à l'image de ma palilalie. Avec son haleine remplie de laitance, fille de mon souffle noué : mais comment pendue ? C'est vrai ce que vous me dites là ou quoi ? Il pleure des vraies larmes de chez nous, et nous avons compris qu'il l'aimait. Six jours qu'il est dans la morve et les larmes, sans manger, les yeux bandés parce que je touche, mais je n'oserai jamais regarder son cadavre. Trois fois qu'il a tenté de se tuer sur son corps qui me punit²²

Le procédé de contamination de la langue par la parole relève bien du même ordre. Intervenant après que Lopez a appris le suicide de la jeune fille qu'il vient d'épouser, le point de vue du narrateur intra-homodiegétique, introduit par le pronom personnel narratif « nous », montre comment Lopez

¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 140.

²⁰ *Ibid.*, p. 115.

²¹ *Ibid.*, p. 181.

²² Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 49-50.

sombre dans un état d'abattement profond, et de prostration. Et, dans cette perspective, les propos du chef de « L'État Honteux » ne sont pas destinés à apporter une quelconque information majeure, mais donnent une intensité dramatique supplémentaire.

Pour Márquez, comme pour Labou Tansi, les paroles populaires incorporées ont pour but d'introduire un dispositif ironique. Une forme de dérision à l'encontre des deux Chefs d'État afin de souligner leur lubricité et leur faiblesse. Ces intrusions opérées par les romanciers confèrent à l'expression littéraire la force du langage parlé grâce à une configuration polyphonique :

[...] dans un hybride intentionnel et conscient se mélangent non pas deux consciences linguistiques impersonnelles (corrélats de deux langages), mais deux consciences linguistiques *individualisées* (corrélats de deux énoncés, non de deux langages) et deux volontés linguistiques individuelles : la conscience et la volonté individuelles de l'auteur qui représente, et la conscience et la volonté individualisées d'un personnage représenté [...] Ce sont deux consciences, deux volontés, *deux voix* donc *deux accents*, qui participent à l'hybride littéraire intentionnel et conscient.²³

Cet « hybride intentionnel » que théorise Bakhtine, entraîne dans le roman de l'écrivain colombien, une ambiguïté certaine au niveau de l'instance narrative :

[...] lui était moins sensible à l'insolence qu'à l'ingratitude de Patricio Aragonès que j'ai installé comme un roi dans un palais et à qui j'ai donné ce que personne n'a donné à personne sur cette terre, même que je t'ai prêté mes femmes, mieux vaut ne pas en parler mon général, oui mieux vaut être émasculé avec une mailloche plutôt que de basculer des mères de famille sur le sol comme s'il s'agissait de marquer au fer des génisses, avec cette différence que ces pauvres bâtardes sans âme ne réagissent même pas sous le fer elles ne gigotent pas ne se tordent pas ne se plaignent pas comme les génisses, elles ne crachent pas non plus de fumée par la croupe et ne sentent pas la chair roussie, ce qu'on demande au moins aux femmes, aux vraies, elles abandonnent leurs corps de vaches mortes à l'accomplissement du devoir tout en continuant d'éplucher des pommes de terre et en criant à leurs compagnes aie la gentillesse de jeter un œil sur la cuisine le temps que j'en finisse ici, mon riz va brûler, il n'y a que vous pour croire que cette merde c'est de l'amour mon général car c'est le seul que vous connaissez, soit dit sans le moindre respect, et alors il se mit à brailler ferme ta gueule nom de Dieu, ferme ta gueule ou ça va chier, mais Patricio Aragonès continua à parler²⁴

Les glissements s'effectuent entre le discours du narrateur, les propos amers du général et ceux de son « imposteur officiel »²⁵, sans que rien ne nous y prépare, ni ponctuation précise ni conjonction d'aucun genre. De même, les répliques de l'interlocuteur, qui va à son tour mentionner la situation des femmes qui se laissent aimer, se nouent aux dires de ces dernières sur le mode du style direct, mais sans guillemets. Il y a ainsi un jeu de va-et-vient entre la narration impersonnelle accentuée par le pronom « il » et les déclarations du général, reflété par le pronom « je », le « te » désignant son allocutaire. Cependant, les interventions de Patricio Aragonès ou des amantes du général ne sont pas

²³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 176-177.

²⁴ Gabriel García Márquez, *L'Automne du patriarche*, op.cit., p. 27-28.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

distinguable. De la sorte, plusieurs voix, narrateurs et situations fusionnent. Ce qui, dans *L'Automne du Patriarche*, crée un dialogue intérieur porté par un flot verbal effervescent.

Le même principe est à l'œuvre dans *L'État honteux* :

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. Parce que le blanc est le symbole de la franchise, il était franc comme nous allons le voir mes frères et chers compatriotes. Derrière lui galopait fièrement Oupaka national mon frère, même père pas même mère, sur le même cheval que maman qui risque de tomber si vous la laissez seule sur cette bête. À sa gauche c'était Carvanso, à sa droite Vauban. Le peuple allait à pied. Nous étions sûrs que cette fois rien à faire nous aurions un bon président. Nous portions ses ustensiles de cuisine, ses vieux filets de pêche, ses machettes, ses hameçons, ses oiseaux de basse-cour, ses soixante et onze moutons, ses quinze lapins, son seau hygiénique, sa selle anglaise, ses trois caisses de moutarde Bénédicte, ses onze sloughis, son quinquet, sa bicyclette, ses quinze arrosoirs, ses trois matelas, son arquebuse, ses claies...²⁶

La multiplication d'énonciateurs dans une continuité bigarrée sertie de monologues, par lequel l'écrivain colombien retranscrivait l'oralité, est bien celle à laquelle se réfère Labou Tansi : « Le Congo c'est un fleuve comme l'Amazonie. Il y a une tropicalité du fleuve qui fait que de toute façon je le dirais de la même manière. Quand je lis les romans latino-américains, j'ai le même plaisir de me découvrir comme ça. »²⁷

Dans ce qu'il qualifie de *réalisme tropical*²⁸, Sony Labou Tansi confirme son statut de lecteur et d'admirateur des romans latino-américains. Yves-Abel Feze le constate :

Ainsi se dessinent de nouvelles relations interculturelles entre la littérature hispano-américaine et la littérature francophone subsaharienne. Cette dernière se tourne avec Sony, délibérément, vers la littérature latino-américaine avec laquelle il entretient des relations *palimpsestueuses*. C'est qu'il s'agit pour l'écrivain congolais dans la réception qu'il fait de Márquez, de re-crée l'esthétique marquée que l'on adapte à sa culture.²⁹

De l'influence à la réception, ce n'est donc qu'une question de méthode. Nous avons choisi d'aller de l'émetteur (García Márquez) au récepteur (Sony Labou Tansi) pour repérer chez l'auteur de *Cent ans de solitude* et de *L'Automne du patriarche* des éléments du style que l'on retrouve remaniés afin qu'ils correspondent au contexte culturel congolais, ou encore des approches sémantiques diverses à partir d'un même terme. L'appropriation du français, la langue de l'ancien colonisateur, s'accomplit dans une esthétique « tropicale ». Les affinités entre les deux écrivains sont tangibles : « L'Amérique

²⁶ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, op. cit., p. 7.

²⁷ Sony Labou Tansi, cité par Nicolas-Martin Granel, « Le réalisme "tropical" de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint ? », dans « Le Réalisme merveilleux », (éd. Xavier Garnier), *Itinéraires & Contacts de cultures*, vol. XXV, 1998, Université de Paris 13, l'Harmattan, p. 109.

²⁸ On peut également lire à ce sujet El Hadj Abdoulaye Diop, « [Le réalisme social et magique chez Gabriel García Márquez et chez Sony Labou Tansi](#) », *Éthiopiennes*, n° 68, 1^{er} semestre 2002.

²⁹ Yves-Abel Feze, « Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus », Thèse de Doctorat Nouveau Régime en Lettres modernes, Université de Lille 3, 2002, p. 347.

du Sud c'est l'Afrique avec trois cents ans d'envie de liberté, trois cents ans d'un mariage raté avec l'Europe [...]. C'est comme cela que j'explique ma parenté avec l'Amérique du Sud »³⁰. La langue « tropicalisée » de Sony Labou Tansi prend indéniablement pour modèle la prose du Colombien. Finalement, il résume la créativité débridée qui motive sa propre écriture en ces quelques phrases :

Pour moi, l'imaginaire ne peut être que dans la réalité vue au microscope de la sensibilité. Et puis, je n'ai jamais eu le désir de tracer une vraie frontière entre le réel et le magique. Si l'on est sur un arbre ou dans le sous-bois, on ne voit pas la même forêt...³¹

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

LABOU TANSI Sony, *L'État honteux*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1981.

_____, « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser », entretien, propos recueillis par Bernard Magnier, dans « Cinq ans de littératures africaines 1979-1984 », *Notre Librairie*, n° 79, avril-juin 1985.

_____, cité par Nicolas-Martin Granel, « Le réalisme “tropical” de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint ? », dans « Le Réalisme merveilleux », (éd. Xavier Garnier), *Itinéraires & Contacts de cultures*, vol. XXV, 1998, Université de Paris 13, l'Harmattan.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

CHEVREL Yves, « Les études de réception », dans « Précis de littérature comparée », (éd. Pierre Brunel et Yves Chevrel), Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

DIOP El Hadj Abdoulaye, « [Le réalisme social et magique chez Gabriel García Márquez et chez Sony Labou Tansi](#) », *Éthiopiennes*, n° 68, 1^{er} semestre 2002.

FEZE Yves-Abel, « Sony Labou Tansi ou la posture intellectuelle du refus », Thèse de Doctorat Nouveau Régime en Lettres modernes, Université de Lille 3, 2002.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *L'Automne du patriarche*, Paris, [Grasset & Fasquelle, 1976], La Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, [tr. Claude Couffon], 1982.

JEUNE Simon, *Littérature générale, littérature comparée*, Paris, Minard, 1968.

NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1994.

PAGEAUX Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1994.

³⁰ *Ibid.*, p. 311.

³¹ Sony Labou Tansi, « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser », entretien, propos recueillis par Bernard Magnier, dans « Cinq ans de littératures africaines 1979-1984 », *Notre Librairie*, n° 79, avril-juin 1985, p. 7.

_____, « Gabriel García Márquez en Français. De la traduction au modèle », Berlin,
Lendemains, n° 27, 1982.

VAN TIEGHEM Paul, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

II. DE L'HOMME ENGAGEANT À L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ

DU DISTINGUO SONYEN

ENTRE « UN HOMME ENGAGEANT » ET « UN AUTEUR ENGAGÉ »

Louis Bertin AMOUGOU

Université de Dschang, Cameroun

En préambule de *La Vie et demie*, l'écrivain congolais Sony Labou Tansi lance cette boutade devenue célèbre, le mot de ralliement de tous ceux qui veulent dépouiller la littérature du fardeau¹ supposé de l'engagement, les artisans du régime de la séparation stricte des activités : « À ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant »². Une déclaration qui s'apparente à la réflexion citée par Nadine Gordimer lors du discours de réception du prix Nobel d'un certain Albert Camus qui disait qu'il préférerait les individus qui prennent parti aux littératures engagées :

Ou bien on sert l'homme tout entier, disait-il, ou bien on ne le sert pas du tout. Et si un homme a besoin de pain et de justice, et si ce qui doit être fait est fait pour satisfaire ce besoin, il a besoin aussi de beauté pure, qui est la nourriture de son cœur.³

Mais, d'une part, ce trait d'esprit de Sony Labou Tansi ne participerait-il pas d'un subterfuge élaboré à la manière de Jean de la Fontaine, pour brouiller la signification politique de sa « *fable* »⁴ dans un environnement où l'engagement politique des auteurs était susceptible de les exposer à toutes sortes de dangers, y compris l'exil, la prison ou la mort ? Et, d'autre part, les interprétations qui en découlent sont-elles réellement pertinentes pour l'analyse de l'articulation de la vie de citoyen et l'œuvre de Sony Labou Tansi ? Si elle a eu un écho retentissant dans la critique africaniste – qu'il ne lui aurait certainement pas prédit –, cette phrase magistralement balancée, et les analyses dont elle a fait l'objet, qui ne confrontent jamais pratique littéraire et prises de position du Congolais des années 1970 que fut Sony Labou Tansi, ne rendent pas justice à un homme dont le parcours et la production ne sont pas aussi séparés que le laissent croire ses commentateurs.

¹ Voir Odile Cazenave et Patricia Célérier, *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011.

² Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1999, p. 9.

³ Nadine Gordimer, *L'Écriture et l'existence*, [tr. Claude Wauthier et Fabienne Teisseire], Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 1996, p. 162.

⁴ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 10.

1. Entre « un homme engageant » et « un auteur engagé » : quelle marge ?

Décryptant l'affirmation de Sony Labou Tansi par laquelle ce dernier essaie de tenir théoriquement à distance sa trajectoire personnelle dans la cité et son activité de créateur, Boniface Mongo-Mboussa écrit :

Quant à l'engagement, Sony Labou Tansi l'évacue en substituant à l'écrivain engagé un auteur engageant [...]. Il opère un *distinguo* fécond parce qu'il montre bien qu'on peut être insensible à l'engagement scripturaire et s'engager en tant que citoyen.⁵

Cette lecture entérine *de facto* l'idée jugée hautement enrichissante que l'implication littéraire devrait être éliminée de la palette des modes d'intervention sociale dont l'être libre dispose. Ce que soutient Mongo-Mboussa, c'est donc que les convictions politiques gagneraient à être évacuées de l'œuvre alors que leur légitimité ne souffre d'aucune contestation dans l'action du citoyen.

Xavier Garnier n'en donne pas la même explication. Tout en reconnaissant que « les écrivains du continent africain n'ont jamais renoncé à se placer sur le terrain politique »⁶, il estime que Sony Labou Tansi nous incite à prendre en considération la part corporelle et son impact dans l'affrontement avec le pouvoir :

Pour qu'une littérature engagée introduise des textes dans le jeu des discours politiques, il faut que ces discours existent pour eux-mêmes et offrent une résistance. Le combat se situe alors au niveau des discours et des idées qu'ils véhiculent. À la différence de la littérature engagée, qui s'écrit sous le contrôle des idées, la littérature engageante croit aux corps et retrouve le sens politique du combat des corps. Le roman à thèse cède le pas au roman à corps [...]. C'est dans des corps que la littérature engageante invite à s'engager. La littérature engageante tend à créer un corps d'engagés susceptibles d'occuper le terrain politique. La différence est importante. Dans le premier cas, l'initiative reste aux mots et aux idées, dans le second le combat se situe au niveau des mots et des corps.⁷

Si l'on n'est pas certain qu'« homme engageant » et « littérature engageante » recouvrent la même réalité, il est par contre évident que pour Xavier Garnier, c'est bien au cœur des livres que les relations se nouent entre littérature et politique, le texte littéraire créant une « corporité du discours politique »⁸. En considérant que les paroles d'autorité ne comptent pas en elles-mêmes en Afrique, pour se rebeller par le biais d'une prose engagée, ce qui est discutable, Garnier va chercher dans les créatures langagières que sont les personnages le lieu du jeu politique.

Comme l'illustrent ces deux tentatives de clarification de l'énoncé de Sony Labou Tansi, quel que soit le sens que l'on souhaite lui attribuer, un tel raisonnement pose quelques soucis de cohérence dans

⁵ Boniface Mongo-Mboussa, « *L'Inutile utilité de la littérature* », dans « L'engagement de l'écrivain africain », *Africultures*, n° 59, 2004, p. 9.

⁶ Xavier Garnier, « Corps et politique dans les littératures africaines », dans « Littératures francophones et politiques », (éd. Jean Bessière), Paris, Karthala, 2009, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

l'appréhension globale de celui qui écrit. Il renvoie au régime des « activités séparées »⁹ dont parle Dominique Viart entre d'un côté, une littérature préoccupée d'elle-même et, de l'autre, un homme impliqué ou « *embarqué* » – pour reprendre l'expression de Jean-Paul Sartre¹⁰ –, dans les débats sociopolitiques de sa société et de son temps. Seulement, il est difficile de concevoir dans la pratique quotidienne l'articulation d'une vie et d'une œuvre qui ne se nourriraient pas réciproquement, qui ne s'influenceraient pas, ne se télescoperaient pas ou qui, malgré les efforts d'un tel écrivain de les maintenir hors de portée l'une de l'autre, ne finiraient pas par se confondre, par fusionner.

Qu'est-ce qu'une vie d'homme sinon l'ensemble de ses réalisations, et pas uniquement littéraires ? Au-delà des nuances pointues et des subtilités sophistiquées de la critique, pour le lecteur africain ordinaire, cette volonté de dissocier les deux aspects n'apparaît ni claire ni évidente. Comment concilier l'homme engageant, le citoyen, le militant politique, vu sur le petit écran un soir à une heure de grande audience, les yeux rouges de colère ou ému, la larme à l'œil, le verbe excité, pourfendant une dictature par-ci et prenant fait et cause pour les enfants enrôlés dans les guerres civiles ou les femmes violées par-là, et l'auteur dont les ouvrages seraient des modèles de perfection artistique décalés de ces réalités ?

C'est que l'existence est Une, indivisible, constituée d'atomes aux activités autonomes. Et dans le domaine précis de l'écriture, il paraît évident que les deux facettes – homme engageant/œuvre engagée – sont imbriquées, quand bien même celui-ci tâcherait, au quotidien, de se tenir à l'écart de l'actualité politique de son époque et de sa société. Il est ardu d'imaginer que les livres conçus par lui se refuseraient de refléter d'une manière ou d'une autre, à un degré ou un autre, son parti-pris dans la vie publique. Les régimes autoritaires à travers le monde l'ont bien compris qui, depuis fort longtemps, confondent allégrement les deux versants et leur infligent les mêmes rigueurs. Il ne s'agit pas de ressusciter la théorie qui incitait à chercher l'homme dans l'œuvre, ou à l'inverse à expliciter celle-ci par la personnalité de l'auteur. Elle est morte de sa belle mort et repose en paix dans les antiquités de l'histoire littéraire, mais de dire que la vie est un tout dont les éléments constitutifs entretiennent entre eux des rapports d'interdépendance que l'on ne saurait gommer d'une simple plaisanterie au demeurant magistralement construite.

Ce qui distingue la littérature du sport (qui est aussi un art) par exemple, c'est que dans le second, les opinions profondes du sportif à l'égard d'un gouvernement ne sont pas lisibles dans le dribble déroutant que l'athlète exécute, le sprint époustouflant qu'il réalise ou l'uppercut dévastateur qu'il applique à son adversaire. La victoire de Jesse Owens sur quatre épreuves aux Jeux olympiques de

⁹ Dominique Viart, « “Fictions critiques” : la littérature contemporaine et la question politique », dans « Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles) », (éd. Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz), Paris, Antipodes, 2006, p. 188.

¹⁰ Voir Jean-Paul Sartre, *Situations, II*, [septembre 1944 – décembre 1946], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.

Berlin en 1936¹¹ devant Hitler n'était pas en soi un acte politique. Elle ne dévoilait rien de ce que le coureur Noir-américain, habitué chez lui à toutes sortes de discriminations raciales, pensait du national-socialisme d'Hitler ni de l'Amérique de son temps. Elle ne l'est devenue que parce que le Führer n'a pas daigné s'abaisser pour remettre à un Nègre les médailles remportées, pour la seule raison que, précisément, il l'était. Ajoutée à cela la considération ou la fierté qu'elle a pu apporter à toute une race. De même, les jugements de Mohamed Ali contre la guerre du Vietnam¹² ne pouvaient d'aucune façon s'exprimer à travers son jeu de jambes mémorable sur les rings.

