



HAL
open science

Mythes et violence dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi

Alain-Kamal Henry

► **To cite this version:**

Alain-Kamal Henry. Mythes et violence dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi. Littératures. Université de Cergy Pontoise, 2012. Français. NNT : 2012CERG0579 . tel-00769130

HAL Id: tel-00769130

<https://theses.hal.science/tel-00769130>

Submitted on 27 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UFR des Lettres et Sciences Humaines
Ecole Doctorale Droit et Sciences Humaines

**MYTHES ET VIOLENCE DANS L'ŒUVRE
DE
SONY LABOU TANSI**

Thèse de doctorat présentée par
HENRY Alain-Kamal Martial

Directrice de thèse, Christiane Chaulet Achour , Professeur à l'Université de Cergy-
Pontoise

JURY

Amina Bekkat, professeur à l'Université de Blida, Algérie
Xavier Garnier, professeur à l'Université de Paris III
Sylvie BRODZIAK, MCF-HDR à l'Université de Cergy-Pontoise
Christiane Chaulet-Achour, Professeur à l'Université de Cergy Pontoise

30 mars 2012

REMERCIEMENTS

Nous tenons à adresser nos sincères remerciements au Professeur Christiane Chaulet-Achour pour son tempérament et ses encouragements tout au long de ces années de recherche et de rédaction marquées de péripéties nombreuses. Nous insistons sur la qualité de sa direction à travers laquelle nous reconnaissons sa persévérance et sa capacité à transmettre l'envie et la volonté de conduire un travail de recherche rendu, souvent, difficile par la distance, les difficultés matérielles de documentation et une communication encore peu développée à Mayotte.

Nos remerciements vont également, à toute notre famille sur notre petite île de Mayotte et surtout à ma mère Kouraïchia Madi et à mon père, le docteur Martial Henry, qui, je l'espère, trouveront du sens à ce travail sur la violence et les mythes dans le roman de Sony Labou Tansi car celui-ci honore les mémoires et les intelligences de nos peuples.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

De l'esclavage à la colonisation puis de la colonisation à l'indépendance, l'histoire des peuples d'Afrique subsaharienne a été marquée par des violences nombreuses : violations des cultures, déportations des populations, génocide de telle sorte que leurs mémoires et leurs imaginaires sont jalonnés de hantises et de traumatismes.

Vers 1960, alors que la décolonisation avait suscité un grand optimisme chez les Africains qui voyaient la fin des discriminations et des injustices sociales, les drames politiques se sont pérennisés pourtant. Les jeunes Etats ne sont pas parvenus à apporter l'apaisement attendu. Bien au contraire, les pays africains sont encore aujourd'hui le théâtre de guerres ethniques, de génocides et d'autres fléaux qui marquent l'avènement de nouvelles tragédies politiques. Ce n'est donc pas étonnant que les littératures d'Afrique subsaharienne de langue française soient marquées, depuis leur émergence jusqu'à aujourd'hui, par la thématique de la violence. La fiction enregistre les remous de l'Histoire, les précède et les annonce parfois, tant l'écrivain est sensible au devenir des sociétés.

Nous nous intéresserons à la question de la violence et à la manière dont elle s'exprime dans le roman et dans le théâtre de l'auteur congolais Sony Labou Tansi dont l'écriture émerge à l'heure où les conflits politiques des pays d'Afrique de l'Ouest, nouvellement indépendants, atteignent des sommets dramatiques inattendus.

Les nombreux coups d'Etat militaires qui s'enchaînent depuis 1960 éloignent, au bout d'une décennie, les espoirs de tout système de gouvernance institutionnalisé et démocratique. L'univers fictif de Sony Labou Tansi dénonce les abus des Etats indépendants dans un pamphlet sévère qui raille les dictatures postcoloniales. A travers une écriture engagée, l'auteur milite pour le respect des droits de l'homme et des valeurs de la démocratie.

Avant de délimiter notre corpus, il convient de nous intéresser à l'évolution historique de la littérature engagée en Afrique, en rapport avec l'histoire de ses peuples, et de dégager, par la suite, la place que le thème de la violence a occupée dans les œuvres littéraires.

La contestation et la révolte ont été les phénomènes essentiels du roman, de la poésie et du théâtre depuis les premières œuvres de la littérature négro-africaine mais de manière différente selon les générations. On constate que la nature de la violence exprimée varie selon les périodes de l'histoire car les réalités sociales, économiques et politiques influencent considérablement l'écriture de telle sorte que les variantes qu'on dénote peuvent être considérées comme les principaux éléments caractéristiques qui composent l'esthétique des œuvres des auteurs africains.

Même si nous envisageons d'approcher l'œuvre littéraire dans sa relation avec les événements politiques, il s'agit toutefois d'étudier le texte lui-même, sa fiction, ses thèmes, ses évolutions esthétiques, en utilisant les approches historique, ethnologique ou sociopolitique comme éléments d'information mais non comme l'objectif de la démarche. Il conviendra donc de faire régulièrement le rapport entre l'œuvre littéraire et la réalité politique de son époque.

Les premiers romans nés du fait colonial, dénonçaient les actes de racisme, le phénomène de déculturation et les exactions subies par les peuples noirs dans l'empire colonial. Le romancier s'attaquait à la figure de l'Occident et dénonçait la domination culturelle. Même si les premières œuvres émergeaient dans une sphère d'influence des métropoles coloniales sur l'élite intellectuelle autochtone, on y discernait déjà un verbe contestataire et une trame influencée par les conflits liés aux sociétés colonisées. C'est le cas des romans qui ont marqué cette période. Parmi les plus importants, on peut citer *Les Trois volontés de Malic* d'Ahmadou Mapaté Diagne (1920), *Batouala, véritable roman nègre* de René Maran (1921), *Force-Bonté* de Bakary Diallo (1926), *Karim, véritable roman sénégalais* d'Ousmane Soce (1935), *Doguimici*, Paul Hazoumé (1939).

La deuxième vague de la contestation pérennise l'engagement de l'écrivain, elle coïncide avec la dénonciation du racisme que subissent les Noirs dans le monde. Les revendications d'une culture négro-africaine et d'une égalité entre les races ont comme idées motrices l'égal traitement des individus dans les sociétés humaines. Les auteurs qui marquent cette génération publient d'abord des revues depuis 1930 parmi les plus importantes *La Revue du monde noir*, *Légitime Défense* et *L'Étudiant noir* (1934-1939). *L'Étudiant noir* naît de la collaboration de ceux qui deviendront les ténors du mouvement de la Négritude, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor. Les jeunes étudiants qui animent les rencontres des intellectuels noirs revendiquent leur identité négro-africaine et la valorisation de leur culture. Face à la culture occidentale, ils

rejetent la domination anthropologique et réclament une reconnaissance de l'histoire et des civilisations de l'Afrique noire.

Privilégiant la poésie et le théâtre, cette génération d'auteurs fut influencée d'abord par les mouvements de contestation de l'oppression et de la discrimination des Noirs aux Etats-Unis. Dans les années 1920, les auteurs du mouvement de Harlem sont des modèles pour les intellectuels noirs à Paris, grâce à la présence dans la capitale de W. T. Dubois, Claude Mac Kay, Langston Hugues, Richard Wright. *Banjo* le roman de Claude Mc Kay est traduit en français en 1923 ; l'auteur y revendique son identité africaine et réclame plus de liberté et plus de droits pour les Noirs dans le monde. Son ouvrage devient alors le livre de chevet des étudiants noirs à Paris. Sur cette lancée, Léon-Gontran Damas publie, en 1937, *Pigments* et Aimé Césaire, son *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939 qui se distinguent tous les deux par la force de la langue et la virulence du propos. Léopold Sédar Senghor réunit plusieurs auteurs d'Afrique et des îles dans son ouvrage qu'il titre *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Ce recueil rassemble les textes des poètes de la Négritude et marque une sorte de bilan à l'apogée du mouvement, consacrée par la préface de Jean-Paul Sartre, *Orphée noir*.

Les années 1950-1960 laissent apparaître une troisième étape du traitement de la violence plus lisible dans le roman cette fois. Le romancier dénonce la politique menée par les puissances coloniales dans les territoires africains. L'engagement littéraire introduit un élément plus contemporain dans la fiction, c'est l'émergence des mégalo-pôles africaines de l'époque coloniale à travers la ville qui charrie d'autres injustices sociales. Le roman, en quête de réalisme, s'inspire de la vie urbaine. Le récit narre le destin des héros dans la cité qui s'achève toujours dans des drames personnels. Mongo Beti, *Ville cruelle* (1954), *Le pauvre Christ de Bomba* (1956), Ferdinand Oyono, *Une vie de boy* (1956) et *Le vieux nègre et la médaille* (1956), Olympe Bhêly Quenum, *Un piège sans fin* (1960), Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu* (1960) et *Ô pays mon beau peuple* (1961). Ces romans perpétuent la dénonciation des agressions subies par les peuples africains dans les territoires coloniaux et la violence qui ravage la masse plongée dans la nouvelle réalité de l'urbanisation massive marquée par une paupérisation extrême.

Toutefois, le roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë* (1961), dans lequel l'auteur interroge la rencontre des civilisations occidentale et négro-africaine à

travers son personnage Samba Diallo, poursuit les thèmes déjà développés par la Négritude. C'est un roman tragique qui met son personnage face au choix entre l'adoption de la pensée occidentale et la pérennisation des traditions africaines. Samba Diallo est poignardé par un fou après son retour du voyage en France un peu comme si l'auteur annonçait déjà, dans cette œuvre riche en pensée, les nouvelles contradictions des sociétés africaines postcoloniales sous les dictatures militaires.

Sur le plan idéologique et politique, les intellectuels noirs expriment un grand intérêt pour le socialisme et le communisme qui semblent alors plus proches des préoccupations du Tiers Monde. Cette période a été marquée par les congrès des intellectuels noirs à Paris, à La Sorbonne en 1956 et à Rome en 1959, perçus comme un nouveau départ pour l'Afrique et surtout pour l'homme colonisé.

En politique, après la décolonisation massive de 1960, des actions influencées par les idées marxistes sont menées dans de nombreux pays d'Afrique subsaharienne contre les anciens colons. On voit une implication de Cuba et de l'URSS dans les luttes pour l'émancipation et pour une souveraineté totale des nouveaux Etats regroupés dans la communauté socialiste contre l'impérialisme occidental. En 1965, Che Guevara est au Congo et s'engage dans le maquis aux côtés de Joseph Kabila. Il mène d'autres opérations militaires en Guinée et en Angola qui marquent la montée des idéaux communistes.

En littérature, le phénomène de la renaissance militante de la culture africaine est le thème récurrent dans tous les romans francophones des pays africains de 1954 à la fin des années 1980. L'ouvrage critique de Jacques Chevrier, *La littérature nègre* (1984, 1999), rappelle d'ailleurs les références de la littérature négro-africaine, il est question d'une véritable prise de conscience chez les auteurs qui affirment alors une volonté de s'émanciper de la littérature française et de la culture occidentale. Les trois thèmes essentiels de la production littéraire que relève Jacques Chevrier sont la dénonciation des abus du colonialisme, la contestation du système colonial et enfin l'expression de la révolte culturelle et la revendication de l'identité nègre.

Nous citons Jacques Chevrier :

Cette double prise de distance par rapport aux maîtres occidentaux s'accompagne d'une véritable déclaration de guerre à l'Europe : en même temps que le conflit des deux cultures est posé comme essentiel et définitif, on proclame la nécessité d'une révolution

culturelle ayant pour objectifs la réconciliation des Noirs avec eux-mêmes, l'affirmation de leur singularité ethnique et la prise en main de leur propre destin¹.

C'est ainsi que l'on peut affirmer que les écrivains et les intellectuels noirs ont participé avec leurs œuvres aux luttes de libération des colonies africaines et à la proclamation massive de leurs indépendances en 1960. La décolonisation a été ressentie alors comme une victoire de l'Afrique sur l'Europe, mais surtout la victoire des écrivains et des intellectuels engagés pour la libération de l'homme colonisé, aussi bien ceux d'Afrique que leurs homologues français dont le plus connu est Jean Paul Sartre. En 1960, on inaugure alors les Etats indépendants d'Afrique dirigés par un gouvernement souverain. Cette nouvelle réalité politique est historique, elle tourne la page de la colonisation et suscite beaucoup d'optimisme et d'enthousiasme lorsque apparaissent les premiers Etats indépendants de l'Afrique subsaharienne issus de la colonisation.

Néanmoins, l'Indépendance ne signifie pas règlement de toutes les questions en suspens. Et à la veille des années 1970, moins d'une dizaine d'années après la proclamation des indépendances des pays d'Afrique noire, le caractère contestataire du roman se poursuit, la thématique de la violence est encore très présente dans le récit. On parle alors d'une littérature de « désenchantement et de désillusion » selon les termes de Jacques Chevrier ; une littérature marquée par l'échec des idées de démocratie face à la montée de la tyrannie et du despotisme dans les Etats gouvernés par des régimes armés.

La rupture avec les puissances occidentales n'est pas consommée puisque l'ingérence dans les affaires politiques des jeunes Etats se traduit par le soutien militaire et le maintien au pouvoir des dictateurs n'agissant que dans l'intérêt stratégique des anciennes puissances colonisatrices. Les coups d'Etat répétitifs et les élections truquées déstabilisent l'ensemble des projets socioéconomiques et plongent les pays dans des guerres intestines. Par conséquent, de nombreux Etats de l'Afrique noire s'enlisent dans la pauvreté avec une production alimentaire inférieure à ce qu'elle était lors des accessions à l'indépendance. Les systèmes de santé s'effondrent et les Etats se trouvent confrontés aux épidémies et aux guerres civiles qui souvent opposent les ethnies entre elles.

Maintenant que le grand souffle épique et lyrique des années immédiatement contemporaines de l'indépendance est retombé, il faut bien constater que la période

¹ Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, 1984, Paris, Armand Colin, réédition 1999, p. 38.

comprise entre 1960 et nos jours a engendré, pour l'essentiel, une littérature de désenchantement et de désillusion. [...] les auteurs francophones ont entrepris de dresser à leur tour, et à des degrés divers, un réquisitoire sévère et une satire acerbe à l'encontre des mœurs politiques de l'Afrique contemporaine. Corruption, népotisme, vénalité, despotisme des dirigeants et de leurs complices y sont dénoncés sans ambages².

Vers la fin des années 1970, l'Afrique subsaharienne est marginalisée par sa faiblesse économique et militaire, on n'y décèle en perspective aucun signe de redressement ou de progrès économique et social majeur.

Dans la littérature, cette sévère réalité a pour conséquence l'expression d'un grand pessimisme chez les écrivains qui dénoncent les abus politiques, la décadence de l'homme africain et les conditions sociales dégradantes. C'est dans cette période qu'émergent les œuvres du romancier congolais Sony Labou Tansi qualifié par Jean Michel Devesa, « d'écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo³. » Sa fiction témoigne des drames politiques des Etats des indépendances en particulier, ceux des deux Congo.

Notre thèse est axée sur les questions qui relèvent directement des agressions politiques dans les états africains indépendants car celles-ci apparaissent comme la nouvelle matière romanesque qui prolonge ce qui semble aujourd'hui une tradition dans la littérature africaine, à savoir l'engagement de l'écrivain et la dénonciation des violences politiques. Les thèmes abordés par Sony Labou Tansi inscrivent son œuvre dans une problématique « dite » postcoloniale. Il convient dès lors de s'attarder sur cette notion que Papa Samba Diop juge incontournable quant à l'analyse de la littérature francophone. Elle est apparue dans la critique littéraire francophone ces dernières décennies et fut empruntée au contexte anglophone.

Selon la définition qu'en donnent Bill Ashcroft, Gareth Griffith et Helen Tiffin co-auteurs de *The empire writes back* le terme évoque les relations d'agression des territoires dans les empires occidentaux, plus précisément les questions politiques, économiques et culturelles qui ont émergé pendant la colonisation et qui sont aujourd'hui contestées par les auteurs des pays issus de la colonisation. La définition anglophone de Bill Asholf citée par Peter Childs et R.J. Patrick Williams sous-tend la notion de cultural

² Jacques Chevrier, *Littérature nègre, op. cit.*, p.139.

³ Jean Michel Devesa, *Sony Labou Tansi, Ecrivain de la honte et des rives magiques du fleuve Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

studies qui évoque une continuité du processus de l'occupation des territoires par les puissances occidentales.

We use post-colonialism, however, to cover all the culture affected by imperial process from the moment of colonisation to the present day. This because there's a continuity of preoccupations throughout the historical process of occupation initiated by the European empirical aggression⁴.

Nous constatons d'emblée la référence faite à une relation bipolaire placée sous le signe de l'agression et de la domination. Nous pourrions ainsi qualifier la violence qui s'exprime dans l'œuvre sonyenne comme étant une violence postcoloniale. L'étude que nous en faisons postule essentiellement une analyse de sa fonction littéraire voire politique et ontologique.

Le postcolonialisme est en cours de définition dans la critique francophone. Il désigne alors la littérature de l'ensemble des territoires anciennement colonisés à travers un rapport de continuité qui, après l'indépendance, traite des mêmes problématiques que la période coloniale. En littérature, le postcolonisme réfère une démarche critique convoquée dans les études les plus significatives réalisées ces dernières années. Ainsi Papa Samba Diop s'attarde sur la fonction politique de la violence postcoloniale. Quant à Jean Marc Moura, il lui donne une connotation langagière liée à des situations marquées par le multilinguisme comme fondateur d'une nouvelle logique textuelle. Xavier Garnier introduit la notion de territoire comme lecture spatiale de l'œuvre postcoloniale et plus particulièrement du roman de Sony Labou Tansi.

En ce qui concerne la fiction littéraire, le terme engage une écriture de la violence à travers trois thèmes majeurs ; la dérision politique, l'audace de l'écriture et les mythes ancestraux révisités comme réponse ontologique à une situation politique marquée par le chaos et le désordre. Chez Sony Labou Tansi, le Congo s'avère la topologie fictive du roman. L'auteur y est né Marcel N'tsoni, le 5 juillet 1947 à KIMWANZA d'une mère et d'un père appartenant aux deux Congo. Sony Labou Tansi est poète, romancier et dramaturge. Sa mère appartient au clan Kongo des Muvimba. L'écrivain, qui mourut en 1995, ne s'est jamais exilé de sa terre natale, sa vie et son œuvre sont liées à l'histoire des

⁴ Peter Childs R.J. Patrick Williams, *An introduction to Post-colonialism theory*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, Michigan, 1997, p.3.

rives du fleuve Congo. Sa fiction manifeste son appartenance au territoire Kongo et à sa double affiliation au Congo Brazzaville (RPC) et au Congo Kinshasa (RDC).

Sony Labou Tansi n'a pas cessé d'écrire avant sa première publication, surtout des pièces de théâtre plusieurs fois récompensées lors des concours littéraires de RFI. Il connaît son premier grand succès romanesque avec *La Vie et demie* (1979), premier de ses romans édités aux éditions du Seuil. Dès sa parution, ce roman est qualifié de chef-d'œuvre par la critique. Sony Labou Tansi publie six romans de 1979 à 1995 : *La Vie et demie* (1979), *L'Etat-honteux* (1981), *L'Anté-peuple* (1983), *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985), *Les Yeux du volcan* (1988) et *Le Commencement des douleurs* (1995). Il écrit plus d'une dizaine de pièces de théâtre qu'il interprète avec sa compagnie de théâtre, le Rocado Zulu Théâtre. C'est à travers l'étude de l'ensemble de ses romans dans l'essentiel et quelques pièces de théâtre, *Qui a mangé madame D'Avoine Bergotha*⁵, *La parenthèse de sang*⁶ et *Une chouette petite vie bien osée*⁷ que nous comptons analyser les nouveaux traitements du thème de violence dans la littérature postcoloniale.

Etant donné que la violence exprimée dans les œuvres est liée à une génération et à un contexte postcolonial, il convient d'abord de situer les conditions politiques dans lesquelles émerge l'écriture sonyenne et de décrire la situation qui provoque son engagement politique comme conseiller municipal puis député associé au parti de l'opposition le MCDDI⁸ de Bernard Kolelas Bakana.

Dès la déclaration de son indépendance en 1960, le Congo (RDC) est victime des troubles politiques qui vont se généraliser par la suite dans l'ensemble de l'Afrique noire. La crise congolaise voit s'affronter plusieurs prétendants au poste de chef de l'Etat. La conséquence est un morcellement du pays qui débouche sur des affrontements interethniques. Après avoir fait du Congo la plus grande réussite économique de l'Europe en Afrique, la Belgique cherche à contrôler les richesses minières et les sociétés productrices. Ce qui provoque l'éclatement du pays avec, d'une part les sécessionnistes du Kasai, alliés des Belges qui convoitent les diamants de cette riche région et d'autre part le gouvernement de Patrice Emery Lumumba qui préconise l'unité nationale. Le conflit séparatiste prend une dimension internationale avec une implication du jeune Etat

⁵ Sony Labou Tansi, *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha?* Belgique, Editions Promotion Théâtre, 1989.

⁶ Sony Labou Tansi, *Une chouette petite vie bien osée*, Belgique, Lansman, 1992.

⁷ Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang*, Paris, Monde noir, Hatier international, 2002.

⁸ Mouvement Congolais pour la Démocratie et le Développement Intégral, parti politique créé par Bernard Kolelas adepte de la philosophie et du messianisme matsouanistes.

dans les enjeux de la guerre froide. Le bloc soviétique et les Etats-Unis d'Amérique s'en mêlent. Le chef du gouvernement, Patrice Emery Lumumba dénonce une indépendance de forme et craint que les Belges veuillent contrôler le pays par le biais de la corruption de ses dirigeants avec l'appui de la CIA. Après avoir fait appel à l'aide de l'ONU puis des communistes soviétiques, le conflit se solde par l'assassinat mystérieux du jeune premier ministre. Le Congo plonge définitivement dans la crise politique et humanitaire depuis 1967, au lendemain du coup d'Etat du Colonel Désiré Mobutu. La Belgique finit par atteindre son objectif avec la promotion du colonel Mobutu à la tête de l'Etat.

Les mêmes drames touchent le Congo Brazzaville depuis son indépendance et atteignent leur point culminant avec l'assassinat, en mars 1977, du président fondateur du parti unique dirigeant d'obédience maoïste, Marien Ngouabi, exerçant de ce fait les fonctions de chef de l'Etat. Le gouvernement transitoire est installé par les militaires en tant qu'organe provisoire assumant les fonctions suprêmes de l'Etat. Il est dirigé par Jacques Joachim Yhombi-Opango. Le futur président Sassou Nguesso Denis occupe alors le poste de premier vice-président. Le 5 février 1979, le comité central du parti unique désavoue Yombi Opango et place à la tête de l'Etat, monsieur Denis Sassou Nguesso.

La maîtrise des ressources minières très convoitées par les sociétés françaises devient le premier enjeu de pouvoir. Les visées d'exploitation des ressources du sol conditionnent les choix politiques de l'ancienne puissance coloniale. Elle impose les chefs de l'Etat selon qu'ils défendent ses intérêts ou pas. Dans son ouvrage, préfacé par François Xavier Verschave, *La démocratie congolaise brûlée au pétrole*⁹, Yitzhak Koula démontre le rapport entre les guerres au Congo et l'exploitation du pétrole à travers l'implication tragique de la société française Elf et du gouvernement congolais. La thèse de Doudila Justin-Macaire, *Le Congo et le droit de mer : exploitation des ressources pétrolières et halieutiques*¹⁰, analyse les conflits politiques et soutient l'implication des anciennes puissances coloniales dans la gestion des richesses du pays.

L'œuvre de Sony Labou Tansi fustige l'impuissance des nouveaux pouvoirs à construire une société juste et à répondre aux espoirs suscités par la décolonisation. Il dénonce la corruption des chefs d'Etat en en faisant les principaux protagonistes de son pamphlet. Ses œuvres font partie des grandes expériences de l'engagement politique par la littérature en Afrique. Sans doute, l'auteur congolais a-t-il cherché à faire entendre

⁹ Yitzhak Koula, *La Démocratie brûlée au pétrole*, Paris, l'Harmattan, 2005.

¹⁰ Doudila Justin-Macaire, *Le Congo et le droit de mer : l'exploitation des ressources pétrolières et halieutiques*, thèse de doctorat, université de Paris-X, vol.2, 1992.

dans l'ensemble de son œuvre un seul message : la privation des droits et des libertés de son peuple par le régime au pouvoir. L'effet de répétition des mêmes violences émanant des mêmes personnages et dans les mêmes lieux dans ses romans et dans ses pièces de théâtre témoigne d'un phénomène d'insistance ayant pour but d'alerter le lecteur sur les situations insoutenables que connaît l'Afrique.

Il conviendra également de considérer l'esthétique du roman sonyen qui est, à plusieurs niveaux, très novatrice. On note d'ailleurs des évolutions conséquentes au fil de son écriture. Dans son roman, apparaît une première écriture plus réaliste avec *L'Antépeuple*. Ce roman a été publié en 1983, quatre ans après *La Vie et demie*, mais il est en réalité sa première œuvre romanesque. On y détecte une toponymie congolaise réelle et des événements de l'actualité congolaise et on y décèle également une chronologie linéaire.

Le second souffle de l'écriture de Sony Labou Tansi concerne *La Vie et demie* et *l'Etat honteux*. Comparés à *L'Antépeuple*, la structure et la narration des deux romans sont d'une toute autre verve. Les deux œuvres participent à une dénonciation de la machine d'oppression étatique, dans laquelle le récit abandonne toutefois le ton soutenu pour proposer un discours romanesque qui traite un sujet tragique sur le mode de la dérision où, de surcroît, dominent le burlesque et la caricature.

Au niveau stylistique et esthétique, l'une des nombreuses originalités de la fiction sonyenne réside dans la capacité de l'auteur à inventer un langage subversif à plusieurs niveaux. Daniel Delas qualifie, d'ailleurs, l'écriture de Sony Labou Tansi de langage de l'insoumission. Il interroge ensuite la notion de texte en faisant sans doute référence à son caractère proche du langage oral. Il affirme ainsi que « c'est contre cette poétique de la soumission à l'ordre du texte et à la tyrannie du Beau que vont s'écrire les textes de Sony Labou Tansi un siècle plus tard. » Il interroge cette écriture et demande si ce sont « d'ailleurs bien des textes ¹¹ » en tenant compte de leurs caractères proches du langage parlé.

Quant à l'univers fictif, il obéit à une logique qui s'émancipe des exigences de vraisemblance du récit réaliste adopté par les romans historiques. L'espace et la chronologie créent un réel désencrage de l'univers de référence. Le roman échappe à une narration réaliste des événements qu'il prend en charge bien qu'ils soient immédiatement

¹¹ Daniel Delas, « Métastases du discours postcolonial », in (dir), Papa Samba Diop et Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 65.

liés au quotidien de l'auteur. La fiction ne s'enlise pas dans une chronologie linéaire, bien au contraire, le génie du roman tient à la faculté de l'auteur à créer un univers marqué par une vision magique et merveilleuse du monde. La topologie, comme repère et simulation d'un réel africain dans les récits antérieurs, est différente de celle des pays africains. Il y a une véritable décontextualisation de la fiction et une quête d'universalité. Chez Sony Labou Tansi, les villes imaginaires brouillent les pistes, l'auteur refuse de les inscrire dans une cartographie connue. De nombreux lieux cités dans le roman n'existent sur aucune carte connue. De la même manière, les seules informations dont le lecteur dispose sur ces Etats et ces villes qui apparaissent dans la fiction à savoir l'Etat de la Katamanalasia, *La Vie et demie*, les villes de Yourma, *l'Etat honteux*, de N'sanga Norda et Valancia, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, de Hondo-Noote, *Le Commencement des douleurs*, demeurent leur localisation dans les régions tropicales. Il s'agit d'un espace réinventé situé entre l'imaginaire et la créativité de l'écrivain congolais que nous étudierons comme un renouveau de la fiction.

Après avoir introduit la relation entre le contexte politique réel qualifié par le terme "postcolonie" et l'œuvre de Sony Labou Tansi, il convient d'évoquer la logique de l'univers fictif des trois derniers romans, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les yeux du volcan* et son œuvre posthume, *Le Commencement des douleurs* : le roman se focalise sur une violence différente de celle décrite dans les premiers récits. Il s'agit des agressions perpétrées contre les clans Kongo. La violence décrite dépasse le caractère politique pour prendre une connotation sacrée liée à la mythologie et à l'histoire des peuples fondateurs de l'ancien royaume Kongo.

La mémoire collective et la mythologie des Bakongo apparaissent dans le récit d'une manière idéalisée, elles marquent l'appartenance du roman à une culture Kongo, précisément les Laris, c'est la raison pour laquelle nous parlons dans notre étude du roman de l'histoire des clans Kongo. Par ailleurs, l'occupation des espaces fictifs et la concentration des populations kongo dans leurs territoires géographiques ont une logique qui structure l'espace habité selon les conflits politiques au Congo-Brazzaville. Dans la réalité politique brazzavilloise, les Sudistes, d'appartenance Kongo, conduits par Bernard Kolelas Bakana sont opposés aux Nordistes affiliés au régime du Président Sassou Nguesso. Les Sudistes se considèrent comme les victimes d'une situation politique injuste provoquée par le coup d'Etat de 1977 et les émeutes de 1979 qui ont porté Sassou Nguesso au pouvoir. Ecartés du gouvernement et séquestrés par le nouveau régime, les

Bakongo du Sud apparentés aux clans des matsouanistes revendiquent un retour de leurs leaders à la tête du pays.

Le roman de Sony Labou Tansi décrit par conséquent un espace habité, dominé par une idéologie politique qui tient d'une expérience historique propre aux territoires des clans kongo. Dans son récit, les clans Kongo occupent les espaces positifs. Ils sont opposés non pas à l'espace urbain mais à la capitale du Nord incarnée par le pouvoir et qualifiée de lieu mortifère parce qu'elle est l'espace du pouvoir. Ainsi, N'sanga Norda, Hozanna, Tombalbaye, capitales des régimes dictatoriaux, sont des mégalofoles situés au Nord alors que Valancia et Hondo Noote, villes des Bakongo et espaces positifs, sont au Sud. La violence politique surgit de la confrontation entre les cités du Kongo et la Capitale.

L'étude des mythes de l'univers sonyen est le deuxième aspect que nous comptons développer dans notre thèse. Nous pensons que, dès lors que l'auteur introduit les mythes dans sa fiction, la dynamique de son récit s'avère « une quête permanente du sens » tant l'auteur est préoccupé par le devenir du monde et de l'homme. Sony Labou Tansi révèle son attachement à l'imaginaire Kongo, mais également aux mythes de la Bible. Dans les propos recueillis par Alain Brezault, Sony Labou Tansi affirme qu'il lit régulièrement la Bible plusieurs fois par jour et essentiellement les passages de l'Apocalypse. L'auteur trouve le sens de son univers dans les mythes du cataclysme, il évoque dans son récit, autant les mythes de la tradition kongo que celle de la tradition juive et catholique :

J'ai une manière particulière de lire, le plus souvent au lit, pour mon plaisir, plusieurs livres à la fois, aussi bien des romans que des pièces de théâtre et des essais, il m'est difficile de dire qu'un livre me marque plus qu'un autre, à part l'Apocalypse que je lis plusieurs fois par an¹².

La thèse soutenue par Edro-Maximin Mavoungou, *Le mythe matswaniste dans la littérature congolaise d'expression française*, en donnant la fonction du mythe en général, explique également son sens en littérature : il y voit la réponse aux problèmes contemporains auxquels l'homme est confronté :

¹² Alain Brezault, Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 91.

Le mythe devient la solution aux problèmes de l'heure, la véritable réponse aux questions troublantes, absurdes et inévitables qu'on se pose. Le mythe aide à surmonter les angoisses du monde actuel¹³.

Chez Sony Labou Tansi, l'élément mythique a quelque chose d'intrigant et d'angoissant voire d'insaisissable. Il revêt une fonction nouvelle dans l'élaboration du récit et participe autant que les éléments contemporains que nous avons déjà cités, à savoir l'Etat et la figure du dictateur, à la structuration de l'univers de référence. A travers l'invocation des figures mythologiques kongo et une référence faite aux écrits bibliques dans son récit, l'auteur donne un sens ésotérique aux drames qui marquent l'histoire du Congo.

Cette présence mythologique dans l'univers fictif est une tentative de signification du monde réel à travers le symbolisme kongo qui apparaît également comme une épistémologie africaine revendiquée par les intellectuels et les écrivains contemporains. Mircea Eliade donne, dans sa définition du mythe, la relation entre le mythe et la réalité dans la société « primitive » :

Vivre les mythes implique une expérience vraiment « religieuse » puisqu'elle se distingue de l'expérience ordinaire, de la vie quotidienne. La religiosité de cette expérience est due au fait qu'on réactualise des événements fabuleux, exaltants, significatifs, on assiste de nouveau aux œuvres créatrices des Êtres Surnaturels ; on cesse d'exister dans le monde de tous les jours et on pénètre dans un monde transfiguré, auroral, imprégné de la présence des êtres surnaturels. [...] En somme les mythes révèlent que le Monde, l'homme et la vie ont une origine et une histoire surnaturelles, et cette histoire est significative, précieuse et exemplaire¹⁴.

La mythologie kongo de tradition orale est transmise dans les communautés depuis plusieurs siècles, elle fonde une autorité politique et théologique traditionnelle que nous retrouvons dans le roman. Elle est composée des mythes des origines, des mythes cosmogoniques qui dévoilent les sources et le devenir des peuples. Nous considérons autant les mythes anciens (mythes des origines ou mythes cosmogoniques) que les mythes politiques de l'histoire contemporaine. L'excellent ouvrage de Luc de Heusch, *Le roi du Kongo et les monstres sacrés*¹⁵, retrace la mythologie ancienne du peuple Kongo,

¹³ Edro Maximin Mavoungou, *Le mythe dans la littérature congolaise d'expression française*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, 1995.