Dans un entretien avec Achille Mbembe dans le quotidien camerounais *Le Messager*, Célestin Monga, répondant à une question sur le statut de la critique en Afrique, assurait que c'est dans les pratiques artistiques et sportives que l'on trouve la subversion la plus corrosive et la plus insidieuse. Pour lui, l'ancien footballeur camerounais Roger Milla est l'incarnation de ce caractère subversif :

[...] Roger Milla a apporté sa contribution dans le déclenchement du processus de démocratisation au Cameroun. Qui ne se souvient de sa performance à la coupe du monde de football de 1990 ? C'était un défi à l'ordre établi, un acte audacieux de proclamation que les temps avaient changé. C'était sa manière à lui d'interpeller les Africains en leur disant qu'ils devaient croire en eux-mêmes et ne plus avoir peur de rêver.¹³

Selon Jacques Defrance :

Une valeur durable de la culture sportive est l'apolitisme. Attitude ancienne, multiforme, ostensiblement affirmée, l'apolitisme peut passer pour un fondement « naturel » de la vie associative sportive, une nécessité technique ou une disposition juridique normale qui ne mérite pas qu'on s'y arrête [...] au contraire [...] il fonctionne comme une prise de position dans l'espace public, dotée de significations politiques diverses.¹⁴

S'il est vrai que cette pratique contribue à faire émerger la possibilité de penser différemment dans les sociétés africaines, comme le postulent Célestin Monga ou Defrance, pour le sport en général, il reste que cela ne peut s'opérer que de manière oblique, non pas en amont de la performance ni au moment de sa consécration, mais en aval, par les répercussions qu'elle entraîne. Nous sommes ici dans le régime des « *activités séparées* » ou, plus exactement, séparables. Une telle fracture entre la littérature, dont le matériau est le langage et la vie, ne semble exister que dans les appareillages critiques sophistiqués souvent construits sur la base des seules déclarations d'écrivains sans rapport ou

¹¹ Jesse Owens aux Jeux olympiques de Berlin en 1936.

¹² « Mohamed Ali et les droits civiques, l'autre combat ».

¹³ « Comment penser l'Afrique ? De la famille africaine, des artistes, des intellectuels, de la critique et des évolutions de la création », Entretien d'Achille Mbembe avec Célestin Monga, Daouala, *Le Messager*, repris par *Africultures*, le 3 mai 2006.

¹⁴ Jacques Defrance, « La politique de l'apolitisme. Sur l'autonomisation du champ sportif », dans « Sport et politique », (éd. Cyril Lemieux, Patrick Mignon), *Politix*, vol. XIII, n° 50, 2000, p. 13-27, publié en ligne par *Persée*.

pire, en contradiction avec leur œuvre réelle comme on peut le prouver sans grand effort, dans le cas de Sony Labou Tansi. La littérature n'est pas la réalité, c'est connu, mais elle nous parle du monde dont se préoccupe la politique. La rencontre de l'une et de l'autre s'est faite pour ainsi dire naturellement contrairement à ce que l'on veut faire dire à sa fameuse formule. Revenons sur la conception de Carlos Fuentes à ce sujet. Lors d'un entretien dans *Lire*, l'écrivain mexicain déclare :

Bien sûr, la littérature se mêle tout le temps de la politique. Parfois bien, parfois mal... Je crois que la littérature repose sur une réalité basique constituée par le langage et par l'imagination. La responsabilité de l'écrivain est là : qu'est-ce qu'on fait avec le langage, avec les mots, et avec l'imagination ? Une fois cela obtenu, ce qui est la base de la création littéraire, l'écrivain peut dire également : je suis aussi un citoyen, et je vais voter pour un tel, où je vais m'associer à telle idéologie.¹⁵

Cette approche rejoint la tournure de Sony Labou Tansi. Sauf qu'à la question suivante, Fuentes se fait encore plus précis sur les liens intrinsèques qui conjuguent les deux pans :

Dans votre nouveau livre, *Le Bonheur des familles*, vous écrivez : « l'idéologie fait que les imbéciles et les intelligents deviennent camarades. » Ou encore : « l'artiste est un être à part. Il n'a de comptes à rendre à son art »...

N'oubliez pas que ce sont les propos de mes personnages !

Mais il y a bien une part de Carlos Fuentes dans ce que vous leur faites dire, non ?

C'est inévitable. Je pense bien sûr à Flaubert disant : « Madame Bovary, c'est moi. »¹⁶

Si l'homme est son œuvre ou, plus exactement, s'il est aussi en elle, quelle(s) part(s) de lui-même y met-il ? Quelle(s) fraction(s) s'interdit-il ou est-il contraint d'y placer ? En tant qu'animal politique, la dimension citoyenne de celui qui vote ou adhère à une idéologie suffirait-elle à effectuer ce dosage ? Fuentes va plus loin quand il préconise que la meilleure manière pour un auteur de servir la révolution c'est d'écrire aussi bien que possible, il n'oppose pas fondamentalement cela aux préoccupations d'ordre éthique, de même qu'il ne le réduit pas à « la beauté pure »¹⁷ d'Albert Camus.

Que faire avec le langage ? Se demande Fuentes pour définir la spécificité du travail d'écriture. Comment l'usage littéraire des mots interfère-t-il dans la vie du citoyen qu'est l'écrivain ? Telles sont les interrogations majeures qui légitiment nos doutes sur l'efficacité épistémologique, en tout cas pour le champ littéraire africain, d'une telle distinction vie/œuvre.

¹⁵ « Carlos Fuentes : Le Mexique est un pays de mendiants assis sur une montagne d'or », *Lire*, mars 2009, p. 103. Par Delphine Peras, le 16 mai 2012 dans « [Carlos Fuentes : "Mexico est la seule ville qui stimule mon imaginaire"](#) ».

¹⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁷ Albert Camus, *Carnets II. Janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964, p. 180.

2. L'écrivain citoyen au-delà des querelles poétiques

L'observation attentive de l'implication politique sans compromission de Sony Labou Tansi dans la sphère à très haut risque du Congo des années 1990 et la lecture de son œuvre littéraire dément tangiblement la césure entre contribution à l'Histoire et activité créatrice que la phrase de l'auteur aurait balisée pour plus d'un analyste. Tout au contraire, elle révèle l'osmose entre l'une et l'autre. C'est à la restitution de ces conceptions et des principes qui ont justifié l'action – dans la littérature et dans la Cité –, d'un homme total, que s'attelle Jean-Michel Devésa dans un ouvrage qu'il consacre à l'écrivain congolais disparu en 1995. Concernant son intervention dans le champ sociopolitique, il souligne ceci :

Sony Labou Tansi était une figure de l'opposition congolaise. Sous le monopartisme, à un moment où beaucoup d'autres courbaient l'échine et se remplissaient la panse, il avait prêté sa voix pour expliquer les aspirations collectives de ses concitoyens [...] :

*« Je n'ai pas une belle voix de basse, mais ma voix compte pour quelque chose partout où la liberté du Nègre est fusillée. »*¹⁸

Élu député sur la liste du Mouvement congolais pour la démocratie et le développement intégral dont il était l'un des pères fondateurs, Sony Labou Tansi a cristallisé les haines et les jalousies de bon nombre de politiciens, d'universitaires, de cadres et de responsables administratifs qui rêvaient de le bâillonner. « Pour cette "élite", passée maître dans l'art d'avoir deux bouches, prompte selon ses intérêts à changer de maître et de convictions, le discours politique de l'écrivain était insupportable »¹⁹, argue Jean-Michel Devésa qui soutient que : « Sony Labou Tansi faisait ombrage aux champions de la compromission »²⁰. Il est même probable qu'en dépit de son intégrité, il ait servi, pendant les années 80, de vitrine culturelle au régime de Denis Sassou Nguesso qui pouvait ainsi balayer d'un revers de la main les accusations d'autoritarisme portées contre son régime : « La liberté de mouvement et d'expression octroyée à l'écrivain avait valeur de cinglant démenti pour tous ceux qui, en Europe ou sur le continent africain, critiquaient le pouvoir du Parti Congolais du Travail »²¹.

Dans la littérature ou en dehors, où donc situer l'engagement de Sony Labou Tansi ? Les inquiétudes, exprimées par beaucoup, que son combat allait stériliser sa créativité, attestent la naïveté de ceux qui ont pris à la lettre ce qui ne relèverait que de la ruse verbale. Stratagème remarquable visant d'une part, à détourner l'attention du caractère fondamentalement impliqué de son œuvre de ceux dont il bénéficiait du soutien et qui visiblement étaient aussi disposés à se distancier de lui, voire à le brider, s'il s'avérait confondre fiction et politique à leurs dépens ; et d'autre part, pourquoi pas, à

¹⁸ Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13

²⁰ *Ibid.*, loc. cit.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

séduire une partie de la critique d'obédience française, friande d'expressions consacrées, rappelant la citation hugolienne : « l'art pour l'art peut être beau, mais l'art pour le progrès est plus beau encore. »²² L'hypothèse du subterfuge est d'autant plus crédible que, dans le même avertissement, Sony Labou Tansi poursuit avec une autre déclaration – pas assez prise en compte par la critique – dans laquelle il se défend de traiter de l'actualité politique du Congo de son temps :

Ce livre se passe entièrement en moi. Au fond, la Terre n'est plus ronde. Elle ne le sera plus jamais. *La Vie et demie* devient cette *fable* qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui. Qu'aucun aujourd'hui politique ou humain ne vienne s'y mêler. Cela prêterait à confusion. Le jour où me sera donnée l'occasion de parler d'un quelconque aujourd'hui, je ne passerai pas par mille chemins, en tout cas pas par un chemin aussi tortueux que la fable.²³

Xavier Garnier nous explique que dans le contexte des années 70 de ce pays, la publication dans un champ littéraire français, qui préserverait une certaine autonomie vis-à-vis du pouvoir, a été ressentie par Sony Labou Tansi comme le seul moyen pour continuer à respirer librement. Dans une lettre à Françoise Ligier, il explicite la relation directe qui existe entre son désir de reconnaissance en France et le risque politique auquel il s'expose :

Je fais avancer *La Gueule de Rechange* ma prochaine pièce de théâtre que suivant tes conseils je pourrai présenter au concours de 1974. Maintenant je me sens traqué au Congo (et comme je n'ai pas envie de crever martyr) je voudrais à tout prix avoir le premier prix qui, paraît-il, sous-tend une bourse en France. J'ai peur pour ma vie. Ici, tu comprendras en lisant bientôt *Riposter à sa Gueule*, on tue les gens qui ont un museau vénéneux. Et je ne veux plus qu'on me tue. Ou alors il faut que je sois à terme. Mais pas avant.²⁴

L'accueil enthousiaste réservé à ses livres en général et à la « *fable* » de Sony Labou Tansi dès sa sortie et le maintien de ses soutiens locaux et internationaux tendraient à confirmer que l'artifice a bien fonctionné. Cette même stratégie que La Fontaine avait déjà adoptée pour distraire la censure à son époque avec ses fables animalières qui ne parlaient pas tant des animaux que des hommes. Son écriture a inévitablement été prise dans cet encerclement que sa formule devait tenter de faire exploser.

Lisons encore Jean-Michel Devésa sur les préoccupations que suscitait Sony Labou Tansi :

Ces amis, critiques et lecteurs inquiets oubliaient que Sony, dès ses premiers pas dans le monde des lettres, s'est affirmé comme un *écrivain citoyen* et qu'il ne s'est jamais dérobé au devoir qu'il s'était dicté de défendre les victimes d'une société mangeuse d'hommes et d'un État cannibale. L'élection de Sony à la députation n'a donc surpris que ceux qui n'ont en fait jamais compris que la lutte de Sony Labou Tansi passait, selon la conjoncture, par le poème, la scène, la fiction romanesque ou la harangue politique ; et

²² Victor Hugo, *Le beau Serviteur du vrai*, dans *William Shakespeare*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^e, éditeurs, 1864, p. 423.

²³ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015, p. 37.

que c'était toujours un seul et même souffle qui le poussait ainsi à prendre la parole, à ruer dans les brancards, à tempêter contre l'intolérable.²⁵

Ou bien encore sur les surpris et les déçus de voir l'amalgame des activités auquel l'auteur se livrait qui, à leur avis, auraient dû rester distinctes :

Pour ces aimables observateurs des réalités tropicales, Sony se serait renié. Sa critique féroce du pouvoir en Afrique aurait dû, selon eux, lui interdire de franchir le pas de l'action collective. Déplorant ce changement de cap et d'orientation, ils jugent que la savoureuse satire des « *Guides providentiels* » faite par Sony Labou Tansi contredisait sa confiance en Bernard Kolelas qu'ils présentaient pour certains d'entre eux, volontiers comme un illuminé, un « *leader charismatique* » dangereux pour la démocratie et l'unité du Congo. L'écrivain se serait ainsi fourvoyé. Il aurait cédé malencontreusement au vertige du pouvoir. Au lieu de continuer à raconter des histoires, Sony se serait même perdu en prétendant se mêler de l'Histoire de son pays. Sa générosité l'ayant manifestement égaré du côté d'un « *ayathollah* » (*sic*), il n'y avait plus qu'à se montrer bienveillant sinon paternel envers lui : il allait se lasser et il déciderait enfin de retourner à ses livres.²⁶

En brouillant cette frontière théorique, le « *Diogène des tropiques* »²⁷ marque sa distance avec certains écrivains actuels qui semblent se complaire dans le rôle que les chercheurs leur ont attribué de « raconteurs d'histoires »²⁸ pour reprendre les termes de Kangni Alem. L'articulation de l'« homme engageant » et de l'« auteur engagé » qu'a été Sony Labou Tansi ne peut être appréhendée que si l'on s'intéresse à la conception qu'il avait de la fonction de l'homme du verbe, celui qui, comme le souligne Jean-Michel Devésá, informe (au sens de « *mettre en forme* ») les joies et les douleurs, les attentes et les colères, les rêves et les tourments des siens :

Ici, l'écrivain n'est pas seulement le voyant cher au XIX^e siècle français, le sage conducteur des foules, la conscience éclairée de son peuple. Il serait en effet erroné de percevoir Sony seulement comme un porte-parole même si ses interventions ressemblaient, à l'échelle de la société congolaise, à celle du nzonzi. Il était plutôt le lien vivant qui permettait au groupe de se sentir exister, d'espérer ne plus subir sans réagir le mystère d'un univers qui reste à déchiffrer et l'opacité d'une société qui ne respecte que l'argent. Ce n'était pas au nom des siens que Sony s'exprimait, mais c'était sa collectivité [...] qui s'exprimait à travers sa personne.²⁹

Ce renversement de la définition sartrienne de la notion d'engagement littéraire³⁰ est pertinent à plus d'un titre. Cela sous-tend que le refus de s'engager chez certains auteurs diasporiques contemporains ne consiste pas uniquement en la réfutation de l'idée de porte-parole. Il trahit plus fondamentalement leur incapacité à laisser l'homme, leur semblable, se manifester en eux à travers

²⁵ Jean-Michel Devésá, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 44.

²⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

²⁷ Voir Mاتی Nnoruka, « In memoriam : Adieu Sony », Paris, *Présence africaine*, n° 153, 1^{er} semestre 1996, p. 258-260.

²⁸ Voir « [Inch'alem, le Blog de Kangni Alem](#) ».

²⁹ Jean-Michel Devésá, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 47.

³⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 34 : « [...] on comprendra que l'art ne perd rien à l'engagement ; au contraire » ; « Il n'y a pas d'art que pour et par autrui. », p. 55.

leur plume ou leur voix. En tout cas pour Devésa, Sony Labou Tansi était celui qui, par ses paroles et ses mots, donnait une forme aux interrogations et aux conflits qui agitaient le groupe auquel il appartenait :

C'est le pays, le continent, la race et enfin l'homme noir qui parle en moi. L'homme noir et l'homme tout court, l'homme en lutte éternelle contre sa barbarie naturelle, l'homme amoureux de sa dimension, il faut l'écouter sans idée préconçue.³¹

Boniface Mongo-Mboussa qualifie de « carnavalesque »³² l'écriture de Sony Labou Tansi qui tourne en dérision la culture officielle, et lui attribue trois origines : 1 – les influences de Dostoïevski, de Gabriel García Márquez, de Roa Bastos, de Victor Hugo ou d'Ionesco qu'il a « *sonylaboutansées* »³³ ; 2– la pratique de la veillée mortuaire au Congo ; 3– enfin le théâtre traditionnel kongo. Sur ce dernier point, il rappelle que l'histoire du prestigieux Royaume du même nom, ainsi que ses mouvements messianiques dans la lutte contre le colonialisme ont été utilisés par les élites qui se sont souvent servies de ce capital symbolique pour revendiquer une légitimité politique dans le Congo postcolonial. De ces faits, il tire la conclusion – en corrélation avec l'hypothèse de Jean-Michel Devésa, selon laquelle, derrière le personnage de Martial de *La Vie et demie*, se profilent toutes les figures mythiques de la résistance kongo – que cette période constitue l'un des points d'ancrage de l'écriture de Sony Labou Tansi :

[...] son « combat littéraire » contre la dictature est aussi un combat politique qui se situe du point de vue stratégique dans la lignée des mouvements messianiques contre le colonialisme. Dans ce combat, Sony Labou Tansi a usé, à l'instar de ses illustres prédécesseurs messianiques (Kimpa Vita, Simon Kimbangu, André Grenard Matsoua), d'une arme très efficace : la ruse. De même le messianisme congolais s'est servi des signifiants religieux pour revendiquer des signifiés politiques (l'expression est de Bastide), de même Sony Labou Tansi utilise la fable et l'écriture carnavalesque pour résister à ce que Bakhtine appelle la culture officielle [...]. Voilà pourquoi tous ceux qui seront tentés d'évoquer le carnavalesque chez Sony Labou Tansi en éludant le contexte socio-historique se heurteront forcément à un contresens.³⁴

Par conséquent, dissocier ses prises de position politiques de sa production littéraire, n'aurait aucun sens, ce que nous rappelle Jean-Michel Devésa :

Pour Sony, la littérature ne pouvait être séparée de la vie. Elle était en effet l'instrument qui, en ce siècle, permettait au magicien de revêtir les habits de la modernité et de poursuivre en tant qu'écrivain son œuvre de conservation et de préservation de l'être communautaire. Voilà pourquoi Sony n'était en aucun cas un

³¹ Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, op. cit., p. 48.

³² Boniface Mongo-Mboussa, « Rabelais au Congo : Sony Labou Tansi », dans *L'Indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2005, p. 65.

³³ *Ibid.*, p. 68.

³⁴ *Ibid.*, p. 69-70.

littérateur, mais un *poète* qui, en parlant, au cœur de la Cité, rendait sensibles et tangibles (*sic*) le chant du monde.³⁵

Comment ne pas conclure qu'on est bien en présence, chez l'auteur congolais comme chez plusieurs autres africains qui ont écrit dans un environnement politique caractérisé par l'arbitraire et une violence politique aveugle, de ce qu'Aragon a appelé la littérature de « contrebande »³⁶ sous l'Occupation ? Une littérature qui recourt à un code, au déplacement dans le temps et dans l'espace, ou à l'allégorie, pour contourner la censure. C'est dans cet esprit que Sony Labou Tansi rédige ses « fables », qui, – quoi qu'il en dise et qu'en pensent ses commentateurs – parlent incontestablement du Congo et de l'Afrique postcoloniale des monstrueux dictateurs, en mêlant remarquablement enjeux esthétiques et éthiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

LABOU TANSI Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1999.

ARAGON Louis, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1967.

CAZENAVE Odile et CÉLÉRIER Patricia, *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2011.

CAMUS Albert, *Carnets II. Janvier 1942-mars 1951*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1964.

DEFRANCE Jacques, « [La politique de l'apolitisme. Sur l'autonomisation du champ sportif](#) », dans « Sport et politique », (éd. Cyril Lemieux, Patrick Mignon), *Politix*, vol. XIII, n° 50, 2000, p. 13-27, publié en ligne par *Persée*.

DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

GARNIER Xavier, « Corps et politique dans les littératures africaines », dans « Littératures francophones et politiques », (éd. Jean Bessière), Paris, Karthala, 2009.

_____, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015.

GORDIMER Nadine, *L'Écriture et l'existence*, [tr. Claude Wauthier et Fabienne Teisseire], Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 1996.

HUGO Victor, *Le beau Serviteur du vrai*, dans *William Shakespeare*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^e, éditeurs, 1864.

³⁵ Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *op. cit.*, p. 54-55.

³⁶ Louis Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1967, p. 285.

- MONGO-MBOUSSA Boniface, « L'Inutile utilité de la littérature », dans « L'engagement de l'écrivain africain », *Africultures*, n° 59, 2004.
- _____, « Rabelais au Congo : Sony Labou Tansi », dans *L'Indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2005.
- NNORUKA Matiu, « In memoriam : Adieu Sony », Paris, Présence africaine, n° 153, 1^{er} semestre 1996.
- PERAS Delphine, « Carlos Fuentes : Le Mexique est un pays de mendiants assis sur une montagne d'or », *Lire*, mars 2009, dans « [Carlos Fuentes : "Mexico est la seule ville qui stimule mon imaginaire"](#) ».
- SARTRE Jean-Paul, *Situations, II*, [septembre 1944 – décembre 1946], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.
- _____, *Qu'est-ce que la Littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- VIART Dominique, « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question politique », dans « Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles) », (éd. Jean Kaempfer, Sonya Florey, Jérôme Meizoz), Paris, Antipodes, 2006.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

L'ANTÉ-PEUPLE¹ DE SONY LABOU TANSI OU L'ÉMERGENCE DU SENTIMENT NATIONAL

Gérard KEUBEUNG

University of Tennessee-Knoxville, USA

Au lendemain de la décolonisation, l'État postcolonial fait face à de nombreux défis. Outre la volonté des élites de se débarrasser des vestiges du colonialisme, il y a le souci de consolider les fondations déjà fragiles de ces « nation[s] encerclée[s] »², de les ériger ensuite en démocraties avec en prime le respect des Droits de l'Homme. Auparavant le système judiciaire inégalitaire établissait l'infériorité du colonisé qui n'était qu'une force de travail au service du colon, consacrant ainsi la supériorité de la race blanche, sa domination et le droit de disposer d'autrui comme d'une simple commodité. Ainsi, la décolonisation, ou le renversement de cet ordre inique est accueillie favorablement en ce qu'elle rétrocede aux opprimés le libre arbitre, notamment la capacité à décider de leur propre avenir. Elle marque l'abolition des privilèges des allochtones blancs sur l'ensemble des autochtones, de même que celle du Code de l'Indigénat et la consécration de l'égalité entre les races. Pourtant, « les soleils des indépendances »³ sont bien ternes. Les attentes sont très vite déçues.

En attirant l'attention sur les « faiblesses de la spontanéité »⁴ qui caractérisaient l'action des nationalistes, Frantz Fanon conclut que « [...] la décolonisation est très simplement le remplacement d'une "espèce" d'hommes par une autre "espèce" d'hommes. Sans transition, il y a substitution totale, complète, absolue. »⁵ Au maître blanc a suppléé le « guide providentiel » noir, avec sa horde de jouisseurs et cela au détriment de la masse des « damnés de la terre ». L'État postcolonial apparaît comme un « gâteau »⁶ national que doit se partager l'élite locale, produit de l'école coloniale. Les libertés fondamentales comme autrefois y sont bafouées. Les dictatures se font et se défont au rythme des coups d'État. Le chaos se généralise. L'auteur congolais Sony Labou Tansi qui a vécu au cours de cette période postindépendance en donne un poignant témoignage dans ses textes.

¹ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1983] 2010.

² Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, [François Maspero éditeur, 1961], Gallimard, coll. « Folio actuel », 1991, La Découverte, 2002, p. 296.

³ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, coll. « Points », [Presses Universitaires de Montréal 1968 ; Seuil, 1970] 1995, p. 20 : « [...] le soleil, déjà harcelé par les bouts de nuages de l'ouest, avait cessé de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche. Damnation ! [...] Les Indépendances n'y pouvaient rien ! Partout, sous tous les soleils, sur tous les sols, les Noirs tiennent les pattes [...] N'était-ce pas la damnation que d'ahaner dans l'ombre pour les autres [...] ? »

⁴ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, chapitre « Grandeur et faiblesses de la spontanéité », p. 143-186.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 213.

Ses créations ont fait l'objet de nombreuses études. L'aspect novateur de son écriture est la plupart du temps mis en avant, ainsi que son esthétique. Quant à Phyllis Taoua, il considère que : « Ce qui fait la magie de l'œuvre de Sony, ce qui est à l'origine de sa réussite, c'est la façon dont il puise dans sa culture kongo, dont il s'inspire de sa langue, des valeurs de sa communauté et des luttes de son peuple pour créer un style bien à lui et qui interpelle les non-initiés tout en revendiquant la libération des damnés de la terre. »⁷ Enfin, Louise Fiber Luce⁸ analyse la place prépondérante des femmes dans la production littéraire de celui qui fait partie des écrivains les plus brillants de sa génération.

Né en 1947 dans ce qui sera plus tard le Zaïre sous la dictature de Mobutu Sese Seko, il vit finalement de l'autre côté du fleuve, au Congo-Brazzaville où les putschs se succèdent à une cadence effrénée. Élu député en 1992 dans son pays, il meurt en 1995. Sa position privilégiée d'acteur politique et d'éducateur se ressent fortement dans *L'Anté-peuple*.

Ce roman représente un univers en décomposition. La nationalité de l'auteur et de multiples indices textuels suggèrent que l'histoire se déroule dans l'un et l'autre des deux Congo. Le contexte dans lequel évolue Dadou est celui d'une Afrique décadente dans laquelle les comportements déviants sont érigés en norme.

Nitu Dadou [...] était directeur de collège normal, ancien de l'université de Lovanium – ancien partisan de Lumumba –, simplement parce que l'enseignement était la seule branche de l'arbre administratif où le moche était moins moche, l'absurde moins absurde, et l'intellectuel moins con [...] On le fit directeur d'une normale de filles parce qu'on lui reconnaissait un soupçon de vertu. (P, 12)

Effectivement, « monsieur le citoyen directeur » (P, 10) jouit d'une réputation irréprochable. Ce « directeur pas tout à fait dans les normes » (P, 38) s'efforce de ne pas céder aux règles en vigueur qui voudraient qu'il jouisse des jeunes filles qu'il a la charge d'éduquer :

Mais que diable irait-il fiche dans la boue de ces cinglées de la nouvelle génération ? Pas qu'il fût vertueux. Un simple dégoût que ça lui donnait. Ces microbes-là, avec leur façon de faire. Elles comptaient à vingt ans, quelque centaine de petits messieurs dans les reins. Ce dédain tournait à la nausée. (P, 9)

Celui auquel on reproche que « les filles, même les jolies filles ne lui disent rien » (P, 50), repousse les avances empressées d'une de ses élèves, Yavelde, pourtant la nièce du commissaire politique de la ville. Captif de ses émotions dans un environnement perturbé et complexe, l'être humain qu'il est cherchera son « chemin » tout au long du roman :

⁷ Phyllis Taoua, « La réussite de Sony Labou Tansi », dans « Sony Labou Tansi à l'œuvre », (éd. Papa Samba Diop, Xavier Garnier), Actes du colloque international des universités de Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 26.

⁸ Louise Fiber Luce, « Passages : The Women of Sony Labou Tansi », Marion, Illinois, American Association of French Teachers, *The French Review*, vol. 64, n° 5, April 1991, p. 739.

Mal dans sa peau ? Peut-être pas. Mais, des fois, il se sentait comme étranger dans son propre corps et devenait « merdant ». Il aimait le mot « merdant », comme le mot « moche », il les trouvait enveloppés d'une curieuse magie, ils lui fendaient l'être en deux, et, entre les deux quartiers de lui, l'un aussi étranger à l'autre qu'à lui-même, une brillante mèche de néant – en lui, une zone de néant – qu'il fallait peupler de quelque chose – quelque chose pris en lui-même, quelque chose qu'il n'avait jamais trouvé. (P, 33)

Dadou se rappela le prénom de la gamine. Il eut le cœur de le répéter : Yavelde. Ça n'était pas moche comme combinaison. Il y décéla le mot Yaveh. On ne peut pas avoir trente-neuf ans et tomber amoureux d'une gamine. Quand même cette gamine devenait un mot bourré de mystère et de poésie. (P, 26)

Héritières d'une société coloniale et patriarcale dans laquelle elles sont doublement subalternisées, les personnages féminins subissent l'ordre instauré qui exige que l'on accède à une fonction par l'appartenance à une ethnie ou un lien de parenté avec une haute personnalité :

– Ma nièce-là, il faut bien la suivre, citoyen directeur. Elle a des démangeaisons de poète, elle arrive à écrire de très beaux vers. Non elle n'ira pas enseigner. Je l'ai mise à l'école des institutrices juste pour qu'elle y apprenne quelque chose. Vous voyez ce que je veux dire ? C'est le chemin des présidents l'enseignement. (P, 36)

Ou encore, en faisant usage de leurs atouts. Cette jeune fille dont l'oncle prétend, pour l'avoir fait vérifier « qu'elle est encore... fermée » (P, 36) n'est pourtant pas ignorant des pratiques sexuelles auxquelles elle s'adonne :

– [...] Les parents savent. Mais si à la place je leur amène un ministre contre un commis des finances, ils prendront le ministre. Cela ne m'empêche pas d'aimer tous les beaux garçons du monde. J'ai un faible pour la beauté. (P, 50)

L'enseignant catholique flamand, qui sévit dans la même institution incarnera la caricature de cette vision des femmes :

– La date ! gueulait le révérend père Van der Weldyck dans la classe [...] Ce 7 ressemble plutôt à la pipe de votre mère. Oh ! quel bordel cette classe ! Vous, je suis persuadé que c'est un « gros » qui vous a flanqué cette place. Vous écrivez comme une mouche, la dernière des mouches, comment êtes-vous venue là ? En dormant avec n'importe quel gros « régimentaire », n'est-ce pas ? Et le gros vous a filé la place. C'est ça votre Afrique, c'est ça vos indépendances et vos révolutions d'Afrique : tout commence par les jambes. Il faut qu'on ouvre un ministère des Jambes, vous y avez votre place. Toutes, vous y avez votre chemin. ...]. Ça vous couche avec toute la ville, et ça vous revient fatigué, puant, pourri. (P, 65)

Si cette diatribe est censée mettre en doute la capacité de l'élite africaine à gérer les États dont elle est maintenant responsable et poser le problème de la formation, la mise en scène et la virulence des propos amènent à une autre réflexion sur la domination omniprésente et la maltraitance des êtres.

Dadou, à la fois axe central du récit et observateur permanent de la sphère qui l'entoure, sert à la dénoncer :

Dadou eut envie de faire un scandale. Entrer dans la classe. Empoigner le curé. Lui casser la gueule à sang, lui faire ravalier son vilain cours, sa vilaine leçon. Une phrase traversa son esprit embué : « Un nombre décevant de Blancs nous invite au racisme. » (P, 66)

Tel que le dénote Fanon, si les indépendances africaines ont été acquises aux termes de luttes nationalistes, le processus d'accession à ces indépendances a été biaisé avant, pendant et après par les équipes dirigeantes supposées conduire ces opérations. Le résultat de ce fiasco s'apparente à l'image des sociétés comme celle que nous donne à voir Sony Labou Tansi dans *L'Anté-peuple*.

L'univers dans lequel vit Nitu Dadou ressemble étrangement à celui que prédit Frantz Fanon⁹. Il y existe une césure profonde entre gouvernants et gouvernés. Le parti d'État est au service d'une minorité qui a accaparé toutes les richesses du pays, et détient le droit de vie et de mort sur le reste de la population. Pourtant :

Le gouvernement national s'il veut être national doit gouverner par le peuple et pour le peuple, pour les déshérités et par les déshérités. Aucun leader quelle que soit sa valeur ne peut se substituer à la volonté populaire et le gouvernement national doit, avant de se préoccuper de prestige international, redonner dignité à chaque citoyen, meubler les cerveaux, emplir les yeux de choses humaines, développer un panorama humain parce qu'habité par des hommes conscients et souverains.¹⁰

Or, la machine administrative et étatique dépeinte dans le livre va à l'encontre de ces préceptes établis par Fanon. La gabegie, le népotisme et le favoritisme sont les maîtres mots de cette société déliquescence. Hormis Dadou, au sujet duquel il est précisé que :

C'était par un concours de circonstances qu'il était devenu citoyen directeur de la plus célèbre normale des institutrices dans un pays où, pour être quelque chose, il faut être cousin ou neveu des grands. Il était la seule petite bête de sa famille, et même de sa région, qui pût gravir les marches de la société nouvelle jusqu'au grade de professeur de lycée. (P, 30)

Une ascension qui « Pour lui-même [...] n'était qu'une marche du moche vers ces hauteurs où toute chose perd de sa sève primaire. » (P, 13). Ce « moche », également utilisé comme un des

⁹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, chapitre « Grandeur et faiblesses de la spontanéité », *op. cit.*, p. 143-186.

¹⁰ *Ibid.*, p. 247-248.

surnoms de Dadou – alors que la beauté de son physique soit décrite à plusieurs reprises (P, 50 ; P, 157, P, 105¹¹) –, qualifie bien le sentiment d'un état de dépérissement avancé de la société.

Si l'institution dans laquelle il officiait avait grâce à lui bonne réputation :

Avant l'homme y était connu comme un cas de rigueur et de sérieux. On disait que Dadou n'était pas tout à fait un garçon de notre siècle. Et les cent pour cent de son école aux résultats des examens, on les attribuait au caractère du citoyen directeur, à son intransigeance. On lui donnait le nom de Colon. (P, 45)

C'est sans doute une façon de nier la corruption et les habitudes peu orthodoxes qui avaient déjà envahi cet espace culturel, comme bien d'autres, sur lequel « le gouvernement y avait tout l'œil » (P, 45). C'est pourquoi, lorsque le « citoyen directeur général » le reçoit officiellement, en lui signifiant ceci : « l'absentéisme s'est instauré, l'indiscipline et la débauche. Quand le tuteur penche, il est vrai que la plante penche aussi. » (P, 46) Dadou ne peut qu'esquisser un sourire. Il a beau lui réitérer l'espoir porté sur l'école qu'il dirige et dont il ne devrait en aucun cas ternir l'image, mission impartie du reste à tout membre dont l'éducation aurait dû contribuer au rayonnement de leur nation, la réalité est loin de cette situation idéalisée. Tout va à l'envers au vu des agissements d'une élite plus préoccupée par ses propres gains que par le bien collectif.

D'après Fanon,

Dans un pays sous-développé une bourgeoisie nationale authentique doit se faire un devoir impérieux de trahir la vocation à laquelle elle était destinée, de se mettre à l'école du peuple, c'est-à-dire de mettre à la disposition du peuple le capital intellectuel et technique qu'elle a arraché lors de son passage dans les universités coloniales.¹²

De manière plus spécifique, les nouveaux dirigeants africains doivent se servir des connaissances acquises à l'école coloniale pour faire ce qui est dans l'intérêt de leurs concitoyens. Ceci n'est pas toujours le cas. Le « citoyen-directeur » est inflexible sur ses principes et la déontologie lui interdit d'entretenir des relations coupables avec ses étudiantes. Il apparaît par ce fait aux yeux des autres comme atypique, paradoxalement anormal. « – C'est un homme, dit Yavelde. On n'en a plus beaucoup comme lui. » (P, 43) Dadou se démarque de l'élite dirigeante, jouisseuse, qui se sert de sa position pour profiter des masses populaires défavorisées et sans défense. En témoigne l'usage abusif de son pouvoir par le père de Yealdara pour maintenir en prison Dadou, présumé meurtrier de sa nièce Yavelde sans que la loi ait formellement reconnu sa culpabilité. Est éloquent le train de vie luxueux, insultant à l'endroit du reste de la population qui croupit dans la misère et l'indigence, que mène le

¹¹ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.*, p. 105. « C'est le même grand corps, la même poitrine vaste et saillante, les mêmes dents blanches, les mêmes yeux, les mêmes cicatrices aux flancs, le même athlète de bronze taillé comme un dieu grec. »

¹² Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 191.

Premier Secrétaire Marti Mouyabas, personnage important de l'appareil administratif et de la scène politique qui inspire la crainte. Ceux qui se réclament d'un quelconque lien avec lui reçoivent presque automatiquement de la part de n'importe quel agent de l'État le service qu'ils désirent. C'est ce levier qu'utilise Yealdara, l'amante de Dadou, pour obtenir de sa part des papiers, sésame sans lequel on ne peut rien dans ce véritable pandémonium.

Les actions de Marti Mouyabas (P, 186), de celles du « citoyen-commissaire de zone » Nioka Musanar (P, 20), père de Yealdara et oncle de Yavelde, reflètent la grande responsabilité des autorités de l'Afrique postcoloniale dans la faillite de ces nations en devenir. Voici ce que pense d'eux le narrateur de *L'Anté-peuple* :

[...] dans ces pays jeunes, les responsables, par prudence, il faut d'abord les prendre pour des voleurs. Ils avaient d'ailleurs tout fait pour acquérir cette réputation et s'efforçaient de la conserver. Certains même descendaient jusqu'à la confusion totale de ce qui leur appartenait avec ce qui appartenait à la nation. Ils pensaient, à tort ou à raison, qu'incarner le pays signifiait simplement le gérer comme sa main gauche ou son pied droit. Ils étaient la nation par endroits. (P, 34-35)

Selon Sony Labou Tansi, leur attitude vorace et irresponsable dicte sa conduite à la majorité. Le roman semble suggérer que c'est par automatisme que Yavelde s'éprend du directeur Dadou. Le plaisir sexuel que procurent ces jeunes filles est le seul moyen de pression sur les hommes pour acquérir ce dont elles ont besoin :

Yealdara n'aurait jamais de problème avec les papiers. Le vieux [Amando] commença à espérer qu'elle trouverait très vite un soupirant de situation sociale admirable. Toutes les belles filles du pays savaient se débrouiller de ce côté-là et elles trouvaient toujours un preneur solide. Quand elles n'étaient pas comblées, elles cherchaient toujours et elles finissaient toujours par trouver. Les hommes d'ici consommaient bien la femme et les prix étaient respectables. Et on pensait même que souvent s'ils se battaient, c'étaient pour occuper des positions qui leur permettraient de consommer les « meilleurs morceaux ». [...] le vieux lui donnait suffisamment d'argent pour ses vêtements et pour sa coquetterie. Ici, la belle coquetterie était un laissez-passer connu de tout le monde, à tous les étages de l'édifice social. (P, 163-164)

Si le sexe est souvent un passe-droit incontournable, mais aussi parfois un acte d'amour (P, 62), l'alcool serait la réponse des populations impuissantes au sein d'une société qui les écrase du fait de la mauvaise gouvernance. Car, pour le régisseur du centre pénitentiaire « [...] Nous ne sommes pas au pays des gens qui boivent pour rien. » (P, 89) Les spiritueux s'offriraient comme un moyen d'évasion, un refuge pour les individus déroutés par leur quotidien. Ils seront cependant « les mesures »¹³ (P, 69) choisies par Dadou, pour ne pas succomber aux charmes de Yavelde, à l'origine de sa perte : « [...] l'ange avait chuté » (P, 45) et pour poursuivre la quête de lui-même.