¹⁴ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, (1988), Paris, rééd. Folio, 2010, p. 33.

¹⁵ Luc de Heusch, *Le roi du Kongo et les monstres sacrés. Mythes et rites bantous*. III. Paris, Gallimard, 2000. La version du mythe Kongo des origines citée par l'anthropologue belge Luc de Heusch dans son ouvrage révèle que le roi fondateur du royaume Kongo, Bunzi, roi des esprits aurait fécondé un pygmée. La mère pygmée, appartient au domaine mystérieux de la forêt mais elle aurait emprunté la voie maritime

il nous initie à la connaissance des figures mythologiques indispensables pour comprendre l'univers sonyen. Georges Balandier consacre une étude importante aux peuples Kongo, il donne une analyse du royaume et de sa capitale Mbanza Kongo, dans l'ouvrage intitulé, *Le royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*¹⁶.

Dans l'univers kongo, mythe et Histoire se correspondent, il n'y a pas de frontière qui les sépare, le mythe est ainsi espace chronologique et fondement d'historicité. Il faudra alors reconsidérer la notion d'Histoire dans notre étude et l'envisager comme un croisement des mythes, de la tradition orale et des événements politiques de l'histoire contemporaine. Ainsi, la mémoire collective des clans Kongo commence avec le grand royaume du même nom, auparavant très prospère. Le roi était le chef d'un Etat kongo, il représentait les nombreux clans situés sur les rives du fleuve Kongo. La tragédie de la destruction de la capitale Mbanza Kongo rebaptisée Saint-Salvador et son occupation par les Portugais est un fait marquant. Comme toute chute tragique, elle est le point de départ d'une longue errance des peuples kongo. De là, naît un militantisme nationaliste dont le principe est de refonder la capitale en réunissant l'ensemble des groupes kongo dans leur territoire.

La Sainte Elisabeth Kimpa Vita devient la prophétesse de ces mouvements syncrétistes politico-religieux. Issue de la société des notables kongo, elle est fondatrice de l'Eglise des Antoniniens¹⁷. Il est dit qu'elle aurait entendu des voix lui confier la mission de réunir le royaume et de reconstruire sa capitale, afin que règnent à nouveau les rois du Kongo. Sa fin tragique en fait une martyre et une sainte. Condamnée pour hérésie par le tribunal des missionnaires chrétiens, elle est brûlée vive sur le bûcher telle une Jeanne d'Arc. C'est autour de son combat et de sa parole que se fonde une philosophie politique syncrétiste qui associe les croyances des Bakongo et la foi chrétienne. L'influence de cette église est très forte dans les partis politiques contemporains. La parole prophétique structure la collaboration des communautés religieuses et des partis politiques.

pour rencontrer Bunzi, le père, grand prêtre d'une puissante divinité. Avant la découverte du fleuve Congo en 1483, par le portugais Diego Cao, Nziga Kumu ou Nzinga a Nkuwu (roi Kongo), dont l'existence est attestée par les sources portugaises de la fin du XVe siècle régnait sur le royaume Kongo qui s'étendait sur la rive sud du fleuve. Le royaume se serait formé au cours de la moitié du XVe siècle et serait devenu la structure politique et sociale la plus puissante de l'Afrique centrale, son territoire recouvrait les territoires actuels de l'Angola et des deux Congo. Le souverain contrôlait aussi au nord du fleuve, les petits Etats côtiers voisins du fleuve du Laongo, du Ngayo et de Kakongo.

¹⁶ Georges Balandier, *Le royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2009.

¹⁷Secte kongo vouant un culte à la Sainte Kimpa Vita.

Le roman sonyen est fortement influencé par les mythes du territoire qui occupent une place fondamentale dans la pensée philosophique. Le narrateur sonyen est un personnage initié à la cosmogonie kongo et aux croyances occultes. Il organise l'univers fictif qu'il décrit sur la base d'une logique kongo de la représentation du monde. L'univers politique fictif s'imprègne des sociétés secrètes du Lemba¹⁸. Cette pratique anciennement interdite par les colons français et belges a été perpétuée dans le plus grand secret par les Kongo Lari, l'ethnie de l'auteur. Georges Balandier y trouve l'exaltation du passé et la source de l'espoir des clans kongo dans la société contemporaine :

L'exaltation du passé a nourri récemment l'espoir de décolonisation. Déjà disloqué au XVIII^e l'ancien royaume Kongo s'est trouvé définitivement brisé et dominé au moment des partages coloniaux de la fin du XIX^e siècle. Mais la nostalgie de l'unité et de la grandeur disparues se transformera en exigence de libération. Les Ba-Kongo, dès 1920 engagent l'initiative des luttes d'indépendance ; leurs guides politiques revendiqueront symboliquement le titre de roi afin d'affirmer une continuité ; la résurrection d'un Kongo rajeuni et techniquement équipé paraîtra possible¹⁹.

Les personnages historiques devenus des mythes dans la lutte de libération insufflent à l'œuvre une dimension prophétique dans ce qui relève de l'influence matsouaniste et kimbanguiste. L'auteur revendique le fondement universaliste des croyances kongo et leur capacité à structurer une société démocratique basée sur des valeurs fondamentales de droit et de liberté.

Nous ferons une analyse de l'opposition entre les notions de communautarisme et d'universalisme en précisant que bien qu'il exprime un attachement fort aux valeurs kongo, Sony Labou Tansi ne s'enlise pas dans les valeurs communautaires. Loin de chercher à se limiter aux frontières africaines, il préfère s'ouvrir aux influences d'autres littératures à travers un phénomène d'intertextualité qui crée une fraternité littéraire au-delà de l'Afrique.

L'expérience de l'intertextualité le conduit à emprunter aux littératures classiques ou contemporaines d'Europe et d'Amérique latine pour enrichir son discours romanesque et son univers. L'influence d'autres textes tels ceux de Rabelais, de Gabriel Garcia Marquez ou d'Italo Calvino (en ce qui concerne la description des villes) est évidente. Il s'agit là d'un phénomène récurrent chez les auteurs de la littérature postcoloniale

¹⁸ Pratique de la magie noire dans les classes politiques kongo.

¹⁹ Georges Balandier, *Le royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris Hachette Littératures, 2009, p.8.

d'Afrique mais qui pose problème. Chez Sony Labou Tansi, le phénomène d'intertextualité est sujet à polémique. Plusieurs critiques considèrent que les romans ont fait l'objet d'une écriture de seconde main plus précisément pour ce qui est de son œuvre posthume *Le Commencement des douleurs*. D'autres sources l'accusent tout simplement de plagier le romancier colombien, Gabriel Garcia Marquez. On peut se demander alors en quoi le traitement de deux thèmes essentiels de l'œuvre de Sony Labou Tansi, à savoir la violence et les mythes, constitue une réelle rupture dans la littérature francophone et une originalité dans son écriture malgré de nombreuses influences et emprunts.

La nation de violence postcoloniale demeure l'élément de synthèse dans des trois parties que nous allons aborder dans notre recherche. Inscrite dans une relation binaire et marquée par les conflits de domination et le rejet de l'impérialisme, le roman sonyen pose la problématique de l'Etat postcolonial et du territoire.

D'un point de vue global, notre thèse consacre une étude à la thématique politique à trois niveaux : nous nous attarderons sur la notion de l'Etat postcolonial comme source de violence. Nous verrons l'interférence entre l'univers politique contemporain et les croyances occultes des religions syncrétiques dans le but de mieux appréhender le paradoxe entre la réclusion dans les valeurs communautaires kongo et le désir d'universalité. Cette étude se structure en trois grands axes essentiels : dans une première partie, nous proposerons une approche du roman et du théâtre de Sony Labou Tansi en traitant les thèmes de la violence liés à l'émergence d'un Etat postcolonial. Il s'agit d'étudier l'image de l'Etat et la fonction de l'autorité politique dans la violence postcoloniale.

Dans un deuxième temps, en nous appuyant sur les études déjà élaborées à propos de la poétique sonyenne, nous analyserons le discours romanesque en nous intéressant à la notion de rupture et d'intertextualité. Il s'agira de présenter la notion de « langages de violence » selon les termes de Matwa Ngalasso²⁰ comme autant de structures linguistiques et d'images portant une violence inscrite dans le discours romanesque comme référent.

²⁰ Musanji NGALASSO-MWATHA a enseigné à l'Université nationale du Zaïre (1970-1982) et à l'Université Paris 10-Nanterre (1980-1981), comme professeur associé. Il a publié de nombreux travaux de linguistique et de sociolinguistique et a dirigé la collection " Observer et découvrir la langue française " aux Editions Fernand Nathan. Ses recherches portent essentiellement sur la description de deux langues bantoues (le gipende et le kikongo, sur la dynamique des langues et les politiques linguistiques ainsi que sur la didactique du français en Afrique.

Enfin notre dernière partie compte étudier la présence des mythes dans la fiction romanesque et leur sens philosophique en nous appuyant sur des éléments extratextuels et les études consacrées aux croyances kongo. Nous définirons les mythes cosmogoniques communautaires et les récits bibliques comme structures d'un univers fictif basé sur une philosophie de l'être kongo et sur les récits de l'Apocalypse biblique. Dans cette partie, nous inclurons également les figures politiques récentes élevées au rang de prophètes qui influencent encore les partis politiques syncrétistes congolais contemporains et qui sont abondamment évoqués par la fiction.

Première partie

ETAT, TERRITOIRE ET VIOLENCE

CHAPITRE I

L'ÉTAT POSTCOLONIAL

L'histoire des littératures a montré que les périodes de conflits politiques et des crises étaient propices à l'émergence d'auteurs engagés dans leurs œuvres et dans la vie, prenant des décisions citoyennes. Le littéraire et le politique entretiennent alors des relations étroites et s'influencent mutuellement. Le sujet politique devient un motif central des récits. L'auteur reprend les débats intellectuels et les préoccupations contemporaines sur le devenir de sa société pour en faire la trame de sa fiction.

Comme bon nombre d'auteurs africains de la période postcoloniale, Sony Labou Tansi n'échappe pas au choix d'une littérature engagée marquée par l'avènement d'un Etat souverain dirigé par des dictateurs tyranniques. L'ensemble de ses romans s'inspire des péripéties d'un régime dictatorial ultraviolent et liberticide. La fiction se focalise sur l'institution étatique, ses appareils militaires et le rôle du Président de la République dans l'émergence des violences qui rythment la vie politique. L'écrivain mesure sans doute les enjeux nouveaux d'une autorité étatique qui remplace l'administration coloniale et les formes traditionnelles de gouvernance. Ce qui intéresse le romancier ce n'est pas tant de raconter les événements politiques du Congo, mais de décrire cette violence que l'Etat génère dans les jeunes républiques tropicales.

Bien que l'œuvre de Sony Labou Tansi développe en profondeur la vision d'un réel imprégné d'imaginaire et de magique, on décèle dans son écriture « un réalisme critique » qui dévoile dans le détail, par le biais d'une approche analytique, la notion de violence. Celle-ci se dévoile dans des aspects les plus variés et reste opérante dans l'ensemble de l'action fictive. L'acte politique et l'acte littéraire se confondent dans le roman et sont indissociables de l'acte de violence. Il convient de dire que la thématique de l'extrême fonde la logique de l'œuvre.

Ainsi, étudier le thème de la violence dans le roman sonyen, implique forcément la mise en parallèle de la fiction et de la réalité politique congolaise sous l'égide d'un Etat postcolonial incarné par un tyran qui apparaît comme principal personnage dans la pratique du pouvoir.

Nous citons Damien Bédé :

L'objet du discours de Sony Labou Tansi est indéniablement la pratique du pouvoir en Afrique. Cette question, prétexte à l'élaboration du discours romanesque, est envisagée à partir de la représentation des avatars du pouvoir politique : les guides providentiels et leurs représentants. Sony Labou tansi dévoile dans son roman tous les travers politiques : dictatures, le règne de l'absolu et ou de l'arbitraire, les assassinats politiques, etc. Il y dénonce tous les jeux politiques tels le culte de la personnalité et le mensonge érigés en système politique²¹.

En analysant le fonctionnement de l'Etat postcolonial, la fiction s'intéresse au rôle du Président. Principal protagoniste, il incarne la violence comme seul moyen d'agir sur sa société. Le tyran est appelé le « Guide Providentiel », sa présence au centre de l'œuvre permet à l'auteur d'élaborer des relations multiples entre le corps du Guide et le pouvoir, le sexe et le pouvoir, la maladie et le pouvoir.

Ces associations thématiques fondent le regard caricatural et l'aspect humoristique de l'œuvre de Sony Labou Tansi. Le récit ne manque pas d'exagérer et de déformer le réel pour le rendre plus terrifiant ou pour créer une distanciation par l'esthétique du carnavalesque.

Dans ce premier sous-chapitre, nous nous proposons d'étudier l'émergence de l'Etat postcolonial dans la fiction sonyenne comme appareil d'oppression. Notre approche consistera à montrer le rôle du tyran dans l'émergence de la violence.

Nous analyserons, ensuite, les relations thématiques entre le pouvoir et la sexualité qui subvertissent les attributs sexuels intégrés au jeu politique.

Enfin, il conviendra de s'intéresser à la topologie du roman sonyen et au fonctionnement de l'espace comme lieu de conflit entre une autorité contrôlant la capitale et une réinvention de l'espace provincial comme lieu de résistance.

²¹ Damien Bédé, « Le réel et la fiction dans *La Vie et demie* », in (dir) D. Gérard Lezou et Pierre N'da, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Limoges, Collection francophonies, 2003, p. 242.

I.1 POLITIQUE ET VIOLENCE

Le contexte de l'univers de Sony Labou Tansi, autant dans sa fiction romanesque que dans son théâtre, coïncide avec les événements violents que connaît le Congo depuis l'indépendance de 1960. Les soubresauts politiques qui secouent le Zaïre marquent alors l'échec des idées démocratiques et des aspirations à un Etat qui dépasse les conflits interethniques. Il convient de les rappeler afin de mieux saisir le cadre politique retenu par la fiction.

Pour la République du Congo (Brazzaville), l'Abbé Fulbert Youlou est à la tête du gouvernement de transition depuis 1958, il est élu premier Président de la République du Congo indépendant, le 15 août 1960 après l'intervention de l'armée française. Cette élection au suffrage universel avait laissé présager un climat de calme et la mise en place d'un régime démocratique durable. Mais les conditions politiques défavorables à son gouvernement conduisent à adopter un régime de parti unique en 1963. La grève générale de la même année remet en cause la légitimité de l'Abbé Fulbert-Youlou. C'est alors qu'intervient le premier coup d'Etat conduit par l'armée qui renverse le Président sortant pour installer Alphonse Massamba-Débat au pouvoir. Le nouveau président règne sans partage de 1963 à 1968 en créant le parti unique MNR, Mouvement National de Révolution. On constate ainsi que dès le premier gouvernement, il y a incapacité, depuis la décolonisation, à gérer le pays autrement que par l'usage de la force et des armes.

La même histoire s'écrit au Zaïre où immédiatement après la proclamation de l'indépendance, la course au pouvoir crée les divisions au plus haut sommet de l'Etat. D'abord, le Président Joseph Kasa-Vubu et son premier ministre Patrice Emery Lumumba ne peuvent se mettre d'accord sur la position à adopter face à l'ancien colonisateur belge et au partage du pouvoir. Les deux hommes forts de l'indépendance zaïroise s'opposent par la conception de l'indépendance. Patrice Emery Lumumba y voit une renaissance dans la rupture définitive avec le colon alors que Joseph Kasa Vubu milite pour une continuité dans l'harmonie avec les règles antérieures. Ensuite, la crise

des séparatistes du Katanga menés au Sud par Albert Kalonji et au Nord par Moïse Tshombe, divise le pays.

Dès ce début des années 1960, ces deux jeunes Etats sont plongés dans des guerres intestines qui se soldent par les massacres des civils, l'élimination des intellectuels, la fusillade des étudiants, la fermeture des universités, les arrestations et les assassinats des dirigeants politiques de l'opposition et de leurs militants. Les conflits se régionalisent opposant les groupes ethniques entre eux. Plusieurs massacres sont perpétrés pour nettoyer des populations en opposition aux régimes du Maréchal Mobutu Sesseko devenu l'homme fort au Zaïre à partir de 1965. Au Congo Brazzaville, Denis Sassou Nguesso, soutenu, en Europe, par la France et en Afrique, par la coalition de l'Angola et du Gabon, exerce un pouvoir sans limite de 1979 à 1992.

Le roman de Sony Labou Tansi rend compte des violations des droits et des libertés des citoyens au Congo par un Etat anarchique. La fiction décrit un pouvoir tyrannique personnifié par des dictateurs sanguinaires appelés les « Guides du peuple » ou les « Pères de la nation ». Ainsi Caya Makhele parle d'une obsession, il considère que la cruauté imposée à l'homme au Congo s'exprime dans les œuvres de Sony Labou Tansi comme une véritable hantise :

Les lourdeurs charnelles et l'âcre odeur du sang, les récoltes des saisons âpres (sang qui gicle, homme ravalé, viol...), obsèdent Sony Labou Tansi [...] Le drame, c'est donc la mort qu'il considère comme une exécution naturelle et orchestrée²².

Selon le romancier, il s'agit là de la première mission du romancier qui se doit de porter les douleurs causées par les errements du pouvoir. Il est donc une nécessité que l'auteur soit engagé dans son écriture pour dénoncer la misère qui s'abat sur un peuple dont il doit être le porte-parole et affirmant ce rôle de conscience de l'écrivain, il déclare ainsi :

Le romancier, c'est un homme inquiet, angoissé, choqué, irrité, révolté qui, pour dire sa colère, s'empare d'une plume, [...] pour accuser, dénoncer, témoigner des méfaits de la société à laquelle il appartient [...]

La mesure de toute chose est la misère de l'homme [...] J'ai souffert de faim, j'ai souffert de misère [...] Et dans mes livres, je ne parle que de cela, la pauvreté, l'injustice, les mystifications, l'écrasement. Et je pense que je n'aurai jamais l'occasion d'écrire un livre " tendre " ²³.

²² Kaya Makhele, « Littérature congolaise », *Equateur* n°1, Paris, octobre-novembre, 1986, p. 21.

²³ *Ibidem*, p. 32.

L'écriture de Sony Labou Tansi peut mieux se comprendre à la lumière de l'analyse du rôle de la violence dans l'Histoire. Dans son ouvrage, *Du Mensonge à la violence*, Hannah Arendt affirme que l'étude accordée à la violence elle-même est rare et qu'on lui préfère souvent l'intérêt pour les armes et les conditions qui génèrent la violence :

On ne saurait s'intéresser à l'histoire et à la politique sans se rendre compte du rôle immense que la violence n'a cessé de jouer dans les affaires et dans le comportement des hommes [...] il apparaît assez surprenant, à première vue que la violence ait si rarement fait l'objet d'une analyse ou d'une étude particulière²⁴.

L'œuvre de Sony Labou Tansi tente de dire l'échec des Etats militarisés des Républiques africaines et il plonge son lecteur dans un contexte de crise. Les Etats fictifs ou réels sont à l'image des jeunes états africains, ils se sont enlisés dans le chaos politique. Le vocable « indépendance » revient de manière récurrente pour insister sur la mise en scène d'une actualité politique contemporaine à l'écrivain. Le paradigme « indépendance » se vêt d'un sens métaphorique et polysémique. Il peut signifier le contexte postcolonial mais aussi le pouvoir et l'Etat qui l'incarne. Il est repris à plusieurs reprises dans *L'Anté-peuple* et dans *La Vie et demie*. Le narrateur des deux romans, constate la fragilité de l'Etat et expose les conséquences d'une décolonisation mal faite, « l'indépendance, ça ce n'est pas costaud » affirme-t-il dans *La Vie et demie*²⁵. L'Etat souverain est accusé d'être responsable de la tragédie des indépendances. *L'Etat Honteux* met toute l'Afrique indépendante face à sa responsabilité dans un courrier adressé au Guide Cézama 1^{er} par le rebelle Layisho qui lui rappelle le défi de son Etat :

Excellence nous devrions avoir honte. Ceux qui nous ont jeté l'indépendance avaient parié leur tête leur sang pour dire que nous serions incapables de gérer la liberté. Ce défi là ! Il devrait bouger dans toute notre manière de respirer. Nous avons un passé qui nous condamne à être plus homme que tous les hommes. Or quelle réponse nous avons donné à notre condition de " questionnés ". La viande²⁶.

La question politique s'avère être la préoccupation réelle de l'écrivain. Témoin et acteur de l'histoire, il dénonce dans son récit les drames de son temps tout en ouvrant une perspective sur l'avenir. Dans cette mesure, le roman détaille les composantes d'un Etat

²⁴ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence*, Paris, Poche, 1991, p.16.

²⁵ Sony Labou Tansi, *L'Etat Honteux*, Paris, Seuil, 1981.

²⁶ *Ibidem*, p.163.

en devenir. Son récit analyse et montre l'impuissance d'une autorité face à une période historique charnière qui lui demande une structuration des sociétés nouvelles. Les violences et les drames rapportés par la fiction sont les preuves d'un Etat calqué sur un modèle occidental qui apparaît comme un gouvernement incompetent et non qualifié.

I.1.1 L'émergence de l'Etat postcolonial

Une multitude de Républiques se succèdent dans le récit de Sony Labou Tansi en manifestant toutes les mêmes caractéristiques. Ce sont des Etats qui ne disposent pas d'une constitution et dont les populations sont gouvernées et séquestrées par une autorité qui use de la violence comme un moyen de gouvernance. Le récit s'attarde sur les composantes politiques d'un Etat souverain et met en lumière les nombreux dysfonctionnements qui s'expliquent par l'absence des fondamentaux et des institutions de lois indispensables dans la gestion politique d'un Etat.

Nous relèverons les problématiques politiques essentielles qui sont abordées par le récit des trois premiers romans de Sony Labou Tansi à savoir *La Vie et demie*, *L'Antépeuple* et *L'Etat Honteux*. Ces premières œuvres traitent des questions relatives à la constitution, il est donc question des frontières nouvelles du pays, de sa juridiction et de la notion de nation.

L'univers fictif représente de jeunes états émergents au commencement de leur histoire souveraine. Dans *La Vie et demie* et *L'Etat Honteux*, les états de la Katamalanasia et l'état personnifié de Martimilli Lopez, dont la capitale est Zambatown, montrent tous les aspects d'un système étatique amputé de l'ensemble des appareils juridique et institutionnel. On trouve dans les trois romans un univers politique plutôt décousu et fragmenté propre aux lendemains des grands bouleversements politiques qui laissent un chaos institutionnel.

Le récit fait mention de manière explicite des premiers grands changements qui apparaissent au sein de ces communautés qui vivent au bord du fleuve Kongo au lendemain de la décolonisation. Dans *L'Anté-peuple*, les pêcheurs déplorent les conditions politiques nouvelles introduites par l'avènement d'un Etat souverain qui modifie les habitudes et les usages des citoyens :

L'Indépendance est venue, il n'y a plus de Léopoldville. Mais le mot était resté. Pour se taquiner, on usait de mots comme « Congo français » ou « Congo belge » ou « Angola portugais²⁷. »

Les titres des trois romans, *La Vie et demie*, *L'Anté-peuple*, *L'Etat-Honteux*, sont des périphrases qui désignent une situation de chaos qui pré-existe au fondement d'un peuple ou de la vie d'une nation. La population est promue pour devenir un peuple mais ne l'est pas encore. On voit qu'il y a une nécessité d'évolution à partir du chaos politique immédiat.

Le commencement d'une nouvelle histoire est nécessaire et fait ressentir le besoin de repartir à zéro en balayant tout l'héritage colonial. On retrouve cette vocation politique dans *La Vie et demie*. Ce récit évoque l'Etat de la Katamalanasia dont le Guide fait le pari de tout reconstruire selon sa seule volonté. Il manifeste dans son discours ce désir de nouveau départ :

Le discours commença comme d'habitude avec le guide criant tout haut, le poing tendu vers le ciel :

- Nous voulons reprendre !
- Et la foule de répondre.
- L'homme à zéro !
- Reprendre !
- L'Histoire à zéro !
- Reprendre !
- Le monde à zéro²⁸!

Les frontières apparaissent alors comme une des préoccupations majeures du Guide qui, en fonction de ses ambitions politiques qui l'opposent aux populations, s'en prend à l'ancien pouvoir colonial et l'accuse d'être responsable de la situation chaotique que traverse son pays. Dans *L'Etat Honteux*, le Président Martimilli Lopez se fait le catalyseur d'une nouvelle ère politique en rupture avec la période coloniale antérieure. Il exige de nouvelles frontières pour marquer l'avènement d'un nouveau pouvoir politique :

- Qu'est-ce que c'est ?

²⁷ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 115.

²⁸ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 40.

-
- C'est la carte de la patrie monsieur le Président.
 - Et ces serpents-ci ?
 - Les frontières, monsieur le Président.
 - Vous avez laissé les choses de la patrie dans l'Etat honteux où les Flamands les ont laissées, vous avez laissé les choses de la patrie comme si le pouvoir pâle était encore là [...] Cherchez-moi de l'encre rouge et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie. [...] Nous ne pouvons pas vivre dans un entonnoir tracé par les Colons, quand-même, quel peuple sommes-nous si nous n'avons pas le loisir de fabriquer nos frontières ²⁹?

Nouvelles frontières et mauvaise décolonisation

En modifiant les frontières et en rompant avec celles laissées par les colons, Martimilli Lopez introduit un nouveau rapport au territoire. La crise des frontières est d'autant plus violente que les particularités pluriethniques des populations sont très loin de favoriser l'émergence d'un Etat-nation gouverné par un seul Président reconnu par l'ensemble des groupes ethniques.

Les frontières sont les premiers problèmes de l'Etat en Afrique parce que celles-ci n'ont jamais fait partie des représentations territoriales traditionnelles ainsi que l'affirme Charles Zorbibe, la frontière est une importation coloniale.

L'accession à la souveraineté s'est faite dans le cadre d'un Etat importé, un Etat de type occidental, qui reproduit souvent par mimétisme, les symboles étatiques de l'ancien colonisateur [...]. L'adoption de l'Etat de type occidental supposait la conversion des Africains aux principes de territorialité de l'Etat : l'espace territorial, borné par des principes linéaires, est le substrat de l'Etat. Or si l'Afrique communiait dans le culte de la terre liée à celui des ancêtres, elle ignorait le concept de frontière ; ses royaumes ou ses empires étaient séparés par des « marches » de sécurité incertaine, des confins faiblement peuplés qui servaient de « tampons » ³⁰.

L'Etat souverain défini dans ses nouvelles frontières est le moteur du récit puisqu'il est l'élément qui engendre la fiction. Marie Rose Abomo-Maurin insiste sur cet intérêt accordé à la question politique dans les deux premiers romans de Sony Labou Tansi. Elle affirme que le romancier développe « une critique de la politique des Etats africains deux décennies après les indépendances ³¹ ».

Avant Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma avait déjà traité des conséquences de l'avènement des indépendances et des Etats nouveaux de l'Afrique subsaharienne. Les

²⁹ *Ibidem*, p. 10.

³⁰ Charles Zorbibe, *Paix et guerres en Afrique, un continent en dehors de l'histoire ?* Paris, Bourin éditeur, 2004, p. 53.

³¹ Nicolas Martin-Granel, « Une poétique de la contagion », Papa Samba Diop et Nicolas Martin Granel (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.53.

mutations sociales et politiques ont constitué dans son œuvre, *Les Soleils des indépendances*, une rupture définitive avec un pouvoir traditionnel africain. En racontant l'histoire du prince déchu, Fama, l'auteur montrait la fin des pouvoirs traditionnels et la suprématie du modèle d'un Etat importé.

I.1.2 Le rôle du Président de la République

Dans son courrier du 21 décembre 1973 alors qu'il est en pleine écriture de *Machin la Hernie*, œuvre qui sera publiée sous le titre de *L'Etat-Honteux*, nous constatons que Sony Labou Tansi se soucie déjà de la situation des pays africains nouvellement indépendants. Il note le fléau que représente la corruption du chef de l'Etat. L'enjeu de son œuvre est révélé dans ce courrier adressé à José Pivin³² dans lequel il lui annonce ce que va être son écriture romanesque. Tout ce qu'il dit est directement lié à la question de l'autorité du chef de l'Etat. Prenant comme exemple le Général Mobutu et sa politique au Congo RDC, l'auteur dénonce les fantasmagories et les aberrations qui dilapident les richesses du pays et qui vident les caisses de l'Etat. Dans la lettre à José Pivin, Sony Labou Tansi dénonce la corruption comme étant le principal fléau des Etats souverains d'Afrique :

Le Général Mobutu. Encore un Général. Le seul Président africain que j'ai failli prendre au sérieux. Le mecton du Zaïre. Il vient de faire son numéro général : d'horloge parlante : il prend le pays pour un coin de son sexe. Paraît qu'on vient d'être qualifié à la coupe du monde de football. Et pour fêter l'événement, il distribue aux joueurs, des voitures, des maisons, des séjours à l'étranger à volonté et en famille. L'autre général, Bokassa, qui a eu un fils le 2 novembre dernier, a poussé l'authenticité à lui donner dix neuf noms et le 3 novembre était journée chômée payée en République Centrafricaine. C'est pas des Arabes ces généraux là, c'est des Noirs³³.

Le roman met en scène l'exercice du pouvoir et donc de la gestion d'un Etat réduit à la seule autorité présidentielle. L'auteur exprime cette volonté de dénoncer et de s'attaquer au pouvoir dans la lettre du 20 juin 1974 qu'il adresse à son ami José Pivin. Le

³² José Pivin a séjourné en Afrique dans les années 70. Il quitte Brazzaville sans jamais cesser d'échanger avec Sony Labou Tansi des lettres qui portent essentiellement sur l'émergence de l'écriture de Sony Labou Tansi. C'est lui qui invite Sony Labou Tansi en France, en 1973, pour son premier voyage en Europe. Il créa à Paris *La Revue noire*. Ses lettres ont été réunies et publiées dans la même maison d'édition en 2005, sous le titre de *Correspondances*.

³³ Sony Labou Tansi, *Correspondance*, Paris, La Revue noire, 2005, p.143.

rôle du Président hante sa réflexion, ce qui explique l'omniprésence de ce personnage qualifié de Guide providentiel dans la mise en scène du drame politique :

Tu constateras que dans le roman, je pars toujours d'une situation vécue, pour me perdre dans l'imaginaire, un imaginaire toujours imaginable, permis. Le 23 mars, il y a trois ans, on a zigouillé près de quatre cents mecs qu'on est allé jeter dans une fosse comme des ordures et leurs parents ne devaient pas pleurer sous prétexte qu'ils étaient des contre-révolutionnaires. Et aujourd'hui la révolution, la police, les bérets rouges, ça dit la même chose ça donne envie de cracher. Tu ne peux pas comprendre à quel point ça fait mal un pouvoir qui pue le sang, la lâcheté, le vol et la trahison. [...] Dans la deuxième partie que je suis en train de toucher sérieusement, « le parti » décide d'éliminer Frantz parce qu'il pue. Mais un de ses amis réussit à l'introduire dans un convoi de détenus politiques du régime au pouvoir [...] ³⁴.

La ville comme espace de confrontation politique est le lieu d'observation des comportements de l'homme de pouvoir. La fiction donne à voir un système de gouvernance sans droit et sans constitution. Il apparaît que c'est uniquement par l'usage de la force que le Président exerce ses fonctions dans le seul but de satisfaire ses désirs individuels. Nous relèverons, dans les différents romans, les nombreuses scènes d'affrontements entre les civils et l'autorité présidentielle comme expression d'une violence politique qui s'explique par l'absence totale des institutions et des lois qui régissent l'Etat.

Dans *L'Anté-peuple*, *La Vie et demie* et *L'Etat-honteux*, les scènes macabres sont l'issue de la confrontation du Guide à l'ensemble des forces sociales. En tant que source intellectuelle du pays, les étudiants sont porteurs des mouvements de contestation qui défendent les principes du droit. De la même manière, les rebelles opposés au pouvoir s'indignent du manque de justice et se soulèvent contre l'Etat. Les étudiants, les leaders politiques, les journalistes, les intellectuels, les écrivains et les partis de l'opposition sont à plusieurs reprises fusillés et tués en masse par la force armée de l'Etat. Toute manifestation de contestation finit dans un bain de sang.

La Parenthèse de sang met en scène un univers absurde dans lequel tout tient à un décret unique de l'autorité qui ordonne l'exécution de toute personne qui reconnaîtrait la mort du rebelle Martial Layisho. La famille du rebelle est exécutée en même temps que tous ceux qui osent croire à sa mort. Le chef de la milice, Marc, fait appliquer l'ordonnance du Guide ainsi qu'il le rappelle à ses soldats dans la tirade suivante :

³⁴ *Ibidem*, p.89.

Marc- La capitale n'a pas d'oreilles. Elle nous demande de chercher, nous cherchons. Des Libertashio ? Nous en trouvons cinquante, nous en trouvons cent. Tant que la capitale dira de chercher nous chercherons. Nous ne cherchons pas pour y trouver : nous cherchons pour chercher. Si tu dis Libertashio est mort, c'est toi qu'on tue³⁵.

Aucun cadre constitutionnel ne régit la fonction du Président, l'Etat ne disposant ni des institutions traditionnelles du pouvoir coutumier, ni des structures législatives ou exécutives propres à une République. Lorsqu'une constitution existe, elle n'est que l'évocation des principes dérisoires d'un pouvoir personnalisé.

Dans *La Vie et demie*, le narrateur évoque la République dictatoriale de Jean de Père qui est composée d'une constitution de deux articles dont le premier montre l'autoritarisme des chefs d'Etat puisqu'il est dit que « le pouvoir appartient au Guide ». Le deuxième article écrit dans une langue que « personne ne comprit jamais » révèle toute l'absurdité d'un Etat peu soucieux de ses citoyens :

A la naissance de Patatra, le Guide Jean de Père fit adopter par référendum une constitution à deux articles. Article 1^{er} : le pouvoir appartient au Guide, le Guide appartient au peuple. Le deuxième article était rédigé dans une langue que personne ne comprit jamais³⁶.