¹³ Il s'agit des verres d'alcool : « Dadou vida les deux mesures coup sur coup. » (P, 69).

– Laisse-moi là, dit-il au chauffeur.

Il entra au *Magistrat* où la patronne le connaissait déjà, s’assit à la place... sa place. Celle qu’il n’avait trouvée nulle part ailleurs dans le monde. (P, 48)

En quelques mois de fréquentations de ce bar dans lequel il passe le clair de son temps, aucune boisson locale n’a de secret pour lui. Il en connaît toutes les « habitudes » (P, 69) et leurs saveurs.

- Comment, citoyen Dadou ?
- Je m’en vais boire un petit coup. [...]
- Vous aussi, vous êtes tombé dans la nuit de l’alcool ?
- Dans le jour des alcools. Pas dans leur nuit. [...] Vous venez, citoyen Zola ? Je paie.
- Non. Moi je remonte la pente. Je suis descendu trop bas.
- Il n’y a pas de bas dans les vins. Il n’y a que des hauts de vertiges. Des sommets. L’Himalaya.
- [...] Après, vous serez perché sur un très haut fil d’alcool. À des centaines de mètres d’altitude, et vous aurez le vertige de regarder la ville, le pays, l’Afrique. Vous vous direz : ils ont fait tout cela ? Combien de temps ai-je dormi dans le kamourachi ? On vous sert du Kazoumou, j’imagine ? Ou alors du takantambi, à moins que vous n’ayez opté pour les « blanconneries » des Blancs ; whisky, porto, gin et toute la chiante chianterie, hé ! hé ! (P, 63)

Mais Dadou, le solitaire pris dans sa propre tourmente et ses considérations personnelles, ne partage pas ce point de vue : « Il avait la curiosité de “coucher” avec toutes les boissons de la terre. Des alcools, des narcotiques, des... coucher avec toutes les drogues, tuer la vie comme on tue le temps. » (P, 69)

L’alcoolisme pour se cacher de Yavelde et garder enfoui au fond de lui la passion pour elle qui le dévore et qu’il ne veut/ne peut malheureusement pas exprimer ; une alternative désespérée pour échapper à la douleur causée par la mort de son épouse Lola, de ses deux enfants (P, 81) et de l’aimée ; un soutien pour résister durant ses années de détention. Lui qui subit d’abord la violence de la foule (P, 76), puis la férocité des forces de répression, capables des pires exactions, d’une brutalité qui rappellent celles commises par les soldats des régimes coloniaux. Le roman serait une métaphore fictionnelle de cette période puisqu’il présente des similitudes avec l’espace colonial, avec comme unique différence la présence des dirigeants noirs plutôt que le colon blanc. Pour Fanon, « Aux colonies, l’interlocuteur valable et institutionnel du colonisé, le porte-parole du colon et du régime d’oppression est le gendarme ou le soldat. »¹⁴ Ceux qui s’acharnent sur Dadou sont précisément l’armée et le pouvoir judiciaire. Le suicide de Yavelde, la fonction de son oncle et la lettre mensongère – qu’elle laisse par dépit, avant de disparaître, qui accuse Dadou – le placent dans une situation plus que périlleuse.

¹⁴ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, op. cit., p. 68.

Je ne sais pas à quoi ressemble la mort : à un fleuve ? à un pont ? à un mur ? à une porte ? J'en ai peur. Mais j'ai plus peur de la vie, cette vie où je laisse un monstre exécrable : Nitu Dadou. Un monstre, hélas ! que j'ai eu la douleur d'aimer crassement [...] Quand votre propre odeur vous dépasse, quand votre salive vous dépasse dans la gueule [...] il vous reste une chose à faire, une : agir. Dénoncer, même si ce qu'on dénonce c'est ni plus ni moins sa propre odeur [...] je me venge. Il n'y a pas d'autre dimension à mon désespoir : le corps de l'amour va écraser le corps des orgueils. J'attendais un enfant du citoyen Dadou. Un soir, l'animal m'est venu avec de petits grains médicinaux. À cause de sa femme et de ses enfants, à cause du fait aussi qu'il n'aimait pas la polygamie, il me demanda d'avaler les grains pour me faire av... » (P, 77-78)

Mais cela ne justifie en rien les sévices qui seront affligés à Dadou, Landu et Yealdara : véritable dénonciation de l'arbitraire du système judiciaire des États postcoloniaux et du mépris des droits de l'Homme.

Le policier du tour de nuit ouvrit le cachot. Dadou et le chauffeur [Landu] étaient superposés comme on les avait mis la veille, formant une croix de corps déchiquetés. Du pied, il défit la croix de corps. Le chauffeur remua la jambe. Ils respiraient, c'était l'essentiel. (P, 77)

Quant à Yealdara, elle perdra sa virginité lors du viol perpétré dans les locaux sans que personne émette la moindre objection. À part ce commentaire :

L'adjoint de Dihoulou Toko arriva à neuf heures trente. Il se mit à beugler des injures au policier de nuit, à cause du matelas de service qui sentait la femme.
– Vous voyez ça, chef Toko ? Cet ignare d'Ibondi ne comprendra jamais la différence qu'il y a entre le service et le bordel. (P, 79)

Loin de protéger les libertés et les droits individuels, la loi devient un instrument servant à brimer les êtres et à s'assurer leur docilité.

Henri pensait maintenant à son père, à tant des siens que le pays ou le temps avait mangés. Il pensa à sa mère, à Sylvain. Pourquoi ne rentraient-ils pas ? Quand la loi a échappé des mains de ceux qui la contrôlent, elle devient une incomparable machine à tuer. Et ici, effectivement, la loi s'était affolée : elle tuait, elle blessait, elle écorchait. (P, 150)

C'est ainsi que les procès ne sont que des simulacres, comme celui du citoyen Dadou, avec pour objectif de réduire au silence les personnes qui sont en désaccord avec les membres influents ou qui sont présumées les avoir offensés. C'est pourquoi tant d'intellectuels sont incarcérés : « [...] C'est bourré d'universitaires, la prison, en ce moment. » (P, 83) N'importe qui peut y séjourner à n'importe quel moment et sous n'importe quel prétexte. La gestion des cités postcoloniales se décline sous le signe de la nécropolitique telle que conceptualisée par Achille Mbembe :

[...] l'expression ultime de la souveraineté réside largement dans le pouvoir et la capacité de dire qui pourra vivre et qui doit mourir. Faire mourir ou laisser vivre constituent (*sic*) donc les limites de la

souveraineté, ses principaux attributs. Être souverain c'est exercer son contrôle sur la mortalité et définir la vie comme le déploiement et la manifestation du pouvoir.¹⁵

S'appuyant sur la figure de *l'Homo Sacer*, en référence au livre du philosophe italien Giorgio Agamben¹⁶, il apparaît que l'existence est consubstantielle à celle du pouvoir. Dès lors, on peut suggérer que ces désadaptés qui ne peuvent être supprimés par le rite voient leur exécution non assimilée à un meurtre. La vie semble inutile, seules les personnes qui sont mises à l'écart en reconnaissent la valeur. En témoigne cet avis de Falodiati, le partenaire de cellule de Dadou : « Tu sais, l'ami, la vie là-bas dehors, ils en ignorent totalement le prix, ils en ignorent l'odeur et la saveur. Là-bas, ils l'écrasent, ils la foutent en poudre, ou bien ils la versent dans les femmes, dans les vins, dans les bouffes. » (P, 82) Cette banalisation est à l'image même du marasme dans lequel est plongée la société postcoloniale telle que décrite par Sony Labou Tansi dans son livre.

Pourtant, malgré cette liquéfaction ambiante, certains concitoyens s'organisent pour tenter de se défaire de l'emprise liberticide qui les opprime. Cette émergence d'une résistance permet de lire *L'Anté-peuple* sous le prisme de l'éveil d'une conscience nationaliste, puisque ces êtres, par leurs actions, leurs trajectoires, leurs décisions promeuvent des valeurs éthiques et se dressent contre l'ordre établi.

Contrairement à sa cousine, Yealdara se distingue des autres femmes. Toute petite déjà, elle rêvait de devenir médecin afin de soigner gratuitement les pécheurs indigents dont les maigres revenus interdisaient l'accès aux soins de santé. Certes, rien ne la prédisposait à jouer ce rôle dans cette société où les gens aisés traitaient les pauvres comme des êtres de moindre importance. Fille aînée du commissaire politique de la ville, titre d'une grande importance, elle est doctorante en sociologie. Tout la dispose à un avenir brillant. Pourtant, elle abandonnera ces privilèges pour voler au secours de Dadou. Tout comme Yavelde, Yealdara succombe au charme de Dadou, cependant, leurs approches respectives divergent puisque la première s'auto-investit d'une autorité décisionnaire sur la personne de Dadou dans le but d'assouvir ses propres désirs, au même titre que les dirigeants, où l'on retrouve une similitude entre ère postcoloniale et colonie :

Il n'en reste pas moins que dans la pensée philosophique moderne aussi bien que dans la pratique et l'imaginaire politiques européens, la colonie représente le site où la souveraineté consiste fondamentalement en l'exercice d'un pouvoir en dehors de la loi (*ab legibus solutus*) et où la « paix » tend à avoir le visage d'une « guerre sans fin ».¹⁷

¹⁵ Achille Mbembe, « *Nécropolitique* », dans « Traversées, diasporas, modernités », Paris, Presses de Sciences Po, *Raisons politiques*, n° 21, 2006, p. 29.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997 : « L'homme sacré est, toutefois, celui que le peuple a jugé pour un crime ; il n'est pas permis de le sacrifier, mais celui qui le tue ne sera pas condamné pour homicide », p. 81.

¹⁷ Achille Mbembe, « *Nécropolitique* », *op. cit.*

Yealdara use au contraire de ses armes féminines pour subvertir l'état afin de sauver le citoyen Dadou de la mort à laquelle le destinaient les accusations de sa cousine. Un acte de défiance qui offre une alternative au patriarcat et qui coïncide avec l'approche développée ci-dessous :

Dadou se foutait bien des recettes des discutailleurs de la haute intelligentsia. Pour lui, la femme était plus ou moins différente de l'homme. Les variantes, il les mettait à la poubelle. Et, si l'on avait à cœur à regarder l'histoire – que d'hommes ont été des femmes, que d'hommes ont agi en fonction des femmes de leur temps –, la femme ne peut pas être un problème, mais une solution. Et puis Dieu des dieux ! comme ses poètes, ses génies et ses monstres, chaque siècle a eu ses femmes : certaines plus libres que les hommes. (P, 24)

Yealdara se dépouille de ses attributs sociaux, laisse derrière elle ses prérogatives pour rallier les combattants nationalistes qui opèrent dans la clandestinité. Quoique son objectif consiste à retrouver celui sur lequel elle a jeté son dévolu, son parcours et les sacrifices auxquels elle consent sont un bel exemple offert par le romancier congolais. Dans la même veine, l'attitude de plusieurs personnages investit le récit d'une nouvelle dimension. Une esthétique romanesque de l'éclosion d'un nationalisme véritable, qui fait tant défaut sur ce continent africain, s'y dessine. D'abord le régisseur :

– [...] Je disais, tantôt, que votre place là-bas, au-dehors, est morte. Elle a été fermée. Ici, tant que je serai là... Pas de problème. Ils m'apportent de l'argent pour que je vous sorte et qu'ils vous liquident. Deux millions ils y mettent. Mais moi je leur dis : « Au nom de la révolution, je ne peux pas faire cela. » Oh ! Pas tout à fait au nom de la révolution. Je fais les choses en mon nom personnel. Je ne peux pas vendre un homme. J'ai été élevé dans le culte de la chose humaine. (P, 88)

Mais aussi certains pêcheurs pris entre le désir de réagir et la menace qui pèse en permanence :

– Oh ! ici, dit la vieille, on te reproche même ta façon de marcher. C'est le bouchon, comprenez-vous ?
– C'est partout le bouchon, dit Dadou. Et ça me fait marrer qu'on parle de minorités blanches, alors que toute l'Afrique est inondée de minorités noires.
– Ne parlez pas comme cela, s'il vous plaît. On croirait que nous parlons politique [...] Ici on ne parle politique qu'à la réunion. Après, ça s'appelle rébellion et c'est sévèrement puni.
– C'est la première fois que je parle de ces choses, dit Dadou. (P, 134)
[...] Il ne faut pas sortir. Ça peut cailler, ordonna la vieille. Ces gens de la ville, quand ils viennent chercher noise aux pêcheurs, c'est qu'il y a anguille sous pirogue. (P, 137)

Enfin les maquisards, « ces gens-là » (P, 194), ces hors-la-loi, ces mis au ban qui ont été proscrits, refoulés, exilés souvent par delà le fleuve, luttent dans l'ombre pour un avenir meilleur. Ils représentent l'espoir pour une décolonisation réelle de l'Afrique. Opposés à l'armée du régime dictatorial, ces hommes de la clandestinité ont revêtu l'accoutrement de ceux qui souffrent d'un déséquilibre mental ou présumé tel :

Yealdara put rassembler le maximum d'informations sur le maquis. Grâce à sa grande beauté et à ses papiers, elle apprit que bon nombre de ces fous qui couraient librement la ville étaient des agents du maquis. Ils se promenaient dans la ville sans être emmerdés par la bâtardise des contrôleurs d'identité, avec sous l'épaule un paquet de vêtements ou la traditionnelle natte du fou gentil errant. (P, 194)

La symbolique des aliénés qui incarnent le malaise existentiel et même structurel amène à redéfinir la conception du dément dans la postcolonie. Ces fous maquisards, à l'image des nationalistes du FLN en Algérie ou de ceux de l'UPC au Cameroun, sont l'alternative qui était offerte aux populations au moment des indépendances. Celles-ci ne les ont pas saisis et les ont combattus farouchement avec l'aide du colon sous le prétexte qu'ils sapaient les fondations des nouvelles nations promues à l'indépendance.

– On ne pose pas de questions à la résistance.
– Je veux savoir, dit Dadou.
– Il n'y a rien à savoir. Nous nous battons parce que notre place est dans la bagarre. Parce qu'ils nous ont poussés à choisir entre une mort de mouche et une mort d'homme. Nous sommes des morts. Et un mort ne pose pas de questions. Un mort ça pourrit. [...] Vous savez comment je suis venu au maquis ? Un mec de là-bas envoyait ma femme. Il m'a fait passer pour un maquisard. On voulait m'arrêter. J'ai descendu cinq bérets et j'ai foutu le camp [...] j'ai couru devant, toujours devant. Parce que derrière moi, c'était le néant. J'ai tué d'autres bérets sur mon passage. J'ai créé mon chemin dans leur viande [...] Puis j'ai réussi à sortir de la ville. Devant moi c'était la forêt : j'ai couru. Les arbres, tous les arbres me semblèrent des ancêtres. Ils m'ont ouvert les bras. Les oiseaux m'ont ouvert leurs chants. (P, 203-204)

Les assassinats qu'ils commettent comme celui du premier secrétaire Mouyabas (P, 208) sont justifiés au nom de la cause pour éliminer les principaux tortionnaires. Yealdara accède à ce cercle très fermé à ces conditions : « tu te battras pour l'honneur, l'amour et la dignité. Tu tueras parce que Dieu donnera la résurrection aux âmes fortes. La justice et la paix seront les seules raisons de ta guerre. » (P, 197) Une injonction qui résume le sens même de leur lutte qui apparaît comme l'unique voie pour rétrocéder son humanité perdue au sujet africain postcolonial : « Notre cause est juste : parce que, si la vie cesse d'être sacrée, la matière, toute la matière ne sera plus qu'une sourde folie. » (P, 210)

Finalement, le roman de Sony Labou Tansi prône dans ce récit la contestation, la remise en cause de l'idéologie dominante et de ses dérives. Cela nécessite avant tout une prise de conscience des défis qui sont ceux de tout Africain tant il est vrai que la colonisation a endommagé les structures sociales et culturelles. Les parcours individuels se rejoignent pour rendre leur fierté aux populations spoliées, affamées et maintenues dans la peur, ce qui requiert un abandon de soi, de son intérêt personnel au profit de la communauté, valeur qui fait défaut au sein de la quasi-totalité des nouvelles nations africaines. Car l'élite dirigeante, poussée par le goût effréné du luxe et assoiffée de pouvoir, entretient un climat délétère au sein de ces pays récemment sortis du colonialisme. Ceci est à l'origine des coups d'État incessants qui ponctuent ces sociétés. Le renouveau, tel que l'imagine Sony Labou Tansi, partirait des individus pris dans leur singularité. Ce travail de construction collective mobiliserait les

forces armées, enclines à protéger les régimes dictatoriaux, qui apporteraient leur contribution à l'édification de nations viables, modernes et soucieuses de ses citoyens. Ainsi s'ouvrirait une nouvelle destinée, telle que le prophétise Amando, un des vieux pêcheurs de *L'Anté-peuple* : « Dans dix ou vingt ans, vous savez, nos enfants hairont le béret comme nous avons haï le colon. Et commencera la nouvelle décolonisation. La plus importante, la première révolution : le béret contre le cœur et le cerveau. Si ça peut venir, alors il n'y aura plus de fin. Il y aura le commencement. » (P, 171)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

III. UNE POÉTIQUE SINGULIÈRE

MESURER LA DÉMESURE : ESSAI DE POÉTIQUE SONYENNE

Yves-Abel FEZE

Université de Dschang, Cameroun

[...] Je n'étais plus que cette espèce de trou béant qui titubait, qui balbutiait, qui tergiversait, qui tanguait vers ses anciennes fatigues... Ma vie n'aura pas été une affaire. Mais du simple vent... (*Il cherche les mots*) éparpillé, sans suite évidente. J'aurais pu vivre comme le dernier des mammifères si, un soir de pleine lune, je n'avais pas rencontré... (*Silence*) À l'époque, Nohami était limpide et très douce. Elle était la toute simple conjugaison d'une âme, d'un corps... (*Il ne trouve pas le mot*)¹

Ces lignes empruntées à Mamab, personnage de la pièce *Qu'ils le disent qu'elles le beuglent*, – cette quête désespérée du mot – résumerait la poétique sonyenne. Elles résonnent alors en écho à ces autres propos d'Estina Bronzario, l'héroïne du roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* : « L'homme n'a que les mots pour dire même ce que les mots ne savent pas dire [...] Que les mots pour exister »². Ces deux professions de foi mises bout à bout semblent traduire, quand elles n'induisent pas, un différend lyotardien³ d'avec le langage qui s'illustre par un « ouragan de mots »⁴, voire par une véritable inflation du langage, grâce à laquelle l'écrivain se donne pour mission de recréer le réel et de le réinventer littéralement.