Le despotisme d'Etat s'avère déjà un échec pour la société nouvelle puisqu'il ne peut générer que les violences qu'on observe dans la relation de l'Etat et des ses citoyens. Par l'absence d'une constitution toute relation politique, basée sur le droit et la loi, est annulée. Les chefs d'Etat de l'univers sonyen sont condamnés à n'être que des dictateurs qui n'ont que la force armée ou la violence pour gouverner.

La violence apparait alors comme un moyen dont l'Etat dispose pour diriger le pays. Elle s'érige en système de gouvernance qui se substitue au discours et aux lois. Selon Hannah Arendt, le recours à la force militaire, est justement une marque de manque d'autorité puisque celle-ci « requiert toujours l'obéissance [...] là où la force est employée, l'autorité proprement-dite a échoué ³⁷.»

On peut déduire que l'Etat postcolonial souffre de ce manque d'autorité vis-à-vis de sa population ce qui explique l'usage excessif de la force dans les affaires politiques internes. Le chef de l'Etat fait l'objet d'une satire sarcastique, il est raillé et montré

³⁵ Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang*, Paris, Monde noir, 2002, p. 19.

³⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. p. 35.

³⁷ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, folio essais, 1989, p. 123.

comme un personnage puéril. Aussi, nous étudions la caricature du chef de l'Etat dans l'univers sonyen, dans le sous chapitre suivant.

I.1. 3 La caricature du tyran

La fiction romanesque et l'écriture dramaturgique représentent une pléthore de présidents à la tête de régimes autocratiques. Ils accèdent toujours au pouvoir par l'usurpation et par l'usage des armes. Le roman s'avère une caricature sarcastique des dictateurs, son récit en fait des personnages grotesques au physique difforme et aux comportements tétralogiques. Omniprésents dans les trois premiers romans, ils incarnent un discours pathologique qui se confond avec le discours du narrateur. La parole est contaminée par le caractère grossier du personnage. On y décèle un rapport constant à la scatologie et au registre de l'abject dans la caricature d'un monarque phallique et pathologique. Dans ce rapport du Guide et de son autorité, le roman met en avant la relation du pouvoir et de la sexualité identifiée comme une caractéristique essentielle de la nature de l'homme politique.

Homme de théâtre, Sony Labou Tansi maîtrise parfaitement la satire, il en fait usage abondamment dans son roman où il excelle dans la déformation des personnages politiques qui sont réduits à des marionnettes grotesques et absurdes. Avec beaucoup d'humour et sans manquer de fantaisie, il décrit des tyrans ubuesques et mégalomanes qui s'autoproclament, Prince, Roi ou Empereur.

Nous analysons deux modèles caricaturaux présents dans le roman sonyen. Premièrement, la caricature théâtrale des présidents qui contraste avec les appellations gratifiantes que s'octroient ces personnages. Ils sont à la fois « le Père de la nation » et « le Guide du peuple ». L'incompatibilité et la distorsion entre leur nom, leur fonction, leurs origines rustres et leurs caractères rappellent le personnage théâtral. Le deuxième aspect de la caricature du Guide se base sur la déformation des symboles de représentation du pouvoir et de la hiérarchie. De manière conventionnelle, le corps représente la société et la tête, l'autorité. Mais chez Sony Labou Tansi, ce sont au contraire les parties génitales qui dominent les autres parties du corps. Etant donné que celles-ci sont atteintes de maladies, l'Etat est lui-même un organe politique, malade, gangréné, impuissant.

La personnalité du Président est rendue d'emblée problématique lorsque le roman révèle les origines rustiques des Guides et leur incompatibilité avec leur fonction Présidentielle et leur rôle de Guide. Marie-Rose Abomo-Maurin considère justement que la place centrale qui est laissée au Guide dans le récit est une volonté de l'auteur de mettre en lumière l'origine des dirigeants des Etats dont il est question dans le récit :

Le statut des Etats africains se dessinent d'emblée dans le second roman. La honte caractérise ces pays nouvellement indépendants. Ce sentiment est imputable à la toute fraîche imputation des dirigeants. D'où viennent-ils ? Quel est leur parcours politique ? Ce parcours frappe en ce qui concerne le Guide Providentiel, par sa brièveté et son aspect cocasse : « Grâce à ses dix huit qualités d'ancien voleur de bétail, il s'était fait un chemin louable³⁸.

Les moyens par lesquels le Président accède au pouvoir sont un autre discrédit porté sur sa fonction. L'ascension au poste de Président se fait de manière féodale, par voie de succession naturelle ou par l'usage de la force. C'est ce qui apparaît dans *La Vie et demie* au moment où le narrateur raconte avec beaucoup d'humour la ruse qui a amené le Président Marc François Matéla-Péné-Loango alias Césama 1^{er} à se hisser à la tête de l'Etat :

Le Guide était couché sur le ventre de Chaidana [...]. Il pensait à Ogramoussando Mbi, comment il avait quitté cette identité pour celle de Loanga ; Loanga devint Yambo, il pensait comment Yambo devint le Premier secrétaire du Parti pour l'égalité et la paix ou PPEP, comment le PPEP devint le PPUDT (Parti pour l'Unité, la Démocratie et le Travail) et lui, son président à vie de la république communautaire de Katamalanasi. Yambo devint alors le Guide Providentiel Marc-Vrançois Matéla-Péné³⁹.

On apprend également que suite à son règne, toute une dynastie dite des Jean, descendante de Cézama 1^{er} accède au pouvoir par voie de succession naturelle. *La Vie et demie* raconte sur plusieurs générations, la dynastie des Jean. Ces monarques naissent par plusieurs dizaines pour gouverner sans interruption de père en fils :

On était sous le règne du Guide Henri-au-cœur tendre, deuxième année, troisième mois, première semaine⁴⁰.

Mais l'avènement du guide Henri-au-Cœur-Tendre changea la détention en liberté...⁴¹

³⁸Citée par Xavier Garnier, « » *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Papa Samba Diop et Xavier Garnier (dir), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 44.

³⁹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. p. 60.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 102.

⁴¹ *Ibidem*, p. 103.

Longtemps plus tard, quand les Jean-Cœur-de-Pierre construisirent Chaidana City, beaucoup continuaient à appeler la place Darmellia-Town⁴².

Le pouvoir s'acquière également par la force, à travers de nombreux coups d'Etat militaires menés par les prétendants au poste présidentiel. On dénombre plus d'une vingtaine de coups d'Etat dans *L'Etat honteux*. Le roman s'ouvre avec la prise de pouvoir de Martimilli Lopez. Le nouveau Président entre en triomphe dans la capitale qu'il voit pour la première fois. Ce qui aurait dû être une passation de pouvoir ressemble plutôt à un grand carnaval rupestre. Le Président traîne avec lui sa mère et ses ustensiles de cuisine, sur son cheval blanc, Moupourtanka. On découvre alors, avec les marques d'un humour sarcastique, qu'il s'agit d'un ancien voleur de bétail, ce qui accentue la caricature grotesque qu'en fait Sony Labou Tansi. On reconnaît une double caricature puisque le récit reproduit la caricature du chevalier Don Quichotte pour décrire l'entrée du Guide dans la ville avec son cheval :

Nous lui conduisîmes au 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, des canons, des vivats et des cris ; lui chantait l'Hymne national, assis sur le dos de Moupourtanka son cheval blanc. [...]. A sa gauche Carvanso et à sa droite Vauban. Le peuple allait à pied. Nous étions tous sûrs que cette fois rien à faire nous aurions un bon président⁴³.

La caricature politique des Guides montre la mauvaise gouvernance due à l'incompatibilité entre la fonction du Président et son statut de paysan. On y trouve les raisons du dysfonctionnement de l'appareil étatique et l'illégitimité du pouvoir. La manière dont le Président accède au pouvoir est également pointée du doigt car elle prévient déjà d'une gestion désastreuse de l'Etat et des conflits qui en sont les conséquences.

Dans les sociétés hiérarchisées, le corps et ses parties sont les symboles de la société civile. La tête doit représenter les forces spirituelles incarnées par le monarque. Cette logique est héritée d'une représentation chrétienne de la société : le corps social placé en bas, est soumis à l'esprit représenté par la tête auréolée du roi. Le corps politique est une évolution de la notion du corps mystique. Ce concept a comme origine l'interprétation de la hiérarchie des sociétés chrétiennes par l'Eglise. Le corps est

⁴² *Ibidem*, p. 105.

⁴³ Sony Labou tansi, *L'Etat Honteux*, *op. cit.* p.17.

sacralisé, c'est un corps sain, placé au rang de la divinité. Selon Nicole Vaschalde, la cohésion sociale dépend du respect de la symbolique de la hiérarchie représentée par un corps désormais « laïcisé », mais étant l'élément moteur qui structure la société :

Toute société hiérarchisée est assimilée à un corps bien agencé. Ce corps est dit mystique lorsque l'informent des forces naturelles. L'expression désignait à l'époque l'Eglise universelle qui avait pour corps la communauté des fidèles et pour tête, le Christ. L'analogie s'est progressivement laïcisée et banalisée, la tête représentant le souverain et le corps la société civile⁴⁴.

Dans la fiction sonyenne, le roman procède à une subversion des symboles liés au corps politique. Alors que dans la tradition chrétienne, la tête placée au dessus du corps représente l'esprit du roi, chez Sony Labou Tansi, la caricature du Guide subvertit l'ordre des symboles chrétiens du corps. Elle fait du bas du corps la référence du corps politique : le corps politique est démystifié et rabaissé au rang du grotesque et du scatologique.

Les corps des dictateurs Martimilli Lopez, Matella Pene alias Cézama 1^{er}, Wallante, L'Espèce d'homme, respectivement Guides suprêmes de l'Etat de la Katamalanasia dans *La Vie et demie*, de Zambatown dans *L'Etat honteux*, de la République de Zambatown dans *Une chouette petite vie bien osée* et dans *Qui a mangé madame D'Avoine Bergotha ?* représentent ainsi un pouvoir défectueux. Le corps du tyran est un corps malade contaminé par des infections qui touchent essentiellement ses organes génitaux. La référence au bas du corps se substitue à la référence faite à la tête et aux forces spirituelles. Ainsi les sociétés représentées sont des sociétés malades, puisque le corps politique est lui-même infecté et marche, littéralement la tête en bas.

Le corps du président est alors assimilé à l'Etat, il est indissociable de l'autorité d'Etat. Théodore Holo affirme que dans les Etats africains en général, le Président de la république est confondu avec l'Etat. Il apparait, dans son étude, qu'aucun cadre légal, juridique, constitutionnel ou de droit coutumier n'ordonne la relation entre le Président et les citoyens. Le monarque jouit des biens publics à sa guise et de la subordination de l'ensemble des organes institutionnels à sa personne physique :

En Afrique noire francophone, le chef de l'Etat est toujours qualifié de « cœur du système ». Cette situation s'inscrit dans une dynamique de la prépondérance du chef de

⁴⁴ Nicole Vaschalde, *Littérature et maladie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 204.

l'exécutif observée dans les différents types de régime politique qu'ils soient présidentiels, semi présidentiels, parlementaires...

Sur le continent africain, cette évolution a abouti à un présidentielisme négro-africain caractérisé par la concentration de tous les pouvoirs au profit du Président de la République, transformé, malgré l'affirmation de la forme républicaine de l'Etat, en un monarque par le mécanisme du parti unique qui lui assure l'intangibilité dans ses fonctions, le contrôle voire la subordination à son autorité de tous les organes attributaires des fonctions politiques essentielles de l'Etat. Cette mutation fondée sur le monolithisme est en vogue de 1960 à 1990⁴⁵.

Ainsi, la focalisation du récit sur le bas du corps s'explique par l'absence des lois et des forces spirituelles intermédiaires entre le peuple et son prince. Toute relation entre les hommes repose sur un rapport direct avec le corps du Guide. Ce corps prend de multiples fonctions, il est un outil d'oppression et de pouvoir. Mais il ne fonctionne en général que dans l'usage excessif de ses orifices à travers la mise en contribution des organes digestifs et des organes génitaux (orifices anaux et sexes). L'autorité exercée va dans le sens de la prise de possession des êtres humains et des objets. La prééminence du bas du corps impose un règne de consommation phallique et digestive de telle sorte que toute relation de pouvoir passe par le sexe mâle.

I.2- SEXUALITÉ ET VIOLENCE

Dans l'univers fictif, la relation à l'autre est sous-jacente à l'enjeu de l'assujettissement, de la consommation ou de la résistance. Le rapport du président et de son sujet correspond à la dialectique de la synecdoque ou à l'image du corps morcelé pour être consommé. Celle-ci use du lexique de la scatologie pour désigner l'autorité de l'Etat ou le sujet soumis. Par conséquent, le portrait caricatural du Père emploie abondamment les substantifs très réducteurs de « hernie » et de « palipalie » pour désigner le sexe comme objet de pouvoir.

La « hernie » contamine l'ensemble du récit, elle se fait le lieu d'autorité puisque le Guide n'existe qu'à travers elle. Nous nous intéressons à la relation entre la sexualité et le pouvoir et à la manière dont elle organise les rapports humains basés sur une relation de prédation sexuelle et cannibale.

Les paires pouvoir/sexe, pouvoir/consommation tiennent leur logique du fait que ce sont des lieux de jouissance. Cette idée est développée par Michel Cornatan qui définit

⁴⁵ Théodore Holo, *Le Président de la République en Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21.

le pouvoir comme étant aussi un lieu de plaisir autant que la sexualité et la consommation des aliments. Selon lui, le rapport direct de l'autorité politique et de la sexualité est lié au fait qu'il existe « un sentiment de jouissance » qui, dans les deux cas, est motivé par un enjeu de domination.

Le pouvoir est aussi un lieu de plaisir et la sexualité le domaine de pouvoir sur l'autre et sur soi-même. Pour s'en convaincre, il suffit de mettre en parallèle les expressions nombreuses désignant la conquête d'un pouvoir ou d'un partenaire sexuel (le plus souvent une femme). En matière de sexualité et de pouvoir, il y a ceux qui « en ont » et ceux qui « n'en ont pas ». L'autorité est mâle, elle est un attribut [...] ⁴⁶.

L'Etat-Honteux est l'évocation des parties intimes du Président. Ces parties cachées situées au bas du corps sont des atouts de gouvernance. Ainsi, le narrateur de *L'Etat-Honteux* introduit son récit en attirant d'emblée l'attention du lecteur sur la hernie du Président. Tout semble exister uniquement à travers cette partie intime du corps ainsi que l'indique le narrateur dans les premières pages du roman :

« Voici l'histoire de mon colonel Martimilli 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 Gaspare Mansi, ah pauvre Gaspard 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 Gaspard Mansi... »

⁴⁷.

L'évocation permanente des besoins naturels que sont l'alimentation, la défécation et l'accouplement fait du corps politique un corps grotesque. Les parties génitales se substituent à l'ensemble des autres organes, toute existence est liée aux parties du bas du corps.

L'Etat honteux décrit une scène d'orgie durant laquelle Martimilli Lopez s'entretient des affaires de l'Etat. Le lieu d'énonciation de son discours est son lit, lieu associé à l'accouplement. Il y a une confusion entre le discours politique et le désir érotique. L'usage des images de la déjection anale et jouissive « eau pourrie » (désigne le sperme), le néologisme « Amerdiens » est composé du vocable merde. Le cri de jouissance est également une forme de déjection buccale, dans l'imitation faite à travers l'onomatopée, « bonnnnnne ». Par conséquent, la haute fonction et le rôle si important du

⁴⁶ Michel Cornatan, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 40.

⁴⁷ Sony Labou tansi, *L'Etat honteux*, op. cit., p. 7.

Président sont réduits aux actes grossiers et vulgaires des déjections jouissives du bas du corps du Président :

Il lui fait cadeau de son eau de père de la nation, son eau pourrie qui ne veut pas me donner un fils : je ne comprends pas. Il lui parle de Jacqueline Daras que les Français ont envoyé me couper la hernie mais moi j'ai pardonné. [...] Pendant qu'il lui met l'eau de ma mère, il lui explique comment les Amerdiens ont voulu jeter le pouvoir dans les bras de feu mon colonel Vanzio-Pablo et ma fille sois bonne sois booonnnne⁴⁸.

I .2.1 Le phallus du président comme objet de pouvoir

A la caricature des formes, le roman adjoint une caricature de l'action politique confondue avec les ébats sexuels que Nicolas Martin-Granel développe dans son étude de *Machin-la hernie*. Il définit *le Machin* comme désignant l'Etat. Selon lui, l'appareil étatique fonctionne comme une machine, il convient de penser que l'Etat est lui-même assimilé au phallus :

Sous l'Etat, il y a un principe crucial qui le conditionne et le fait fonctionner comme une machine ou mieux : un machin, pour accorder le genre de l'innommable machine. Et ce principe est doublement lié à la honte, en ce qu'il est honteux de l'exhiber en public [...]. Gageons au risque de tomber dans le piège qu'il s'agit de la condition sexuelle de l'homme. Principe qui se présente dans le roman sous la double figure de l'attribut du mâle (ma hernie) et du trouble de la parole (ma palilalie) qui affectent le phalocrate et dans son corps et dans son langage, tous les deux voués à la répétition, à se redoubler interminablement⁴⁹.

Dès l'ouverture, la pièce *Qui a mangé madame D'avoine Bergotha* associe la politique du Président Walante à son phallus. La fiction se construit à partir des envies sexuelles du Président et de son projet qui consiste à inséminer et procréer une nouvelle population dont il serait le seul géniteur. Le Président légitime son pouvoir uniquement par le fait qu'il est doté d'une faculté sexuelle et d'une capacité particulièrement puissante dans l'usage de son phallus pour s'accoupler et procréer.

Walante organise une joute de procréation diffusée à la radio nationale et introduite par ses annonceurs qui le qualifient d'Inséminateur Suprême Walante :

VOIX B

⁴⁸ Sony Labou Tansi, *L'Etat Honteux*, op. cit., p.35.

⁴⁹ Nicolas Martin Granel, « Postface », in *Machin la Hernie* de Sony Labou Tansi, Paris, La revue noire, 2005, p. 296.

J'annonce l'arrivée sur les lieux de son Eminence Monsieur l'Inséminateur Suprême.

VOIX A

Son Eminence Philippes-Georges Walante devant la face de qui les joutes auront lieu.

VOIX B

Philippe-Georges Walante, le fondateur de notre avenir, géant de notre salut, distributeur de notre rêve.

VOIX C

Vive le créateur des taureaux⁵⁰.

Nous allons avoir du neuf du tout frais avec Walante, en chair et en queue ! Elle arrive la politique du gros bâton. Cachez vos serpents profondément dans la musette. Walante bâton ou Walante caca⁵¹?

Dans cet univers de prédation, la femme est une proie. Son corps est chosifié et tué symboliquement afin que puisse s'accomplir la dévoration sexuelle. L'usage du lexique de la mesure géométrique dans la description du corps féminin dévoile la femme uniquement à travers des formes hypertrophiées et appétissantes. Les métaphores « formes mathématiques et carnassières », « hanches fournies » ou les dénominations telles que « le cul essentiel » montrent toute la perversité d'un être qui regarde et qui agit devant les femmes en véritable prédateur :

C'était un corps parfaitement céleste et des allures des formes mathématiques et carnassières, des rondeurs folles, qui semblaient se prolonger jusque dans le vide en cuisantes crues d'électricité charnelle [...] les hanches fournies, puissantes, délirantes, le cul essentiel et envoûtant, puis son regard s'arrêta sur ses lèvres elle les avait garnies, provocantes, appelantes ...⁵²

Il faut rendre au corps sa part de culte. Vous avez un corps, comment dire ça ? Farouche, formel⁵³.

Selon le professeur congolais Cabakulu Mwamba, le discours romanesque de Sony Labou Tansi puise dans les langues congolaises certaines images qui renvoient au rapport physique entre l'homme et la femme. Bien que l'on puisse parler d'exagération, il s'agit également d'une manière imagée et non réaliste de nommer le corps de la femme. Il n'est pas, effectivement, rare dans de nombreuses langues bantu, de voir les mots désigner l'acte sexuel comme un acte de consommation de la chair, *nyama* signifiant la viande ou les rondeurs :

⁵⁰ Sony Labou tansi, *Qui a mangé madame Davoine Bergotha ?* Bruxelles, théâtre en tête, 1988, p. 37.

⁵¹ *Ibidem*, p.14.

⁵² Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. p. 42.

⁵³ *Ibidem*, p. 27.

Au delà de l'attitude du guide Sony dénonce toute une pratique conceptuelle de l'homme africain. L'image du corps viande traduit la conscience collective des hommes d'Afrique. Dans de nombreuses langues l'acte sexuel est désigné par le vocable « manger »⁵⁴.

La caricature du Guide révèle un personnage au caractère et aux désirs infantiles. L'usage excessif des orifices, et surtout de manière ludique, renvoie à l'enfant qui constamment cherche à se divertir. Voulant jouir à tout prix de tout, celui-ci ignore les règles de vie et les interdits qu'il exclue de son univers. Le corps présidentiel devient alors un lieu d'abus.

Dans son analyse de l'appareil étatique dans *l'Etat Honteux*, Marie Kouakou décrit les mécanismes répétitifs d'un discours politique dominé par des préoccupations ridicules et absurdes. Elle les interprète comme étant l'effet de troubles du comportement de l'adulte immature :

Dans le cas de Lopez, le livre tend à faire croire que la situation de sa personnalité adulte actuelle (celle où la lecture prend objectivement connaissance avec ce général-président) tire ses sources de son histoire personnelle, son passé d'enfance. Le problème est que, une fois l'assimilation opérée, il a tendance à le maintenir dans cet état premier. Il est ainsi évident que ce roman restreint son analyse à la sphère des subjectivités et que le discours politique (sphère objective) passe à l'arrière plan. C'est pourquoi l'Etat est pris ici dans un état de honte relevant du domaine affectif et dont le symbole-phallique est la hernie désignée pudiquement palpalie et qu'on retrouve aussi dans *La Vie et demie*⁵⁵.

Le conflit entre le souverain et ses sujets se poursuit dans l'opposition entre le corps politique comme corps immature ou corps infecté et maladif et un corps organique morcelé et consommé. Les relations politiques ne peuvent se réaliser alors que dans des actes de déchirement et de séquestration des corps. Le rapport entre les corps devient anthropophage, l'Autre est chosifié par le regard qui l'anéantit et son corps est réduit à une masse de « chair » ou de « viande ». Le roman et le théâtre usent par conséquent des images synecdochiques pour nommer les corps condamnés à être dévorés comme de la simple viande.

L'univers sonyen s'avère un espace cannibale qui met le chef de l'Etat au centre des relations d'anthropophagie. Le despote pratique un cannibalisme à double sens : il s'agit, d'une part, d'un cannibalisme anthropophage et d'autre part, il conviendrait de

⁵⁴Cabakulu Mwamba, *Introduction à l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Sénégal, Xamal, 1995, p. 43.

⁵⁵Jean Marie Kouakou, *La pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 175-176.

parler de cannibalisme sexuel, puisque dans le lexique sonyen, le vocable viande peut signifier également le corps de la femme.

Dans cet univers de barbarie, le Président est un prédateur qui fait de ses citoyens ses premières victimes. A l'image d'un ogre carnassier, il affectionne autant la viande des bêtes que celle de ses sujets.

Ce n'est pas un hasard si le premier roman édité de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, décrit dans son incipit, une scène de torture dans laquelle le corps de Martial, le rebelle, est découpé en plusieurs morceaux. Comme un grand festin, le guide le dévore puis l'offre à la famille de la victime. Le récit use du lexique de la boucherie pour désigner un corps devenu « une loque ». Il rapporte dans le détail la manière dont le rebelle est morcelé avec des couteaux servant à la cuisine puis mangé avec les couverts que le Guide utilise pour son repas :

Le repas du Guide Providentiel qu'on avait trouvé au début prenait habituellement quatre heures. Il touchait à sa faim. Le sang coulait toujours. [...] Le Guide Providentiel se leva rota bruyamment, il donna l'ordre au général Papayazo d'apporter le dessert, vint devant la loque père, les dents serrées comme des pinces, et lui cracha au visage. [...] le guide enfonça le couteau de table dans l'un puis dans l'autre œil, il en sortit une gelée noirâtre qui coula sur les joues...⁵⁶

La fourchette avait touché l'os, le docteur sentit la douleur s'allumer puis s'éteindre, puis s'allumer, puis s'éteindre. La fourchette s'enfonça dans les côtes inscrivant la même onde de douleur⁵⁷.

Les relations entre les hommes sont alors des relations de prédation. Soit le Guide dévore lui-même ses sujets, soit il leur impose la consommation de la viande humaine. Dans *La Vie et demie*, le Guide ordonne aux enfants de Martial de consommer la chair de leur père. Martial est semblable à une viande de boucherie, son corps n'est plus qu'une « daube bien cuisinée » :

Vous allez me bouffer ça, dit le Guide Providentiel aux autres loques. Je n'y ai pas enfoncé ma sueur pour rien. Il ordonna qu'on vînt prendre la termitière et qu'on en fît moitié du pâté et moitié une daube bien cuisinée pour le repas du lendemain⁵⁸.

⁵⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. pp. 12-13.

⁵⁷ *Ibidem*, p.37.

⁵⁸ Sony Labou Tansi *La Vie et demie*, op. cit. p. 16.

Le récit multiplie les scènes de cannibalisme tout en exagérant la représentation qu'il en fait. Il procède par un phénomène d'amplification avec des détails décrits à l'excès. Le narrateur grossit chaque situation, la rendant irréaliste mais dénonciatrice.

Dans *L'Etat-Honteux*, Martimilli Lopez, alias Césama 1^{er}, se trouve devant le corps d'une femme, qui après avoir été torturée par la milice, n'a plus que les os. L'image de la femme décrite par le Guide lui-même est proche d'une vision hallucinatoire. Elle révèle toute la hantise de la viande dans l'univers du Guide qui voit des « os » et des « trous » là où il cherche la chair. Le Guide est obsédé par la chair, le manque ou l'absence de viande exalte son désir bestial et en fait une bête :

Il n'en crut pas ses yeux. Maman de ma mère : l'homme est devenu un charcutier. C'est elle, c'est bien elle mais qu'est-ce-que vous avez fait ? Il vit des os à la place des pouspes où est la viande ? Il vit des os à la place des seins, où est donc la viande ? A la place du sexe il vit un trou tout bleu. Sans lèvres, sans yeux, ils ont pelé la tête et le dos⁵⁹.

Lopez est soumis à un conditionnement animal dû à des facultés intellectuelles peu développées qui le laissent dans une incapacité de structurer sa personne et d'assumer une personnalité adulte. L'étude psychanalytique qu'en fait Jean-Marie Kouakou montre que le personnage se situe dans le lieu de la « régression » psychanalytique :

La lecture peut distinguer deux états sans confusion possible en s'en tenant strictement à la sphère sexuelle en tant que lieu opératoire (à entendre ici comme une personne bien entendu) que le livre présente dans le lieu de la régression psychanalytique. Il y a le Lopez président-enfant, version rapportée par le narrateur : ce Freud appelle le moi-réalité et le Lopez président adulte, version fantasmatique du personnage lui-même, ce que Freud appelle le moi-plaisir. Tout étant réuni par la métonymie organique, sexuelle et sexualisée⁶⁰.

Par le terme *tropicalités*, Sony Labou Tansi nomme l'ensemble des habitudes du pouvoir qui relèvent de la subversion des attributs sexuels dans les relations politiques. Elles procèdent à une perversion de la morale et l'éthique politique.

Tout en étant principalement l'affaire du chef de l'Etat, ces abus dévoilent une perversion sexuelle dans l'exercice d'un pouvoir naturellement phallocratique. Dans son roman, Sony Labou Tansi pose la problématique du rapport des sexes dans entre la

⁵⁹ Sony Labou Tansi, *L'Etat Honteux*, op. cit., p. 104.

⁶⁰ Jean Marie Kouakou, *La pensée de Sony Labou Tansi*, op. cit., p.179.

relation au pouvoir. Nous nous intéressons à présent au pouvoir de la femme dans la politique comme élément de résistance et de castration.

I.2.2 La subversion de l'amour dans le jeu politique

Tout enjeu de pouvoir dans la fiction est à saisir dans le jeu d'opposition entre l'élément mâle incarnant l'autorité et l'élément femelle dominé. La personnalité du Guide est en opposition parfaite avec celle de la femme. Le personnage féminin est doté de facultés intellectuelles matures et d'une aptitude à organiser sa défense. La femme subit le pouvoir phallique mais elle a la capacité physique et intellectuelle de déjouer l'autorité mâle. Au pouvoir mâle, la femme oppose un pouvoir « femelle » par un phénomène de castration réelle ou symbolique qui libère. Nous citons les relations parallèles développées par l'univers fictif à travers les paires mâle/femelle, mâle/mâle pour analyser les images métaphoriques et les allusions à une autorité essentiellement phallogratique.

Le phallus, organe sexuel de procréation, si on se fie au cadre fictionnel, est subverti pour prendre la fonction d'une véritable arme de pouvoir et d'agression dont la violence d'usage définit la puissance et l'efficacité. Par conséquent, l'opposition au pouvoir est souvent conduite par les femmes qui usent de leur sexe dans un rapport où le Guide est rendu impuissant à la fois sexuellement et politiquement. La castration apparaît alors comme la fin d'une domination mâle et l'émergence d'un pouvoir féminin.

Nous comptons étudier le système de subversion des attributs sexuels dans le conflit politique en observant la relation phallus et pouvoir, l'amour et le corps féminin comme élément castrateur.

Dans un univers politique dominé par l'élément masculin, quelle peut être la place de la femme ? A l'évidence, le personnage féminin ne fait pas office de figuration, elle arrive quand même à exercer une autorité d'une autre nature sur l'homme de pouvoir. Nous tenons à étudier, dans cette partie, le pouvoir de la femme comme une opposition non moins violente à un système politique mâle. Pour ce faire, deux identités féminines sont mises en avant : l'image de mère castratrice et l'image de la femme charnelle. Les deux figures participent à la résistance. Face à elles, le Guide est castré et perd ses attributs phalliques donc son pouvoir ainsi que l'affirme Daniel Delas :

L'effigie centrale de la société postcoloniale, c'est bien, comme le dit Achille Mbembe, la verge en érection (Mbembe, 2000 : XXII et XXIX), mais celle-ci vit dans la terreur

de se voir voler sa virilité par la vulve de la femme, source potentielle d'un autre corps et d'une autre vie⁶¹.

Cette condition structure la relation amoureuse qui réduit le président à l'identité de l'enfant obéissant. Nous étudierons la passion amoureuse comme sentiment d'aliénation puis, nous nous intéresserons à la castration du Guide comme une perte de son autorité politique.

Jean Michel Devésa donne une explication du sens de l'amour dans l'univers sonyen. Selon l'étude qu'il en fait, le sentiment amoureux est dominé par une force aliénante : l'être qui aime est dévoré par son aimé dans « une relation exempte de morale » qui, selon lui, tirerait ses sources « d'une conception animiste des systèmes des choses et des êtres » :

Dans son œuvre Sony ne cesse de clamer qu'il existe dans l'Amour une terrible potentialité d'éparpillement et de dissolution [...] En fait dans tous ses textes, Sony a essayé d'actualiser sa culture, de la ressusciter et de la rendre à nouveau parlante c'est-à-dire efficiente. [...] Sa conception des rapports entre les individus était marquée au sceau de la tradition Kongo qui calque ses modèles sur une conception animiste des systèmes des choses et des êtres. Exempt de morale, parce qu'il s'agirait alors d'un sens et d'une signification apportés par les hommes, ce qu'il faut bien appeler le mysticisme Kongo cherche à rendre le fonctionnement même de la nature et à manifester la logique même de la vie⁶².

L'amour est l'une des armes dont dispose le personnage féminin pour s'opposer au pouvoir mâle. Le sentiment amoureux perd le mâle dans une folie qui dérègle ses moyens ce qui permet à l'entité féminine de prendre le contrôle de son pouvoir. L'homme est alors l'instrument de la femme qui en use pour ses fins propres mais après bien des péripéties.

Dans la relation d'amour entre l'homme et la femme, l'amour n'est jamais consommé. La femme met son amant à l'épreuve de l'attente. Le désir de l'homme pour la femme est maintenu afin de conférer à cette dernière une autorité sur l'homme. Dans cette relation, la femme aimée absorbe l'homme, elle l'assujettit et le condamne à lui obéir.

L'amour dévoreur est le leitmotiv de la pièce, *Une Chouette petite vie bien osée* qui noue son intrigue autour du personnage principal amoureux, L'espèce d'homme.

⁶¹ Daniel Delas, « Métastases du discours postcolonial, » in Xavier Garnier et Papa Samba Diop, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 71.

⁶² Jean Michel Devesa, *Sony Labou Tansi, Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, 1996, Paris, L'Harmattan, 2008.

Essayine, l'objet de son amour, est offensée par le Général Emanu. Au nom de l'amour, elle demande à L'espèce d'homme d'anéantir Emanu et que ce soit par la cruauté de son acte qu'il lui prouve son dévouement. Dès la première scène, Essayine montre toute l'influence qu'elle exerce sur le Guide :

L'espèce d'homme : Tu avais voulu que je sois puissant, grandiose et prospère. [...]

Essayine : Très puissant et très craint.

L'espèce d'homme : Tu m'avais voulu très puissant, très prospère et terrible.

Essayine : Tu es tout cela aujourd'hui. [...]

L'espèce d'homme : Je vous aime sans ambages et à tous prix. Mon âme vous veut, Essayine [...] Qui voulez-vous que ma respiration étrangle.