La littérature est, je crois, l'art de savoir partager avec les mots [...] Nommer, le commencement de toute réalité ! En cela nous sommes les promoteurs privilégiés de la réalité. À cause des rapports que nous entretenons avec le rêve. Parce que le rêve c'est la réalité vue au microscope de la sensibilité. Le rêve c'est la réalité vue avec les yeux de l'émotion. Tout le monde n'a pas le temps de regarder les choses à s'en fendre les yeux. Moi j'ai ce temps-là. Je questionne à temps perdu chaque parcelle de matière, chaque lamelle de réalité. Parce que je ne suis pas sûr des choses. Je ne suis pas sûr du monde.⁵

¹ Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Théâtre à vif », [1995] 2014, p. 7.

² Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1985] 2008, p. 148.

³ Pour le philosophe français Jean-François Lyotard, en effet, il y a un différend qui naît entre le sujet parlant et le langage de la période contemporaine où celui-là n'arrive plus à dire ce qu'il y a à dire : « Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases et ne peut pas l'être encore [...]. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état. "On ne trouve pas ses mots" », Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 29.

⁴ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 77.

⁵ Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous ? 400 écrivains répondent », article de *Libération*, hors série, mars 1985, p. 36. Repris dans Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*. Textes critiques, (éd. Greta Rodriguez-Antoniotti), [préface Kossi Efoui], Paris, Seuil, 2015.

Il y a un malentendu insurmontable entre l'homme et le monde. Ainsi, la démarche littéraire de Sony Labou Tansi, en s'accordant « le droit et la licence de divaguer »⁶, vient combler ce quiproquo par une pratique scripturale de la démesure. Il lui faut remotiver le signe poétique pour arriver à dire « un siècle volé »⁷. On en revient ainsi à l'appréhension d'un langage nouveau qui se heurte au problème du sens non existant dans la langue dont l'auteur dispose et qui est inerte. Et c'est donc à la limite de la lisibilité que naîtrait finalement la signification. Ses préfaces ou avertissements portent la trace de cette prospection :

Je pars à la recherche non point du temps perdu, mais de la plus poétique cruauté humaine ; la noce du verbe. Ici commence ici, parce qu'aucun être humain n'est assez petit pour vivoter d'enfermement.

Cette pièce est une panique ensemencée pour cœurs bornés. C'est par elle que je retourne à ma vieille effronterie de vouloir engrosser non point une histoire, mais un dire assez dur pour défoncer tous les sommeils de ce monde.

*Je déferle comme la forêt vierge dans tous les domaines privés du langage*⁸

L'approche poétique de Sony Labou Tansi est à la (dé)mesure du temps « troué » et de cet univers en sommeil, à l'échelle de sa manière passionnée de s'approprier la langue française. Les propos du personnage de la fille de Larmanso Kongo dans une lettre adressée au Père Bona, expriment bien ce sentiment :

*Mon amour,
Qui saura jamais ce qu'est le corps ? Le mien, pourtant, je le devine agréable à toutes les folies du monde, bâti à la mesure de la démesure*⁹

La « Mesure de la démesure » contient toute l'essence sonyenne, dans ce paradoxe déjà étudié par des théoriciens du langage, tel Sylvère Lotringer, dans les mêmes termes¹⁰. Comment, dès lors, cette poétique singulière use-t-elle d'un « orage de mots »¹¹ pour redistribuer les marques de l'excès ?

I-Du différend à la démesure

La démesure sonyenne est, en effet, un langage issu du différend entre ce qu'il y a à phraser et la capacité humaine à le faire, favorisant ainsi l'institution d'idiomes inconnus¹². Partant de quoi, le mot verbaliserait l'ineffable :

⁶ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995, p. 13.

⁷ Sony Labou Tansi, *La rouge Histoire d'un siècle volé*, manuscrit.

⁸ Sony Labou Tansi, « Continuons ! », dans *Monologues d'or et noces d'argent*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Beaumarchais », 1998, p. 7.

⁹ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 49.

¹⁰ Voir Sylvère Lotringer, « Mesure de la démesure », Paris, *Poétique*, n° 12, décembre 1972, p. 486-494.

¹¹ Sony Labou Tansi, « L'encercle », *Poèmes*, Paris, *Équateur*, n° 1, octobre-novembre 1986, p. 43.

Mais parler quand même
Quand les mots
Refusent
Parler pour ajouter
Du monde
Au monde¹³

Le signifiant se sépare du signifié qui, lui-même, se disjoint de son référent. C'est ce que l'on observe dans l'énoncé suivant :

Malinda : Je ne donnerais pas cette chenille pour tous les saucissons du monde. Elle est succulente, grâce, parfumée, ... C'était dur à la cantine. Leur chanson ? Saumon cassé - saumon assis - saumon debout - radis couchés - radis piétinés - radis en pissée... Ouf ! Je voulais manger quelque chose de ripostant. Ah, ces Belges. Ils ont crevé leur manière de respirer.¹⁴

Le participe présent « ripostant » employé comme adjectif et le verbe « crever » utilisé dans une construction syntaxiquement correcte, mais a-sémantique, souligne le processus de transgression des normes. C'est ce que confirme Lotringer : « La mesure est dans la démesure comme une règle retournée, décalée et proprement excédée »¹⁵.

L'esthétique sonyenne ne se laisse lire qu'à l'aune de la subversion du langage et de sa capacité, précisément problématique, à recentrer la mésentente existant entre l'homme et les mots, auquel s'ajoute un écart de temporalité. Pour le poète : « les mots [sont] morts »¹⁶ et :

J'ai dormi
Sur le seul mot de la langue
Que j'ai trouvé têtue : OH !¹⁷

Par là même, Sony Labou Tansi crée, selon Lyotard, un idiome novateur, rejoignant la pensée de Gilles Deleuze :

Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant [...]. Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue : il n'y a

¹² Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op.cit.*, p. 30.

¹³ Sony Labou Tansi, « Mais... Parler », dans *Équateur*, *op.cit.*, p. 40.

¹⁴ Sony Labou Tansi, *Le Trou* [1976], Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Beaumarchais », 1998, p. 66.

¹⁵ Sylvère Lotringer, « Mesure de la démesure », *op. cit.*

¹⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1999, p. 124.

¹⁷ Sony Labou Tansi, « Premier janvier 75 », dans *l'Autre Monde*, Paris, *La Revue noire*, 1997, p. 55. Voir aussi « Sony Labou Tansi. Poèmes », (éd. Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard en collaboration avec Céline Gahungu), Paris, CNRS éditions, coll. « Planète Libre », 2015.

pas de création de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent [...]. Si bien que la littérature [...] opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe.¹⁸

De fait, si aucun mot n'est assez « têtue » pour résister au langage existant, on comprend qu'il s'agisse pour Sony Labou Tansi de faire sourdre une langue « autre », dans la lignée de l'analyse de Roland Barthes :

En littérature, particulièrement, toute subversion du langage se confond contradictoirement avec une exaltation du langage, car se soulever contre le langage au moyen du langage même, ce n'est jamais que prétendre libérer un langage « second », qui serait l'énergie profonde, « anormale » (soustraite aux normes) de la parole¹⁹

Ainsi, si le bouleversement sonyen fait surgir un langage second, c'est par rapport à la mesure que cette démesure laisse voir sa différence. Alioune Diané pense fort opportunément à ce sujet que « la démesure se laisse souvent remarquer à travers les trouvailles d'une langue magnifiquement inventive et surtout à travers la subversion des idéologies et des formes [...] Parcourir les textes de Sony, c'est constater la démesure, le délire et l'inflation verbale »²⁰.

Cette étrangeté est d'ailleurs inscrite au cœur de toute son œuvre. L'on se rappelle à ce titre la définition qu'il donne de sa poétique dans *Le Trou*, en préface : « *Je parle avec trente mots d'avance sur mon siècle. Est-ce que cela ne suffit pas pour créer un différent ?* »²¹ Une réflexion qui est mise en scène dans chacun de ses textes. Les héros sonyens sont confrontés à l'impuissance des mots, bien qu'ils soient fondamentaux pour la formation (« Les mots qui guérissent. Les mots qui font pleuvoir. Les mots qui donnent la chance. Ceux qui la tuent »)²². Ses personnages déplorent deux choses : que « la vie est plus vraie que les mots... »²³ et qu'« Il y a tant de choses que les mots ne savent pas dire, hélas ! »²⁴ Alors, il leur faut restaurer une langue inerte vidée de son sens en ayant recours à « un véritable ouragan de mots »²⁵, car le verbe vacille.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 15-16.

¹⁹ Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 273.

²⁰ Alioune Diané, « Écriture et subversion : Sony, le (non) sens du monde et la vie des mots », dans « Sony Labou Tansi. Le sens du désordre », (éd. Jean-Claude Blachère), Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'étude du XXe siècle, Axe francophone et méditerranée, 2001, p. 74.

²¹ Sony Labou Tansi, « *J'enseigne l'âme aux choses* », dans *Le Trou*, *op.cit.*, p. 59.

²² Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 98.

²³ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 176.

²⁴ *Ibid.*, p. 147.

²⁵ *Ibid.*, p. 77.

II – « Un ouragan de mots »

Il ne reste plus qu'à innover pour être entendu. À cet égard, *Le Trou*, – sous prétexte d'une compromission du gouvernement fédéral de Kabora aux « mouches de la haute finance internationale »²⁶, que contestent les Botai et surtout l'ancien président, Mayam, déposé sept ans plus tôt – est centré sur la nécessité de trouver le terme idoine, juste pour combattre dictature et exploitation et nommer le monde. Ces propos de Mayam mettent en lumière l'importance du langage :

Malinda : Nubigoa a le pouvoir, mon père.

Mayam : Le pouvoir de frapper. Nous, nous avons l'autre pouvoir ; celui d'écraser. Et nous ferons de cette île un monstre écrasant. Avec des mots seulement. Avec des mots d'abord. Car le mot, c'est la mère des matières premières...²⁷

Durant toute la deuxième scène, intitulée « 2. Le même soir », il cherche à rédiger un discours aux expressions percutantes : « [...] Moi, il me faut des mots. Des mots qui explosent dans la chair comme des bombes. (*Il rature*). [...] Pas de tournures blanches [...] Que chaque mot, que la virgule même pèse comme une tête. »²⁸ Cela traduit bien l'obstination de l'écrivain à instaurer un sens au non-sens :

(*Il rature*). Ah ! C'est toujours aussi fade qu'au départ. Il faut pourtant... que j'arrive à parler jusqu'à briser tous les mots. Il faut que je parvienne à dire cette chose... pour créer une génération de frappe au centre d'un monde cent mille fois foutu. Avec des mots, seulement avec des mots et des gestes, il faut que j'arrive à creuser un fossé d'espoir dans ce gouffre de viande qui nous menace.²⁹

L'anaphorisation de « Il faut que je... » signale cette même opiniâtreté, devant « la mocherie moderne »³⁰ dans un « siècle sans tête ni queue »³¹. C'est, à vrai dire, un bégaiement consubstantif à l'être, présent chez tout auteur, selon une théorie établie par Gilles Deleuze :

Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient *bègue de la langue* : il fait bégayer la langue en tant que telle [...] Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale [...] il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui [...] il *taille* dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas.³²

²⁶ Sony Labou Tansi, *Le Trou*, *op.cit.*, quatrième de couverture.

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁰ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1983] 2010, p. 30.

³¹ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p. 23.

³² Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 135-138.

Le paradoxe sonyen consiste, à l'évidence, à tenter de produire de la signifiante à partir d'a-sémanticités. Et puisque l'héritage linguistique ne sert pas dans le réel et la vie, Sony Labou Tansi « questionne à temps perdu chaque parcelle de matière ». Pour lui :

Nommer étant prendre corps, essayer son propre corps à tous les corps du monde, reste pour nous le terrible embarras de l'encerclement, quand les choses échappent aux filets des mots. Et bien entendu, la trouille de sous-nommer qui engendre l'amère impression qu'on est humain en catastrophe ; alors qu'on se voudrait humain à charge, sans circonstance atténuante, humain par la grande porte, traversé par les mots, piétiné [...] Et après la page blanche, la nausée de savoir que, tous les comptes faits, le mot lui-même n'est qu'un cadavre qui flotte dans les eaux pourries du conformisme.³³

Son écriture devient postmoderne quand elle ne daigne pas « coopérer, même involontairement à un projet de domination »³⁴ de la langue reçue, et qu'il requiert contre cette dernière le droit à en concevoir une nouvelle :

On écrit contre la langue, mais nécessairement avec elle. Dire ce qu'elle sait déjà dire, cela n'est pas écrire. On veut dire ce qu'elle ne sait pas dire, mais qu'elle doit pouvoir dire, suppose-t-on. On la viole, on la séduit, on y introduit un idiome qu'elle n'a pas connu.³⁵

Ce « divorce » (dirait Sony Labou Tansi) entre le réel et l'écrit nécessite de passer par les innovations langagières, assurément par une révolte contre le système en place que Sony Labou Tansi exprime à l'aide d'une rhétorique de l'entassement qui redoute la mort du signe. Et s'il apparaît souvent hermétique, c'est bien parce qu'il recherche d'abord à asseoir les fondations (pour reprendre Barthes), d'un langage avant d'en expliciter les acceptions :

Si donc Sade, Fourier et Loyola sont des fondateurs de langue et s'ils ne sont que cela, c'est justement pour ne rien dire, pour observer une vacance (s'ils voulaient dire quelque chose, la langue linguistique, la langue de communication, et de la philosophie suffirait : on pourrait les résumer, ce qui n'est le cas pour aucun d'eux). La langue, champ du signifiant, met en scène des rapports d'insistance, non de consistance ; congé est donné au centre, au poids, au sens.³⁶

En fait, devant sa hantise de « sous-nommer », l'écrivain charge les mots de souffle, de vie afin qu'ils transcendent le différend tantôt constaté. Écoutons le manifeste du poète :

Les mots me charment
Me font signe
Et demandent que je leur trouve
Du travail [...]
Les mots revendiquent

³³ Sony Labou Tansi, « Pourquoi écrivez-vous ? 400 écrivains répondent », *op. cit.*, p. 36.

³⁴ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 137-138.

³⁵ *Ibid.*, p. 140.

³⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 15.

Leurs droits à la parole
Et veulent établir la dictature
Des mots sur la vie [...]
Les mots vont mourir si quelqu'un
Ne les remue à temps.
Les mots sont du silence qui parle
Des bulles de silence qui parlent.³⁷

Il insiste sur la volonté d'imprimer au discours la vie qui ne se concevrait que dans une dimension méta-langagière. Il faut alors arracher les mots du mutisme d'où ils naissent pour les conduire vers cette autre sphère de la langue. Franchissant les limites, la production scripturale se veut hurlement : « Mon écriture sera plutôt créée qu'écrite simplement, ma vie elle-même sera plutôt râlée, beuglée, bougée, que vécue simplement. »³⁸ La parole sauvage insuffle une énergie dans la grammaire du verbe et l'écriture qui excède le mot et le sens fait courir des risques à l'arbitraire injustifié du système. Le roman *Les Yeux du volcan* prend, dès lors, une fonction métatextuelle :

Quand le peuple parle, la parole prend sa mesure exacte. Elle tourne en folie et dévaste tout [...]. Elle invente dans les moindres recoins de la parole, sous le moindre clin de mot. Le roman-trottoir restera imbattable à tout point de vue. Chez nous les histoires poussent comme des champignons. Elles imitent la luxuriance de la jungle. Elles élargissent une existence maigre qui finit par nous tenir à l'étroit. Toutes nos histoires et tous nos racontars tentent de nous sortir de la géométrie tracée par cette réalité moribonde où nous enferment le dénuement matériel et la dévirginisation de notre conscience. La misère spirituelle est la plus bête de toutes les misères. C'est pour lutter contre elle que nous nous évertuons à inventer l'inflation des langages. Nous avons toujours réussi des échappatoires fulgurantes au tribunal des mots. Nous sommes le seul peuple au monde à avoir obtenu un non-lieu devant la dictature du verbe. Que diable ! Nous sommes plus malins que les mots.³⁹

La poétique sonyenne est un combat, elle est toute entière tendue contre la pauvreté de l'esprit et ne se comprend qu'à l'échelle de cette lutte. Pour Xavier Garnier, il convient de comprendre cet univers de l'affrontement :

L'espace impérial qu'écrit Sony Labou Tansi n'a pas l'abstraction froide de l'espace mondial, il se nourrit de conquêtes et de résistances, il se rêve en constante expansion et est travaillé par d'obscures forces de décomposition ; c'est un espace concret, tissé de drames qui seront la matière de l'œuvre de Sony. C'est entre l'action du conquérant et la passion du conquis que va se jouer le processus d'écriture, générateur d'ambivalentes figures de pouvoir et de cruauté, mais aussi d'amour et d'abandon, comme le seront de nombreux personnages sonyens.⁴⁰

Un foisonnement dont le but consiste à établir de nouveaux rapports avec le réel. Son mot ne dit pas, il se dit, il ne parle pas, il se parle ; les mots sont des rugissements qui refusent l'aphasie. Parce qu'ils sont hurlés, ils transcendent leurs statuts pour aborder les rivages jusque-là insoupçonnés de la

³⁷ Sony Labou Tansi, « Les mots me charment », dans *L'Autre Monde*, op. cit., p. 50.

³⁸ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op.cit., « Avertissement », p. 11.

³⁹ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, coll. « Cadre rouge », p. 143.

⁴⁰ Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi : Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015, p. 14.

démésure au sein même du langage. Par quoi, l'écriture du différend se trouve, ici, dans la vocifération, cette expiration ramassée dans la violence d'une dénonciation et d'une résistance, cette déchirure textuelle faisant extravaguer la langue. Selon Gilles Deleuze :

[...] l'écrivain [...] invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*. [...] quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique », « agrammaticale » ou qui communique avec son propre dehors.⁴¹

En guise de conclusion, la démesure sonyenne, se situe bien dans la mesure. Il ne faut, pour autant, pas croire que cette production d'énoncés « asémantiques » voire « asyntaxiques » soit une privation de sens, au contraire l'écrivain congolais le démultiplie. Il érige une langue capable de dire un espace en déroute, car celle dont il dispose ne lui permet pas de le désigner or, « Nous venons au monde pour nommer : gare à qui nommera sa perte ou sa honte »⁴². Sony Labou Tansi expérimente, de ce point de vue, « l'écriture du désastre » selon Maurice Blanchot : « La lassitude devant les mots, c'est aussi le désir des mots espacés, rompus dans leur pouvoir qui est sens »⁴³. En jouant sur la polysémie de « palilalie » (« pathologie : répétition involontaire d'un ou plusieurs mots ») qui, dans son deuxième roman *L'État honteux*⁴⁴, recouvre tour à tour le dictateur président Martillimi Lopez, le gouvernement, le pays tout entier, il confère à ce terme un statut emblématique de la dénonciation du système dogmatique de la langue comme « [...] ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste (le fragmentaire). »⁴⁵

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

LABOU TANSI SONY, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1979] 1999.

_____, *L'État honteux*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1981.

_____, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1983] 2010.

_____, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1985] 2008.

_____, « Pourquoi écrivez-vous ? 400 écrivains répondent », article de *Libération*, hors série, mars 1985.

_____, « L'encercle », Poèmes, Paris, *Équateur*, n° 1, octobre-novembre 1986.

_____, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1988.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 9.

⁴² Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op.cit., p. 178.