Essayine : Le général Emanu m'a offensée. Pour réparer le désordre de son arrogance [...] j'ai besoin de sa mort, bien cuite et transparente⁶³.

Cet amour inassouvi, parce que non partagé et instrumentalisé, plonge le mâle dans la démesure et dans la folie des souverains mégalomanes. Le désir le conduit à commettre les actes de destruction et à procéder à l'anéantissement de sa société pour prouver sa puissance.

Toujours sous le contrôle de son amante, L'Espèce d'homme construit un camp gigantesque de la taille d'un pays, ne sorte de goulag tropical où il enferme l'ensemble de ses opposants. Ces lieux de déportation sont démesurés, ils ressemblent aux espaces d'incarcération gigantesques devenus mythiques tels les camps de concentration. Toute décision politique est ici dictée et voulue par la femme. Le mâle n'est finalement qu'un exécutant :

Faites de cet endroit un lieu de prospérité, de culture et de progrès. Peuplez cette aridité, savourez ces sables augustes, dégustez ce bout de ciel timbré. Mangez les lézards, les scorpions, les blattes. Cette contrée est cinglée, le Président vous l'affecte : c'est votre part à vous de la République⁶⁴.

⁶³ Sony Labou Tansi, *Une chouette petite vie bien osée*, Bruxelles, Lansman, 1992, p.5.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 16.

I.2.3 La fécondité comme symbole de pouvoir et l'impuissance comme absence d'autorité

La même structure dramaturgique est reprise par la pièce *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha* dans laquelle le dictateur Wallante est épris d'amour pour madame D'Avoine. Afin de rester proche de sa bien-aimée, le Monarque Wallante ordonne la déportation de tout individu de sexe mâle. Le souverain Wallante épris d'amour pour madame d'Avoine Bergotha, un homme travesti. La folie amoureuse de Wallante le pousse à vouloir un modèle de République basé sur la subversion des mœurs et la perversion :

Moi, Walante, baron rouge et bleu des industries de cuivre et du caoutchouc, Miteux et gratteux, je vous montre, tel le sang me monte aux mains, tel le sang me monte à l'âme. Découvre sur le sillage d'une âme pourrie le cortège d'une main qui ne sait pas trembler. Je vous lance mes putréfactions à la figure, dans un geste qui brasse l'air avec amour et poésie. Je prends mon grade dans le lot des monstres aux sources de la cruauté. Je me nomme baron de la morsure et du mépris. Je me sacre ruine et écrasement⁶⁵.

Face au pouvoir mâle, la femme adopte deux identités pour opposer au mâle son pouvoir maternel ou son pouvoir de séduction dans le but d'aboutir à la castration du mâle dominant. Dans la fiction, la femme est la seule entité capable de vaincre le dictateur. Elle est victime mais constitue aussi une force de domination sur le Guide car, si elle possède les attributs qui légitiment le pouvoir du tyran, elle a également les moyens de les lui retirer.

Dans *La Vie et demie*, Chaïdana, fille de Martial, mène une révolte contre le régime. Elle use de ses attributs sexuels pour lutter contre le Guide et ses ministres. Sa fille poursuivra son combat de la même manière, en faisant de son corps une arme. Elle résiste aux assauts sexuels du Guide en refusant d'accomplir l'acte sexuel. Chaïdana empêche alors le tyran d'assouvir son désir. Par ce refus, elle met le Guide dans une situation d'échec qu'on peut qualifier de castration symbolique. Elle lui ôte à la fois

⁶⁵ Sony Labou Tansi *Qui a mangé madame Davoine Bergotha*, op. cit., p. 33.

l'aptitude à user de son phallus et sa capacité de procréation. Ainsi, au vu de la foule, le Guide perd son pouvoir, il est réduit à l'état d'infirmité et d'impuissance :

Au bout de la deuxième année de mariage une urgence, une urgence morale se fit : le petit peuple et les gens de Martial commençait à officialiser l'impuissance sexuelle du Guide Providentiel. On mentionnait cette infirmité même dans les tracts qu'on ne cessait plus de jeter à Yourma. Le guide en devenait plus brutal et parlait, si les choses continuaient de se tirer une balle dans l'aine⁶⁶.

Dans le champ de pouvoir, la virilité définit la capacité de gouverner un pays et légitime l'autorité du chef. Tout affrontement politique consiste à mettre son rival hors d'état de concourir en lui amputant l'organe phallique. Ce cadre politique sexué condamne le tyran à vivre constamment dans la peur de perdre son pouvoir par la perte de son pénis.

Influencé par la psychanalyse de l'enfant chez Freud, Michel Cornatan trouve dans la peur de la castration chez le président, des similitudes avec le complexe du sexe de l'enfant. Ayant découvert son pénis, le garçon prend conscience que c'est ce qui le différencie de la fille. Il est alors confronté à de troubles liés à la peur de le perdre et de voir l'absorption de sa virilité.

En attribuant un pénis à tous, l'enfant ne peut expliquer la différence entre les sexes que par la castration. Ainsi le garçon craint-il sa perte alors que la fille ressent son absence comme un manque⁶⁷.

En conséquence, si le chef de l'Etat craint de perdre son phallus, c'est qu'il sait que son pouvoir en dépend. A chaque coup d'Etat manqué, l'inquisiteur doit subir une castration comme châtiment suprême. Pour le président, il s'agit de rendre impuissant tout rival afin de le mettre hors état de nuire puisqu'il perd son outil de pouvoir. Afin d'analyser la peur de la castration chez l'homme de pouvoir, nous nous appuyons sur le comportement sexuel du Guide Martimilli Lopez et sa peur de la castration.

Dans *L'Etat Honteux*, le colonel Camizo Diaz tente un coup d'Etat pour renverser le président Martimilli Lopez. Lorsque son rival échoue dans ses projets, la première chose à laquelle Lopez s'en prend, c'est à son sexe. Lopez compare d'ailleurs son propre phallus à celui de Camizo Diaz. Le sexe de Camio Diaz est coupé et recueilli comme un

⁶⁶ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 56.

⁶⁷ Michel Cornatan, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, l'Harmattan, 1991, p.34.

trophée posé et mis en évidence sous le portrait des deux figures symboliques de la femme, l'amante et la mère. La femme rassure le président qui la prend comme témoin de la castration d'un rival. Lopez est éliminé dans la course au pouvoir par le fait qu'il n'est plus doté de faculté sexuelle :

Il donne l'ordre à Carvanso de lui couper l'engin de palabre du colonel Camio Diaz, de le mettre dans le formol et de le faire placer dans ma chambre à côté du portrait de maman, juste au dessous du portrait de feu ma femme...⁶⁸.

L'autorité politique est d'abord une affaire sexuelle, une capacité de l'homme à agir sur le corps de la femme. Ainsi, le désir sexuel se confond avec le désir de gouverner ce qui fait que la domination de la femme par l'homme est assimilée à la domination politique. Le pouvoir est bien légitimé par la virilité comme nous l'avons énoncé mais il est également un moyen utilisé pour satisfaire les désirs sexuels.

Dans certains cas, la course au pouvoir a comme finalité l'accès à la jouissance sexuelle. Plus l'homme multipliera ses conquêtes, plus il sera assuré dans sa puissance. La rivalité politique s'exerce également dans la conquête « amoureuse ». C'est pourquoi le tyran castré son rival pour l'empêcher d'avoir « accès à toutes les jambes des femmes », selon l'expression du dictateur Lopez :

Qu'est-ce que vous autres Bhas êtes sales. Il lui déchire ses instruments de mâle qui vous poussent à fabriquer des complots ; vous avez besoin d'être au pouvoir pour avoir accès à toutes les jambes des femmes, pour satisfaire vos engins-là, mais moi je ne te laisserai pas. Il déchire la peau pour être au moins sûr que ça ne repoussera pas⁶⁹.

Le roman décrit la condition de l'homme moderne. Il montre la source d'aliénation et de perte de soi que constituent « la peur » et la tentation permanente de la violence dans un monde d'hostilité où l'individu est devenu une « bête brute » qui agit par pure pulsion et instinct. L'auteur affirme que l'homme qu'il décrit est semblable à une bête traquée, dans cette mesure, il est conditionné par la violence.

Ceux à qui l'on refuse la mention d'humain, choisiront d'être des bêtes brutes, sans loi, sans autre loi en tout cas que le réflexe de survivance, la peur panique de l'autre, celui qui ne nous ressemble pas, la peur de la bête traquée qui se croit obligée de mordre.

⁶⁸ Sony Labou Tansi, *L'Etat-Honteux*, op. cit. pp. 50-51.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 166.

Cette peur là [...] ne devrait pas être le sentiment des hommes, mais celui des animaux⁷⁰.

I.3- ESPACE ET VIOLENCE

Les nouveaux problèmes qui apparaissent dans les pays africains depuis les années cinquante sont les conséquences d'une modernité naissante et des besoins nouveaux de l'homme qui se voit dans l'obligation de fuir les milieux ruraux pour intégrer la Ville. D'abord durant l'époque coloniale, propulsées par une activité économique de plus en plus dense, les grandes capitales des colonies, telles Brazzaville, Léopoldville (Kinshasa), Dakar, Yaoundé, Ouagadougou, Abidjan ont été les lieux des grands projets économiques des anciennes puissances colonisatrices. Les compagnies de production minière s'y sont développées et ont employé un nombre toujours croissants de mineurs venus parfois des campagnes. Les grands marchés plantés dans le centre de la ville apparaissent comme le lieu des affaires où une population démunie composée largement de femmes anime les étales de produits endogènes.

L'espace urbain s'implante dans le roman déjà pendant la colonisation, la fiction associait alors la ville au monde occidental, aux apports du colon et au phénomène d'acculturation. On retrouve cette thématique, chez Camara Laye, *l'Enfant noir*⁷¹, Ferdinand Oyono, *Une Vie de boy*⁷², Chinua Achebe, *Things fall apart*⁷³, Yambo Oeloguem, *Le Devoir de violence*⁷⁴, Jean Yves Valentin Mudimbe, *Le bel immonde*⁷⁵, Mongo Bédi, *Perpétue*⁷⁶, Ibrahima Ly, *Toile d'araignée*⁷⁷. Tous ces récits mettent en scène des villes qui, à travers les quartiers insalubres et les espaces carcéraux, proposent une vie urbaine broyeuse d'homme. Le citoyen est incapable de s'adapter à une nouvelle réalité qui s'impose à lui, qui l'aliène et qu'il conçoit comme hostile et misérable.

⁷⁰ Sony Labou Tansi, « Lettre ouverte à l'humanité », *revue Equateur*, n° 1, octobre-novembre, 1986, p. 25.

⁷¹ Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

⁷² Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

⁷³ Chinua Achebe, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1973.

⁷⁴ Yambo Oeloguem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

⁷⁵ Yves Mudimbe, *Le bel immonde*, Paris, L'Harmattan, 1973.

⁷⁶ Mongo Bédi, *Perpétue : et l'habitude du malheur*, Paris : Buchet/Chastel, 1974.

⁷⁷ Abidillah Ly, *toile d'araignée*, Paris, Actes Sud, 1999.

Après la décolonisation, ces villes sont devenues les capitales des nouveaux Etats souverains d'Afrique. Les régimes au pouvoir y concentrent toutes leurs forces armées et leurs activités économiques. Désormais, l'espace urbain devenu la capitale administrative et économique des Etats souverains est synonyme de pouvoir et d'oppression militaire. Ainsi, les agglomérations qui se développent sont confrontées aux difficultés d'une autre nature, elles sont le théâtre des conflits des partis politiques armés qui se disputent le capital de production et les zones d'influence. Dans les mégalofoles, la politique s'affranchit du discours de persuasion, la démocratie est piétinée, et c'est à celui qui est le mieux armé que revient le pouvoir.

A Brazzaville, les leaders politiques ont réussi à disposer de milices privées appelées Ninjas, Cobras, Cocoye, Requins... Les armées régulières et les milices se livrent une bataille qui rend la paix civile impossible. Les soldats se servent en pillant les citoyens ainsi que l'affirme Yitzhak Koula :

Les *milices* s'armèrent en pillant les casernes avec la complicité des officiers acquis à leur cause. Les cobras en particulier ont bénéficié, en outre, des armes prises à l'armée en 1992 par Sassou, lorsqu'il quitta le pouvoir, et aussi des armes acquises grâce à des importations en contrebande. Les Ninjas ont, aussi et surtout, bénéficié de dons en armes et soldes de Sassou. En outre les Ninjas au même titre que les *Zoulous* ont utilisé des armes blanches⁷⁸.

La littérature s'approprie la problématique nouvelle de l'urbanisme et de ses divisions armées. Les romans évoquent une forme d'aliénation de l'homme dans l'espace urbain pérennisant parfois l'opposition ville/campagne. Cette opposition traditionnelle se retrouve dans l'étude de Marcel Sommer et Roger Chemain qui considèrent que pour le romancier, la thématique de la ville permet l'étude de l'homme africain de la ville dans sa condition de déraciné et d'aliéné.

Il semble aller de soi que le thème de la ville dans la littérature africaine est étroitement lié à un problème : celui du déracinement et de l'aliénation culturelle en Afrique, ceci n'est pas l'opinion d'un ou de quelques chercheurs mais le consensus là-dessus est apparemment si total que cette idée a trouvé son chemin jusqu'au manuel scolaire⁷⁹.

⁷⁸ Yitzhak Koula, *La Démocratie congolaise « brûlée » au pétrole*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 43.

⁷⁹ Marcel Sommer, *Les villes et les livres : l'image de la ville dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.15.

Mais après les indépendances, un autre niveau d'écriture de la ville apparaît. L'écrivain décrit la ville comme « un espace du quotidien » ou « espace social »⁸⁰, il tient compte des nouvelles réalités politiques qui opposent les forces politiques et des violences militaires qui oppriment les populations. *La Vie et demie*, premier roman de Sony Labou Tansi, inaugure déjà la thématique de la ville armée qu'Ahmadou Kourouma développera plus tard dans son roman, *Allah n'est pas obligé* et plus récemment, Emmanuel Dongala dans son récit, *Johnny chien méchant*.

Un deuxième aspect esthétique est nouveau dans la description des espaces chez Sony Labou Tansi, il intègre la notion de production de l'espace. L'auteur introduit un univers urbain tout à fait imaginaire qui relève de l'esthétique du merveilleux. En effet, d'une description qui prend comme modèle les espaces connus du lecteur dans le but d'installer la fiction dans un univers congolais réel se trouve délaissé dans les derniers romans de Sony Labou Tansi au profit d'un espace et d'une toponymie imaginaires. Les espaces en question sont politisés, ils ont une fonction idéologique et apparaissent comme des espaces d'identification politique et d'opposition.

L'étude que nous consacrons aux espaces dans le roman sonyen doit considérer les nouveaux aspects que nous venons d'évoquer, la capitale comme enjeux politiques, les espaces naturels, la Forêt, le fleuve comme lieu de paix et enfin les nouveaux espaces produits dans les trois derniers romans comme lieux d'identification et de résistance politique identifiés aux forces de résistance en l'occurrence, ici, tribus kongo.

I.3.1 L'opposition traditionnelle de l'espace urbain et de l'espace rural dans son enjeu politique

Le traitement de l'espace urbain dans le roman postcolonial passe d'une problématique sociologique à une considération essentiellement politique. Le récit réorganise les espaces en opposant les villes contrôlées par le régime à celles qui constituent encore des espaces de résistance. Les opposants au régime sont alors condamnés à quitter la ville et à se réfugier ou dans la forêt ou sur les rives du fleuve. Par conséquent, l'espace devient dynamique, il participe à l'élaboration de la fiction à travers l'écriture des violences.

⁸⁰ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

L'évolution du récit est liée aux espaces fictifs que sont la ville et la forêt. Dans une première partie, le récit installe l'action dans le milieu urbain et dans une seconde partie, l'évolution de la trame plonge la fiction dans la forêt. Tout conduit les deux espaces à s'opposer à travers un espace rural idéalisé, portant les valeurs traditionnelles et humanistes, et une ville hostile au héros, dominée par les milices et les agressions qu'elles infligent aux populations.

La fiction oppose ces deux espaces par les habitudes des hommes qui y vivent. Dans la forêt, nous avons affaire à un espace idyllique et magique, où l'homme fabrique des objets d'art, alors que la ville est présentée comme un monde morbide et mortifère qui ne connaît que les armes. Dans la forêt des pygmées, Chaïdana et Layisho ayant fuit la ville, redécouvrent les vertus des habitants de la forêt et tout le mystère d'un monde ignoré des habitants de la ville. La forêt est un lieu de mystère qui garde les secrets de la vie et de l'invisible, elle s'oppose à la ville qui tue les hommes et qui les plonge dans « les fosses communes ». Dans ce passage Layisho regrette l'absence dans la ville de ce mystère et de cette spiritualité qu'il trouve dans la forêt :

La forêt te dira des secrets dans la nuit, elle te dira ce que les oreilles n'entendent pas. Souvent Chaidana n'écoutait pas, elle regardait le collier de dents. Elle pensait que les dents avaient appartenu à Martial. Ce petit empire de phalanges qui pendait sous l'instrument de musique. Là-bas, avec tout ce monde de Son excellence. Si on s'amusait à faire des ustensiles et des objets d'art. Mais il y avait la fausse commune où Layisho était sans doute descendu⁸¹.

La Vie et demie obéit à une structure qui enchaîne les séquences narratives en alternant espace de guerre et espace de paix. Le récit s'ouvre dans un espace urbain, il introduit la guerre et l'exécution de Martial. Ensuite, Chaïdana disparaît dans la forêt des Pygmées où règne la paix. Enfin, la ville vient recouvrir la Forêt des pygmées et plonge les habitants dans une guerre chaotique comme le décrivent les deux passages de la *La Vie et demie*.

Non, la terre est mal conçue, il en fallait une pour quatre ou cinq types. Après c'est l'enfer. L'enfer ne tue pas, il bouffe.

L'enfer ?

C'est quelque chose qui vous bouffe. Qui vous mange à coups fermés.

Léopard ?

Non.

⁸¹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. p. 99.

Lion, crocodile, tigre ?

Ça vous mange tant que vous respirez, mort, ça vous laisse tomber.

Vois pas.

Tu ne verras pas, il faut aller là-bas⁸².

Des soldats vinrent. [...]

Le chef des soldats étaient tombés en colère.

Un pygmée n'aura jamais le droit de parler ainsi à un Payonda.

La forêt appartient aux Mhaha. Pourquoi tu y viens soldat.

La réponse ne s'était pas fait attendre. Une balle avait sifflé et le sang de Mulatashio coulait dans la gueule ouverte du défunt⁸³.

Le fleuve Kongo est, de la même manière, opposé à la ville des milices. Il se révèle comme étant un espace de paix et d'abondance alimentaire. Cet espace est un lieu de calme habité par des pêcheurs dont les préoccupations sont essentiellement le travail :

Ce côté du pays aimait Dieu. Il avait donné le fleuve. Le fleuve donnait la vie. La vie donnait le reste. Elle faisait le pont entre aujourd'hui et les ancêtres. Elle offrait la joie de tuer un poisson. Ils étaient nombreux les pêcheurs. De toutes les parties du continent, face à l'eau, aux pierres, à la boue lourde où végétait la jacinthe⁸⁴.

L'Anté-peuple commence son récit en ville dans un établissement scolaire avant que Dadou qui est persécuté et recherché par les milices du régime ne se réfugie au bord du fleuve Congo. Il se fait soigner dans le village des pêcheurs qui vivent loin de la ville et qui, par conséquent, se détournent de l'ensemble des mouvements et des événements politiques. Les habitants du bord du fleuve expriment, à travers Makaya, la peur qu'ils ont des affaires politiques de la ville :

On aimait l'étranger. Mais Makaya avait raison : si les bérets venaient, ils le prendraient pour un maquisard. Et un village qui avait abrité des maquisards n'avait pas droit à la pitié. On y mettait le feu. Tous ses habitants seraient dispersés voir tués⁸⁵.

La ville représente une menace de mort permanente liée à la politique. Lorsque le héros veut quitter Kinshasa et Brazzaville, ce n'est nullement le risque de l'acculturation

⁸² *Ibidem*, pp. 94-95.

⁸³ *Ibidem*, p. 121.

⁸⁴ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, *op. cit.* p. 129.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 132.

ou de perte de son identité qui le guette, mais celui de se trouver impliqué dans les affaires du pouvoir et de se faire dévorer par le régime qualifié d'enfer par les pêcheurs :

Il demanda à Henri où pouvait bien être la cité du Parti.

Qu'est-ce qu'un pêcheur a à avoir avec la cité du Parti. C'est là des choses qui ne nous regardent pas. Vous un pêcheur qu'est-ce que vous irez faire là-bas ?

Montrez-moi le chemin, dit Dadou.

Pourquoi demandez-vous le chemin de l'enfer⁸⁶.

Ainsi, la ville n'existe dans le roman et n'a de sens que dans son assimilation aux affaires de l'Etat. C'est l'espace du parti du Guide et de ses soldats kaki. Par opposition, la forêt et le fleuve apparaissent comme des espaces de liberté et de refuge pour les opposants au régime.

I.3.2 La capitale, un espace mortifère ou le sens politique de l'urbanisme

Crépidité et espace vetuste

Le roman de Sony Labou Tansi décrit des mégalofoles dont les quartiers accueillent une population cosmopolite. De nombreux étrangers y viennent dans l'espoir de trouver des conditions de vie meilleure. Mais, les habitants doivent faire face à une réalité extrêmement violente tant les espaces de désolation et de misère que sont les quartiers populaires sont violents. Le roman use du registre de l'abject pour rendre compte et dénoncer les conditions inhumaines de vie dans les quartiers en multipliant les scènes où dominent les déchets et les crépidités du quotidien. Le thème de l'abject est l'expression d'une nouvelle violence dans la ville traduite par l'abondance des déchets et des déjections. La vestuté et la turpitude participent à une écriture de l'extrême dans laquelle les agressions sont introduites par les déchéances et l'usure.

Dès l'ouverture de la pièce de théâtre *Qui a mangé madame D'Avoine Bergotha*, un paysan interpelle le dictateur Walante sur l'état de sa capitale :

Walante ta capitale sent la boue et le pourri ! Ha ha hi ho hi ! Ton indépendance sent le brûlé. Comment peut-on appeler capitale ces caillasses sans âme, qui baisent des lopins

⁸⁶*Ibidem*, p. 128.

de soleil ? Patrie des mouches, des cafards et des rats morts. Tu as beau le baptiser capitale, ce fleuve d'immondice n'en reste pas moins un fleuve d'immondices, capitale des lazzarones croupissants⁸⁷.

Dans *Les Yeux du volcan*, la ville de Valencia est comparée à « une blessure ouverte » sous le soleil. Même si le narrateur trouve de la poésie aux immondices omniprésentes, la mégalopole est une gigantesque pourriture. Il s'agit ici d'un espace de puanteur, vautrant l'individu dans les lieux où dominant la putréfaction et les matières fécales. La description amplifie le décor, elle s'attarde sur tout ce qui relève de la déchéance. La ville ressemble à un corps gigantesque habillé de « marécages suppurants », « vêtu de jungle » :

Nous avons toujours su que malgré ses immondices, ses routes trouées, ses bataillons d'anophèles, ses marécages suppurants, son côté vasière vêtu de jungle, son faible pour la démence, sa tendance à devenir une blessure ouverte au centre de l'Equateur, notre ville restait un poème où la boue, la chair et les odeurs tentaient de se confondre sans trop de mal à la magouille des soleils pour chanter le refrain connu de tous ses habitants⁸⁸.

Nous en rencontrions parfois, enlisées dans les mares aux eaux vertes qui pavoisaient notre ville du nord au sud, dans la pourriture et les déchets ménagers, où bourdonnaient des nuages de mouches le jour, avant que des bancs de moustique prennent la relève la nuit.

Il faut reconnaître que notre ville hantée par la boue et les immondices, le cheval devenait, une idée de tonnerre des tonnerres⁸⁹.

Le paroxysme de la violence est atteint lorsque même le corps d'une jeune fille est assimilé à la pourriture. La fille des Argandov tombe dans les latrines et l'ensemble de la ville tente de l'y dégager. L'insalubrité domine l'espace urbain lorsque même les lieux de défécation deviennent mortels :

Personne ne comprenait comment la dernière née des Argandov, Louise, s'était trouvée dans le W.C. de l'hôtel qui pour des raisons d'hygiène, consistait en une fosse de douze mètres de profondeur, trois de long et deux de large, creusée au dos de la rue Isidor langouaro. La fosse devait être pleine au quart, à moins que les Argandov n'y aient jeté des bêtes mortes aux jours de choléra.⁹⁰

Le monde va aux chiottes et y meurt sans crier. Estérico Pemba était allé au petit coin en quittant la table. Ses convives avaient attendu une bonne heure avant de se demander ce

⁸⁷ Sony Labou Tansi, *Qui a mangé madame D'Avoine Bergotha ?*, op. cit., p. 13.

⁸⁸ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit. p. 28-29.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁰ *Ibidem*. p. 43.

qui se passait. Il l'avait trouvé mort, le nez sur les faïences. Le cadavre continuait à tenir trois feuillets hygiéniques⁹¹.

Les bâtiments publics sont d'autres aspects de la déchéance et autant de manifestes visibles des conditions misérables de la vie des citoyens. Les structures dont l'entretien incombe à l'Etat sont délaissées et tombent en ruine. La description de l'hôpital Géméraux montre un bâtiment vétuste. Chaque objet évoqué porte les marques du temps, de la décadence et de la décrépitude. L'hôpital, lieu de soin, est lui-même atteint par la morbidité. Il ressemble à un être déchiré par ses drames, il est personnifié, ses murs « bavaient » et ses plafonds « pleuraient », il semble incapable d'apporter les soins minimaux aux malades :

L'hôpital Géméraux que le bas peuple nommait « l'abattoir des Géméraux » disposait de huit cents lits pour ses deux milles malades qu'on superposait tels des sacs. Les lits en fer lâchaient leur rouille. Les matelas déchiquetés laissaient échapper des morceaux d'éponge si crasseux qu'on les prenait pour des restes de repas. L'air, plus usé que les fers du lit, dégageait une odeur de pourriture, les sols suintaient, les murs bavaient, les plafonds larmoyaient...⁹²

L'auteur dénonce, avec ironie et humour, une situation alarmante. Il montre les ruines d'un pays dans lequel même les nécessités premières ne sont plus assurées. L'hôpital, lieu de soin, est comparé à un « abattoir » et à un lieu de « pourriture » qui porte la mort. On y va non pas pour être soigné mais pour être exécuté. Il rappelle l'hôpital général de Brazzaville, le CHU que la population appelle avec humour, le « CH tue ».

Le milieu carcéral

La prison a été l'un des espaces ou des édifices publics les plus représentés dans les romans postcoloniaux. Elle a attiré toute l'attention des auteurs qui dénoncent le non respect des droits et de la liberté de pensée dans les états autoritaires. *Perpétue* de Mongo Béti et *Toile d'araignée* d'Abdillah Ly montrent à la fois les conditions de vie en prison et les violences que subit le prisonnier. Symbole de l'autoritarisme militaire et du pouvoir par la force dans les républiques dictatoriales, l'espace carcéral interpelle Sony Labou Tansi. Son univers romanesque, s'intéresse à la prison et aux prisonniers afin de dénoncer la fin des libertés individuelles dans son pays nouvellement sorti de la colonisation.

⁹¹ *Ibidem.* p.39.

⁹² *Ibidem.* p.34.

L'étude de la thématique de la prison s'attardera sur la fonction de l'univers carcéral dans la fiction sonyenne. Nous nous intéresserons à la population incarcérée afin de montrer que la prison est essentiellement un outil de répression politique et de privation de la liberté de pensée à l'encontre des intellectuels et des opposants au régime. Il conviendra également de considérer la prison comme un moyen de restriction des espaces et de la mobilité opposé à la folie réelle ou simulée comme reconquête de la liberté de mouvement dans la ville.

Le roman de Sony Labou Tansi évoque plusieurs aspects et plusieurs fonctions de la prison tout en décrivant les violences subies par le personnage. Les épisodes XII à XIX de *L'Anté-peuple* sont entièrement consacrés à l'incarcération de Dadou, un professeur traqué, accusé d'avoir abusé d'une de ses élèves. Dans sa cellule, le régisseur de la prison informe Dadou de l'identité des prisonniers, il lui apprend que « la prison est bourrée d'universitaires. Ils ont des idées, les universitaires. Ils bondissent sur la moindre occasion de brailler⁹³. »

La fonction première de la prison est donc de priver les citoyens *libres* des idées démocratiques. De même, dans *La Vie et demie*, le Guide érige une prison essentiellement réservée aux étudiants qui risquent de perturber sa ville. Il évoque la prison de Yourma qui « s'appelait l'université parce qu'on avait emmené les cinq cent douze mille étudiants que les balles avaient laissés en vie lors de la manifestation du 15 mars⁹⁴. »

La réserve humaine de Mabrousse est une trouvaille du Guide l'Espèce d'homme pour définitivement se débarrasser de ses opposants. L'imagination de Sony Labou Tansi excelle dans le dévoilement de la dérision du pouvoir. Plus qu'une prison et plus qu'un camp de concentration, c'est une réserve humaine qui est créée pour empêcher toute opposition au pouvoir de Lagoonville, la capitale du régime. On est mis face à une véritable psychose de l'homme de pouvoir, un dictateur hanté par la peur de perdre son autorité. Ainsi, les sympathisants du Général Emanu opposés au pouvoir se trouvent détenus définitivement dans le camp de Mabrousse. Le Guide se félicite d'avoir construit une prison de génie dans le désert qui définitivement met ses opposants hors état de nuire :

⁹³ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 83.

⁹⁴ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 31.

Nous sommes le premier pays au monde à abolir les prisons et les garde-à-vue. Nous avons affecté une bonne terre aux enfoirés, aux lunatiques, aux zombies, à la congrégation des traîtres invétérés à la patrie. Au lieu de les fusiller simplement, nous en avons fait des bienheureux. Ces salauds qui ont tenté de reprendre la vie du président, nous en avons fait des princes du désert. Le désert aussi a une âme. Je déclare inaugurée la réserve humaine de Mabrousse, au fin fond de cette brousse aride⁹⁵.

Dans sa fonction politique, la prison ne s'occupe que des opposants au régime et des affaires politiques. Dadou parle alors de « la prison du régime », puisque le prisonnier est traité selon le régime en place. La prison est donc comparée à une bête qui dévore. L'enfermement et les conditions de détention pouvant être sources de folie et de perte de soi.

Vous me suivez ? ici, c'est un peu chez moi. J'y suis venu en « prison de régime » : c'est plus sale. C'est plus vide. Ça vous gerbe dans le cerveau. Longtemps trop longtemps vous devenez la proie de votre propre peau ! La cellule que vous occupez, je l'ai occupée, je sais comment elle mord. Quatre ans, j'y ai passé. Quand le nouveau régime est venu, ils m'ont prêté un bout d'extérieur⁹⁶.

La folie et la constance de la psychose

Dans le contexte des restrictions des libertés par la surabondance des espaces de réclusion, la folie apparaît comme la seule alternative pour échapper au pouvoir dictatorial. La thématique de la folie est très fréquente dans le roman postcolonial. Elle entretient un rapport particulier avec le milieu urbain. Il s'agit souvent d'une folie simulée par ruse. Les opposants au régime plongent dans la clandestinité en feignant d'être fous condition *sine qua non* pour vivre libre et circuler dans la ville. La folie réelle ou simulée apparaît comme la seule alternative possible pour assurer la liberté de l'individu dans le milieu urbain. Dans *L'Anté-peuple*, Dadou doit son salut à la simulation de la folie :

Yealdera marcha sur cinq ou six mètres avant de revenir sur ses pas. A l'angle de la rue le fou bifurqua et se mit à courir devant lui à toutes les jambes.

Dadou criait-elle.

Mais le fou courait toujours. Il avait dû s'échapper. Et pour qu'on ne lui demande pas ses papiers, il avait choisi de passer pour fou⁹⁷.

⁹⁵ Sony Labou Tansi, *Une chouette petite vie bien osée*, op. cit., p. 17.

⁹⁶ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit. p. 86.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 165-166.

La pièce *La Parenthèse de sang* construit son intrigue autour du rebelle Libertasho recherché par les milices du régime. Lorsque les soldats traquent le rebelle jusque dans le cimetière, l'ensemble des personnages qui assistent à la scène sont ressentis comme une menace potentielle pour le pouvoir. Alors, que chaque prise de parole est risqué de mort, le seul personnage qui échappe à la milice est un fou :

LE SERGENT, *aux soldats*, Vérifiez les mains et la racine des cuisses.

Vérifiez s'il n'y a pas la cicatrice sous l'aisselle gauche. Vérifiez si les hommes sont des hommes et si les femmes sont des femmes. Pas question de papiers : on en a marre des papiers⁹⁸.

La folie est loin d'être une dérision ou une psychopathologie handicapante, il s'agit plutôt d'une stratégie bien calculée de résistance à un pouvoir oppressif qui ne tolère aucune liberté. Elle apparaît comme un refuge mental, une manière de s'exclure volontairement du jeu de pouvoir. Seul le fou ou la simulation de la folie peut être une possibilité d'exister dans la ville sans risquer l'emprisonnement ou la fusillade. L'état de dérèglement mental assure une exemption aux contrôles dans une cité où la violence et la répression militaire apparaissent comme méthode de gouvernance.

I.3.3 La production des espaces de résistance

L'espace provincial

Le traitement de l'espace urbain dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi marque une évolution politique et sociale qui peut s'expliquer par l'aboutissement positif de nombreuses années de lutte pour la démocratisation. Trente ans après la décolonisation, doit-on voir ici l'émergence d'une nouvelle société africaine à venir débarrassée de la dictature ?