⁴³ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980, p. 18.

⁴⁴ Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge », 1981.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 58.

- _____, *Monologues d'or et noces d'argent*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Beaumarchais », 1998.
- _____, *La rouge Histoire d'un siècle volé*, manuscrit.
- _____, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Théâtre à vif », [1995] 2014.
- _____, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.
- _____, *l'Autre Monde*, Paris, *La Revue noire*, 1997.
- _____, *Le Trou* [1976], Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Beaumarchais », 1998.
- _____, *Encre, sueur, salive et sang. Textes critiques*, (éd. Greta Rodriguez-Antoniotti), [préface Kossi Efoui], Paris, Seuil, 2015.
- _____, « Sony Labou Tansi. Poèmes », (éd. Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard en collaboration avec Céline Gahungu), Paris, CNRS éditions, coll. « Planète Libre », 2015.

BARTHES Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964.

_____, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980.

DELEUZE GILLES, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DIANÉ ALIOUNE, « Écriture et subversion : Sony, le (non) sens du monde et la vie des mots », dans « Sony Labou Tansi. Le sens du désordre », (éd. Jean-Claude Blachère), Montpellier, Université Paul Valéry, Centre d'étude du XXe siècle, Axe francophone et méditerranée, 2001.

GARNIER Xavier, *Sony Labou Tansi : Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015.

LOTRINGER Sylvère, « Mesure de la démesure », Paris, *Poétique*, n° 12, décembre 1972.

LYOTARD Jean-François, *Le Différend*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

_____, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

L'ÉCOPOÉTIQUE COMME PARADIGME D'ÉCRITURE DANS *MONOLOGUE D'OR ET NOCES D'ARGENT*¹ DE SONY LABOU TANSI

J.-J. Rousseau TANDIA MOUAFU

Université de Dschang, Cameroun

Il est évident que la production littéraire de Sony Labou Tansi est l'objet de nombreuses exégèses. C'est un écrivain multidimensionnel qui, tour à tour, a été romancier, poète et dramaturge. Toutefois, lorsqu'on scrute bien le dernier axe de cette production (le théâtre), il est aisé de constater la carence de son exploration d'un point de vue précisément écocritique². Il s'agit là d'un terrain encore en friche dans lequel nous aimerions engager la présente réflexion. Notamment par le prisme de la pièce *Monologue d'or et noces d'argent* dont le contenu est explicitement marqué d'allusion au rapport entre l'homme et la Nature. L'écopoétique comme paradigme de lecture est convoquée dans une démarche stylistique où sont mises en exergue les modalités esthétiques par lesquelles la littérature prend en charge l'écosystème.

1- *Monologue d'or et noces d'argent* : un texte écologique

Pour avoir une définition assez large de l'écocritique, il convient de remonter à Cheryll Glotfelty et Harold Fromm :

What then *is* ecocriticism ? Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies.³

¹ Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, dans *Théâtre 3*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Beaumarchais », 1998, p. 5-54.

² Nous pouvons citer, entre autres, le collectif dirigé par Papa Samba Diop et Xaxier Garnier et ayant pour titre « Sony Labou Tansi à l'œuvre », Actes du colloque international des universités de Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, 2007. Les contributions rassemblées autour du deuxième axe de réflexion consacré à l'œuvre théâtrale ne font pas du tout allusion à cette dimension écologique. Récemment, cependant, Xavier Garnier dans son essai *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris Kathala, 2015, intitule un chapitre « Forêts de sèves et de sons ». On y perçoit, par endroits, un affleurement de la problématique qui est la nôtre dans le présent article.

³ Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Georgia, university of Georgia Press, 1996, p. 28. « Qu'est-ce donc que l'écocritique ? Pour le dire simplement, l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement physique. Tout comme la critique féministe examine le langage et la littérature à partir de la perspective du genre, et la critique marxiste fait prendre conscience des modes de production et des rapports de classe à sa lecture des textes, l'écocritique propose une approche des études littéraires centrée sur la terre ». Nous traduisons.

Toutefois, il paraît judicieux d'en spécifier les deux modes d'évolution distincts : l'axe politique et l'axe poétologique ou poétique. Le premier propose de déterminer les critères d'une écriture environnementale tels qu'ils sont repris par Nathalie Blanc :

1) L'environnement non humain est évoqué comme acteur à part entière et non seulement comme cadre de l'expérience humaine ; 2) les préoccupations environnementales se rangent légitimement à côté des préoccupations humaines ; 3) la responsabilité environnementale fait partie de l'orientation éthique du texte ; 4) le texte suggère l'idée de la nature comme processus et non pas seulement comme cadre fixe de l'activité humaine⁴

Au regard de ce qui précède, la quatrième de couverture de *Monologue d'or et noces d'argent*, des éditions Lansman, nous livre d'emblée sa teneur écologique :

Au pied du grand mambarinier, Charlotte et Colette pleurent le regretté Georges « *venu casser huit années dans ce trou, sous la fallacieuse entorse d'étudier l'arbre le plus vieux de la terre* ». Pendant ce temps, l'homme-monstre et l'homme-montre, suivis d'une triste colonne d'américasseurs, s'approchent du village de Carmanio – vidé jadis de ses habitants en un seul jour – pour demander des comptes à cet arbre « *qui a bu tant d'années qu'il en est tombé saoul de vie, comme les hommes sont saouls d'alcool, d'argent, de pouvoir, de suicide, de fantasmes ou d'insanités* ».

Ce résumé confirme que ce texte dramatique est parfaitement éligible à l'analyse écocritique. Alors que la perspective politique s'intéresse au contenu ou tout au moins à la présence d'un thème récurrent, nous allons opter, ici, pour l'orientation poétique qui scrute et interroge les modalités qui esthétisent « la modélisation de l'interaction humaine avec l'environnement »⁵, dans une préoccupation d'ordre spécifiquement stylistique. Nous nous situons résolument dans la logique des auteurs cités précédemment lorsqu'ils affirment que : « La valeur écologique d'un texte littéraire ne serait donc pas uniquement une question thématique ou une question de choix générique, mais avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination, qui sont les critères propres à l'activité artistique »⁶.

Passées les premières indications externes du paratexte, la lecture écopoétique est corroborée par d'autres éléments du discours d'escorte. Ceux-ci laissent clairement présager, chez Sony Labou Tansi, le projet d'une « écologisation de la poétique ». Déjà dans la présentation des acteurs de la pièce :

⁴ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « [Littérature & écologie. Vers une écopoétique](#) », dans *Écologie & politique*, n° 36, 2008, p. 19. En allusion aux travaux de Lawrence Buell, *The environmental imagination. Thoreau, nature writing, and the formation of american culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

Les personnages

L'arbre : mambarinier magnifique au bord d'un fleuve. Il existerait depuis quelque cent soixante millions d'années au cœur de la jungle tropicale.

[...]

Le vieillard : gardien de l'arbre, il a cent vingt-six ans. (P, 6)

Ces deux entités sont le produit d'une conjonction puisque l'un est censé protéger l'autre. De même, les indications sur leur durée de vie respective apparaissent comme une restitution analogique du lien séculaire qui unit l'homme à la nature. Cette dilution de la frontière entre le non humain et l'humain est un détour esthétique que l'auteur va davantage affiner dans ce qui tient lieu de prologue : « *je parle en terme d'Afrique de la macdonaldisation du monde. Je parle d'une magnifique femme qui a nom "la Terre". Et pourquoi une femme ? Parce que même si tous les hommes l'ont oublié, la femme est la saveur exacte de Dieu. Elle plonge dans tout ce que la vie touche.* » (P, 7) L'écosystème est assimilé ici à une dame Nature, par un jeu d'anthropomorphisation qui s'avèrera une dominante stylistique continue : « Je déferle comme la forêt vierge dans tous les domaines privés du langage, parce qu'il serait tragique que la liberté vieillisse » (P, 7). Cette végétation en furie est à l'image de l'immensité des ressources langagières à explorer, grâce auxquelles la représentation *in situ* de cette zone forestière serait rendue possible :

NOTES D'INTENTIONS DE MISE EN SCÈNE

[...]

En Afrique, tout parle depuis la voix des morts jusqu'aux instruments de musique, à la feuille qui vous regarde devant les yeux.

[...]

Le pari est énorme de vouloir mettre une forêt dans une salle. Mais les moyens de langage sont énormes, qui sont fournis par le texte *Monologue d'or et noces d'argent...* (P, 8)

L'on subodore, dès lors, l'enjeu de la pièce et l'on est à même de se demander de quelle façon vont se tisser les liens entre beauté théâtrale et écoconscience.

2- Dire l'altérité de la nature : une dichotomie des univers de croyance

Malgré l'antériorité de la nature sur l'espèce humaine, les personnages sont pour ainsi dire projetés devant une altérité dont les attributs sont loin d'être homogènes selon qu'on se sente proche de cet écosystème ou pas. Dans le premier cas, il y a une distanciation soulignée par l'usage de démonstratifs à valeur déictique :

Charlotte : Cette manière d'échouement mortuaire me grimpe au cœur. Pauvre Georges ! Huit ans à vivre là, à fouiller et à farfouiller. Quelle idée de quitter sa terre natale pour cette ruine sans nom ! [...]

Colette : Une idée de fou... Regarde le fleuve. On dirait une matrice béante. Et ces pierres crépues, ce silence rempli d'entraves comme un œuf, cette ondulation paresseuse du ciel au-dessus de la mer... (P, 12)

Cette perception est renforcée par le phénomène de personnification inquiétante, comme le suggère « La voix indigo : On dit que l'arbre en question se comporte bizarrement » (P, 10), une « Étrangeté » (P, 23) à venir confortée par les propos du « Maître » :

L'homme-montre : [...] Hamsaya – la ville ou (*sic*) nous retrouverons les autres – est cet endroit où le monde entier s'étire, se cabre, se tortille comme les bras d'une ruine effroyable. (P, 11)
[...]

L'homme-montre : [...] Chaque arbre de ce pays est comme un fantôme usé, à l'exception bien entendu de notre arbre à nous. La ruine et le pourri font l'amour à perte d'embrouilles. (P, 12)

C'est au moyen d'un paradoxe que Charlotte campe définitivement cet univers fantastique :

Charlotte : Sans ta connerie d'aller mourir dans un bled paumé, pauvre Georges adoré, jamais de jamais je n'aurais imaginé un pays dévergondé où, pris d'agitation, le soleil se lève au milieu de la nuit. (P, 23)
[...]

Charlotte : Jamais, férue de ma terre d'abondance et d'ivresse, je n'aurais pensé qu'il existât sous le soleil un trou de cinglé où le jour s'arc-boute dans la nuit pour cause d'insomnie. (P, 24)

L'appréhension de l'environnement est empreinte d'un fort coefficient de subjectivité. Le vieillard entérine la fantasmagorie alentour. Son discours, vraisemblablement plus objectivant, véhicule un contenu qui « se révèle inacceptable par rapport au sens commun »⁷ :

Le vieillard : Vous avez raison. Tout ici fut pensé comme une déroute, dans une rafale amère, au milieu d'un chapelet de courroux en perdition. Le temps ici n'en finit pas de se mélanger les pompes. Le ciel se prend pour la terre et vice-versa. L'air a cette grande allure de bordel en chavirement perpétuel. Ces falaises à la queue leu leu, loqueteuses comme des Maures, donnent le sentiment que l'enfer n'est pas loin [...]. Moi qui connais le pays, je peux dire que Grapani est cent fois plus pourrie que Tsihosora. Oui, cent fois plus nauséabonde. Le pourrissement y rivalise avec celui de Carmanio. Seule différence [il] exulte en coulées et coulissements hallucinants. Au lieu de sévir d'une main droite de fer comme ici, la déconfiture, ambidextre, travaille en stéréo, c'est juste au niveau de la gorge qu'elle vous attaque. (*Silence*) Venez au village, nous continuerons notre conte là-bas. (P, 22)

L'atmosphère logiquement insoutenable, bien que restituée dans une cohérence syntaxique, intensifie la coloration⁸ légendaire, dans la lignée de Molinié pour lequel « c'est bien le rationnellement intenable à l'intérieur même d'une cohérence à la fois de sens, d'expression et de

⁷ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 240.

⁸ Le terme n'est pas anodin si l'on se réfère aux intitulés des nombreuses scènes successives, hormis la cinquième, la huitième et la quinzième : « 1. Scène jaune d'œuf ; 2. Scène argent et consorts ; 3. Entre-scène kaki odeur de pourpre ; 4. Scène d'entrée au jaune ; 6. Entre-scène bleu de méthylène ; 7. Scène rouge à lèvres ; 9. Scène bleu de minuit ; 10. Scène opaque ; 11. Anti-scène bleu et blanc ; 12. Scène blanche ; 13. Scène pourpre ; 14. Scène noire ; 16. Scène ambre, cuivre et thé ; 17. Scène rouge ».

contenu [...] qui crée l'inconfortable et fascinante impression de fantastique »⁹. Dans cette ambiance lugubre, seul l'arbre brille par sa prestance :

Charlotte : [...] Regarde un peu comme ses voûtes sont fugueuses... comme les nœuds de ses branches sont merveilleux... comme toute sa gestuelle envoûte et pacifie à la fois.
[...]

Charlotte : [...] On dirait que, d'un moment à l'autre, il va embrasser la terre... (P, 14)

Cette sensation prend le contre-pied de celles énoncées auparavant, l'incompréhension cède la place à l'enchantement. Cet « immense arbre-fromager » (P, 12) devient la figure métonymique de la déshumanisation qui brise son immobilisme. Ses prouesses sont évoquées de façon subtile par « Don Anselme Georgio » (P, 17) qui, pour s'en convaincre, recourt à une autorité polyphonique portée par le pronom indéfini « on » :

Le vieillard : [...] On dit que l'arbre est responsable des accidents. Quand ça lui prend, il dresse ses branches loin dans le ciel pour dérouter les avions. Ou bien il barre la route aux automobilistes en posant ses branches sur la chaussée. On dit même que parfois, il se met à danser la pavane ou le flamenco. (P, 16)

Il renchérit, en développant ce motif par une série de manifestations anthropomorphiques :

Le vieillard : [...] À certaines heures de la nuit, il descend dans la lagune pour prendre un grand bain. Dans sa splendeur sublime, il se secoue la tête pleine de sel et d'algues. Puis il se penche sur son ombre pour dormir un brin. On l'entend ronfler jusqu'à Hamsaya, à neuf-cents kilomètres au sud de Carmanio. (P, 19)

On a bien affaire à une nature indépendante et active. La frontière entre les espèces végétales et humaines se trouve suffisamment entamée, pour amener une relecture des rapports entre elles. C'est à ce niveau que la dichotomie des univers de croyance est assurément décelable. Les personnages sont répartis en deux catégories correspondant à deux positionnements : ceux qui militent en faveur d'une éthique environnementale et ceux qui considèrent que cette sphère naturelle doit être domptée, soumise, pour le développement de la civilisation. Selon la perspective, la nature n'est plus appréhendée sur le principe de connaissance qui procéderait « d'une représentation rationalisée sur l'existence des êtres et des phénomènes sensibles du monde »¹⁰, mais plutôt d'après un savoir de croyances résultant d'un « regard subjectif que l'homme porte sur les événements du monde »¹¹. Le

⁹ Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « 1^{er} Cycle », 1993, p. 45.

¹⁰ Patrick Charaudeau, dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, (éd. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau Dominique), Paris, Seuil, 2002, p. 125.

¹¹ *Ibid.*, loc. cit.

champ discursif¹² de la pièce recouvre dès lors ces points de vue antagonistes, plaçant les protagonistes au sein d'un espace discursif conflictuel¹³.

2-1 Ennemis de la nature, nature des ennemis

Ce groupe est incarné par la cohorte menaçante qui s'approche, comme indiqué dans la didascalie de la sixième scène : « *On voit débarquer l'homme-monstre. Suivent l'homme-montre, les taureaux-chicoteurs, l'homme-H et son adjoint, le géniteur d'emplois, l'écuier et toute sa clique.* » (P, 32) Également dénommé les « américasseurs », bien que les nationalités senties au sens strict du terme, par l'ancien, sont particulièrement diverses :

Le vieillard (*humant*) : [...] (*Il goûte l'air*) Trois Cubains, un Chinois, quelques Danois et Libanais, un Anglo-Saxon, une bande d'Espagnols, trois ou quatre Suisses, pas de Russe, pas de Polonais, pas de Suédois, un Arabe, un Belge et des Kawabata... C'est étrange ! Pas d'Allemands ni de Français. (P, 24)

Cette néologie de forme met surtout en avant l'idée de destruction :

Le vieillard : Ha ! ces américasseurs ! Quand ils débarquent, c'est pour bousiller. Ils ont le tourlourou qui les démange, les américasseurs. [...] En arrivant, ils tuent et mettent massivement les filles en grossesse. [...] Mais quand la pénurie des femelles perdure, les américasseurs se mettent à courtiser les mecs. Il faut les entendre rouler les « r » dans leur esperanto moderne : « I love you darlingue ! Tuch me tender... Love me deep ! » Et patati et patata... » (P, 25)

On observe que ces fervents technocrates sont évalués sur plusieurs plans au moyen de prédicats fonctionnels. Sur le plan éthique, est mise en exergue leur volonté dévastatrice et criminelle. Dans la même veine, leurs pratiques dévoyées sont dénoncées. Quant à leur langue et leur élocution – par une pointe d'humour, qui est la seule arme contre le désespoir –, elles sont aussi remises en cause. On retiendra l'expression qui clôt l'extrait « Et patati et patata... », comme pour signifier que leur bavardage incessant en est réduit à ergoter sur des vécilles. Ce tissu de négativités illustre leurs intentions de nuire. Pour l'adjoint de l'homme-H, leur projet capitaliste repose sur un triptyque qu'il expose à travers une métaphore anatomique : « Science, technique, technologie : voilà les trois poutres vertébrales sur lesquelles l'Histoire va dormir pendant un sacré moment. » (P, 36) Le monde commence donc avec la technoscience, une prétention justifiée par le fait que maîtriser la nature est un enjeu noble qui procède d'une transformation originelle à reproduire :

¹² D'après Dominique Maingueneau, « l'analyste du discours découpe un *champ discursif* dans l'*univers discursif*, c'est-à-dire dans l'ensemble des discours qui interagissent dans une conjoncture donnée ».

¹³ Effectivement, dans une perspective d'analyse du discours, il est possible de délimiter à l'intérieur d'un champ discursif « un sous-ensemble, un *espace discursif*, constitué d'au moins deux positionnements discursifs dont l'analyste juge que la mise en relation est intéressante pour sa recherche ».

L'homme-monstre : [...] Nous avons moins de quatre-vingt-douze semaines pour convertir ce trou pourri en une ville potable. Cette pouzzolane infestée, cette porcherie monstrueuse et puante, cette poubelle immonde, nous devons la changer en lieu civilisé et respectable. Dieu fit la lumière à partir du néant ; nous devons, nous, la faire à partir des déjections de l'humanité. (P, 34-35)

On note que la quête du bien-être est dépeinte par une succession d'antithèses, où la modernité escomptée est chaque fois précédée de la déchéance constatée. La magnificence de cette initiative qui se veut vertueuse est empreinte d'une référence biblique à la création. Là où trônait jadis une nature primitive, doivent s'imposer le faste et le clinquant. C'est ainsi que l'annonciation de l'œuvre aboutie est présentée dans sa singularité :

Le géniteur d'emplois : [...] Scientifiques, touristes, curieux et autres vont arriver ici. Moi, taureau-géniteur d'emplois, je vous le dis : c'est ici et maintenant que commence l'organogenèse de la nation-matrice du monde, centrée sur la capacité de l'État à fournir des petits boulots, même merdiques. L'arbre résout une part significative du problème en créant des emplois de première classe, plus une circulation de l'argent frais garantie par au moins deux cent douze millions de porte-monnaie par an. Nous sommes aujourd'hui en mesure de créer, par ordres, tampons, ordonnances et décrets, l'État Indépendant de Carmanio ! (P, 41)

L'élan démiurgique dont se targuent les concepteurs du « sixième continent » (P, 44) tend à prouver que grâce à la genèse, devenue organique, l'univers renaîtra avec l'exploitation des ressources naturelles génératrices de capitaux financiers, donc de profits. On observe la prééminence des déictiques « ici », « maintenant », ajoutés au présent de l'indicatif, verbalisant ainsi la contemporanéité de cette éclosion nécessaire qui gommara toute antériorité. On saisit alors le sens de cette conclusion de l'homme-monstre : « Nous avons œuvré à la remise en marche du monde » (P, 35). Le passé composé affiche sa valeur pragmatique puisqu'il « vient à point nommé sonner l'heure des inévitables bilans »¹⁴. Dans cette course effrénée vers « l'entreprise la plus viable de tous les temps » (P, 34), il convient d'étouffer les moindres velléités de contestation. Le dernier carré des défenseurs d'une terre non commercialisable (le vieillard, l'enfant, les deux femmes et Mensfields) n'a pas cédé malgré le supplice du fouet :

L'homme-monstre : [...] Si malgré la cérémonie de la grande flagellation, l'essentiel n'est point obtenu, qu'un cours libre soit donné au droit ; qu'on les juge pour refus d'obtempérer, incitation au fanatisme collectif et à la fainéantise tribale, rébellion ouverte, outrage au progrès, crime contre la modernité, entrave délibérée à la marche en avant du monde, pratique préméditée de l'obscurantisme et de la sorcellerie athée, recours à l'alchimie et à la sauvagerie. (P, 38-39)

Lors de ce réquisitoire implacable, la litanie des chefs d'inculpation plus saugrenus les uns que les autres, ne repose sur aucun fondement rationnel. L'absence de logique entre la faute et la sentence, le

¹⁴ Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, p. 43.

refus de se soumettre « à l'heure jaune et fourbe de la signature joyeuse des contrats » (L'homme-H, P, 37) et les maintes incriminations entraînent une déviation du lien causal qui rend l'accusation aussi dérisoire que la féroce convoitise matérielle. Ces coupables auront évidemment, dans un mouvement de balancier, fait valoir dans le récit un positionnement discursif inverse.

2-2 L'avenir de l'humanité ?

La petite troupe des défenseurs de l'éthique environnementale a pour figure emblématique le vieillard. En tant que gardien de l'« arbre de Gohomsaya » (P, 36), il en est la mémoire vivante. À travers une longue évocation, il retrace le bouleversement qui a modifié le cours de la vie :

Le vieillard : [...] Ici, à l'époque où il y avait encore grouillement d'âmes, les Georges jonchaient les rues. On pouvait les ramasser à la pelle. De même que les Julia, les Monique, les France et les Marie-Françoise : ça pullulait comme des crabes... Jusqu'à ce jour où un certain Pitinguère est arrivé avec son chien-loup et a commencé à crier aux oreilles de la forêt. « À vendre, la liberté ! Achetez la liberté pour vos femmes, pour vos enfants, pour vos proches ! » Il parlait de la liberté crue, dans sa tanière pharmaceutique : en comprimés, en gélules, en injections, en infusion... Pitinguère a fait fortune, puis s'en est allé vers le nord le lendemain du soir où l'arbre lui a crié : « Ça suffit ! »... À partir de ce jour, nous avons commencé à trinquer, passant de l'état de vie à l'état de survivance. Et aujourd'hui la contrée est une malédiction sans fin. (P, 15-16)

Ainsi se profilent deux temporalités nettement contrastées. L'arbre, pris comme axe de référence, permet de détecter un *avant* où le fourmillement des êtres, tels des insectes ou des crustacés, emplissait l'espace. L'énumération des noms propres démontre qu'il y avait un foisonnement d'énergies, en tant qu'elles supposent une harmonie entre les hommes et le milieu naturel. Son déchaînement – parfaitement rendu par la prosopopée que matérialise l'exclamation « Ça suffit ! » –, pour mettre fin aux pratiques basement mercantiles d'un nouveau venu, engendre un *après*. Ce principe de préexistence, dans ce qu'elle a d'inviolable et de sacré, est également mis en évidence à l'arrivée des hommes qui veulent prendre possession « des racines de l'univers » (P, 34). L'un d'eux, l'homme-montre, est frappé d'un trouble psychosomatique et le vieillard aveugle (P, 15) omniscient livre le diagnostic suivant : « C'est l'arbre qui parle par le biais de ce niais » (P, 32). Il s'en suivra une longue tirade :

L'homme-montre (*entrant progressivement en transe*) : J'étais là quand Tekomashi-le-Terrible et Etomoto-Cœur-de-Léopard ont, pour montrer l'étendue de leurs pouvoirs, égorgé toute âme qui bouge à Gohomsaya-Village. J'étais là quand, dans le ciel rempli d'une ténèbre compacte, la toute première gerbe de lumière a commencé à poindre. Et j'étais là aussi quand le premier vice et la première vertu ont résonné au plus profond du cœur humain. Et quand la connaissance et l'intelligence ont commencé à enfoncer leurs lames dans la gigantesquesse du rocher de l'ignorance grise. J'ai assisté à la naissance de la lune et vu s'émouvoir la sublime branle des sauriens du premier clan. J'ai vécu la grandiloquente saltation des dinosaures, la quadrille de la comète et le cancan du soufre fondant. J'ai vu la toute première carmagnole des ouistitis, le tango débridé des macaques et le grand ballet des continents. Puis sont venus

la mazurka et le pas basque des glaciers du précambrien. Je suis l'ancêtre catégorique des bignoniacées. J'ai vu naître le ciel et la toute première grande marche des fourmis magnans. J'ai assisté à la première lancée des vasières, au premier ballant des montagnes, aux premières ondulations des îles, à la saccade des promontoires, au flux originel de l'Atlantide, au premier frisson du Gulf-Stream. Moi, Cro-Magnon, j'ai enfoncé mes deux yeux comme un sexe d'homme dans toutes les sauces qui ont servi à cuire le nègre dans tous les bouillons de l'Histoire... C'est pourquoi je sais aujourd'hui que l'Histoire est d'abord une vicieuse question d'immobilité. (*La transe s'arrête*)... (P, 32-33)

Par ce dédoublement énonciatif sont présentées les multiples facettes de l'identité de l'arbre. D'abord son existence originelle longuement énoncée, presque en cascades, le tout structurant une *conglobation*¹⁵. Sa présence s'inscrit dans des temps immémoriaux et le patron syntaxique « j'étais là quand... », employé de façon récurrente, essaie de l'y situer. Ensuite, il a été le témoin oculaire privilégié des évolutions successives, rendu par des tours syntaxique comme (« j'ai vécu », « j'ai vu », « j'ai assisté »). L'Histoire ne commence donc pas avec la technoscience, mais avec un *déjà là* de la nature, saisie dans son figement dans une assertion qui clôt la déclamation.

Une stationnarité qui ne saurait pour autant expliquer son assujettissement à l'homme. Cela ne signifie pas que, telle une masse inerte, il attendrait qu'une main humaine lui donne forme. Il est doté d'une autonomie pour entrer en interaction avec le monde alentour, il possède les facultés de discernement et de prophétie, notamment en ce qui concerne l'invasion imminente : « Cet endroit, comme dit l'arbre, attend un gros chambardement » (P, 21). Une prédiction reprise par le vieillard qui annonce la confrontation à venir : « [...] Ils viennent pour casser, tordre briser. Ils vont, comme mentionné dans les arcanes de l'arbre, vouloir l'emporter chez eux... mais le monstre ne se laissera pas faire. (*Fracas*) Il a cent recettes et cent ficelles pour contrarier la pensée des hommes » (P, 31). Le risque de conflagration impliquant les deux entités (Arbre – hommes) est envisagé par la construction antithétique reposant sur le coordonnant « mais » qui cristallise l'opposition. La figure du résistant est conférée à l'arbre, une fois de plus, par une personnification qui lui donne l'allure d'une créature humanoïde. Le vieillard qui lui voue un véritable culte croit en ses pouvoirs. Aussi l'invite-t-il à anéantir ses agresseurs par une pléthore d'imprécations :

Le vieillard : [...] Ô arbre de Gohomsaya ! Laisse-les dormir un siècle durant. À leur réveil, le ciel et la terre se recoudront dans leur tête. Et ils ne sauront plus où est le nord, où est le sud, où est le haut, où est le bas. Avec ta permission, géant de Gohomsaya, qu'ils broutent la haine, le désordre, la désolation, le déboussolement et la décadence la plus cruelle. Qu'ils s'embrouillent et que leurs voies se jonchent d'entraves, de cadavres froids, de contusions meurtrières, de meurtrissures, de convoitises insensées, de perversions abominables, d'impuissances et d'agonies... (P, 36)

¹⁵ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, [1827], Paris, Flammarion, 1997, p. 363. Figure « par laquelle au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit, sous un seul point de vue, un plus ou moins grand nombre, d'où résulte un tableau plus ou moins étendu ».

Devant son incapacité à le défendre personnellement, il s'en remet à l'omnipotence de ce dernier qui devrait venir à bout de ses ennemis. L'imploration est empreinte de solennité lors de cette allocution oratoire, d'abord au moyen du vocatif « Ô arbre de Gohomsaya ! », puis par la connotation méliorative « géant de Gohomsaya ». La voix permissive sous-tend la latitude accordée afin que la damnation voulue, scandée à l'aide des subjonctifs supplétifs de l'impératif, ait quelque chance d'aboutir.

À défaut, le vieillard change de stratégies et revient à des convictions personnelles qu'il exprime par des procédés convergents : « Que les ténèbres enveloppent ces salopards. (*Haut*) On n'achète pas la terre, elle est et restera libre [...] On ne vend pas la terre, monsieur. On ne vend pas l'air. On ne vend pas sa respiration » (P, 37). Par l'injure, il procède à une nouvelle catégorisation axiologique des ennemis de la nature, avant de généraliser ses propos qui véhiculeraient l'esprit majoritaire, d'où le recours au présent panchronique. Il en est de même du sujet « on », pronom indéfini à large spectre, qui dilue la source du savoir dans une globalité indéterminée. De plus, ces énoncés sentencieux sont construits autour de la négation polémique, dans un contre discours qui tient lieu de réfutation. Ces couples antinomiques (acheter/vendre) attestent l'existence d'une dichotomie des univers de croyance. À l'article de la mort, le centenaire est au regret de constater que les hommes n'ont pas reculé devant leur projet aveugle, et que l'arbre dans sa furie n'a pas eu gain de cause :

Le vieillard : Ces nasillards ont transgressé les septante lois de l'arbre de Gohomsaya. Il faut arrêter la galère avant que le ciel ne leur tombe sur la tête. Ils sont venus et, tels des cancers, ils ont déployé leur niaiserie. Ils ont ouvert l'hypsomètre. Ils ont brassé du vent. L'arbre fume et crie, mais ces hommes sont trop cons pour entendre (P, 53).

Le divorce est consacré, dans un dialogue de sourds, entre les partisans de la domestication de la végétation et la figure mythique du gardien qui prône un retour à l'âge d'or écologique :

Le vieillard : Un grain de sel, c'est tout. Les choses ici sont fades. Il suffirait d'un grain de sel pour que cet endroit paumé se remette à fleurir, à écarter les senteurs de la mort et du démon. Un grain de sel pour briser ce pourrissement général, essayer cette majesté de poussière et défier la toute-puissance de la supputation. Pour vaincre ce moisi luxuriant, il suffit d'un tout petit grain de sel (P, 21-22).

À cet élément constitutif du corps reviendrait le soin de féconder l'ère d'une cohabitation mélodieuse. Est tout aussi chargée de signification la clause dans laquelle l'enfant, jadis atteint de troubles de la parole, la recouvre : « Ma... ma... madame... Geor... ges... mon... mon père est mort. Madame, je retrouve ma voix, pour vivre comme lui, à défendre l'arbre. » (P, 53) Le dominé, saisi dans l'espace resserré de la fiction théâtrale, ne désespère pas d'un avenir meilleur situé dans le prolongement historique. Il incarne la continuité du combat qui ne tombera pas en déshérence puisque

le relai est passé entre les générations, qui plus est sur le mode d'une transmission verbale. C'est encore la preuve, comme le précise Sony Labou Tansi depuis le prologue, qu'il faudra persévérer à rechercher dans les ressources du langage, les moyens efficaces pour s'ériger en faveur de la nécessaire cohabitation entre l'homme et la nature. Dans le discours d'escorte de la première version de la présente pièce, intitulée alors *Une vie en arbre et chars... bonds*, il avait déjà émis la mise en garde ci-après :

*Ce texte a été conçu et écrit pour la scène, derrière l'unique espoir de voir un jour s'organiser un gigantesque salon international de la plante tropicale, où se jouerait la présente pièce. Notre monde qui, pour des raisons hautement louables, s'est tourné vers une civilisation du minerais (sic) et de l'animal, vit de façon trop grossière, le dos tourné au végétal. On y oublie trop savamment que la plante est hallucinément le ventre exact de notre planète et de la vie. Mais ces choses, pour les dire, il faut bien plus qu'un théâtre. Quelque chose qui aille plus loin que le cœur de l'homme et tout à gauche de la dimension du jeu.*¹⁶

Au sortir de cette réflexion, il apparaît que le réel intérêt d'une approche écopoétique de *Monologue d'or et noces d'argent* de Sony Labou Tansi ne porte pas uniquement sur la mise en évidence des modalités stylistiques qui relèvent de l'écosystème dans la fiction sonyenne, mais surtout sur l'aspect visionnaire de cet auteur qui a su poétiser par anticipation le péril écologique désormais à l'ordre du jour. Il a très tôt opté pour une écriture augurant du danger, lui qui « se vantait de parler “avec trente mots d'avance” sur son siècle »¹⁷. Une singularité sur laquelle revient Nicolas Martin-Granel : « Sa parole est souvent prophétique. Sa critique de la société de consommation, sa pensée altermondialiste, pas si éloignée de celle d'un Michel Serres »¹⁸. Il ne pouvait en être autrement parce que justement, comme il le précise dans le prologue en référence à Louis Althusser, « nous avons tous besoin que “l'avenir dure longtemps” »¹⁹.

¹⁶ Sony Labou Tansi, *Une Vie en arbre et chars...bonds*, dans *Théâtre 2*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Beaumarchais », 1995. Le paratexte de *Monologue d'or et noces d'argent* reprend une correspondance de Sony Labou Tansi à l'éditeur : « J'ai ré-écrit intégralement le texte d'une *Vie en arbre* - je suis d'accord qu'on ne pouvait pas le présenter à qui que soit tel qu'il était. [...] J'ai écrit jour et nuit pour sortir quelque chose de potable. Et maintenant je suis sûr que quelque chose a bougé. », p. 6.

¹⁷ « Littérature : l'écrivain congolais Sony Labou Tansi mord encore », entretien de Léo Pajon avec Nicolas Martin-Granel, dans la revue en ligne *Jeune Afrique*, publié le 22 octobre 2015.

¹⁸ *Ibid.* Cette allusion à Michel Serres nous fait penser à une étude que lui consacre Stéphanie Posthumus : « L'habiter écologique et l'imaginaire paysan chez Marie-Hélène Lafon et Michel Serres », dans « *Écopoétiques* », (éd. Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon), *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 11, décembre 2015.

¹⁹ Sony Labou Tansi, *Monologue d'or et noces d'argent*, dans *Théâtre 3*, op. cit., p. 7.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

LABOU TANSI Sony, *Monologues d'or et noces d'argent*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, coll. « Beaumarchais », 1998.

BLANC Nathalie, PUGHE Thomas, CHARTIER Denis, « [Littérature & écologie. Vers une écopoétique](#) », dans *Écologie & politique*, n° 36, 2008.

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, (éd. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau Dominique), Paris, Seuil, 2002.

DIOP Papa Samba, GARNIER Xavier, « Sony Labou Tansi à l'œuvre », Actes du colloque international des universités de Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, 2007.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, [1827], Paris, Flammarion, 1997.

GARNIER Xavier, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris Karthala, 2015.

GLOTFELTY Cheryl and FROMM Harold, *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Georgia, university of Georgia Press, 1996.

JAUBERT Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

_____, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « 1^{er} Cycle », 1993.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

SUBJECTIVITÉ LANGAGIÈRE ET AFFIRMATION DE L'HUMAIN DANS *ICI COMMENCE ICI*¹ DE SONY LABOU TANSI

Fulbert KOFFI LOUKOU

Université Alassane Ouattara – Bouaké, Côte-d'Ivoire

La subjectivité langagière relève du domaine de l'énonciation qu'Émile Benveniste définit comme « cette mise en fonctionnement du langage par un acte individuel d'utilisation »². Elle consiste, pour le locuteur, à s'approprier l'appareil formel de la langue et à exprimer sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, d'autre part³. L'intérêt de ce concept, dans l'œuvre poétique *Ici commence ici* de Sony Labou Tansi, réside non seulement dans sa forte occurrence, mais aussi dans sa mise en relation avec l'affirmation de l'humain. En d'autres termes, toute proclamation du moi va de pair avec la revendication de l'humanité, et, par ricochet, avec le rejet d'une filiation supra-humaine. Quel serait donc le processus décelé chez l'auteur congolais ?

1. La lutte dialectique

La subjectivité langagière, dans cette poésie, s'établit par opposition à une altérité envahissante et asservissante. Tout se passe comme si le sujet parlant tentait de s'affranchir d'une pesanteur écrasante pour s'affirmer. Elle s'inscrit alors dans le cadre d'une opposition dialectique entre deux pôles.

1.1. Le moi et la fatalité

Cette divergence se situe d'abord au niveau de la désignation. La subjectivité se manifeste principalement à travers les déictiques de la première personne du singulier « je », « moi », « ma » :

Qu'il vienne
s'il veut
Le temps de boue
Où je vais
Passer ma mort
À renverser la vie. (Poème un, P, 19) ;

J'ai payé cash ma lourde
grimace de passer (Poème deux, P, 20)

je me révèle à vous

¹ Sony Labou Tansi, *Ici commence ici*, Dakar, Nouvelles Éditions Numériques Africaines (NENA), [lu le 4 avril 1978 par le Pr Albert Azeyeh] 2013. Ce recueil est composé de dix-sept poèmes.

² Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale, t.II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1974, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 82.

je suis l'horrible bourgeois du MOI (Poème deux, P, 21) ;
je me dévierge à féconder cette fois
atomique
où le ciel sortait des ventres
je me coupe le souffle à engrosser la boue
[...]
je me rappelle à tue-tête (Poème deux, P, 23)⁴

Le « je » est le signe que le sujet parlant se constitue, à la fois, en émetteur et en Objet du Message (OdM), comme le révèle la copule « être », qui évoque alors l'identité du sujet parlant, mettant ainsi l'accent sur le statut d'humain qu'il proclame pour se délivrer d'une condition plutôt formalisée héritée, elle, d'un univers primordial :

Je suis entré dans le nuage de la parole
Avec des gestes d'assassin
J'ai troué tout mon temps
à penser que je suis
Mais les crises de viande
sont terribles au centre
d'une âme qu'on n'a pas
commise
J'ai planté l'homme
et vendangé
la montée des choses
vidangées
sous l'être incorrigiblement
mystique (Poème neuf, P, 67-68)

La définition du moi est donc inséparable de celle de l'humain, et toutes deux vont à l'encontre d'une filiation mythologique ou transcendante de l'homme qui le condamnerait à n'être que ceci :

Une vilaine formalité
Simplement
Je dénigre la vie en dépassant
Ce monde tordu
Où je semble une vilaine
FORMALITÉ... simplement (Poème un, P, 18-19)

Les déictiques au singulier se muent progressivement en première personne du pluriel :

Maintenant mes frères
c'est pour vous et à votre nom
que je dépense notre part
des quatre points cardinaux
c'est pour vous et à votre nom que
je laisse des trous à l'horizon

⁴ *Je Me rappelle*, formule qui sert d'intitulé au poème trois, dédié À *Pascal Bemba* (P, 37), et scandée tout au long de celui-ci.

Rappelez-vous
Nous avons levé la main pour
complicité au visage nul (Poème sept, P, 62).

En tant que leader et éclaireur, le locuteur s'associe à des adjuvants désignés par l'apostrophe « mes frères » et par le pronom « vous ». Le « nous » marque la fusion, l'unité, dans la quête de l'identité humaine.

Mais face à ce pôle humain, se déploie celui de la fatalité, reprise par les lexies « matière » ; « formalités » ; « Histoire » ; « carte du monde » : « l'enfer et le paradis » :

à l'insu de la matière
nous provoquons la matière
en duel... [...]
Ne vous étonnez pas si nous
avons volontairement dépassé
la vie
si nous sommes devenus chair forte
dans votre monde des formalités
Ne vous étonnez pas si
même promus cadavres
nous défonçons la matière avec des gestes
majuscules [...]
[...]
nous avons fatigué
inondé troué la matière
qui dit mieux nous avons vaincu la carte du monde
[...]
nous déménageons l'Histoire
[...]
nous déménageons l'enfer et le paradis
(Poème deux, P, 31-35)

Mais aussi « Dieu » ; « le néant » ; « le gouffre matériel » :

nous avons parlé en deçà
de la parole
sous ces voûtes de sens
où dieu habite (Poème quatre, P, 46)

puisque Dieu est tragique
nous irons renforcer nos yeux bitumés
sur les marques d'un monde
mordu comme une femme... (Poème six, P, 55)

Maintenant
par vous et pour vous
j'aborde la matière
en qualité de chose tragique
Maintenant le néant est pourri
et

je me porte garant
d'hier et de demain... (Poème sept, P, 62-63)

au fond du gouffre matériel
C'était pour vaincre le carbone
que nous avons battu des reins
dans les mots (Poème treize, P, 87)

Elles ont en commun les sèmes de la spiritualité, de la pesanteur et de la contrainte. Elles se présentent comme des réalités préexistantes qui lui ôtent toute indépendance de pensée et d'action ; le réduisent à n'être qu'une fatalité, incapable de s'autodéterminer, et lui imposent un destin tracé auquel il doit faire face.

La tension est nette entre l'aspiration à une détermination purement humaine, sans lien avec une sphère supra-humaine, et le monde dominé par la prédestination. C'est cette discordance qui déclenche une lutte dont l'axe le plus actif sera celui du sujet parlant, désireux de s'émanciper d'un joug qui sonne comme une entrave.

1.2. Le triomphe de la subjectivité

Cet affrontement connaît une manifestation graduelle dont rendent compte les différentes catégories de verbes. « *hair* », exprimant un sentiment, notamment dans les énoncés « je hais le cerveau/je hais la tornade des cellules » (Poème deux, P, 23), traduit la prise de conscience et le point de départ de la volonté libératrice. Par une série de déclarations s'effectue alors un glissement du terrain de l'affectif vers celui de la parole révoltée, du désaveu de l'autorité et même de la désinvolture, témoignant ainsi du désir de se désaliéner :

J'irai descendre les vins ou les femmes
Je vendrai des comprimés de terreur au coin
De la rue
[...]
Je dirai à toute voix
À voix fendre
La dislocation du mensonge humain
[...]
Mais pourquoi s'esquinter
au fond mortel des choses
il faut jouer du refus comme on joue
du saxophone
Le monde c'est du néant en titre
néant en construction
Et pour venger le vide
j'enseigne la dislocation
je dure subversivement
dans la chair des chansons (Poème deux, P, 27-29)

L'appel à la subversion, à l'enseignement de la « dislocation » sert à se distancier de l'environnement pesant correspondant à un abîme dans lequel il est censé sombrer.

Le passage du dire à l'acte est la phase ultime de la dissension, et il est révélé par un vaste répertoire de verbes d'action contenus dans les syntagmes suivants : « ai vaincu la mort et la vie » (Poème deux, P, 21), « me suis construit » (P, 21), « nous avons construit des barrages [...] nous avons vrombi humains [...] nous avons dessiné la peur » (P, 24) ; « nous avons boxé titre d'homme en jeu/nous avons éparpillé [...] nous avons désorganisé la genèse/beuglant sous ses boîtes à chair » (P, 25) ; « nous avons attaqué la vie [...] avec des intentions d'acide » (P, 30) ; « annexons l'inhabitable » (P, 32) ; « nous montons inexorablement/castrant les étoiles/Pour tuer le néant » (Poème neuf, P, 69), « je sème ma chair aux quatre coins/Du monde/J'ai signé à deux mains mon crime/De lèse-espérance » (Poème onze, P, 73). Cette énumération prouve la ferme intention du sujet et du groupe dont il se fait le messager de parvenir à une réelle autonomie et une autodétermination. Cette aspiration se convertit en gestes très concrets pour (re)prendre en main sa destinée, comme le révèle encore cet extrait :

Nous avons ouvert
La matière partout
Nous avons creusé des preuves
Dans la viande
[...]
Maintenant
qu'on meurt ou bien qu'on demeure
[...]
Nous avons refait
Nos chairs tranche par tranche (Poème neuf, P, 68-69)

Les verbes « ouvrir », « creuser » et « refaire » décèlent l'engagement total du locuteur, et de la collectivité qu'il représente, à se reconstruire un avenir à hauteur d'homme. Le passé composé, par son aspect accompli, souligne la réalisation anticipée de ce vœu qui consiste à vaincre la prédétermination. La façon dont ce combat est livré exploite ainsi, outre les déictiques, l'outil langagier de la connotation.

2. Subjectivité et connotation

La connotation qui selon Georges Molinié, renvoie à : « L'ensemble des évocations accompagnatrices du noyau dénotatif, comme un mouvement d'associations qualitatives qui colorent à réception l'émission de la lexie dans le domaine affectif et social. La connotation d'un mot en détermine la résonance »⁵ revêt deux aspects spécifiques dans le recueil poétique de Sony Labou Tansi : les noms propres et les néologismes.

⁵ Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, [1986] 1997, p. 21.

2.1. Les noms propres

Ils tirent leur valeur connotative du fait qu'ils sont désormais employés comme des valeurs symboliques, en référence néanmoins aux caractéristiques des êtres référentiels qui les portent. C'est le cas dans les extraits suivants :

Je ne chante
ni
Lénine ni Marx
ni Mao...
[...]
SIMPLEMENT
Je boude
Cette terre tragique
Cette terre douloureuse
Simplement oui simplement
Je boude cette terre totale
Cette terre formelle (Poème un, P, 18)

et

je me suis construit à coups de pieds
à coups de dents
sur mes crises d'espoir
et j'ai
divisé Lénine par Mao... (Poème deux, P, 21)

« Lénine », « Marx » et « Mao » font référence, historiquement, à des leaders de l'idéologie communiste. Cependant le positionnement du locuteur-poète mérite alors d'être jugé avec délicatesse. S'il affiche sa méfiance à l'égard de « cette terre formelle » comme l'auraient certainement fait ces trois figures, il tient cependant à signaler qu'il ne dépend pas, de ce fait, d'un système préétabli, et qu'il se démarque d'une démarche politique déjà balisée par des normes quelconques. L'enjeu réside dans la verbalisation de sa singularité et revient à dessiner un système de pensée et un motif de contestation propres. D'où la division de « Lénine par Mao », ou le meurtre symbolique qui entérine son moi, concrétise la construction de son identité, dans un effort individuel violent, sans assistance ni recours à des valeurs préexistantes.

2.2. Les néologismes

De même, les néologismes, qui résultent d'un mot ou d'une expression dont la forme est soit créée, soit obtenue par déformation, dérivation, composition ou emprunt, et qui par extension font aussi surgir un sens nouveau⁶ à partir de termes connus, se combinent parfaitement avec les usages vus

⁶ Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », [1999] 2004, p. 70.

précédemment. L'apparition d'une signification autre est le cas le plus frappant dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, en général, et dans *Ici commence ici*, en particulier.

La lexie « viande » qui désigne la chair des mammifères et des oiseaux consommée, relève de l'isotopie de l'animal, alors qu'ici elle signifie pour l'auteur la chair humaine :

Doucement
nos yeux rythmés
ont écrasé
cette viande écrasante
qui nous monte à la gorge (Poème douze, P, 76)

Il s'agit bien d'une relation conflictuelle au sein même du corps entre la perception oculaire et l'anatomie. Le syntagme « viande écrasante » qui n'est pas parvenu à assujettir le « nous » correspondrait à la formalité, c'est-à-dire à l'ensemble des valeurs qui entravent l'expression de la subjectivité.

Dans d'autres emplois, l'acception diffère :

Et puisque j'habitais ce coin de la
viande
Où la révolte était défendue (Poème onze, P, 74)

La synecdoque fait de lui une partie organique, du moins, un locataire de sa propre enveloppe charnelle. Si cette relation lui confère le statut d'humain, elle ne lui octroie pas les pleins pouvoirs ni les prérogatives qui en découlent. Or, la rébellion est un trait définitoire de l'homme pour le poète, dans la mesure où elle rime avec liberté :

Sous nos âmes-rythme
au pied de cette mort
écrasée
où la viande fait
ce que bon lui semble
nous avons soufflé
comme vent dans la fosse des choses (Poème douze, P, 76-77)

La latitude totale, rendue par « fait ce que bon lui semble », suppose une certaine aisance, que l'on retrouve dans « ma viande tapageuse refuse/vos tractations de pain » (Poème deux, P, 21). Mû par une telle indépendance, il peut désormais faire de la « viande » une aire de déplacement, un espace de mobilité : « j'ai bivouaqué dans la viande » (Poème cinq, P, 51), « j'aborderai ta viande ferme/j'accosterai/en vrac [...] j'irai au large de ta viande » (Poème six, P, 53). Au mouvement s'ajoute la quête de la sensualité et du plaisir.

La lexie « *fois* », quant à elle, présente lorsqu'un fait se produit, dans une temporalité où un événement identique a lieu, est intégrée dans la formule introductive « il était une fois » à plusieurs reprises dans le recueil. Or le conte, en tant que récit ancien, a pour vocation d'expliquer l'origine des choses ainsi que l'état actuel de la société. La particularité de cet instrument des temps primordiaux qui s'appuie généralement sur des principes donnés est justement ce qui est détourné dans le poème :

Il était une fois
Mais
pourquoi cette fois fragile
pourquoi cette fois
cassante
où les choses étaient mal habitées... (Poème deux, P, 20)

La friabilité menaçante accentue l'imperfection de cette amorce, c'est pourquoi elle est déclinée de multiples manières : « Et cette fois liquide/cette fois de chair » (Poème deux, P, 21), « il était cette fois forte [...] il était cette fois monstre » (Poème deux, P, 24) « À cause de cette fois fermée [...] cette fois simple » (Poème deux, P, 26-27). Cette connotation péjorative met en évidence les sèmes de l'insaisissable, de l'autorité, de la laideur, de l'obstruction, ou encore de la crédulité.

Le poète s'approprie la langue en créant des lexies au contenu novateur. Cette émancipation affecte également les modalités.

3. Subjectivité et modalités

Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert considèrent la modalité comme une « catégorie de l'énonciation qui désigne l'attitude de l'énonciateur sur les événements qu'il relate »⁷ et précisent que celles-ci « sont un des moyens par lesquels se manifeste la subjectivité dans le langage »⁸. On distingue ainsi, selon les termes de Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, les modalités d'énonciation et les modalités d'énoncé.

3.1. Les modalités d'énonciation

Elles apparaissent dans divers domaines de la langue, mais se réduisent le plus souvent aux modalités assertive (le sujet énonce un fait, sous forme positive⁹ ou négative), interrogative (le sujet demande une information), jussive (le sujet ordonne) et exclamative (le sujet exprime son affectivité). La première concourt efficacement à la manifestation de l'affirmation de soi :

⁷ Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 129.

⁸ *Idem.*

⁹ Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert préfèrent le terme « positif » à « affirmatif », car, soutiennent-elles, la négation est aussi une forme d'affirmation de ce que quelque chose n'est pas.

je salue la lente germination des argiles
je salue l'orage des choses
je salue la chair totale
sous mon rêve totalitaire
oui
nous avons menacé de fermer la vie
nous menaçons de renverser
nos jambes sur la mystérieuse montée
des portes (Poème cinq, P, 48)

La conjonction des pronoms « je » et « nous » de la première personne, d'une part, et des verbes de déclaration « saluer » et « menacer » au présent de l'indicatif, d'autre part, donne lieu à des énoncés performatifs, c'est-à-dire qu'ils ne commentent aucune action, mais constituent eux-mêmes ce que réalise le locuteur. Ils prennent l'allure d'une proclamation par laquelle est annoncé un nouvel ordre des choses (celui de l'humain) mettant fin à un autre qui est révolu (celui des formalités).

C'est ce que l'on observe dans l'incorporation des deux formes (négative et positive) de la modalité assertive :

| Mais non
Il n'y a pas de néant
Il n'y a pas de néant
[...]
La lumière est notre témoin
Il n'y a pas de néant
Il n'y a pas de néant
Nous faisons un trou
de sang dans la monstruosité
du monde (Poème dix, P, 70-71)

La formule emphatique du début, la brièveté des phrases et le phénomène de répétition donnent la sensation d'un ton péremptoire. Cette fermeté dans la déclaration est le signe d'un regain de confiance pour renier l'ancien système régi par la fatalité. Là encore l'aspect accompli du passé composé témoigne d'une victoire déjà obtenue.

Les énoncés interrogatifs confirment ce constat et tendent à manifester l'irrévérence d'un individu autonome qui raille ses bourreaux d'antan :

Mais grand Dieu
À qui est cette bouche
Qui parle
En moi
À qui cette âme
Qui défonce ma vie...
et qui m'étonne
et qui me reprend. (Poème douze, P, 79-80)

La nature de l'interlocuteur (Dieu) et des questions posées, teintées de dérision, démontre à quel point le sujet a le sentiment de décharger sa fureur sur ce qu'il qualifie lui-même de « mensonge humain » (Poème douze, P, 79). Cette satire se poursuit par la généralisation du destinataire :

Maintenant que nos cœurs
Baissent
Maintenant que nos têtes
Écrivent
Le large poème des choses
couchées noir sur blanc
que le silence nous encercle
Qui peut nous dire pourquoi
nous avons vaincu
le noir du monde et le gouffre
des choses... (Poème huit, P, 64)

La non-détermination du récepteur et le caractère partiel de cette interrogation ressemblent à un défi, ce qui corrobore l'hypothèse de la désaliénation.

Les modalités d'énonciation cernent, en fin de compte, la nouvelle position que le locuteur se donne vis-à-vis des anciens systèmes d'oppression.

3.2. Les modalités d'énoncé

Les modalités d'énoncé se résument en « [un] processus [logique¹⁰] par lequel le sujet de l'énonciation manifeste son attitude à l'égard de son énoncé »¹¹. Il en existe plusieurs, mais celles qui semblent les plus pertinentes, ici, sont les modalités déontique et aléthique.

La première, qui est liée à l'idée d'obligation, de ce qui est requis, inévitable et indispensable, s'accorde avec l'émergence du soi. L'atteinte d'un tel objectif n'a lieu qu'avec des acteurs appropriés. Dans « Il était une fois/des hommes faits pour abattre des Méridiens » (Poème deux, P, 25), c'est la tournure « faits pour » qui dicte l'impératif à respecter, à savoir des êtres préparés pour la tâche à accomplir.

La seconde qui s'attache au vrai, au plausible et au nécessaire, associée à la précédente, marque le clivage entre la vérité édictée par les normes et celle qui est cruciale à l'actualisation de soi :

Il faut du courage
Pour prendre
Cinq itinéraires dans
Une vie
Il faut être fou

¹⁰ Ce terme est ajouté par Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, op. cit., p. 79.

¹¹ Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 389.

pour doubler la dose
Mais pour aller plus loin
il faut être MOI (Poème neuf, P, 67)

L'usage récurrent de la tournure impersonnelle « il faut » entérine la décision de parvenir à ses fins. Selon certaines conditions, l'audace constitue une exigence incontournable, pour quiconque veut s'engager dans plusieurs projets simultanément, ainsi que la folie qui pousse à « doubler la dose », signifiant parfois consommer plus d'alcool que nécessaire. Toutes deux contribuent à ce qui doit logiquement être pour qu'un autre fait se déroule.

Cependant, l'usage de la conjonction « mais », en tant que connecteur d'opposition, annonce une rupture, et la transition vers « une condition implicite »¹² purement subjective, comme l'indique, en outre, l'effet graphique du pronom tonique « MOI ». C'est précisément par ce processus que survient l'épanouissement personnel. Cette modalité déontique se trouve davantage valorisée par l'usage de la comparaison dans le syntagme adverbial « plus loin », signe de la prise en compte des spécificités individuelles, auparavant abolies.

Conclusion

La quête et la définition du statut d'humain exploitent les outils langagiers des déictiques, de la connotation et des modalités. La relation qui se noue avec les diverses désignations de l'univers des formalités révèle une lutte dialectique qui se solde par le succès indéniable de la subjectivité. La connotation, fondée sur les noms propres et les néologismes, favorise la contestation des normes sémantiques et autorise l'éclosion d'un sens nouveau, lié à l'affectivité du locuteur. Les modalités d'énonciation et d'énoncé lui permettent, à la fois de se positionner autrement par rapport à ses interlocuteurs, et de faire valoir son moi sur toute vérité préconçue. Cet affrontement constant nourrit la création littéraire de l'auteur qui se revendique d'une réappropriation de la langue plus personnelle, dans la mouvance des écritures négro-africaines novatrices dont se réclame Sony Labou Tansi.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

LABOU TANSI SONY, *Ici commence ici*, Dakar, Nouvelles Éditions Numériques Africaines (NENA), [lu le 4 avril 1978 par le Pr Albert Azeyeh] 2013.

ARRIVÉ Michel, GADET Françoise et GALMICHE Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

¹² Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse stylistique*, op.cit., p. 80.

- BENVENISTE Émile « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale, t.II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1974.
- FROMILHAGUE Catherine et SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », [1999] 2004.
- GARDES TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MOLINIÉ Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, [1986] 1997.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)