Les nouvelles villes sont différentes de celles décrites dans les premiers romans, elles reposent sur une histoire, une mémoire de plusieurs siècles dont les noms des événements et des héros sont gravés dans les rues et dans les édifices. Ces villes semblent mieux organisées et plus ouvertes au monde. On dénote également un effacement progressif des forces armées et des conditions de vie moins violentes. La ville est moins militarisée et elle voit reculer la militarisation des affaires. Une citoyenneté juridique commence à apparaître. Au lieu d'avoir une milice qui patrouille incessamment, la ville nouvelle dispose de magistrats et d'une administration publique.

⁹⁸ Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, *op. cit.* p. 12.

Nous pourrions citer la toponymie des villes positives qui s'opposent au régime et qui défendent les idées démocratiques : Valancia est la ville d'Estina Bronzario, opposée au régime (*Les sept solitudes de Lorsa Lopez*), Hozanna est la ville du rebelle Benoit Goldman (*Les Yeux du volcan*), Hondo Nooté est la ville d'Hoscar Hannah, le Saint (*Le Commencement des douleurs*). Ce sont en réalité des villes fictives tout droit sorties de l'imaginaire de l'auteur. Ces nouvelles villes sont occupées par les populations de la Côte qui ont une histoire de plusieurs siècles. L'histoire de la population de la côte évoque coïncide avec les luttes démocratiques et les phénomènes de décapitalisation marqués dans leur calendrier.

Les sept solitudes de Lorsa Lopez donnent les références historiques de la « décapitalisation ». L'événement majeur qui fonde la lutte démocratique fait référence au transfert de la capitale de la Côte Valancia vers Nsanga Norda, l'actuelle capitale du pays située au Nord et contrôlée par le régime.

C'était ce cri-là que nous avons entendu la même heure, des années auparavant, quand, les autorités avaient pour la septième fois décidé de transporter la capitale de Valancia à Nsanga-Norda [...] La côte est maudite à cause de cette perte, expliqua Fartamio Andra do nguélo Ndalo.

Quelle jaquemartise, avait soupiré Estina Bronzario, ils ne vont même pas nous laisser notre popote⁹⁹.

Estina Bronzario, figure de résistance contre le régime, appelle à la commémoration des cent ans de la décapitalisation contre la mise en garde des autorités. Lorsqu'elle mène le mouvement de rébellion des femmes pour fêter le centenaire, sa mort est annoncée par les Autorités du régime de Nsanga-Norda :

Fartamio Andra ne comprenait pas pourquoi la terre n'avait pas crié la grève des étudiants, quelques semaines avant l'arrivée du notaire qui devait légiférer sur les conditions matérielles, objectives et subjectives de la septième décapitalisation, de la même manière qu'elle n'avait pas marqué, quarante ans auparavant, la première guerre de la décapitalisation qui opposa la lignée des fondateurs aux gens de Nsanga Norda¹⁰⁰.

Notre région est assez mal vue comme ça, Estina Bronzario. Fête n'importe quoi. Mais je t'en supplie, laisse tomber ta foutaise de centenaire¹⁰¹.

⁹⁹ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 13.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 21.

C'est ainsi qu'à Valancia après l'assassinat d'Estina Bronzario, les femmes refusent de faire la guerre, au nom de l'honneur, contre le sang versé. Cette décision relève d'une conscience humaniste propre aux gens de la Côte.

L'honneur nous interdit de verser le sang de N'sanga Norda. Nous ne nous battons pas s'ils nous attaquent. Et seulement quand ils auront tué dix mille sept cent douze d'entre nous¹⁰².

Le récit oppose les hommes et les espaces qu'ils habitent. Il s'agit d'une topologie positive lorsque l'espace indiqué correspond à celui de la Côte et des gens du Sud qui représentent le peuple Kongo. C'est le cas de *Le Commencement des douleurs* qui décrit la ville de Hondo Nooté dans sa magnificence :

Hondo Nooté brillait joyeuse au milieu des maisons bleues, dans ses jupons de verdure. Hondo Nooté que nous disions être l'âme de l'Atlantique, pays blotti dans les pierres, baigné dans l'écume dense des lumières de juin, pays voraces d'histoires, de légendes, de rumeurs, pays omnivore. Toute la ville sentait l'agave et la craie. Le soir, elle déversait la musique de tous les pays du monde. Hondo Nooté, cité privilégiée de tous les dieux, regardait opiniâtrement le ciel...¹⁰³.

Ainsi, Valancia et Hondo Nooté, villes côtières, situées au Sud, sont chargées d'histoire. Hondo Nooté est une ville cosmopolite, traversée par des peuples nombreux. Elle a connu la colonisation mais n'a jamais rompu avec ses fondateurs, ses mœurs et ses croyances. Bien qu'elle soit habitée par des peuples d'origines diverses, le récit ne raconte que l'histoire des fondateurs de la ville :

Nous n'avions pas pu empêcher nos yeux de se river aux douze goyaviers énormes laissés sur la place de Hollande par la dernière génération des Espagnols, juste derrière les douze menhirs que les pères fondateurs de Hondo-Nooté avaient plantés au sortir du troisième cabrement de l'Estuaire. Nous nous souvenions qu'Estango Douma le père, des années auparavant avait décrypté les cinq cent mille frontoglyphes creusés dans la paroi nord des menhirs : une douzaine de phrases écrites de mille et une façons. [...] les frontoglyphes annonçaient un cataclysme¹⁰⁴.

¹⁰² *Ibidem*, p.170.

¹⁰³ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 54-55.

Espace et identification politique

La description des espaces ne joue plus un rôle de décor pour la fiction, elle participe à une définition ontologique et donne des éléments relevant de l'identité des groupes. L'espace organise la logique de l'univers romanesque à travers la représentation d'une topologie devenue conflictuelle. La localisation géographique alors joue un rôle important puisqu'elle conditionne les hommes et influence leurs comportements et leurs penchants politiques. Ainsi le Nord est constamment opposé au Sud. On retrouve cette logique d'opposition dans *Le Commencement des douleurs*, le narrateur compare Hondo-Noote, cité du savant Hoscar Hana située au Sud du pays, à Tombalbaye, cité du Nord, Capitale. Hondo Noote est décrite comme la cité de la paix alors que Tombalbaye, ville du Nord, apparaît comme une cité armée où règne la violence :

Nous ne pouvions pas expliquer qu'une femme comme Sarah Banos Maya, goinfre comme elle l'était de la vie, ait été jusqu'à forniquer avec un trépas d'andouilles, tout juste bon pour les demeurés de Tombalbaye, ville du démon qui arborait trois records du monde dans la triple entreprise de la fumerie, de la luxure généralisée et du suicide¹⁰⁵.

Hondo Noote manquait de tirailleurs attitrés. Pour escorter le condamné trois douzaines de tirailleurs furent dépêchés de Tombalbaye¹⁰⁶.

Le personnage est révélé dans son appartenance ethnique. Son destin est scellé à celui du groupe auquel il appartient. Par conséquent, dans le roman sonyen, la fiction fait de l'homme soit un mangeur de viande soit un mangeur de poisson selon son appartenance géographique. La nature des mangeurs de viande du Nord les conditionne dans la violence. Ils agissent comme des cannibales prédisposés à l'homicide, alors que les mangeurs de poisson du Sud sont plus pacifistes.

En fait, [...] on n'est jamais de nulle part. La terre nous marque. Elle nous met au monde. Et à cause de cette Côte, de ses pierres, de sa falaise, des eaux pleines de magie et d'âme, j'aurai été jusqu'à mon assassinat, loyale comme ils ne le seront jamais à Nsanga-Norda, loyale avec eux autant qu'avec mes odeurs de femme¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 58.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 117.

¹⁰⁷ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 109-110.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, les peuples du Sud manifestent un honneur et une dignité qu'ils tiennent d'une histoire longue de « vingt sept siècles ». Elle contraste avec la sauvagerie des Autorités de la capitale du Nord, N'sanga Norda dont le niveau d'organisation faible appelle à un recours constant de la violence pour gouverner.

- Nous sommes un peuple d'honneur et de fierté, Marcellio Douma. Nous avons derrière nous vingt-sept siècles d'histoire et de dignité. La côte mange le poisson N'sanga-Norda mange la viande. Qui ne le sait pas ?

- Tu vas encore faire verser le sang sans cause, Estina.

- L'honneur Merellino Douma, oh ! Tu vas encore penser que je parlotte mais l'honneur c'est la cause suprême. Nous de la côte résonnons et vivons sur l'honneur. Ce qui n'est pas le cas des carnivores de N'sanga Norda¹⁰⁸.

Les espaces positifs décrits ici et les peuples qui les occupent sont ceux des clans Kongo dont fait partie l'auteur et son narrateur. Le héros sonyen est un archétype du Kongo, tel Hoscara Hana, savant devenu héros et immortalisé pour avoir inventé une île vierge, il se caractérise par le sens de la vertu et de l'honneur. Il est un homme continuellement en lutte contre les tentations au nom de l'honneur et de la vertu.

Hoscara Hana était un vrai Khan, du clan des Ouassos, de la tribu de Sundi Sundi. Les Khans étaient les plus anciens rameaux généalogiques des kongos, ils avaient en commun la tête dure, la fidélité aux paroles dites et la manie des orgies. Leur longue histoire de seize mille ans était la suivante...¹⁰⁹.

Le nouvel espace fictif participe à la nouvelle dynamique du récit. Les enjeux de développement se localisent dans les cités provinciales nouvelles. On constate que le roman fait une approche plus optimiste de la vie urbaine et des conditions sociales. La cité est gouvernée par ses maires, elle possède ses juges, ses curés, ses écoles, ses hôpitaux et ses églises. Elle est une ville mieux gérée, régie par des lois et des civilités traditionnelles et politiques contrairement aux gigantesques capitales plongées dans le chaos et dans la sauvagerie dans *La Vie et demie* et dans *L'Etat Honteux*.

Désancrage et production d'espace

L'espace constitue l'un des repères les plus importants dans le roman réaliste. Le récit étant toujours en quête d'une vraisemblance, il offre au lecteur un décor connu et

¹⁰⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., pp. 21-22.

¹⁰⁹ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 133.

conventionnel. S'agissant de la littérature francophone d'Afrique, la ville et sa description sont pour l'auteur l'un des moyens de signifier l'espace africain. La description de l'espace urbain tente habituellement de fixer des certitudes et de rendre l'espace signifié reconnaissable. Les villes évoquées dans plusieurs romans sont reconnaissables d'abord par leur toponymie réaliste ; il peut s'agir de Kinshasa, de Brazzaville, de Dakar, Yaoundé ou Douala, d'Abidjan, c'est-à-dire les grandes capitales des pays africains. Le récit crée des repères connus du lecteur qui se retrouve naturellement dans l'espace raconté et qui reconnaît l'Afrique.

Dans le roman de Sony Labou Tansi, l'espace s'éloigne du faire vrai, les villes ne sont que des noms de rue fictifs, des constructions gigantesques ou des mégapoles habitées par une population cosmopolite composée de plusieurs communautés. L'espace urbain est découpé selon la dominante des habitants, ainsi on peut découvrir le quartier des *Libanais*, celui des *Mahométans*...

La rupture des repères caractérise la ville nouvelle dans la fiction romanesque. L'auteur refuse d'indiquer une toponymie réelle, il amplifie la description par des informations qui ne renvoient à aucun élément connu du lecteur. Dans la plupart des cas, le lecteur est confronté à des repères qui brouillent plus qu'ils ne renseignent sur l'espace signifié. L'effet de réel est dépassé. Il s'agit de villes mobiles dont les composantes et les édifices peuvent se déplacer d'un lieu à l'autre. Le lecteur africain ne reconnaît pas ces espaces mobiles et instables qui semblent animés ainsi qu'il est décrit dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*.

Et pendant de longs mois, par l'air et par l'eau, par le rail et par la route, voyagèrent murs, ponts, jardins municipaux, places publiques, piscines, gares. On dût transporter jusqu'aux eaux du lac artificiel du village des passions, les sept ponts levis, les trente-neufs mausolées, les quinze arcs de triomphe, les neuf tours de Babel, les seize étoiles de Nsanga Norda ainsi que les douze mosquées de l'époque de notre Saint Patron Jean Valence. On n'oublia pas le Gold Boulevard, le palais de la nation, le petit grand capitole, les quelques trois milliards d'os du cimetière d'Harma Hozorinte¹¹⁰.

La ville se révèle à travers des détails qui ne dénotent d'aucune particularité d'appartenance géographique tropicale. C'est une ville comme toutes les autres, pouvant se situer dans n'importe quelle partie du monde. Lorsque le Guide Césama I^{er} visite la capitale, la description s'attarde sur les composantes communes à tout autre espace urbain

¹¹⁰ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit. p. 14.

moderne, il nous est donné à voir des rues, des ponts, des musées et des bâtiments publics :

Nous lui fîmes visiter la capitale : rue Valtaza, rue Dorbanso, rue Korbonzo, rond point Graci, l'Opéra... Nous l'emmenâmes à Vatney, la cité du pouvoir. La mairie, le musée de la Nation, les camps militaires, le port présidentiel, la place du 8-juin ; à la nuit tombée nous arrivâmes au palais.¹¹¹

Sony Labou Tansi affiche une volonté d'écrire un roman qui dépasse les sentiers battus de la littérature exotique en proposant un espace vierge dans son roman et en laissant apparaître pour la première fois dans la littérature francophone d'Afrique noire, l'audace de créer des villes et des pays imaginaires dans le récit. Le lecteur découvre des espaces nouveaux et un foisonnement de noms de rues et de villes jamais entendues auparavant : Katamalanasia, Yourma, Felixville, Nsanga Norda, Baltayonsa, Tombalbaye, toutes ces villes imaginaires qui apportent un nouveau souffle au roman africain.

¹¹¹ Sony Labou Tansi, *L'Etat Honteux*, *op. cit.*, p. 9.

CHAPITRE II

TERRITOIRES, MÉMOIRES ET VIOLENCE

Dans son essai intitulé *Paix et Guerres en Afrique*, Charles Zorgbibe évoque les trois épreuves qui ont marqué le continent noir dans son histoire. On retrouve dans cette liste la lutte contre une nature hostile, la traite négrière et l'épreuve de la colonisation. Il nous semble qu'on peut y ajouter une quatrième épreuve qui est la discrimination des peuples d'Afrique durant toute la période de la traite négrière et la colonisation. Avant l'émergence des Etats souverains vers 1960, les nations africaines ont eu à subir les choix et les décisions prises par les puissances occidentales dans les différents organismes internationaux, même lorsque celles-ci avaient été à l'origine de grandes mutations politiques qui concernaient directement leurs pays. Les grandes orientations politiques données par les hautes sphères politiques internationales n'avaient jamais autorisé la participation d'un représentant des peuples d'Afrique noire. Ces pays n'avaient siégé ni à la conférence de Berlin en 1885, qui décida du morcellement et de l'occupation coloniale des territoires africains, ni à la conférence de Brazzaville en 1944, qui posait les questions de l'avenir des colonies. L'Afrique noire a donc subi son histoire, elle a été bâillonnée et rendue impuissante.

Cette discrimination était légitimée et renforcée par les préjugés que les occidentaux entretenaient à propos des Africains parfois même au sein des milieux intellectuels et scientifiques. D'illustres hommes, à l'instar du philosophe allemand W. H. Hegel, estimaient que l'Afrique noire n'avait pas connu de sociétés organisées et de structures politiques capables de générer une histoire antérieure à la colonisation occidentale :

Dans cette partie principale de l'Afrique, il ne peut y avoir d'histoire proprement dite. Ce qui se produit, c'est une suite d'accidents, de faits surprenants. Il n'existe pas ici un but, un État qui pourrait constituer un objectif. Il n'y a pas une subjectivité, mais seulement une masse de sujets qui se détruisent [...] ¹¹².

De ce fait, l'ambition des premiers romans de la littérature négro-africaine était de contester les théories discriminatoires et le regard réducteur que les puissances colonisatrices portaient sur les peuples de l'Afrique subsaharienne. Les romanciers rejetaient la notion d'histoire universelle dominée par la raison scientifique pour défendre dans leurs œuvres la thèse d'une histoire négro-africaine antérieure à la colonisation. La définition de la mémoire relevait d'une démarche globalisante inscrivant en son centre l'Afrique et l'homme noir. Il s'agissait d'un sentiment d'aigreur face à l'exclusion des peuples d'Afrique à qui on refusait l'entrée dans le cercle de l'humanité agissante et accoucheuse de mémoire du monde.

Liguée dans la volonté de dépasser les limites qui leur étaient imposées, les peuples noirs ont conçu l'historicité de l'Afrique comme une et unitaire. Elle englobait tout le continent et renvoyait à un seul vecteur qui ne fut autre que la volonté d'exister dans le monde comme force et sujet à part entière de l'humanité. Dans tous les pays d'Afrique noire, l'écrivain tente de recycler une mémoire véhiculée par les traditions et l'oralité dans le but de la préserver de l'oubli définitif et de l'affirmer au grand jour comme identité et conscience d'une appartenance à une histoire antérieure à la colonisation. L'intellectuel africain envisageait la problématique de l'histoire non pas par rapport à un pays ou à une communauté mais à l'Afrique noire. Le continent africain était ressenti, pour l'ensemble des écrivains de la négritude, ceux de l'Afrique comme ceux de la diaspora, comme le lieu d'origine et donc le point d'ancrage d'où devait se dire la parole de la mémoire.

Plus récemment, la question nationaliste est venue bouleverser les concepts liés à la mémoire et à l'histoire. Les indépendances africaines ont apporté leurs lots de conflits politiques et de malaises d'appartenance. La conception d'une Afrique unitaire a été dépassée laissant alors émerger l'idée de nation et de l'Etat comme entités politiques organisées à l'intérieur des frontières.

¹¹² G.W.F. Hegel, *La Raison dans l'Histoire. L'Afrique*, <http://www.monde-diplomatique.fr/2007/11/HEGEL/15275>, (Consulté le 11 juillet).

Toutefois, les divisions politiques dues aux frontières arbitraires érigées par la colonisation mettent très vite à mal les concepts nationalitaires et identitaires. Que dire des peuples inscrits dans les mêmes frontières et dans le même état mais qui ne partageant aucune similitude mais au contraire en situation conflictuelle parce qu'opposés par la langue, la culture, les croyances et la mémoire.

Le choix de « territoire » pour nommer les espaces géographiques et symboliques devient alors pertinent dans l'étude de la mémoire collective et de l'histoire. Le vocable territoire est polysémique, il englobe plusieurs définitions allant du sens concret au sens figuré dans la définition de l'appartenance identitaire et géographique. L'ouvrage *Littératures africaines et territoire* donne plusieurs sens à ce mot, nous retenons celui qui se rapporte à notre problématique qui, nous le rappelons, concerne la relation entre le territoire et la mémoire.

Dans l'introduction à l'ouvrage cité, Christine Albert et Xavier Garnier associent l'idée de l'occupation au mot territoire :

Indépendamment de la question d'une organisation politique du territoire, l'idée même d'une occupation, ou d'une appropriation d'un espace donné par un groupe humain peut être appréhendée de plusieurs façons. La perspective peut être éthologique, inspirée de la science du comportement des animaux : le territoire est donc un espace à défendre qui induit une forme d'agressivité liée à un instinct de possessivité. Dans cette optique les conflits territoriaux seront des conflits de frontières que le registre épique sera le plus à même de prendre en compte. [...] La littérature sert à justifier l'extension ou la défense d'un territoire, elle est un acte d'occupation. [...] le territoire est un acte expressif et les animaux à territoires sont des artistes avant d'être des propriétaires, ils convertissent les éléments du milieu en marquent et agencent un territoire. Avant d'être défendu par un guerrier un territoire est défendu par un artiste¹¹³.

Le roman de Sony Labou Tansi s'inscrit dans la logique du territoire-mnésique ou du territoire comme source d'histoire. A l'intérieur d'une République dénommée République Populaire du Congo, l'auteur conceptualise un territoire qui dépasse les frontières de son pays pour englober l'actuel Angola, l'actuelle République démocratique du Congo et la République Populaire du Congo. Il s'agit de l'ancien royaume Kongo revendiqué par l'auteur comme territoire et nation légitime. Dans le roman sonyen, l'idée de l'histoire est indissociable de ce territoire imaginaire et rêvé. La mémoire du peuple kongo se reconstruit dans le roman en mêlant les événements du contemporain et ceux de son passé allant dans le sens de ce que révèlent Christiane Albert et Xavier Garnier :

¹¹³ Christiane Albert, Xavier Garnier, « Présentation », (dir) Christine Albert, Rose-Marie Abomo-Maurin, Xavier Garnier et Gisèle Prignitz, in *Littératures africaines et territoire*, édition Karthala, 2011, p. 12.

[...] le territoire ne se réduit pas à une portion de l'espace, mais peut-être un moyen privilégié d'interroger les dynamiques de l'Histoire et de la mémoire. Dans son ouvrage sur la géocritique, Bertrand Westphal le définit comme un composite hétérogène indissociable du temps et cette prise en compte de la dimension temporelle dans la définition du territoire est associée au concept de chronotope développée par Bakhtine qui transforme le lieu en espace et en oriente l'interprétation en le situant en regard de l'histoire. [...] Le fleuve Congo de Ngando, la célèbre nouvelle de Lomami Tschibamba, est le lieu d'une mise en contact de temporalités mythiques, commerciales, historiques, légendaires etc¹¹⁴.

Dans le roman sonyen, le territoire des Bakongo porte en son sein, tel un espace archéologique, le temps mythique, les coutumes de la population issue des fondateurs du royaume et l'histoire contemporaine. Il ne s'agit pas pour l'auteur de dire l'histoire de la nation congolaise mais celle du territoire mythique du Kongo, de ses fondateurs, de sa résistance face à un pouvoir communiste importé.

Dans notre deuxième chapitre, nous comptons étudier la place de la mémoire communautaire kongo dans la fiction romanesque comme une approche territorialiste du roman fondée sur une nouvelle définition de l'histoire qui repose sur les valeurs et les frontières de l'ancien royaume kongo. Nous démontrerons que dans les trois derniers romans de Sony Labou Tansi, la violence politique surgit de l'opposition d'un espace chronotopique, espace identitaire marqué du sceau de la résistance à pouvoir communiste sans fondement qualifié d'impérialiste.

II.1 DE LA VISION PANAFRICANISTE À LA REPRÉSENTATION DU TERRITOIRE COMMUNAUTAIRE : LE CAS DU KONGO

Après la décolonisation, la question de l'histoire préoccupe encore les écrivains et les intellectuels d'Afrique noire, mais le contexte de souveraineté et les aspirations aux nationalismes la rendent plus complexe. Les conflits communautaires internes aux nouveaux états font de la nouvelle approche de l'histoire une question politique qui divise le pays. La position idéologique et politique des écrivains se gère dans un cadre influencé par leurs rapports ethnosociologiques. Les auteurs prennent position dans leurs œuvres, ils inscrivent dans leur récit un regard partisan qui relève d'une politisation de la problématique de la représentation de l'histoire.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.13.

Chez Sony Labou Tansi, la question de mémoire et donc de l'histoire est confrontée à de nombreux paradoxes. L'écrivain trouve les fondements de la nation et de la souveraineté dans les valeurs de son ethnie, les Bakongo. Ses œuvres représentent l'histoire des groupes kongo et relèguent les autres ethnies au second rang ou les excluent tout simplement de l'univers historique représenté par la fiction romanesque. En réalité, l'ambition de l'auteur est de restaurer dans son œuvre l'antique hégémonie du royaume Kongo.

Ainsi, dans la fiction sonyenne, l'histoire représentée est uniquement la mémoire collective et les mythes des communautés kongo. On est face à un projet d'écriture qui consiste à nommer le territoire Kongo et qui exclut les États congolais postcoloniaux. Pour Sony Labou Tansi, il s'agit de poursuivre le combat d'Adrien Matsoua et de Paul Kibangu afin de reconnaître le peuple fondateur du royaume kongo et de restituer sa grandeur et son unité antérieure à la colonisation. La représentation de l'histoire se centre sur la mémoire collective des Bakongo, essentiellement celle de l'ethnie Lari. L'écriture s'inscrit dans la relation entre une population et son territoire.

L'analyse du roman convoque la notion de territorialité, elle considère le caractère physique des lieux idéologiques marqués par les symboles du temps et du vécu collectif des peuples. Ils sont des lieux porteurs de sens jouant le rôle central dans l'organisation sociale et géographique de l'espace. Ils sont également des lieux producteurs de culture, de traditions, de mœurs et de coutumes comme autant d'habitudes qui expriment une philosophie de vie et donc une autorité dans le territoire dont il est question.

Chez Sony Labou Tansi la pensée spatiale est dominante dans l'écriture des luttes démocratiques, de la violence politique et de la résistance qu'on retrouve dans les trois œuvres que nous qualifions de roman de la tragédie des Bakongo, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs*. Ces œuvres ont un aspect politique qui au lieu de représenter l'acte de gouverner se focalise sur l'acte de la résistance comme défense de la mémoire d'un territoire occupé.

Notre étude s'intéressera à la problématique de l'histoire kongo dans ces trois romans dans un premier temps, et deuxièmement, nous évoquerons les accusations de fanatisme kongo comme politisation de l'histoire à travers « l'idée nationalitaire » kongo selon les termes d'Yves-Abel Fez que nous interprétons comme l'incompréhension de la pensée spatiale de Sony Labou Tansi.

II.1.1 Le roman colonial et la vision panafricaniste du territoire

Rappelons d'abord que les civilisations noires d'Afrique étaient le thème majeur des romans d'histoire dans les colonies. Le projet d'histoire amenait les auteurs à s'appuyer sur les croyances, les récits de la tradition orale africaine pour illustrer un passé héroïque des grands royaumes et des empires nègres. Les légendes et l'épopée hagiographique trouvaient largement leurs places dans le récit, elles constituaient les repères d'un passé repris par un roman apologique. Nous citons quelques exemples afin d'illustrer l'évolution de l'écriture de la mémoire d'une mémoire abstraite et intellectuelle chez les premiers écrivains à une pensée spatiale et populaire chez Sony Labou Tansi.

Doguimici de Paul Hazoumé, publié en 1935, est un parfait modèle du récit historique du roman de l'intellectuel africain. L'auteur béninois voulait donner à son œuvre un caractère historique ou à défaut, il voulait écrire un récit qui pourrait témoigner des faits pouvant éclairer le passé africain. Cette œuvre de fiction plonge le lecteur dans l'Afrique précoloniale précisément, au mythe du royaume prospère du Dahomey.

A l'instar de ses modèles occidentaux, outre qu'il raconte les actions de ses personnages, le roman explique les événements, recrée le décor et décrit les coutumes dans le but de remédier et de combler les vides de l'histoire dont parle Jean Pierre Makouta Mboukou, « ces interstices laissés entre nous et le monde par la maigre connaissance que nous en avons¹¹⁵. »

Nombreux sont les auteurs qui ont cherché à raviver la mémoire d'une Afrique ancienne dans leurs œuvres en représentant les royaumes d'antan et les héros des mémoires collectives et des traditions orales. Nous pouvons citer Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, Jean Malonga, *La Légende de Mpfoumou Ma Mazomo* et Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens...*

Toutefois et malgré cette volonté affichée de représenter une histoire africaine, l'intérêt de telles œuvres reste littéraire car les événements narrés relèvent plus précisément du cadre fictionnel et non historique. Ils tiennent leurs sources de l'imaginaire collectif et des littératures orales. Jean Claude Blachère affirme que ce roman reste une œuvre de fiction contestataire et engagée. Son ambition est de dire une

¹¹⁵ Jean Pierre Makouta Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Les nouvelles éditions africaines, 1980.

autre histoire imaginaire pour s'opposer au regard réducteur des nations occidentales sur l'Afrique :

En tout cas, ils décidèrent à leur tour que les auteurs étrangers déforment la réalité d'où la nécessité de prouver que l'Afrique n'était pas une *tabula rasa* habitée par des sauvages, mais par des sociétés cultivées, complexes et organisées. A partir de là, les romanciers publièrent avec une volonté plus ou moins avouée, d'affirmer un monde africain bien réel et de rétablir la dignité de ses cultures¹¹⁶.

Claire L. Déon confirme que dans cette ambition de représentation de l'histoire qu'à défaut des preuves historiques vérifiables et de références écrites, le récit ne peut que puiser sa matière de trois sources du discours de l'oralité qui sont accessibles à l'auteur, à savoir, « le récit mythique du colonisé », « la mémoire collective » et « la rumeur » :

[...] Toute personne familière avec la littérature africaine observe la présence de trois discours apparentés parfois difficiles à distinguer l'un de l'autre dans les romans qui colorent la représentation de l'histoire dans la littérature. Il s'agit de la mythologie du colonisé ou, pour employer un terme plus général, de « l'histoire mythique », de « la mémoire collective » et de la rumeur¹¹⁷.

Ainsi la représentation de l'histoire apparaît comme un choix arbitraire de l'auteur qui définit lui-même son cadre. Les événements et la chronologie obéissent aux orientations qu'il donne à son récit. Il les inscrit dans une vision tout à fait subjective motivée par sa position idéologique et politique et non pas par l'objectivité de l'histoire. Le roman reste une œuvre de contestation et de polémique qui face à la domination coloniale proteste contre la discrimination intellectuelle.

Nous citons Claire. L. Dehon :

Outre les recours à l'histoire mythique, les écrivains puisent parfois à deux autres sources d'information non officielles « la mémoire collective » et la rumeur. Ils utilisent en réponse à un certain dédain occidental envers les cultures sans écriture, car ils refusent de considérer leurs régions comme « anhistoriques » selon l'expression de Robert Cornevin (Histoire, vol.2 26). Ils clament avoir une histoire et revendiquent le

¹¹⁶ Jean Claude Blachère, *Négritude, Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 196.

¹¹⁷ Claire L. Déon, *Le réalisme africain, Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.134.

droit de la représenter à leur façon pour affirmer leur dignité autant que pour exprimer leur point de vue si longtemps ignoré par les puissances coloniales¹¹⁸.

Le romancier est en conquête d'une histoire longtemps refusée à son peuple et par extension, il impose son sens au monde. Pour lui, toute autre histoire au même titre que l'histoire occidentale, porte des symboles et des sens universels qu'il faudra reconnaître dans leur juste valeur. L'histoire ne se limite pas aux frontières communautaires, les valeurs qu'elle porte devraient être reconnues comme celles qui structurent toute société humaine. La mémoire collective de la communauté kongo est selon Sony Labou Tansi, dominée par des principes politiques d'universalité telle les droits de l'homme et la démocratie.

II.1.2 Mémoire collective, histoire et territoire

Le récit de ces trois romans est pris en charge par un narrateur communautaire qui, en s'exprimant à la première personne du pluriel « nous », se désigne autant lui-même comme narrateur intradiégétique que les peuples des rives du fleuve kongo dont il fait partie. Jean Claude Blachère voit dans cette technique narrative « une entreprise concertée » dont le but est de réhabiliter la mémoire « d'un peuple privé d'histoire » :

[...] les textes narratifs de Sony constituent le roman d'un peuple privé d'histoire. Dans cette veine, je souhaite aller plus en avant : les romans de Sony écrivent l'histoire, ils ne délirent pas, ils constituent les étapes d'une entreprise concertée pour redonner au peuple une mémoire, une histoire¹¹⁹.

Lorsque nous parlons de mémoire et de l'histoire d'un peuple, la difficulté apparaît dès lors que nous considérons la réalité d'un état pluriethnique. Celui-ci étant composé d'une grande diversité ethnique et de plusieurs langues vernaculaires, les particularités de chaque groupe peuvent constituer pour les autres une barrière et une source de conflit. Cette situation est issue de la colonisation, elle ne permet pas de définir un peuple unique et une mémoire commune à l'ensemble de l'état. Les jeunes pays ayant subi un découpage arbitraire de leurs frontières se trouvent face à la difficulté de gérer

¹¹⁸ *Ibidem*, p.136.

¹¹⁹ Jean Claude Blachère, *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, Université Paul-Valéry Montpellier, 1993, p. 55.

une population qui ne partage pas souvent les mêmes caractéristiques identitaires et culturelles. Les notions de peuple et de nation sont rendues complexes et deviennent difficilement saisissables dans ces univers protéiformes. Les peuples s'opposent à l'intérieur des frontières, les enjeux politiques s'ethnicisent et l'histoire devient une affaire de communauté.

Le récit du roman postcolonial n'oppose plus systématiquement une Afrique idéalisée à un Occident néocolonialiste, mais il traite la thématique de l'histoire en rapport avec les problèmes politiques internes qui naissent de la confrontation des groupes ethniques. Cette réalité nous amène à nous interroger sur la notion de peuple et d'histoire dans le roman de Sony Labou Tansi. Quand on sait que ce sont les notions d'identité et de mémoire collective qui permettent de parler d'histoire, nous comptons analyser la violence qui naît des enjeux communautaires et politiques.

Le temps chronologique kongo comme temps de l'histoire

Sony Labou Tansi fait le choix délibéré de représenter dans son roman l'histoire de sa communauté. Il y voit une expérience singulière partagée par les clans kongo dans un espace-temps qui leur est propre. Le récit se structure autour de plusieurs aspects de la mémoire populaire : les assassinats conséquents aux longues guerres qui ont opposé les leaders politiques des Bakongo à l'autorité coloniale et au pouvoir étatique postcolonial. Ainsi, la fiction se situe dans une chronologie et un espace propres à l'univers des rives du fleuve Kongo. Pius Ngandu Nkashama confirme que cette démarche d'écriture est « une reconquête ¹²⁰ » de l'histoire à travers un procédé de mise en scène de la mémoire populaire kongo.

Le narrateur sonyen puise ses sources historiques de trois discours : son récit relève autant du « chahut » médiatique, de « l'histoire référentielle » que « du récit de pratique historique ». Les trois sources se mêlent dans une narration qui, loin d'être neutre, participe à la fabrication d'une identité kongo orientée politiquement.

-L'histoire événement souvent assimilé « au chahut » propagé par les médias surtout par la voie de la radio et construit par d'innombrables artifices pour magnifier le gens du pouvoir, principalement les « Guides providentiels ».

¹²⁰ Pius Ngandu Nkashama, « Fortune et infortune de Sony Labou Tansi », (dir) Dorcella Mwishu Rwamika et Nunda Ya Rubango, *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Yaoundé, Silex, Nouvelles du Sud, 1999, p.45.

-L'histoire référentielle, avec ses concordances scolaires autour des prototypes établis. Elle s'appuie sur des paradigmes stéréotypés et elle inspire les faiseurs de mythologies nationales.

-L'histoire récit pratique historique, enjeu des contradictions et des conflits qui déchirent les communautés sociales¹²¹.

L'auteur fait de son narrateur le principal sujet qui structure les événements. Il est à la fois témoin et acteur de l'histoire. C'est un personnage initié au mysticisme des clans kongo puisqu'il maîtrise les événements d'un passé collectif et sait lire les signes annonciateurs du destin du groupe. Son récit est à la fois l'émanation de sa mémoire individuelle et de la mémoire collective de sa communauté.

Les événements des deux mémoires peuvent intervenir de manière distincte comme elles peuvent s'entremêler. Les mémoires individuelles évoquent les événements vécus par les personnages distinctement et les mémoires collectives émanent de l'histoire partagée par la communauté. Ces dernières constituent le socle commun de référence de l'ensemble des individus du groupe et elles fondent l'identité de la communauté. Maurice Halbwachs affirme qu'en principe, on peut bien dissocier « les mémoires individuelles » « des mémoires collectives » mais les deux peuvent aussi être en interaction, auquel cas le narrateur organise lui-même les événements liés à la vie du groupe :

Il y a si l'on veut des mémoires individuelles et des mémoires collectives. En d'autres termes, l'individu participerait à deux sortes de mémoires. Mais suivant qu'il participe à l'une ou à l'autre, il adopterait deux attitudes très différentes et même contraires. D'une part, c'est dans le cadre de sa personnalité ou de sa vie personnelle que viendraient prendre place ses souvenirs : ceux-là mêmes qui lui sont communs avec d'autres ne seraient envisagés par lui que sous l'aspect qui l'intéresse [...] ¹²².

Ainsi, le narrateur rapporte les événements vécus par l'ensemble de sa communauté pour constituer son histoire. Les références temporelles dont il fait usage sont celles du calendrier communautaire. Il s'organise autour des événements qui ont marqué l'histoire collective. Par conséquent, la chronologie de l'histoire et les dates référées correspondent à une histoire propre à la communauté distinctivement et en opposition avec les autres communautés.

Deux points de repère se distinguent dans le récit sonyen, ils structurent la chronologie historique. Ainsi, le narrateur compte les années à partir « des

¹²¹ *Ibidem*, p. 44.

¹²² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, http://www.classiques.uqac/Halbachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf, p. 25.

décapitalisations » et « des guerres démocratiques ». Ce sont les deux points d’ancrage de la chronologie du récit de l’histoire de la communauté. Par exemple, dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, la révolte des femmes menées par Estina Bronzario se situe à « la septième décapitalisation ». Cette référence est évoquée à plusieurs endroits du récit par le narrateur, les événements narrés par le narrateur sont situés après ou avant la septième décapitalisation :

C’était le cri-là que nous avons entendu à la même heure, des années auparavant, quand les autorités avaient décidé pour la septième fois de transporter la capitale de Valancia à Nsanga-Norda¹²³.

Le bourg laissé par la septième décapitalisation renaissait, grandissait prospérait même avec, au centre de sa vie, Estina Bronzario, la femme de bronze, la dure des dures¹²⁴.

[...] nous vîmes déferler sur notre ville les quatre-vingt-treize comédiens du ballet-théâtre de Sarngata Nola basé à Voltano avant la septième décapitalisation mais qui, sur ordre formel des autorités avait dû partir à Nsanga Norda¹²⁵.

Aujourd’hui avec tous ceux qui viennent attendre la police, [...], la ville est ressortie des ruines laissées par la décapitalisation. Nous n’étions qu’une centaine de mulâtres de connivence portugaise, aujourd’hui le sans s’est beaucoup mélangé.¹²⁶

Parallèlement, à la décapitalisation, les clans de la côte évoquent une « récapitalisation » à venir qui fonde l’engagement des héros opposés au régime et aux autorités de la capitale.

La fiction reprend une croyance réelle partagée par les communautés kongo selon laquelle la destinée des Kongo est prédite par la sainte Kimpa Vita dans l’histoire du royaume kongo. Celle-ci préconise l’unité du Kongo dans la capitale Mbanza Kongo et le retour au pouvoir des rois comme seule alternative à leur salut.

Selon leur propre croyance, l’occurrence des événements tragiques de l’histoire kongo n’est jamais un accident ou un hasard de l’Histoire, elle découle de l’attente des événements annoncés. Toute action vient s’inscrire dans la logique de l’Histoire kongo qui est prédite par les révélations prémonitoires des prophètes. Ainsi, le discours romanesque est une perpétuelle alternance entre la prophétie qui prédit et les tragédies annoncées. Cette parole oraculaire est liée au temps du vécu collectif qui est associé à

¹²³ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 14.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 59.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 70.

l'attente des événements prédits. Nous comptons étudier cet aspect du temps vécu et son caractère tragique dans ce chapitre.

II. 1.3 Le temps du drame collectif

Le roman développe une réflexion sur le destin des hommes dans un univers dominé par les croyances et la superstition. Le temps qui s'écoule coïncide avec l'attente de l'événement annoncé par l'oracle. Le récit annonce un événement prédit puis il le retarde systématiquement pour mettre le lecteur et les personnages en attente. L'événement retardé est relayé par l'occurrence des signes mystiques et de faits violents qui remplissent abondamment le récit. Il peut s'agir d'assassinats, de signes de l'apocalypse, de catastrophes naturelles qui concourent à dire un monde qui attend un cataclysme. L'étude du temps d'attente montrera qu'il s'agit du temps vécu de la communauté.

L'attente de la police est au centre du récit de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le narrateur ayant annoncé l'arrivée de la force de l'ordre qui doit constater l'assassinat d'Estina Benta. Pourtant, la police ne vient pas, elle est retardée et son attente prend plusieurs années. Le deuxième événement annoncé est l'assassinat programmé d'Estina Bronzario, le meurtre ne sera commis que longtemps après la première annonce.

Les croyances et les signes messianiques sont les gages de la réalisation de la malédiction ou de la prémonition. Les peuples partagent la croyance en la réalisation de ce qui a été prédit. Cette condition est nécessaire pour permettre à l'attente d'être possible. Même les années sont incapables d'entériner la mémoire de la foule qui va s'adonner à des récits qui préparent le messie et qui maintiennent la mémoire éveillée :

C'est fou Nansa Mopata disait que les griffades laissées par Yogo Loboto Yambi dans le morceau de cathédrale du père Bona annonçait l'assassinat du rieur, celui d'Estina Bronzario et celui du père Bona lui-même.¹²⁷

L'attente de la police se double de l'attente de l'assassinat annoncé d'Estina Bronzario. Les deux temps marquent un arrêt dans la narration et mettent le lecteur en attente de ces deux événements annoncés simultanément :

¹²⁷ *Ibidem*, p. 88.

-La police ne viendra pas Estina Bronzario, dit-il, d'une voix pleine de malice.

-Elle viendra, dit Estina Bronzario.

-Tu me couperas la main gauche si elle vient¹²⁸.

La police seule pouvait faire délivrer le papier après le constat. « Qu'elle vienne avant que nous ne tombions tous fous, avait dit la veuve.

-Elle viendra lui avait répondu le maire.

-Elle viendra », avait renchéri le juge¹²⁹.

L'attente est tellement longue que les années passent. L'annonce devient une marque chronologique du récit. Elle permet au narrateur d'introduire les événements par rapport aux années écoulées. L'attente de la police et l'attente de l'assassinat d'Estina Bronzario coordonnent les repères temporels dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*.

Les Yeux du volcan fonctionne de la même manière, nous avons affaire à deux temps d'attente : premièrement l'annonce de l'assassinat du colosse qui arrive à Hozanna pour un commerce étrange : la vente de trois crimes que les autorités souhaitent acheter et deuxièmement, la révolution annoncée et attendue par le peuple. Les deux événements sont différés de nombreuses fois. Le dialogue entre Lydie Argandov et le colosse montre toute l'anxiété que suscite l'attente de la mort du colosse :

-Il faut t'en aller, dit Lydie Argandov.

-Je suis chez moi, ici je suis venu pour rester.

-Cette ville n'appartient qu'aux lâches. Ils te massacreront, si tu restes.

-Je sais, dit l'homme. Mais nulle part ailleurs je ne serai massacré en paix¹³⁰.

Le Commencement des douleurs annonce le mariage de Hoscar Hana et de la gamine Bonas Maya. L'intrigue est nouée autour de l'attente du mariage qui est programmé à maintes reprises du début à la fin de l'œuvre pour être à chaque fois retardé par un drame qui survient et qui annule les festivités.

L'annonce et l'attente de la venue de la police, l'annonce de la révélation des crimes et l'annonce du mariage d'Hoscar Hana créent la dynamique du récit. Le narrateur évoque les préparatifs et les signes qui préviennent de l'événement à venir.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 65.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 60.

¹³⁰ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, *op. cit.* p. 68.

Le temps de narration des trois derniers romans de Sony Labou Tansi correspond au temps vécu des communautés kongo. Il est associé à leur destin qui annonce sans cesse les tragédies vécues par les peuples des côtes. Dans cet univers, les croyances communautaires et les coutumes structurent naturellement les relations entre les individus. Mais l'intérêt qu'elles donnent à l'univers romanesque reste le sens ontologique qu'elles introduisent dans le récit. Le roman dépasse alors la fonction ornementale que les coutumes ont eue dans les romans exotiques. Nous nous attardons sur l'analyse des mœurs et des traditions afin d'étudier leur sens dans la fiction sonyenne.

La coutume comme manifeste de la civilisation kongo

La curiosité que le public européen avait éprouvée à l'égard des arts et des cultures des peuples africains avait favorisé l'émergence du roman exotique qui cherchait la fascination d'un lecteur en quête de dépaysement par l'abondance des récits, des descriptions d'éléments coutumiers et rituels de peuples dits « primitifs ». La surabondance des détails dépassait parfois le cadre réel, ils étaient dans certains cas pure création imaginaire ou fantasmatique des auteurs qui les imposaient comme des aspects spécifiques et propres à une Afrique mystérieuse et méconnue.

Par ailleurs, de grands philosophes, ethnologues et sociologues reconnurent l'importance d'une attention minutieuse, d'une description précise et d'une accumulation d'informations pouvant permettre la compréhension de l'homme africain. Dans un souci de vérité scientifique, Léo Frobenius traversa le continent d'Ouest en Est pour étudier les organisations politiques et religieuses des populations. André Gide suivra son exemple dans son célèbre récit, *Une saison au Congo*.

L'excès du détail culturel, cultuel et coutumier avait son importance également dans le récit de fiction. Il a permis de développer une littérature exotique en Europe et en Afrique chez les premiers romanciers. L'abondance des éléments des coutumes et des croyances dans les œuvres renseignait sur les Africains. Elle avait aussi une fonction d'ornement par un phénomène d'amplification des détails exotiques. Selon Claire L. Dehon, l'exubérance d'éléments réels dans la description cherchait à expliquer et à faire comprendre l'univers évoqué. Le récit réaliste avait aussi cette ambition de dépayser le lecteur occidental mis face à cet univers africain peu connu de lui.

Il fallut donc consigner avec précision les manières de s'habiller, de manger, de fabriquer, de marier, d'enterrer et comment se déroulaient les rites, fêtes et festivals. Les premiers romanciers africains, touchés directement ou indirectement par ces pratiques, allaient eux aussi chercher la fidélité dans les descriptions des personnages de leur vie et de leur environnement¹³¹.

Le roman de Sony Labou Tansi n'échappe pas à cette recherche d'abondance dans les détails culturels et coutumiers. Cependant, l'auteur se détache du souci de vraisemblance ou de réalisme. Il préfère une distanciation et une distorsion du réel. L'univers qu'il évoque s'inscrit dans une atmosphère débridée, il y domine un humour et une fantaisie dans la description des pratiques coutumières rendues parfois grotesques. Dans certaines situations, elles peuvent relever de l'ordre de la caricature.

Prises dans cet univers de fantaisie, la coutume et les croyances sont désacralisées, elles perdent leur sens ornemental pour prendre une fonction philosophique. Les détails évoqués sont conçus comme autant de marques pouvant contribuer à signifier et à éclairer le destin de l'être en le saisissant dans son appartenance coutumière et en l'identifiant à son groupe ethnique. C'est ainsi que dans *Les yeux du volcan*, le destin tragique de l'Adjudant Benoit Goldmann est ficelé par un passé marqué du signe de la poisse ainsi que l'annonce le narrateur :

On entendit bourgeonner autour de son nom la triste mémoire du temps où la poisse avait inscrit ses signes sur le livre des jours heureux. Tel peuple, tel malheur ! Tel malheur, telle mémoire¹³²!

A l'image des multiples facettes de l'homme, la coutume et les traditions ont un caractère ambivalent. Elles peuvent être de bonnes et mauvaises augures, bienveillantes et sources de malédiction. L'étude de plusieurs passages dans le roman s'attardera sur leur ambivalence. Elle définira le penchant absurde qui sous-tend l'univers coutumier.

L'impression de légèreté qui est donnée aux croyances et aux coutumes correspond à la psychologie très sommaire des personnages. Véritables pantins du destin, leur comportement n'obéirait à aucune volonté qui leur serait propre. Le narrateur décrit alors un univers de fantaisie où apparaissent d'étranges croyances et des superstitions qui selon lui, expliquent les malheurs qui s'abattent sur sa communauté. Dans *Les yeux du*

¹³¹ Claire L. Dehon, *Le Réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.134.

¹³² Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 42.

volcan, le lundi est « jour de malheur », il est craint par l'ensemble de la communauté. Lorsque la petite Louise Argandov est coincée dans les latrines, la nouvelle étonne tout le monde puisque dans cet univers, les malheurs ne surviennent que « le lundi » :

Si les choses étaient arrivées un lundi personne ne s'en serait étonné, le lundi est notre jour de poisse. Depuis nos lointains ancêtres, nous accueillons nos catastrophes un lundi, nous savons que ce jour ne nous fera jamais de cadeau¹³³.

On retrouve cette croyance superstitieuse dans *Le Commencement des douleurs* où elle se fait plus mystérieuse encore. « Le lundi » est le jour qui annonce la fin du monde :

Un lundi, à l'heure de la sieste, l'Océan se lèvera dans le ciel et il s'ensuivra une avalanche de feux couleur de mangoustan. L'Océan rendra l'âme et le ciel y perdra l'occiput¹³⁴.

Pour Sony Labou Tansi, il ne s'agit pas pourtant de décrire les mœurs et les coutumes réelles des peuples des rives du fleuve Kongo mais de réinventer avec humour un univers structuré par les croyances populaires. Même s'il s'inspire en grande partie de la réalité kongo, le roman reste une œuvre de fiction. C'est pourquoi, le lecteur se perd, il ne sait pas toujours si les éléments évoqués sont réels, s'ils font partie des croyances et des pratiques ou sont de pures inventions de la fiction.

Nous pensons qu'il est important de rester fidèle au roman de Sony Labou Tansi. L'auteur qualifie lui-même son œuvre de grande fable. L'univers fictif est celui de la fantaisie, du grotesque et de l'absurdité. Même si on peut trouver un sens mystique aux coutumes, il s'agit d'une coutume et de croyances désacralisées.

Par contre, l'élément commun et habituellement démuné de tout mystère peut subir un phénomène de sacralisation. C'est le cas du baiser dans *Le Commencement des douleurs*. Le récit s'ouvre en annonçant une coutume ancienne, le « baiser pour rire » que le vieillard Hoscarr Hanah, un savant quinquagénaire doit donner à la gamine Bonas Maya. Le récit soumet le sort de l'univers entier à cet acte grossier, « un baiser mal réalisé » selon les termes du narrateur. Charles Djungu Simba K, affirme que « ce n'est

¹³³ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 46.

¹³⁴ *Ibidem*, p.143.

plus une simple fable, le récit a pris toutes les allures d'une apocalypse [...] avec un Hoscara Hana jouant le prophète ¹³⁵.»

Ce qui nous paraît important à souligner, c'est l'incompatibilité entre un acte ordinaire, un baiser, et la sacralité qui lui est donnée. Le drame que l'auteur accorde à un tel geste, au premier abord banal et commun, laisse le lecteur perplexe. Le roman montre la distorsion du réel dans une littérature qui renouvelle son esthétique.

Bien que la coutume et les croyances soient abondantes, l'auteur fait le choix d'un récit ludique et d'une distanciation qui s'expliquent par le refus du réalisme austère du roman exotique. La présence des éléments ethnologiques est certes abondante mais elle n'est plus soumise ni à la nécessité de sacralité ni au souci de vraisemblance si elle n'est pas tout simplement tournée à la dérision.

Le récit tente de dire la nature et le destin de l'homme. L'univers sonyen impose à l'individu une condition à laquelle il ne peut échapper. Il ne peut donner un sens à sa vie que dans le seul engagement dans sa communauté. Son devenir est prédit par une fatalité tragique qui le condamne à être le martyr de la cause communautaire. C'est ce que l'auteur fait d'ailleurs en s'engageant dans la politique auprès des siens. Son œuvre et sa vie ont participé à la défense des idées politiques matsouanistes auxquelles nous nous intéressons dans la partie suivante qui étudie les idées politiques de l'auteur.

II.2- LE ROMAN DE SONY LABOU TANSI ET L'ÉCRITURE DE L'IMMÉDIATÉTÉ : TERRITOIRE ET POLITIQUE

La pensée politique de Sony Labou Tansi a été nourrie d'influences hétéroclites mais elle puise essentiellement ses sources du terroir congolais. La vie et les idées politiques d'André Matsoua la structurent et la rapprochent des principes du combat démocratique incarné par les peuples kongo. Cette œuvre complexe est saluée par la critique pour ses qualités littéraires mais dénoncée, en même temps, pour son attachement aux idées politiques communautaristes du MDDIC. Ce parti s'oppose au régime communiste depuis le début des années 80. Même s'il prône la défense des droits de

¹³⁵ Charles Djungu Simba K, « Le sens du temps ou l'apocalypse selon Sony Labou Tansi », in (dir) Mukala Kadima Njzvji, Abel Kavouma, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente de sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p 304.

l'homme et des citoyens, il est accusé de défendre des intérêts ethnologiques, régionalistes et religieux.

A Brazzaville, les conflits politiques ont fini par transformer la capitale, en un champ d'affrontement entre les miliciens des ethnies du Sud et l'armée officielle du régime du Nord. Le roman relate les convulsions d'une catualité politique marquée par les émeutes, les massacres et les coups d'Etat qui découlent des mutineries meurtrières généralement qualifiées de guerre tribale. La fiction apporte un point de vue très particulier en ce qui concerne la fonction des ethnies dans le développement des idées et des démocraties. En remettant les conflits politiques à l'ordre du jour, elle dépasse la notion de tribalisme et du point de vue du territoire, l'auteur propose, parmi les systèmes politiques et les idéologies qui opposent l'Etat communiste et les groupes ethniques, le choix d'une démocratie dite ethnique basée sur les valeurs de sa communauté.

Or, généralement, les tribus et les ethnies sont considérées comme étant des freins à la démocratie en Afrique. Elles sont ressenties comme les premiers facteurs responsables des divisions et des guerres intestines meurtrières. Ce qui n'empêche pas Alexis Gabou, après avoir analysé les relations de pouvoir au sortir du monospartisme au Congo, après avoir décrit les oppositions idéologiques sources de tensions dans son étude intitulée *Tribus, nations et démocratisation*, après avoir tenu compte, bien évidemment, de la connotation très négative ressentie en général dans l'implication politique des ethnies et des tribus dans les affaires étatiques et nationales, de s'éloigner de ce point de vue réducteur des ethnies et de considérer, que les groupes ethniques ne sont pas toujours responsables des violences politiques dans les conflits qui opposent les groupes sociaux et bien au contraire, ils ont des ressources importantes qui peuvent renforcer la démocratie et la citoyenneté :

Une relation de cause à effet est établie entre les événements généralement déplorables, qui se produisent et la nature de la population des Etats qui le vit et qui est sensée les commettre. Et l'on agite pêle-mêle les concepts de tribu, clan région, ethnie, nationalité, communauté ethnolinguistique et celui de l'Etat accolé à ces concepts au pluriel ou à celui de la nation au singulier. L'Etat-nation est présentée comme l'idéal à atteindre et qui est de nature à guérir définitivement les trépidations politiques pathologiques. En revanche, tribus, clans, communautés, ethnolinguistique et nationalité ont une image péjorative. Ces derniers groupements humains, qui, au mieux, sont considérés comme des sociétés humaines en voie de mutation en nations, apparaissent comme les fauteurs

de troubles, de l'instabilité, des massacres, des violations graves et massives, généralisées et répétées des droits de l'homme, des luttes et des guerres tribales¹³⁶.

Dans la même logique qu'Alexis Cabou, Sony Labou Tansi s'oppose à l'uniformisation des systèmes politiques et à une importation des modèles occidentaux. Il estime que les régimes doivent s'adapter aux réalités humaines de chaque pays et qu'il est tout à fait possible d'établir une « démocratie dite ethnique » qu'il développe dans son roman.

Nous nous proposons d'étudier les aspects d'un système basé sur les valeurs du territoire opposé à l'uniformisation de l'Etat à travers l'occupation communiste. Notre analyse exploitera en grande partie le roman, *Les Yeux du volcan* ; elle traitera de l'opposition à l'intérieur du territoire kongo de l'idéologie communiste marxiste comme système d'occupation et de l'idéologie matsouaniste comme fondement de « la démocratie ethnique ».

II.2.1 Le régime communiste comme système d'occupation

Communisme et dictature

Les Yeux du volcan met en scène un univers politique dominé par une autorité étatique qu'incarne un régime communiste marxiste confronté aux mouvements populaires de révolution incarnés par des ethnies et des clans kongo qui se revendiquent comme les défenseurs des idées de démocratie. L'auteur oppose l'autoritarisme criminel du régime aux revendications libérales d'un territoire qui revendique son autonomie. La question qui est posée est celle de savoir quel est l'effet réel des sociétés humaines désignées sous les termes de clan, ethnie, tribu, sur l'opération de démocratisation des systèmes de gouvernance dans leur territoire.

Le régime communiste est rendu responsable des troubles constants qui vont à l'encontre des libertés individuelles. En exerçant un autoritarisme aveugle, il est incapable d'assurer l'équilibre et le calme entre les populations. C'est un régime de non droit accusé d'agir contre le processus de démocratisation. Il est évident que la réflexion

¹³⁶ Alexis Gabou, « Tribus, nations et démocratisation », in, *Congo : Ethnicité et démocratie*, Actes de colloque, janvier 1997, *Recherches africaines*, bajag-Méri, juin 1997, p. 9.

politique que l'auteur développe dans sa fiction fait référence aux oppositions dans l'Etat congolais qui, après avoir adopté un régime communiste en 1963, est dirigé par les autorités militaires¹³⁷. Face au totalitarisme dictatorial du régime et à la crise économique de 1988, l'opposition des Bakongo revendique la fin du monopartisme et l'avènement d'un Etat basé sur les idées de démocratie. Les mouvements de revendication menés alors aboutiront, au Congo, en 1991, à la conférence nationale organisée à Brazzaville dont le but était d'instituer une démocratie multipartiste et de préparer les premières élections au suffrage universel.

Ce cadre politique constitue le contexte d'écriture du roman, *Les yeux du volcan*. Il décrit un univers d'antagonisme dans lequel l'individu est inscrit dans son appartenance au groupe ethnique et à son territoire pour être opposé au régime de l'Etat communiste.

Le roman met en scène et fustige un pouvoir étatique rendu omniprésent dans le récit à travers une famille très puissante qui détient la gestion de la ville de Hozanna. Cette famille fait de l'appareil étatique une propriété privée. Elle mène une activité d'entreprise contre laquelle nul ne peut lutter. Sa fortune provient de l'exploitation de la seule usine qui emploie dans la région.

Les Argandov représentent le au régime communiste, ils sont les garants d'une culture politique et de plusieurs caractéristiques directes ou symboliques que nous allons évoquer. Celles-ci relèvent de la corruption, l'ostracisme et de l'abus de pouvoir. Nous nous intéresserons également à l'incarnation d'un pouvoir qui agit dans le sens contraire des valeurs de démocratie. D'emblée, le lecteur est confronté à l'étrangeté de ce patronyme russe, les Argandov, qui, de manière symbolique évoque le régime

¹³⁷ L'époque postcoloniale au Congo Brazzaville est marquée par l'émergence d'un régime communiste à la tête duquel s'est trouvé le Président Sassou Nguesso. Cette réalité politique récente constitue les derniers événements qui ont marqué la vie de Sony Labou Tansi. En 1964 le MNR, *Mouvement National Révolutionnaire*, est créé et est institué parti unique, le Congo se rapproche des pays socialistes, notamment le Cuba et la Chine, Che Guevara vient rencontrer Massamba-Débat en janvier 1965. Les relations diplomatiques sont rompues avec les Etats-Unis ce qui ouvre au Zaïre les relations privilégiés entre Mobutu et les Etats-Unis d'Eisenhower. La conséquence immédiate dans la région est une tension des relations entre le Congo et le Zaïre (Congo démocratique) sa jumelle.

Le groupement de Tshombé expulse les ressortissants congolais vivant en Congo-démocratique. Une terreur s'abat sur les deux Congo, d'une part le régime de Mobutu renverse toute tentative de contestation en massacrant publiquement ses opposants et en diffusant les exécutions à la radio nationale, de l'autre côté du fleuve la milice brutale de Massamba-Débat, Défense Civile, devient de plus en plus répressive et brutale, plusieurs personnalités sont assassinées. Ces crises répétitives atteignent le paroxysme du drame avec les assassinats de l'ancien président Marien Ngouabi et de Massamba-Débat en 1977 respectivement le 18 et le 28 mars.

soviétique. Ce choix n'est pas anodin, il est une preuve de l'étendue des influences de l'état soviétique sur l'Etat du Congo mais plus important, il s'agit d'un patronyme étranger qui dénote de l'occupation du territoire et d'une nouvelle forme de colonisation consentie par l'Etat.

La famille Argandov est propriétaire de l'« entreprise sino-congolaise », celle-ci demeure la seule activité économique autorisée par les autorités. C'est l'Etat communiste qui est une nouvelle forme de colonisation puisque son activité économique favorise la spoliation des terres et des richesses minières du pays par les puissances russes et chinoises.

Un autre symbole de la domination communiste est représenté par la figure de Mao Zedong. Image emblématique du régime chinois, son évocation renvoie à la suprématie d'une idéologie qui se substitue à toutes les formes de pensée, de traditions et d'autorité endogène. Le communisme, régime exogène, appelle à un abandon de toutes les valeurs du terroir et il exige l'adhésion des travailleurs et de l'ensemble de la population à ses idées :

Quand il se sentait épuisé, il se mettait à l'ombre et commençait à mirer le petit rouge. Personne ne pouvait s'autoriser à déranger puisque rien à l'époque ne valait la pensée de colonel Mao Zedong. Mais les camarades chinois prenaient à cœur l'entrée des peuples au plus profond des idées rouges¹³⁸.

Nous étions loin des guerres démocratiques, loin de la fabrique sino-congolaise de compote d'argile. L'adjudant était rentré chez lui¹³⁹.

Le roman dénonce la corruption d'un système clientéliste qui jouit alors d'une impunité et d'une totale liberté dans la gestion de son activité. Les Argandov commettent des crimes répétitifs, parfois prémédités en ordonnant l'élimination de tous ceux qui osent désobéir à leurs lois conçues à dessein pour s'enrichir.

L'Etat est accusé de violation des valeurs fondamentales de la démocratie. Il bafoue les libertés et les droits des individus. On relève une longue liste de faits commis par le régime qui dénonce la transgression des valeurs essentielles de la démocratie. L'état prive les citoyens de leur épanouissement et de leur participation à la vie politique. Toutes les activités modernes qui constituent les droits du citoyen et son émancipation

¹³⁸ Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 81.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 103

intellectuelle sont annihilées. L'état brûle les livres et ferme les bibliothèques. Le narrateur compare alors les communistes à une colonie de rongeurs qui détruisent les livres dans les lieux publics :

Les souris avaient été à l'origine de la fermeture de toutes bibliothèques de notre ville, à cause des lectures voraces qu'elles y opéraient. Le conservateur Wello Lassamba avait dû lutter au péril de sa vie pour sauver la bibliothèque centrale du Léopard. Comme personne d'autre n'avait osé risquer sa peau pour un ramassis de livres encerclés par les souris, le maire avait procédé à la fermeture officielle, par un discours d'indignation révolutionnaire¹⁴⁰.

L'entrave faite à la circulation des idées est suivie d'une censure de la presse privée de son droit à la liberté d'expression. Les autorités exigent la fermeture des journaux qui ont publié des articles critiques à l'encontre du pouvoir. Le camarade Tchikaya, un journaliste, est arrêté par la police. Il est accusé de publier des « insanités » puis emprisonné :

-Monsieur vous avez publié un journal.

-Oui, monsieur, il y a treize semaines.

-Vous avez publié des insanités ?

-Oui, monsieur, il y a treize semaines.

-Au nom de la loi, je vous arrête¹⁴¹.

Face à ce régime importé, les valeurs du territoire interviennent dans la nécessité de rétablir une ethnicité positivée capable de participer à l'instauration d'un système politique humaniste et démocratique.

Ainsi opposé au gouvernement communiste, le territoire est valorisé à travers sa culture, sa coutume et ses traditions. L'Adjudant Goldmann, ancien employé de l'entreprise et ancien militant communiste, se rappelle des années qu'il a passées dans la fabrique sino-congolaise. Il a lui aussi fréquenté le parti communiste-marxiste. Après de nombreuses années d'exploitation de sa personne, il doit son salut uniquement à son attachement à la coutume de son pays. Le narrateur affirme, d'ailleurs, que « la coutume sauve parfois ». Ce sont les atouts du terroir que le roman valorise, il fait des coutumes et des traditions les remparts établis contre la domination d'un système politique importé.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 140.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 63.

L'importance donnée aux coutumes est révélée également dans *Les Yeux du volcan* où il est exprimé dans le vieux principe du respect de la terre et des ancêtres. Le rite d'initiation de Benoit Goldmann révèle à l'initié que la première valeur d'un Kongo est le respect de la terre et des ancêtres selon les termes suivants : « Ne trahis pas le sang de nos ancêtres. Ne vends jamais la terre, les dieux ne pardonneront pas à ceux qui vendent la terre où dorment les morts¹⁴². »

Dans ce roman, la religion occupe une place fondamentale dans la structure d'une idéologie populaire, ce qui fait que l'Eglise demeure l'autre force d'opposition au communisme, elle constitue un pouvoir théologique opérant dans le jeu politique. Ainsi, vu par le religieux, le régime communiste est jugé au nom des fondamentaux de la chrétienté. Le Père le qualifie d'« invention de Lucifer » et de « péché mortel » :

Le père n'était jamais parvenu à prononcer jusqu'au bout le patronyme Argandov à cause de son antipatriotisme primaire. [...]

Pour se racheter, le Père avait amené ses deux cent trente mille quatre cent onze paroissiens à décréter le communisme péché mortel et invention de Lucifer¹⁴³.

Cependant, l'attachement au terroir pose le problème du parti pris de l'auteur lorsqu'il est accusé, à son tour, d'être tenté par le pouvoir. Certains critiques voient dans ce repli dans les valeurs de sa communauté une volonté d'imposer la domination de son ethnie sur les autres clans ou tribus dans le but de se frayer un passage dans l'arène politique nationale. Yves Abel-Feze affirme, par exemple, que la position de Sony Labou Tansi dans la contestation du régime communiste et l'opposition faite à l'état dans sa fiction seraient motivées principalement par le désir d'un retour au pouvoir d'un fils kongo :

Selon ses partisans, Matsoua ne serait pas mort et reviendra libérer son peuple. Cette foi en la mystique d'un destin exceptionnel s'entretient dans les chants des épreuves du peuple kongo, notamment de la région du Pool dont était originaire Matsoua au même titre que Sony. Elle s'entretient par un culte rendu à l'illustre combattant à l'aide de bougies allumées, et selon ceux qui l'ont connu, l'auteur de *La Vie et demie* sacrifiait bien à cette pratique. Martial, l'éternel opposant du Guide Providentiel, qui refuse de « mourir la mort » dans ce premier roman de l'écrivain, est à plusieurs reprises métonymiques de Matsoua. De la même manière, les chants de libération matsouanistes

¹⁴² *Ibidem*, p. 45.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 160.

et des diables noirs dont on sait, grâce à Auguste Miabeto, que Sony le militant politique en faisait grand usage dans ses meetings ¹⁴⁴.

Or, on sait que depuis Fulbert Youlou et Massamba Débat, les deux premiers présidents du Congo qui étaient kongo comme Sony, le pays n'a connu que des régimes originaires du Nord et l'imagerie populaire kongo a fini par identifier les régimes notamment le régime marxiste léniniste, à celui de la domination coloniale, et entrevoyait le retour d'un fils du Sud, un Kongo, au pouvoir ¹⁴⁵.

L'écrivain aurait cherché, dans son engagement politique et littéraire, à réinstaurer le pouvoir kongo perdu depuis l'assassinat des deux présidents leaders des Bakongo, l'Abbé Fulbert Youlou et Massamba Débat. La condamnation du communisme léniniste congolais dans le roman serait une prise de position politique nette aux côtés de sa communauté. La réponse de l'auteur à ces critiques confirme la logique de son choix, il évoque une idéologie politique dont les valeurs sont fondées par le territoire sacré du Kongo. Nous comptons étudier les aspects de « la démocratie ethnique et plurielle » afin de faire la lumière sur la problématique de l'universalisme et du communautarisme de l'œuvre sonyenne.

II.2.2 De la « démocratie ethnique »

Lecas Atondi Momondjo confie dans son témoignage fait au cours du colloque de Brazzaville dédié à Sony Labou Tansi que l'auteur a eu très peu d'impact sur le milieu politique brazzavillois. Il précise que Sony Labou Tansi « n'était qu'un simple conseiller municipal et un député du quartier Sud de Brazzaville ¹⁴⁶ » et qu'il tient sa popularité politique de sa persévérance dans la défense d'une « démocratie ethnique et plurielle durant toute sa vie ¹⁴⁷ ». On lui a reproché de s'être engagé auprès du parti politique de Bernard Kolelas Bakana. Ce dernier partage avec lui les mêmes idées démocratiques et se retrouvent parfaitement dans les valeurs matsouanistes mais leurs méthodes politiques les opposent. Le leader politique du parti MDDIC dispose d'une véritable milice, les Ninjas, au service d'une action politique basée sur la violence alors que Sony Labou Tansi milite pour un humanisme kongo non-violent. L'homme

¹⁴⁴ Yves -Abel Fèze, « L'écrivain engageant et l'homme engagé », in (dir), Papa Samba Diop, Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre, op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁴⁶ Lecas Atondi Momondjo, « Itinéraire d'un juste », in (dir) Mukala Kadima Njvzi, Abel Kavouama, Paul Kibangou, *Sony Labou tansi ou la quête permanente du sens, op. cit.* p. 449.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 449.

politique, Sony Labou Tansi, avait fait le choix d'un engagement politique basé sur une philosophie humaniste et sur le débat démocratique. La fin des années 1980 apporte des changements significatifs dans la vie politique des sociétés africaines qui laissent la possibilité au dialogue politique. Ils se font ressentir fortement au Congo qui, en 1991, met fin à vingt ans de monopartisme et se prépare à entrer dans l'ère du multipartisme et de la démocratie.

A l'instar de l'indépendance survenue trente et un ans auparavant, le contexte nouveau apporte un optimisme général ressenti lors de la conférence nationale de Brazzaville qui siège d'avril à juin 1991. Sony Labou Tansi, qui espère contribuer à la mise en place d'une société dirigée par les lois et les droits fondamentaux des citoyens, s'engage alors en politique. Mais, alors qu'on aurait attendu l'exaltation des idées humanistes universelles, il choisit une idéologie politique communautariste qui, à première vue, semble incompatible avec les valeurs de démocratie.

En réalité, l'auteur cherche, à l'intérieur de sa communauté, les valeurs qui peuvent structurer une politique locale d'intégration et de participation. Il trouve ses influences dans le royaume kongo et dans la parole des prophètes de son ethnie dont le plus influent fut André Matsoua.

Cette ambition politique a eu une répercussion sur son œuvre littéraire, l'auteur a inscrit ses idéaux démocratiques matsouanistes dans sa fiction. Ceux-ci coïncident avec les valeurs défendues par ses personnages principaux dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs*. Les trois récits montrent plusieurs évolutions dans son écriture. Comparés aux trois précédents, ils ne font plus une présentation permanente du Guide-dictateur, le personnage ayant complètement disparu de la fiction. Les clans kongo engagés dans la lutte pour la démocratie deviennent les protagonistes centraux. Leur combat politique s'inscrit dans la défense et dans la continuité des idées politiques initiées par les pères fondateurs de leur mouvement et les martyrs de leur combat. Il est intrinsèquement lié à la mémoire collective de ce peuple qui depuis l'époque coloniale, n'a eu de cesse d'exprimer son hostilité aux régimes autoritaires.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le narrateur énumère les nombreuses fois où son peuple a été massacré à cause de cet attachement inaliénable à la démocratie et à la liberté. On aperçoit alors la conception d'un territoire habité par la violence et les massacres qui fondent l'identité d'un peuple de martyr:

On nous a tués, jetés en prison, on a donné notre viande aux chiens : rien à faire. Nous sommes la tête dure en chair et en os. Les Portugais, puis plus tard les Français et les Espagnols avaient essayé de mettre la côte du diable au pas : seize fois, les sept douzaines de gendarmes affectés à Valancia avaient disparu dans un inexplicable et toujours même accident de noyade... L'indépendance est venue faire comme les colons [...]¹⁴⁸.

L'idéologie démocratique matsouaniste dépasse le cadre politique et social immédiat puisqu'elle trouve sa source et son inspiration dans la parole messianique annoncée par les prophètes kongo puis dictée par ses leaders politiques. L'action politique se rapproche d'une dimension sacrée relevant du syncrétisme matsouaniste¹⁴⁹. Dans cette logistique, la vie de l'homme politique est scellée par le destin qui lui réserve le sort de martyr de la cause du peuple (nous retrouvons cette croyance dans notre dernier sous chapitre qui étudie la mort de Sony Labou Tansi).

Nous comptons étudier, à présent, l'engagement dans la défense de l'idée « démocratie ethnique et plurielle » placée sous le signe de la destinée tragique des martyrs du territoire.

Territoire et martyrs

Dans la fiction sonyenne, l'occurrence des drames politiques est annoncée par les signes prémonitoires que seuls les initiés des clans kongo peuvent décrypter. Le roman multiplie les assassinats politiques qui sont annoncés et vécus comme une fatalité dans la lutte démocratique. Les clans attachés à la démocratie font de ce système politique le sens même de leur histoire, ils l'inscrivent dans leurs croyances et acceptent le sacrifice au nom de la liberté qui apparaît, à leurs yeux, comme le fondement de toute vie en société. Tous les personnages martyrs sont assassinés pour avoir lutté pour la démocratie, ils inscrivent leur nom dans le panthéon des artisans de la pensée kongo.

¹⁴⁸ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit. p. 98.

¹⁴⁹ Sans doute, il serait tentant de considérer que cette position est proche de celle des sectes en Occident. Elle peut être jugée dangereuse dans une réalité instable où la frontière entre mythe, religion et politique est infime. Nous aurons à traiter cette question dans notre troisième partie à travers la relation entre les mythes, la politique et la violence ethnique.

Dans *Les Yeux du volcan* Ngomedé, l'homme crabe, découvre le livre qui contient la parole prophétique qui prédit l'histoire dramatique de la population de Valancia et l'assassinat d'Estina Bronzario, par les autorités militaires :

Il est écrit qu'un homme tuera sa femme, que Valancia et Nsanga Norda vont disparaître, juste quand ils auront tué la femme de Bronze. Ça vous paraîtra étrange mais j'ai découvert ce livre au large de la mer d'Afa, non loin de l'île de Goya. [...] Quand j'ai étripé la lote, j'ai trouvé une boîte en argent dans son estomac, et dans la boîte était ce livre¹⁵⁰.

Il est évident qu'il s'agit d'une invention de l'imaginaire de l'auteur même si le narrateur identifie le discours annonciateur comme émanant de la parole des prophètes kongo. Le monstre Yogo Lobo Yambi a laissé des signes sur les murs de la cathédrale qu'un glyptographe viendra décoder :

Lus dans le sens d'une croix de Saint-André, les frontoglyphes annonçaient un cataclysme ; lus dans le sens d'une croix du prophète Iesheoua Massia, ils précisaient : « Ici sera bâti un pays de sable et de vent une fois que le diable aura fait danser une déesse couleur de bronze¹⁵¹. »

Les signes annonciateurs sont de nature diverse, ils peuvent être de sources archéologiques, des pierres sorties des entrailles de la terre ou des granits portant des messages mystérieux qui prédisent les drames qui doivent s'abattre sur les peuples de la côte. La fiction accorde un sens prépondérant à ce groupe ethnique qui représente la lignée des fondateurs de la philosophie politique et l'idée de la démocratie matsouanistes. Leur histoire est inscrite dans la logique du destin des peuples kongo qui sont les victimes des génocides et des crimes contre l'humanité perpétrés par les autorités étatiques :

Un génocide contre les peuples Kongo est au jour d'aujourd'hui mis en route au Congo, en Angola et ailleurs.

Nous devons donner une réponse une fois pour toute au projet barbare qui nous guette. Bouetta-Mbongo, Kimbangu, Matsoua et tant d'autres sont tombés victimes de la barbarie. Trente mille personnes ont été massacrées, brûlées, crucifiées au Congo

¹⁵⁰ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 75.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 76.

Brazzaville, leur crime est d'être nées Kongo. Peut-être le siècle qui vient sera-t-il celui des grands génocides¹⁵².

Dans ses romans, Sony Labou Tansi revient sur l'assassinat des leaders des partis kongo dont les plus célèbres sont Patrice Emery Lumumba à Kinshasa, l'Abbé Fulbert Youlou et Alphonse Massamba Débat à Brazzaville. Sous l'influence de l'histoire réelle, le récit développe une mémoire collective tout à fait fictive. Dans la fiction romanesque, de nombreux assassinats sont orchestrés par le régime faisant des principaux protagonistes du récit les victimes d'une mort toujours annoncée dans les premières pages du roman. Les mêmes martyrs apparaissent dans les trois romans. Ils sont élevés au rang de personnages historiques et entrent dans le panthéon du territoire kongo selon l'histoire des mouvements de la lutte démocratique.

D'étranges « frontoglyphes », dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, annoncent l'assassinat d'Estina Bronzario, leader du mouvement des femmes. Le récit confirme l'accomplissement de l'ensemble des « oracles », il insiste sur la réalisation des événements prédits en évoquant également l'assassinat du colosse, personnage principal d'un autre roman, *Les Yeux du volcan* :

Nous étions guettés par les prédilections des parvis des frontoglyphes. Quatre d'entre elles s'étaient accomplies en l'espace d'une génération : Estina Bronzario avait été charcutée comme annoncé ; la falaise de Houango avait crié trois fois ; les fleuves avaient opéré une volte face au temps de la rafale ; le colosse avait couru ses tours autour de la tour de Hozanna. Les oracles s'étaient tous accomplis sans bavure suivant la cadence d'un cataclysme tous les cinq ans¹⁵³.

Le roman situe les origines des peuples kongo dans les territoires mythiques décrits par les écritures saintes. L'auteur leur attribue une parenté qui remonte aux premiers peuples cités par la bible. Il s'agit d'un rapprochement entre les drames des clans kongo et la destinée de la branche hébraïque maudite du pays de Canaan. Ainsi, la destinée de ce peuple est fatalement liée aux drames humains qui s'abattent sur lui. Les traditions du terroir rejoignent ici les écritures bibliques :

Nous sommes un peuple terrible en ce sens que nous savons croire. Dès que nous nous mettons à croire à une chose aussi farfelue soit-elle, le Bon Dieu lui-même, pour rien au

¹⁵² Adelwahah Meddeb, « La venue de l'étranger : Errance, séjour, hospitalité, hostilité », in *Politique et création littéraire dans les romans africains*, Presse universitaire de Septentrion, 2011, p. 259.

¹⁵³ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p. 142.

monde, nous sortirait de notre aberration. C'est ainsi que la terre entière nous a affublés de noms, de sobriquets, de petits noms, de désignations malicieuses. Ainsi, pour les français nous sommes les juifs d'Afrique noire, pour les Américains nous sommes le peuple le plus raté de la création, les Russes pensent que nous sommes les Arméniens crachés, les canadiens nous font porter l'étiquette inexplicable de neveu de Dieu, les Maliens et les Ethiopiens pensent que nous sommes les roublards les mieux équipés de la planète. Pour nous-mêmes, nous sommes les cousins de la poisse, avec nos ancêtres qui ont initié De Gaulle au culte des Trois Branches [...] ¹⁵⁴.

Les kha étaient reconnus peu favorables au guide providentiel. L'armée dut faire d'une pierre deux coups : les chars n'eurent aucun mal à marcher sur le pisé humain de Moando ; quelques jours après le passage du char, Moando était devenu un quartier de mouches et de chiens. Il n'y eut aucun ramassage parce que les chars étaient passés le matin et avaient fait une boue inhumaine de tous les habitants ¹⁵⁵.

Selon Jean Michel Devesa, il ne s'agirait pas d'une simple comparaison mais d'une croyance réelle chez les peuples Kongo d'appartenir aux peuples chrétiens, plus précisément à la fraction protestante. Il révèle que les Kongo croient à leur appartenance à la descendance des peuples hébreux et que Sony Labou Tansi « partageait la conviction de nombreux Kongo d'appartenir à la fameuse troisième tribu d'Israël, la tribu disparue ¹⁵⁶. » Il se crée un croisement du territoire réel kongo et du territoire sacré de la Bible, ce qui consacre le Kongo et en fait un haut lieu spirituel.

Jean Michel Dévesa évoque cette croyance à l'appartenance aux peuples juifs :

Sony Labou Tansi était protestant. Mais sa foi était marquée par le sceau du syncrétisme et du messianisme kongo. Héritier de la société secrète Lemba, continuateur de l'œuvre d'André-Grenanard Matsoua, Sony Labou Tansi s'est intéressé à la Kabbale et à la philosophie orientale. Il était représentatif de ces chrétiens du pays Kongo priant Jésus tout en prenant soin d'honorer régulièrement les esprits des ancêtres.

Il partageait la conviction de nombreux Kongo d'appartenir à la fameuse treizième tribu d'Israël, la tribu disparue. ¹⁵⁷

Le peuple kongo est considéré comme un peuple de martyrs, ses drames sont annoncés par le messianisme d'une religion africaine animiste et par les écrits bibliques. Sony Labou Tansi continue à alimenter les polémiques, considéré d'être un écrivain complexe sa pensée est à saisir dans le contexte territorial kongo. Son œuvre est

¹⁵⁴ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 35.

²²³ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 3

5.

Jean Michel Devesa, *Sony Labou tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo*, 2002, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 120.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 120.

indissociable du matsouanisme comme fondement de sa philosophie et comme structure de son idéologie politique.

II.2.3 - De « la philosophie matsouaniste »

La littérature matsouaniste

La relation entre la littérature engagée et la politique a toujours été un sujet à polémique qui divise les critiques et qui les met en contradiction avec les auteurs. Ces derniers n'apprécient pas la réduction de leurs œuvres à la fonction politique, ils expriment au contraire, le refus de voir leurs œuvres réduites à un simple militantisme ou au manifeste de contestation à une période d'agitation. Les écrivains craignent qu'une fois le calme revenu, leurs œuvres perdent tout intérêt littéraire pour se voir réduites à de simples récits de témoignage.

Sony Labou Tansi n'échappe pas à la polémique de l'écrivain engagé. D'abord, il a été accusé d'avoir usé de sa notoriété littéraire pour se tailler une place dans l'élite politique congolaise à cause de l'abandon provisoire de sa carrière littéraire pour s'engager politiquement. On constate que le rapport entre l'écrivain et le politicien est problématique. Le romancier rejette d'ailleurs la qualification d'auteur « engagé », il estime que cette caractérisation est incompatible avec ses ambitions littéraires. Le qualificatif « d'auteur engagé » le dérange de sorte qu'il propose « à ceux qui cherchent un homme engagé [...] un homme engageant ». Sur ce point, Sony Labou Tansi veut sans doute que son œuvre soit reconnue dans son aspect purement littéraire et non principalement dans son idéologie politique. Pour ce faire, il engage les deux fonctions et les rend compatibles dans son œuvre, il est un l'homme engagé dans la politique et un écrivain engageant.

Nous retenons la notion de l'écrivain engageant comme une démarche d'écriture romanesque qui signifie que dans sa fiction, l'auteur engage ses personnages en leur attribuant deux destins, à savoir l'engagement politique et la carrière littéraire. Dans les deux cas, les personnages principaux deviennent porteurs des idées de l'auteur, ils sont

l'émanation d'une philosophie matsouaniste exprimée dans la littérature et/ou dans la politique.

L'étude des héros sonyens traitera de la problématique de ce rapport très étroit entre l'homme politique, l'écrivain et l'œuvre. Elle montrera que c'est cette pensée que nous avons identifiée dans l'idéologie de la démocratie ethnique que l'auteur inscrit dans l'engagement politique et littéraire de ses protagonistes. Le héros imaginaire s'inspire de l'idéologie matsouaniste à l'instar de son auteur, son engagement autant en littérature qu'en politique se base sur la logique du combat pour le territoire et la fatalité de l'assassinat qui apparaît comme l'issue de tout leader matsouaniste. Dans la partie suivante, nous nous intéressons à la philosophie matsouaniste dans l'œuvre de Sony Labou Tansi étant entendu qu'elle est fondatrice de sa pensée politique.

Les héros sonyens sont des personnages militants partagés entre le choix de la voie politique ou de la carrière littéraire. L'ensemble des héros : Dadou, Martial Layisho, Estina Bronzario, le colosse et Hoscarr Hanah sont en quelque sorte des porteurs de la pensée de l'auteur. Nous qualifions de personnage alter-ego de Sony Labou Tansi autant dans son engagement politique que littéraire. L'analyse de leurs traits caractéristiques démontrera que Sony Labou Tansi se dit dans ses œuvres et qu'il y a une interaction entre sa vie, son militantisme et son œuvre.

Jean Claude Blachère analyse le rapport du roman sonyen à la culture et au peuple congolais et selon lui, les propos de l'auteur concernant son engagement par la littérature sont assez contradictoires et laissent perplexe. Comment l'écrivain peut prendre partie contre la dictature et s'engager du côté des faibles sans être impliqué dans leur combat en tant qu'homme engagé ?

Comment Sony Labou Tansi peut choisir dans son premier roman " auteur engageant ", auteur de " fables " ; et peu d'années plus tard proclamer : " tous ceux qui écrivent des romans doivent savoir qu'on ne sera jamais plus romancier que la bouche du peuple "

158

Il faut remarquer le rapport étroit qu'il y a entre l'écrivain engageant et l'homme engagé en politique. On peut supposer que l'engagement littéraire et politique de l'écrivain se réalise dans la fiction à travers une mise en abîme de la littérature et de la

¹⁵⁸ Jean Claude Blachère, *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001, p. 210.

politique. Dans ce combat politique ou dans la carrière littéraire de son personnage, l'auteur insère d'ailleurs, des éléments autobiographiques bien identifiables.

Dans *La Vie et demie*, Chaïdana s'investit dans la littérature et rêve de faire carrière, elle projette de proposer ses poèmes à l'éditeur nord américain Jim Panama pour en faire un recueil. Lorsque l'on connaît l'influence littéraire de l'écrivain nord américain, Gabriel Garcia Marquez sur l'œuvre de Sony Labou Tansi, il est évident qu'il y a un rapport étroit entre l'œuvre fictive de Chaïdana, qui s'intitule d'ailleurs, *La Vie et Demie* et l'esthétique sonyenne. Le narrateur de *La Vie et demie* donne des précisions sur les thèmes et la stylistique de la création littéraire de Chaïdana qui « composa des chansons, des cris, des histoires, des dates, des nombres, un véritable univers dont le centre de gravité était la solitude de l'être ¹⁵⁹.»

Les aspects stylistiques et les thèmes abordés par Chaïdana sont les mêmes que ceux de la production littéraire à venir de Sony Labou Tansi. La préface de *La Vie et Demie* avait déjà donné une idée de ce que devait être son écriture et son rôle d'écrivain. Il était question d'une écriture « criée » qui rappelle les cris de l'écriture de Chaïdana. Comme le dit l'auteur, son « écriture sera plutôt criée qu'écrite simplement, sa vie elle-même sera plutôt râlée, beuglée, bougée, que vécue simplement ¹⁶⁰.»

Sony Labou Tansi oppose dans ses romans la littérature des orfèvres alliés au pouvoir dictatorial à celle des écrivains engagés contre le régime. Il y est développé une réflexion qui définit la place et le rôle de l'écrivain dans la cité. Depuis la prison, où il est torturé par le Guide, Layisho, le petit fils de Martial s'engage dans la littérature pour écrire une œuvre qui reprend son combat politique au service de la liberté et contre la dictature :

Vint ce temps où il voulait écrire pour briser l'intérieur, s'y perdre, s'y chercher, y faire des routes, des sentiers, des places publiques, des cinémas, des rues, des lits, des amis. [...] Layisho voulait vraiment écrire. En quatre-vingt-six ans, il avait écrit sur des tonnes de papier avec son sang¹⁶¹.

La durée de la carrière de Layisho et son écriture de sang furent un rêve et une nécessité que l'auteur a dû ressentir pour marquer son temps et son peuple. Il confie d'ailleurs dans les derniers jours de sa vie, toute l'étendue et l'espace imaginaire et thématique qu'il aurait voulu couvrir avec son écriture :

¹⁵⁹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. p. 107.

¹⁶⁰ Sony Labou Tansi, *Paroles inédites, Entretien avec Bernard Magnier*, Paris, Editions théâtrales, 2005.

¹⁶¹ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit. pp. 82-83.

J'ai tellement parlé dans mes livres, dans mes conférences, pendant mon petit mandat et à cette heure je devrais me taire, mais c'est ici une autre parole que je prends [...] c'est la parole des morts. [...] C'est le pays, le continent, la race qui parlent en moi. L'homme noir, et l'homme tout court, l'homme en lutte éternelle contre sa barbarie naturelle...¹⁶².

Le héros de *L'Anté-peuple*, Dadou, est un instituteur, directeur des écoles dont la vertu est confrontée à la dure réalité des guerres civiles que traverse le Congo. Les éléments autobiographiques attribués à ce personnage incitent à un rapprochement entre l'écrivain et son personnage. C'est ce nous qualifions de personnages "positifs" dans le récit sonyen. Il fait partie de ceux qui portent les valeurs de l'auteur.

L'engagement et la mort sont des principes matsouanistes¹⁶³. A l'instar d'André Matsoua, l'homme doit accepter sa mission, il doit s'engager dans le militantisme démocratique et accepter la mort pour accéder au rang de martyr. La mort précoce est un passage obligé pour l'homme engagé afin qu'il atteigne la dimension prophétique. Ce mouvement politico-religieux prêche la croyance en la résurrection par la réincarnation. Ainsi, le qualificatif "engageant" prend toute sa signification dans le *matsouanisme* qui appelle l'individu à se réaliser et à s'épanouir dans l'affirmation de sa personne en incarnant le combat d'André Matsoua :

Ce mouvement est suscité par le désir d'un épanouissement de soi, d'une affirmation de sa personnalité. Il est tout ensemble tendance politique et religieuse. [...] Magicien redoutable, Matsoua était né sous le soleil africain, chargé de libérer le Noir du joug et de l'oppression étrangers. Il se doit donc mort ou vivant de poursuivre l'accomplissement de sa mission libératrice¹⁶⁴.

L'engagement du héros doit se réaliser selon les principes matsouanistes. Il consiste en une lutte pour l'émancipation et pour la conquête de la liberté des hommes. Les héros s'indignent contre l'oppression dans leur société en ayant conscience que l'engagement doit fatalement aboutir à leur assassinat. Toutefois, la mort n'est pas ressentie comme une fin mais la voie de l'élévation qui doit permettre le triomphe du combat pour la liberté.

¹⁶² Sony Labou Tansi, *Paroles inédites*, **Entretien avec Bernard Magnier**,

¹⁶³ L'assassinat d'André-Gregnard Matsoua en prison dans des conditions mystérieuses a fait de ce premier véritable opposant à la colonisation un personnage mythique qui a la faculté de se réincarner et de poursuivre son combat à travers l'engagement des initiés de la société Lemba. Il est reconnu comme prophète de l'église matsouaniste qui lui voue un véritable culte.

Dès lors que le héros est devenu un martyr, il accède au rang symbolique de prophète et mobilise les masses populaires autour de son action. La mort du héros est une finalité puisqu'elle est aussi la condition *sine qua non* pour que la lutte se poursuive de génération en génération.

Selon ce principe, le récit sonyen attribue à ses héros la faculté de dépasser la mort et de vivre après leur assassinat. Le héros est dédoublé en un autre personnage qui porte son nom et son combat après sa mort. Un autre cas de figure fait apparaître le spectre du mort dans les scènes où il se met en confrontation avec le régime. L'éternité est atteinte pour le héros lorsque sa mémoire est entretenue par la foule qui en fait son guide spirituel. Ainsi, nous constatons que la finalité du matsouanisme est d'accéder à la liberté même au prix de la mort. L'engagisme et le martyr sont des aspects qui donnent son sens universel à cette philosophie révolutionnaire née au Kongo.

On retrouve ce principe dans *La Vie et demie*. Le récit s'ouvre d'ailleurs par l'assassinat de Martial, le héros engagé contre le régime dictatorial de Martillimi Lopez. Sa mort est annoncée dès l'ouverture du roman, elle est le commencement d'une longue action militantiste qui aboutira à l'apparition du premier Etat démocratique, l'Etat de Darmellia. Tout se passe après la mort de Martial. Le martyr réapparaît à plusieurs reprises dans le roman sous forme de spectre devant le Guide qu'il hante et le peuple qu'il guide dans son engagement politique.

Un autre personnage, Martial Layisho, son petit fils, poursuit son combat politique. Il lui est réservé le même destin que son grand père dont il porte le nom. Assassiné, il atteint la dimension du héros. Même après l'assassinat de Martial Layisho, le spectre de Martial le fondateur du mouvement « des gens de Martial » apparaît à la deuxième génération des militants du mouvement démocratique qu'il a initiée :

Le soir du mariage de Chaïdana, la nouvelle mariée faisait sa toilette de réception quand elle vit le haut de Martial dont les cheveux étaient passés du noir initial au kaki. La blessure du front du front, ainsi que celle de la gorge, saignait encore. Chaïdana ex-gros-cheveux reconnut en lui le vieillard qui, des années auparavant, leur avait apporté deux sacs d'identité, l'un en cuir rose, l'autre en cuir blanc.

Martial ne parla pas.

Je suis revenue, dit Chaïdana aux gros cheveux, Martial Layiho est mort.

Il lui prit simplement la main droite et écrivit comme il l'avait fait pour sa mère : « il faut partir ¹⁶⁵. »

¹⁶⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. p. 124.

Chaïdana, la fille de Martial, donne naissance à une deuxième Chaïdana après sa mort. Elle est appelée Chaïdana-aux-gros-cheveux. Elle poursuit le combat de son grand-père et de sa mère dans la forêt des Pygmées. Comme sa mère, elle use de ses attributs physiques pour éliminer ses ennemis. Consciente de la force qu'elle représente et de la manière dont sa mère a lutté, elle se prostitue pour éliminer les leaders du régime. Elle révèle son ambition de repartir en ville et de la conquérir : « je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang¹⁶⁶. »

Plusieurs générations se succèdent dans le roman, elles font constamment référence à l'engagement de Martial et de Chaïdana dont les tombes sont devenues des sanctuaires et des lieux de recueillement.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Estina Bronzario, leader du mouvement féministe de Valancia, est assassinée par les autorités pour avoir fêté le centenaire de la décapitalisation. Dans un autre roman, *Le Commencement des douleurs*, l'héroïne des *Sept solitudes de Lorsa Lopez* réapparaît dans la ville de Rocheau, éternellement entrée dans l'histoire :

-Pourquoi court toute cette populace compadre ?

-C'est la merde le colosse va expliquer qui a tué Estina Bronzario.

-Arrêtez de déconner, compadre. Bronzario s'est retirée à Rocheau où elle mène une paisible existence de vieille aristocrate¹⁶⁷.

Hoscar Hana, le savant, meurt d'une maladie étrange, il revit à travers son fils posthume Hoscar Hana Junior qui poursuit le travail scientifique de son père. Sa persévérance fait de lui et de son ethnie kongo les sauveurs de l'humanité pour avoir trouvé le remède qui éradique les maladies des hommes.

Nous avons démontré que les engagements politique et littéraire sont liés et sont fatalement voués à la mort de leur leader. Le héros agit selon les principes philosophiques de sa communauté qui lui ordonne la lutte de la liberté ou la mort. L'auteur inscrit dans son œuvre des thèmes universels qui se retrouvent dans les valeurs matsouanistes. Il les définit comme le point de départ de l'action politique et des revendications de la foule engagée que nous allons étudier dans la partie suivante.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 98.

¹⁶⁷ Sony Labou Tansi, *Le commencement des douleurs*, op. cit. p. 154.

L'univers romanesque de Sony Labou Tansi a nettement évolué depuis sa première fiction. Le récit dépasse la représentation d'une populace désorganisée, incapable de se structurer et de refonder une société pour dire dans *Les Sep solitudes de Lorsa Lopez*, dans *Les Yeux du volcan* et dans *Le Commencement des douleurs* la défense de valeurs partagées. Héros d'un roman populiste, la foule agit comme un seul homme inspiré par les idées matsouanistes. La narration de ces trois romans marque est construite de manière à rendre explicite un débat populaire sur la notion de pouvoir. La société s'interroge sur la problématique de la gouvernance, même si elle n'est pas encore parvenue à un système démocratique, la foule aspire à l'atteindre.

Les principes de paix et de démocratie, autres thèmes universels, sont devenus, dans cette fiction, les préoccupations de la population qui les incarne. Selon Bernard Magnier, l'amour de la paix et de la démocratie est inscrit dans la logique des peuples Kongo, il précise que Sony Labou Tansi affirmait que « la paix a été décrite et prescrite comme étant le lieu exact du *Kongo* »¹⁶⁸ et que le nom kongo signifie « la paix absolue ». Pierre Mantot, Matondo Kubu Turé apporte une réflexion supplémentaire sur cette idéologie politique kongo, il souligne l'importance que cette pensée accorde au développement social :

Ces efforts consisteront à jeter les dictateurs et les éternels fraudeurs électoraux dans la poubelle de l'histoire, comme disait un célèbre barbu. Situation sine qua non, afin d'intérioriser la culture de l'alternance démocratique, alternance qui ne saurait être, désormais, « une affaire d'armes ou de conflit armé. » La démocratie, la seule à prôner illico presto, c'est celle qui favorisera l'irruption dans la cité d'un corpus de règles, de lois claires et ces lois soient respectées par tous, dirigeant et administrés compris¹⁶⁹. »

Nous rappelons que le matsouanisme rejette les frontières héritées de la décolonisation suite au morcellement du royaume du Kongo. Ce mouvement politico-religieux préconise le retour de l'unité autour des valeurs du Kongo et pose cette condition comme le principe fondateur d'un Etat Kongo pour lequel il milite depuis la

¹⁶⁸ Bernard Magnier, « Entretien avec Sony Labou Tansi » in *Notre librairie*, n°79, juillet-septembre, 1986, pp.5-7.

¹⁶⁹ Matondo Kubu Turé, « Préface », *Le projet de société des matsouanistes*, Pierre Mantot, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 16.

colonisation à travers le combat de son prophète André Matsoua. Selon Sony Labou Tansi, il s'agit d'une démarche raisonnée dans la quête de la paix et de l'unité au Kongo.

L'auteur affirme qu'il faut dépasser sa tribu pour aller à la conquête de la « nation » mais « quelqu'un qui veut dépasser sa tribu, le meilleur moyen qu'il ait justement, c'est de partir de là... »¹⁷⁰. Le recours aux croyances ancestrales et leur actualisation signifieraient un ancrage dans le tellurique dans le but de redécouvrir les valeurs communautaires pour mieux appréhender les valeurs nationalistes et la démocratie. Le matsouanisme est une philosophie endogène, ce mouvement s'inspire des croyances et de l'ontologie kongo, il refuse de calquer un modernisme occidental ou une démocratie importée dans les sociétés africaines. Elle propose plutôt une connaissance de soi, de l'humanisme ethnique comme principe de base d'une démocratie congolaise basée sur le passé glorieux du Kongo.

Opposé à la République Populaire du Congo, le Kongo est un territoire mental que l'auteur représente comme le pays d'un seul peuple uni dans son appartenance au même passé. Jean Michel Dévésa affirme que « la terre de Sony Labou tansi ne se confondait pas avec le territoire étriqué du Congo contemporain [...] quoi que vivant au Congo, l'écrivain n'agissait qu'en fonction du Kongo de ses ancêtres ¹⁷¹. » Le romancier milite pour la restauration d'un Etat Kongo qui verrait le retour de la prospérité de son peuple. Le récit fait de l'unité du territoire une condition qui doit permettre de sacrer les leaders politiques de sa tribu et de marquer leur retour au pouvoir. Les mouvements de foule s'engagent dans la révolution au nom des principes de droit, de liberté et d'autonomie d'un territoire Kongo.

Les Yeux du volcan annonce constamment une révolution populaire qui doit définitivement renverser le régime au pouvoir afin d'instituer la démocratie « ethnique ». Le peuple kongo revendique en chantant les paroles de leurs prophètes André Matsoua et Paul Kimbangou. Elles sont reprises par le texte dans leur langue originale afin de mieux marquer l'identité ethnique :

La gamin explosant de bonheur, chanta très fort le refrain de la bande à Matsoua.

Kamba ta Biyela ba *mundele e-e*

Kani mwatu e-e

¹⁷⁰ Guy Lenoir, *Entretien avec l'auteur in Cercueil de luxe ; La peau cassée*, Sony Labou Tansi, Paris, éditions théâtrales, 2006

¹⁷¹ Jean Michel Dévésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve kongo*, op. cit. p. 326.

Les foules se firent plus nombreuses et plus variées dans l'âge.

Elles chantaient le chant contagieux des dieux kongo, connu de nous tous.

Muhungu ko

Muhungu ko

Mu Bakeno

Konko took

Ku dia tu mundia

Konkoto ko

Ku lumbu ke

Kokoto ke

Mu gabeno¹⁷³

La foule s'engage comme un seul homme, elle devient le meneur essentiel du combat politique pour la démocratie, cette masse populaire apparaît comme le premier protagoniste de la fiction. Ce sont des citoyens responsables qui s'opposent au pouvoir au nom du droit et de la loi :

Nous qui n'avons jamais eu que des devoirs : nous allons avoir des droits, le droit de savoir, le droit de poser des questions... le droit de penser haut... le droit à l'opinion... le droit au refus... le droit de conspuer l'arrogance des médiocres¹⁷⁴ . »

Non monsieur le maire, vous n'en aurez pas le loisir. Car cette ville deviendra la cité de la loi et du droit¹⁷⁵.

Le roman décrit une société émergente qui marque l'aboutissement d'un combat politique entamé depuis *La Vie et demie* et dont le principe a toujours été la lutte engagée dans la défense des idées démocratiques. Les nombreuses scènes de fusillade et le chaos social ont été remplacés par un univers politique structuré qui permet l'énonciation d'un discours politique et d'une narration basés sur la logique des idées politiques. Selon Patrice Tychikumambila, cette dimension politique nouvelle de l'œuvre de Sony Labou Tansi place son auteur dans la lignée des grands hommes qui ont écrit les lois fondamentales et qui ont changé les sociétés auxquelles ils appartenaient :

¹⁷² Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit. p. 56.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 54.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 62.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 74.

Sony Labou Tansi est de la lignée de Montesquieu, Voltaire et Rousseau qui ont initié la Révolution française, et des poètes de la négritude dont les écrits, bien avant l'action des politiciens, ont rendu possible l'avènement des indépendances africaines ¹⁷⁶.

Le militantisme et l'engagement se réalisent dans un rapport d'antagonisme. Ils opposent d'un côté le pouvoir en place et de l'autre les défenseurs des idées démocratiques. La confrontation des deux partis participe à une dynamique structurante de l'œuvre. La pensée de Sony Labou Tansi donne son sens à ce cadre confrontation entre la philosophie matsouaniste et le régime communiste. En tant que groupe d'opposition au régime, le regroupement communautaire kongo manifeste une conscience ethnique et une défense des identités culturelles.

Nous avons évoqué le principe du combat matsouaniste qui, selon Sony Labou Tansi, ne milite pas pour un tribalisme ou un communautarisme fermé, bien au contraire, il appelle l'individu à trouver, au sein de sa communauté, les valeurs humanistes capables de soutenir une « démocratie ethnique et plurielle » qui doit amener la paix au Kongo. L'écrivain trouve ses repères au sein de son ethnie Kongo-Lari sans pour autant faire un rejet des valeurs des autres communautés, c'est dans cette mesure, qu'il qualifie le matsouanisme de philosophie humaniste.

Or, Yves Abel-Feze trouve dans cette démarche l'expression d'un nationalisme et d'un fanatisme kongo. L'opposition du Nord et du Sud laisse entrevoir le parti pris de l'auteur qui fustige les autres ethnies exclues du territoire kongo. Face à la complexité de cette question, nous pensons qu'il est plus pertinent de citer son analyse :

Au demeurant, « l'idée nationalitaire » des gens de la Côte dans le quatrième roman de Sony Labou Tansi ne va pas sans rappeler André Matsoua, né en 1899, qui lutta contre le pouvoir colonial au Congo et qui mourut en prison. Cette défense et illustration de la culture et du peuple kongo préfigure, si l'on veut bien se donner la peine de lire l'ouvrage romanesque sonyenne à l'aune de son ancrage identitaire, l'engagement politique de son auteur et disons-le, les allures intégristes qui ont marqué cet engagement ¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Lecas Atondi Momondjo, « Les droits de l'homme dans l'œuvre de Sony Labou Tansi », in (dir) Mukala Kadima Nzvji, Abel Kavouama et Paul Kibangou, *Sony Labou Tansi, ou la quête permanente de sens*, op. cit. pp. 344-345.

¹⁷⁷ Yves Abel Feze, « L'écrivain engageant et l'homme politique », in (dir) Papa Samba Diop, Xavier Granier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'harmatan, p. 31.

La maladie et la mort annoncée

L'auteur a construit son œuvre et le sens de son engagement politique en référence à la vie et à la mort d'André Matsoua. On retrouve le sens matsouaniste de la mort dans son dernier roman, *Le Commencement des douleurs* où il fait une longue métaphore de la maladie qui l'a emportée.

Yves-Abel Fèze voit dans cette œuvre l'expression d'un désespoir due à la découverte de la maladie. L'auteur cherche une dernière sortie et trouve un sens à son infection dans la logique des croyances des siens. Il comprend sa pathologie comme la révélation mystique d'un destin similaire à celui de son idole André Matsoua :

C'est à l'hôpital de Mandelieu-La-Napoule en France en 1995 qu'il (Sony Labou Tansi) découvre la terrible maladie qui l'emportera. Il se sait condamné à plus ou moins long terme. Sony Labou Tansi est désespéré et le dit bien dans ce verset de la Bible qu'il inscrit en signe d'épigraphe dans *Le commencement des douleurs* dont le tapuscrit est déposé chez l'éditeur en 1995 : « Pourquoi m'as-tu abandonné ? » Il est dès lors possible que se sachant perdu Sony Labou Tansi s'est cru un destin similaire à celui de son idole Matsoua [...] ¹⁷⁸.

Le rapprochement de Hoscscar Hana et de Sony Labou Tansi est indéniable. L'auteur se dit dans son roman, il raconte sa maladie et sa contamination. Il voit dans sa pathologie l'expression d'une fin tragique liée au destin des leaders politiques kongo. En se référant à la Bible et aux croyances kongo, il considère dans son roman que son décès précoce n'est qu'une suite logique des nombreux drames que le destin impose à sa communauté.

Sa contamination va fortement affecter son œuvre et sa pensée. L'auteur s'enferme dans les interrogations provoquées par une mort inévitable. Son dernier roman, *Le commencement des douleurs*, porte toute l'angoisse de la fin proche d'un homme condamné. Nous nous intéressons à présent à ce roman qui est une longue métaphore de la maladie et de la mort.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 34.

II.3 LE ROMAN DE L'ORACLE ET DES DRAMES COMMUNAUTAIRES

Dans son étude intitulée, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Michel Cornaton fait une analyse de nombreuses œuvres d'auteurs d'Afrique subsaharienne pour étudier la thématique de la sexualité. Sa méthode se rapproche de la psychanalyse et il emprunte des théories freudiennes de l'analité et de la castration pour éclairer le sens de la sexualité. Les œuvres de son corpus ont toutes en commun la volonté de dire l'impuissance et la stérilité comme métaphore de la crise politique. Ce qui est une pathologie dans les sociétés africaines et considéré comme une malédiction honteuse qui touche les hommes et les femmes apparaît comme un mal sociopolitique.

Les quelques romans relevés ici donnent un aperçu de la fréquence de cette thématique et de son importance dans les grandes œuvres de la littérature africaine. *Le Devoir de violence* de Yambo Ologuem dans lequel le narrateur décrit une scène érotique, qui s'achève par l'éventrement de la partenaire, n'a aucune fonction politique ou sociologique. L'amant laisse suspendre les intestins de sa fiancée après les avoir vidés. La force d'un langage remarquable exalte la violence. Quant au récit, il s'éloigne de la fonction sociale ou psychologique de la sexualité. *Xala* de Sembene Ousmane et *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma se penchent sur la question de la stérilité et présentent une sexualité malade. Chez Sembene Ousmane, l'impuissance et la stérilité sont des maladies cruciales puisqu'elles empêchent l'homme et la femme de participer à la pérennisation de leur société alors que chez Ahmadou Kourouma, la stérilité de Fama, le prince déchu, symbolise son impuissance politique après les indépendances.

Chez Sony Labou Tansi, le roman crée une corrélation entre sexualité et moralité ainsi qu'on peut le voir dans *L'Anté-peuple* et dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* où la fornication et la pédophilie sont représentées comme des actes condamnables. Dans *L'Anté-peuple*, Dadou, un professeur d'anglais est séduit par son élève Yavelde, il est en perpétuelle lutte pour résister mais il finit par s'abandonner à elle sous l'effet de l'alcool. Cette union illicite est une faute professionnelle qui cause définitivement la perte de son héros. Dadou est licencié et condamné à errer.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Estina Benta trompe son mari et « lui file des poux ». Son conjoint la tue en la découpant en plusieurs morceaux pour la châtier. Ce morcellement du corps est une sentence de la chair rendue coupable d'adultère.

Cependant, une autre lecture de la sexualité apparaît dans *Les Yeux du volcan* et se développe davantage dans *Le commencement des douleurs* qui en fait son sujet principal. Il s'agit de la relation entre la maladie et la sexualité dans ces deux romans. L'un est le dernier publié du vivant de l'auteur, l'autre est une œuvre posthume très polémique.

Les deux romans se distinguent de l'ensemble des récits antérieurs dans la représentation de la sexualité. Ils développent une métaphore qui use de l'image traditionnelle du baiser et de la morsure comme contamination. Les deux récits se préoccupent de la maladie et de la médecine. L'univers fictif interroge la capacité de la science à éradiquer une épidémie qui s'abat sur les hommes. Celle-ci est étrangement liée à la croyance en une fatalité et à prédilection maléfique qui emporte les héros. L'opposition science (médecine) et fatalité (croyances) est assez claire. Ainsi se joue une lutte entre les forces obscures qui prédisent la mort par contamination et la médecine qui cherche désespérément à vaincre le sort du contaminé. Faut-il voir, dans ces deux récits, l'évocation du sida, une maladie incurable qui emportera l'auteur en 1995 ?

Nous comptons analyser le rapport de la sexualité et de la maladie dans les deux dernières œuvres de Sony Labou Tansi. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'auteur parle de sa propre maladie que son écriture voile à travers les images métaphoriques du baiser, de la morsure et de la femme fatale que nous évoquerons comme les signes annonceurs d'un drame prédit.

II.3.1 La dépravation des mœurs sexuelles

Rappelons d'abord que Sony Labou Tansi découvre sa maladie à l'hôpital Mandelien La-Napoule en 1995, il se sait condamné à plus ou moins long terme. Le manuscrit de *Le Commencement des douleurs* a été déposé chez l'éditeur en 1995, c'est-à-dire la même année. Le roman sera publié seulement après la mort de l'auteur. Ainsi, on peut bien être certain qu'au moment où il écrit, Sony Labou Tansi est au courant de sa maladie et sans doute son écriture porte en grande partie les conséquences d'une telle révélation. Romuald Fonkoua affirme que ce dernier roman est bien différent des autres parce que c'est le « roman de la maladie » :

Ce dernier roman doit être lu comme le roman de la désillusion et de la fin. Roman de la maladie, écrit durant la période consécutive au sida, ce texte remet en cause la certitude du verbe, interroge la portée du mot (français) [...] Il substitue à la chair des mots merveilleux le sens de la formule magique¹⁷⁹.

Entre *Les Yeux du volcan* paru en 1988 et *Le Commencement des douleurs* (1995), il y a sept ans d'intervalle, pourtant selon Romuald Fonkoua, il s'agit de l'œuvre la moins bien construite de l'auteur. Ce roman d'un homme atteint d'un mal doit être lu comme « l'œuvre d'une voix qui se sait déjà d'outre-tombe ».

Le Commencement des douleurs est préfacé par deux versets l'un tiré de la Bible et l'autre du Coran. Il s'agit d'ailleurs de deux questions qui interpellent sur le péché et la vertu. Le premier tiré du Psaume XIII de la Bible « Pourquoi m'as-tu abandonné ? » nous renvoie au dernier jour de Jésus sous les Oliviers. Le deuxième, « S'imaginent-ils que personne ne les voit » ? est tiré de la sourate Al balad¹⁸⁰, elle interpelle sur les mœurs et les abus de tout genre qui relèvent de la perte des pêcheurs.

On peut penser que c'est à la ville de Hondo Nooté que l'auteur adresse le verset. Hondo Nooté est un lieu de dépravation des mœurs qui accumule prostitution et adultère auxquelles s'adonnent l'ensemble des habitants. Les habitudes sexuelles qui sont décrites sont celles d'une ville déchue dans laquelle les femmes et les filles de « la nouvelle génération » sont accusées d'être les principales causes de propagation des maladies.

D'un autre côté nous savions que Hoscar Hana avait raison de ne pas vouloir mêler son cœur aux escouades de bacchanalistes de la nouvelle génération, sachant qu'à Hondo Nooté la vertu était morte et que les filles couraient les hommes exactement de la même manière qu'un lévrier court la savane. Les filles n'étaient plus capables de se satisfaire d'un seul homme. On ne pouvait pas sans risquer de bousiller son bâton de procréation [...] Et puis que diable, il convient toujours de retourner la queue sept fois dans la culotte avant de s'engager dans un mariage¹⁸¹.

A Hondo Nooté, les hommes ne sont pas épargnés, ils s'adonnent eux aussi à cette orgie digne des cités damnées. Le principal mal à Hondo-Nooté est incontestablement l'inceste, l'adultère et la prostitution.

¹⁷⁹ Romuald Fonkoua, « Mal des mots, mots du mal : Sony Labou Tansi et la maladie », in (dir) Xavier Garnier, Papa Samba Diop, *Sony Labou Tansi à l'œuvre, op. cit.* p. 267.

¹⁸⁰ *Al balad*, la cité. La sourate décrit la vie à la Mecque en dénonçant la débauche des mécréants.

¹⁸¹ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs, op. cit.* p. 41.

Les hommes sont de petites bêtes qui creusent le flanc des femmes que nous sommes. Salmanio Ruenta qui aima sa propre mère d'un amour embrouillé. Et Emayo Benza qui bui-buit et barrit comme un éléphant au moment de consommer l'orgasme. Les hommes sont verts. Zanga Lopez, pendant trente ans, a laissé tapoter sa femme par le gouverneur de Blatayonsa dans l'espoir d'une nomination. Les hommes sont insignifiants. Marco Lavigne qui n'arrête pas de toucher sa gamine dans les culottes. Les hommes c'est cochon complet. Que seraient-ils sans les femelles que nous sommes ¹⁸²?

Marc Lopès couillonné à vie par ses sept putains, ce sont bien elles qui leur font ses enfants à défaut que lui les leur fasse.

Manuel Coma use sa vie à embobiner le maire de Hondo-Noote dans une menterie sexuelle vieille de quinze ans.

Les hommes sont des vers de terre. Ils sont fragiles et rampent et rampent ¹⁸³.

L'ensemble des romans sonyens ont traité le thème de la sexualité de manière explicite en usant abondamment du champ lexical des parties génitales et en décrivant minutieusement les ébats sexuels de manière parfois provocatrice. Au contraire, *Le Commencement des douleurs* voile son propos. La narration est métaphorique, l'auteur fait preuve de beaucoup de retenue dans l'usage des mots. Selon Romuald Fonkoua, il s'agit d'un retour au « moi » de l'auteur. Le récit réfère à des éléments autobiographiques. La sexualité est voilée dans un univers symbolique et mystique où domine la métaphore du baiser et de la mort.

II. 3.2 Le baiser, une métaphore de la contamination

Les notables de Hondo Noote exigent l'union matrimoniale du savant Hoscarr Hanah et de la gamine Banos Maya qui a neuf ans à peine. Le roman se fait l'histoire d'un délit commis après avoir faussé le baiser coutumier. Le faux baiser prend l'allure d'une malédiction qui annonce « un Grand Trou dans le ciel » comme fin du monde. Afin de réparer l'affront fait à la coutume, il est demandé au savant d'épouser la gamine. Ce que le savant refuse en avançant deux raisons pour expliquer sa volonté d'abstinence. Cette union est un acte pédophile, « une occasion de dépravation et une corruption charnelle » selon Hoscarr Hana. Hoscarr Hana connaît la dépravation des mœurs sexuelles de la ville et il refuse d'y prendre part, dit-il, pour ne pas risquer de se casser « le bâton de la procréation ». Ainsi, il donne une condition claire sans laquelle il ne s'engagera pas.

¹⁸² *Ibidem*, p. 41.

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 49-50.

Le savant attend l'arrivée de « la culotte de chasteté » qu'il a commandée pour se protéger de la gamine.

Pas question, s'écria Hoscár Hona tiré de début de somnolence. Je dois attendre ma musette de chasteté. Yona Archibald est en train de la fabriquer. Les noces sont à cette condition¹⁸⁴.

Il est question de protection et de préservation. Tant que le vieux résiste à la gamine, sa vie et sa personne sont sauvées. Il ne court pas le risque d'être contaminé par la petite Bonas Maya dont la mère est l'une des femmes de Hondo-Noote les plus exposées :

Nous connaissons Sarah Banos Maya pour être la femme qui avait le plus d'amants à Hondo-Noote. Soixante douze au total, des hommes de tous les calibres, parmi lesquels, on comptait le paralytique Hondo Cordoba et l'épileptique Hana Dononso Sény¹⁸⁵.

Le commencement des douleurs annonce une métaphore filée opérant dans l'ensemble du récit. Le baiser devient central, il est le moteur du récit. Dans une société où l'individu ne peut plus désormais s'accoupler sans tenir compte des dangers qui le menacent, il peut être compris comme une simple évocation de la contamination.

Cette thèse est corroborée par la nécessité d'abstinence sexuelle, comportement de rigueur que préconise Hoscár Hana. L'univers fictif est soumis au sens religieux, l'abstinence et la rigueur morale placent le personnage dans une dimension spirituelle. Hoscár Hana atteint une sainteté et une pureté sacrée. A cinquante ans, l'homme est encore vierge et il n'a pas encore enfanté.

Le baiser, acte d'amour, devient la cause d'une malédiction qui s'abat sur l'ensemble de l'univers, le narrateur le qualifie « de baiser boisé peint aux couleurs de la malédiction. » Hoscár Hana lui-même prédit un cataclysme qu'il appelle étrangement « le trou noir » :

« Messieurs, je vous le dis, il y aura un grand trou dans le ciel. Un grand trou juste au dessus de Wambo. Un trou de quelques kilomètres de diamètre, un trou noir qui évoquera le charbon noir avant de virer au rouge de Hangamonda. Et la terre commencera à se cabrer et à geindre comme une femme en joie nuptiale... »¹⁸⁶.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 59.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 13.

Selon Romuald Fonkoua, ce « baiser de malheur », à l'origine de la malédiction et des douleurs n'est pas une métaphore, il s'agit du baiser de la mort qui suit les paroles du Christ, « pourquoi m'as-tu abandonné ? ». C'est le baiser qui identifie le sauveur :

Dans ces conditions, de même qu'il ne saurait y avoir de jeu de mots avec la maladie, de même l'étourderie du baiser ne saurait être ni une stratégie, ni une feinte. Le baiser est traître. Dans la mythologie biblique, cet autre baiser était nécessaire à l'avènement du sauveur : il fixait un nom Christ, une fonction, sauveur¹⁸⁷.

Ainsi Banos Maya agit comme un Judas qui doit identifier la victime émissaire ou le sauveur qui sera alors exécuté par le démon incarné par Eulalie Zerma.

Dans le cas du vertueux Hoscar Hana, la maladie prend un sens mystique voire même religieux. Son origine n'est pas principalement un facteur viral, la contamination n'est pas non plus due à une conduite de dépravation, elle naît des rapports de force du destin, des croyances coutumières et de la religion qui doivent voir le sacrifice du savant pour sauver les siens selon le sens matsouaniste.

II.3.3 Le sida dans les deux derniers romans

Les croyances en une destinée tragique liée à l'histoire des clans kongo sont nombreuses dans les romans de Sony Labou Tansi. Elles expliquent et portent des informations sur de nombreux événements de la fiction. L'ensemble des drames qui frappent les peuples trouvent leur source dans une logique fataliste qui prédit les malheurs inscrits dans le temps et dans le calendrier communautaires. La mort est annoncée et attendue, elle est donc prévisible dans la mesure où elle correspond à la logique d'un temps mystique. L'assassinat, auquel le héros ne peut échapper, est révélé par les signes mystérieux parfaitement décryptables par les initiés. La destinée de chaque homme mais essentiellement celle de l'ensemble des héros sonyens, à l'instar d'Hoscar Hanah, obéit à cette logique fataliste.

Dans récit un pris en charge par un narrateur intradiégétique qui s'avère un initié des croyances ésotériques de sa communauté, la maladie n'est jamais un phénomène du hasard, elle s'accompagne d'un fatalisme et de superstitions nombreuses qui expliquent

¹⁸⁷ Romuald Fonkoua, « Mal des mots, mots du mal, Sony Labou Tansi et la maladie », in (dir) Papa Samba Diop, Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre, op. cit.*, p. 272.

son occurrence et qui la révèle comme un événement prédit et prévisible correspondant aux nombreux drames qui doivent s'abattre sur la communauté du narrateur.

On retrouve cette logique narrative dans *Les Yeux du volcan* où un livre annonce l'avenir. Il prédit sans ambiguïté la mort du colosse et du maire :

Tenez, monsieur le maire. Lisez si vous avez un bout de temps : lisez et vous comprendrez l'affaire des crimes. Le maire prit le livre, regarda le titre dans la pénombre qui avait envahi la tente peu après son arrivée. [...]

-Qu'y a-t-il au fond de cette paperasse ?

-Les choses qui vont arriver, dit le colosse proposant une tasse de thé. Il y est question de ma mort et de la votre¹⁸⁸.

Dans le même récit, le narrateur évoque la mort du leader Maximilien Handa, un héros de la résistance, survenue « un lundi ». Ce jour est assimilé à « la poisse » qui frappe la population, il est reconnu comme jour de malheur depuis le temps des ancêtres par conséquent, il porte une symbolique majeure de la fiction. Par ailleurs, la mort de Maximilien Handa survient après « une morsure de crabe » qui l'infecte. Nous retrouvons déjà dans cet avant dernier roman le thème de la contamination et de l'infection par la morsure. D'une part le destin du héros est scellé par les forces surnaturelles, d'autre part, il devient impossible de le sauver par la médecine et enfin, il meurt par infection.

Si les choses étaient arrivées un lundi, personne ne s'en serait étonné. Le lundi est jour de poisse. Depuis nos ancêtres nous accueillons nos catastrophes le lundi. Nous savons que ce jour ne nous fera jamais cadeau. Maximilien Handa, notre héros le plus célèbre, l'homme qui n'avait jamais connu la peur livra neuf guerres victorieuses aux gens de Nsanga-Norda, n'ayant pas écouté Dona Cambralero, sa femme, au sujet des malheurs qui nous arrivent ce jour là, commit la bevue de se rendre à l'île d'Eldouranto un lundi. Le sort en profita pour lui insuffler un trépas de mouche : lui que le feu et les obus avait épargné mourut mordu par un crabe. Morsure bénigne. Mais quelque jour plus tard, sa jambe s'était mise à enfler démesurément, puis à suppurer. Le docteur Ichelle avait conseillé l'amputation. Pour sauver la vie du héros. [...] Il mourut le quatrième lundi qui suivit la morsure de crabe.¹⁸⁹

Les thèmes de la maladie et de la contamination sont clairement décrits dans le roman. Le récit développe cette thématique qui deviendra le principal sujet de *Les Commencements des douleurs*. La science et la médecine prennent une place importante. Confrontées à l'épidémie, elles révèlent leur impuissance face à un virus qui contamine suite à la morsure d'une bête.

¹⁸⁸ Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op. cit., p.75.

¹⁸⁹ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 43.

L'épidémie décrite dans le roman appelée « le crabe de Madrandele » s'en prend aux organes génitaux. Elle se propage d'abord en atteignant les animaux puis atteint et décime les hommes. Ainsi, dans cet univers, cohabitent la science et les croyances qui semblent par leur logique prémonitoire dépasser une médecine incapable de modifier le cours du destin et la fatalité de la mort du héros :

Le docteur diagnostiqua un virus dénommé « le bleu de Noah ». Ce fut de cette manière qu'il découvrit « le crabe de Mandradrele », jugé responsable des épidémies qui, Dieu merci, épargnaient les hommes et ne décimaient que les bestioles.[...] Puis, le crabe de Madrandele s'en prit aux hommes dans une maladie qui, dans la baie aux Lottes aux premiers contreforts des falaises d'Ankara, déprima les mâles : les hommes perdaient leurs dents au lendemain. Les cheveux s'en allaient avant les ongles, le bâton de procréation gonflait et cassait comme un serpent de verre.¹⁹⁰

Dans *Les Commencements des douleurs*, le chapitre du roman intitulé *La douleur promise* apparaît, à Hondo Noote, un personnage étrange, la cantatrice Eulalie Zerma. Une femme reconnue comme étant une séductrice qui fait ravage « dans le milieu de la vertu de Tombalbaye ». Personnage étrange et mystérieux, son irruption dans le roman est mise en scène de manière carnavalesque. Le bruit que provoque son entrée dans la ville fait intervenir une fanfare menée par un orchestre gigantesque. Les éléments d'une nature agitée et les « signes » mystérieux provoquent une frayeur qui voit le risque d'un cataclysme :

Ils étaient venus du monde entier avec des instruments de musique, des écussons flamboyants, des fanions, des bannières, des drapeaux. Ils se dirigeaient vers la manufacture d'Hoscar Hana, caméras en marche. Ils venaient contempler l'île nouvelle et ces noces qui nous avaient coûté vingt sept ans d'embûches. Nous avons essayé de repérer les signes qui nous eussent renseignés sur les intentions de la fortune : frémissements du ciel, harangues de l'Océan, rafale, chute des feuilles... Nous avons passé notre monde au peigne fin mais la terre cachait bien ses billes.

L'arrivée à Hondo-Noote de la cantatrice Eulalie Zerma n'était pas pour nous rassurer¹⁹¹.

Dans son discours, le narrateur intradiégétique évoque « les signes qui eussent renseignés sur les intentions de la fortune. » On comprend alors qu'Eulalie Zerma a été envoyée par le destin, tout ce qui se rapporte à sa personne correspond aux signes qui annoncent le drame à venir. Elle incarne la fatalité qui s'abat sur les héros du Kongo.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹¹ Sony Labou Tansi, *Le commencement des douleurs*, *op. cit.*, p. 123.

Ainsi, Hoscar Hanah est voué à une mort à laquelle il ne peut échapper, son destin étant scellé par le même destin qui frappe les martyrs, son salut peut venir de son refus de célébrer et consommer le mariage prévu avec la gamine Banos Maya. Hoscar Hanah, le scientifique, s'engage dans une lutte coriace contre son destin, celui de mourir par la contamination sexuelle. Il s'adonne à ses recherches scientifiques de manière acharnée ayant senti la menace perpétuelle de la maladie sexuelle.

Toutefois, il semblerait que le destin et les croyances opposés à la science soient plus puissants puisque l'apparition mystérieuse de la figure de la tentation sexuelle, incarnée par Eulalie Zerma précipite la fin d'Hoscar Hanah. Véritable figure de séduction, Eulalie Zerma mélange l'image charnelle et le fantasmatique. Elle est la femme aguicheuse décrite dans « la splendeur de la transparence sa robe de soie rouge » qui appelle à la consommation sexuelle. Elle s'exhibe et laisse « apprécier la respiration de ses muscles et les cambrements de son corps goinfre ». Le narrateur voit en elle, l'incarnation de la figure du « démon » qui vient perturber les noces coutumières.

Eulalie Zerma est un personnage fantasmatique, elle se situe entre le réel et le souvenir lointain. La couleur de sa robe, le rouge et son apparition soudaine au milieu du chaos qui annonce l'apocalypse renvoient à la mort incarnée par l'un des quatre chevaliers de l'Apocalypse. En effet, dans la tradition biblique, le rouge est la couleur du deuxième chevalier qui incarne la mort. Il porte l'épée pour répandre le sang et la mort. Eulalie Zerma est l'ange de la mort révélée dans une image de séduction parfaite.

Elle s'en prend fatalement au savant qui, malgré sa vertu et sa résistance face au « sourire de technicienne et son habile déhanchement de sa poupe à hauteur de son expérience de tonnerre »¹⁹², se fait violer et contaminer.

Le viol et le baiser ont la même fonction, c'est la morsure qui provoque la contamination. Toutefois, pour arriver à bout de Hoscar Hana qui pendant tout le roman, refuse l'acte sexuel par chasteté et par respect des mœurs, le viol apparaît comme un drame inévitable qui fait d'Hoscar Hanah une victime du destin. L'agression sexuelle qu'il subit est un acte non consenti, même contaminé et promu à la mort, le savant reste un homme digne.

La manière dont Hoscar Hana est contaminé par Eulalie Zerma est racontée par les habitants de Hondo Noote dans ce passage :

¹⁹² *Ibidem*, p.125.

Eulalie Zerma avait déjà défait sa robe rouge. Elle se jeta sur le savant à la manière de félin en disette.

« Que se passe-t-il demanda Yona Archibald, venu vérifier le fonctionnement de la musette de chasteté.

- On viole Hoscar Hana [...] ¹⁹³.»

Hoscar Hana, le savant n'est-il pas un personnage double de l'écrivain congolais qui voit en sa maladie une main mise de la fortune et un viol du destin peut-on dire ?

Etrangement, le récit se clôt avec beaucoup d'optimisme, le dénouement est naturellement l'issue des recherches scientifiques dont le but est de trouver un remède contre les maladies. Dans ce roman, Sony Labou Tansi, réalise ce qui pouvait être son dernier souhait. A travers le fils du savant, il trouve un remède qui éradique toutes les maladies de la terre et qui sauve les hommes. Hoscar Hana atteint le rang de Saint sauveur, à l'image de Jésus Christ, sa mort a été nécessaire pour laver et sauver les hommes de Hondo Noote de leur péché.

Le fils posthume du savant, Hoscar Hana junior, découvre plus tard que son père s'était inoculé du dytrique d'Oryongo. Grâce à cette découverte, il put inventer l'immunité générale permanente¹⁹⁴.

Pour Sony Labou Tansi, la destinée individuelle est indissociable de la communauté. L'individu est appelé à se reconnaître dans son appartenance à son ethnie, celle-ci devant définir le sens de sa vie. L'auteur semble dire que son infortune qui est similaire à celle de ses héros. Ainsi, sa mort prématurée apparaîtrait comme d'une fatalité qui l'inscrit tout de même dans le panthéon des martyrs kongo.

André Patient-Bokiba donne le sens de l'ontologie kongo, qui sous-tend toute la philosophie de l'écrivain congolais. L'homme sonyen est à découvrir dans les valeurs partagées dans sa communauté, celles répondent bien à l'inscription de la philosophie matsouaniste et à ses principes vitaux dans le sens de l'existence de de l'histoire de la communauté :

La singularité de l'individu trouve son ancrage dans le groupe ; c'est ainsi que les axes de caractérisation de l'homme sonyen est son ethnie. La référence à l'appartenance ethnique apparait de manière récurrente dans les romans de notre écrivain comme un

¹⁹³ *Ibidem*, p. 126.

¹⁹⁴ Sony Labou Tansi, *Le commencement des douleurs*, *op. cit.*, p.152.

principe majeur de détermination de l'individu. Cette donnée assujettit l'homme au destin du groupe [...] ¹⁹⁵.

¹⁹⁵ André Patient-Bokiba, « L'identité dans les romans de Sony Labou Tansi », in (dir) Mukala Kadima Nzvji, Abel Kavouama et Paul Kibangou, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente de sens*, op. cit., p.262.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Le sens de la violence et de la territorialité

L'écriture de la violence s'inscrit dans une logique littéraire de rupture, elle se distingue des thèmes identitaires et sociologiques qui ont dominé le récit des romans de contestation de la colonisation. Ces premiers romans avaient préféré la mise en scène des agressions sociales et du racisme dans la colonie. Le romancier était préoccupé par le récit d'une Afrique à réhabiliter en réponse au dédain de l'Occident envers les peuples du continent noir. Il était donc normal de voir un retour fréquent des thématiques purement sociologiques dans son étude critique. Le roman de Sony Labou Tansi fait de la violence une constance narrative et esthétique dans l'ensemble de ses romans. Notre analyse a montré deux tendances et deux approches différentes de la violence liées, par ailleurs, à deux points de vue narratifs.

On trouve une narration décousue, dominée par la dérision du discours dans les deux premiers romans *La Vie et demie* et *L'Etat Honteux*. Ces deux romans approchent la violence comme un moyen politique d'exercice de pouvoir. C'est le roman de la dérision d'un pouvoir politique autochtone devenu criminel.

Les trois derniers romans, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan* et *Les commencements des douleurs* structurent la violence comme une trace de la mémoire, elle est l'événement qui fait histoire dans un territoire habité par un peuple dont la fonction est de consacrer le martyr.

Notre analyse a démontré les deux fonctions de la violence dans le roman sonyen et la manière dont elle structure l'œuvre et la pensée de l'auteur dans le cadre fictif post colonial. La violence est l'affaire d'un Etat autochtone qui apparaît comme un système armé et répressif. Sans doute que le contexte politique post colonial parsemé de drames et de tragédies a contribué à en faire le sujet littéraire majeur. La fiction réinvente et renouvelle son récit en introduisant une violence substantiellement politique. C'est ce qu'on retrouve dans le roman de Sony Labou Tansi qui substitue aux thèmes identitaires, anthropologiques d'opposition à la culture occidentale, la notion de « tropicalité ». Il s'agit d'un rapport direct à la violence qui met en contribution le corps et le discours de l'homme politique. Etant une constante dans l'ensemble de ses œuvres, le discours critique s'occupe davantage de la violence liée aux thèmes de la « tropicalité ».

Le roman sonyen n'est pas uniquement une accumulation d'événements tragiques qui composent un récit de l'extrême. L'auteur s'est inspiré du discours du tyran politique, de sa structure pour proposer un roman dans lequel la parole politique devient le catalyseur de la fiction par sa dérision. Le récit se politise et tout récit, tout discours s'inscrit dans les oppositions qui existent à l'intérieur d'un Etat souverain qualifié de « honteux ». Ce qui est honteux, c'est justement le discours de violence proféré par le chef de l'Etat. Il émane de « sa hernie », cette région du corps devient le lieu d'énonciation. C'est ainsi, un discours qui passe par un corps pathologique qui construit le roman de la violence.

Etudier le thème de la violence dans le roman de Sony Labou Tansi nécessitait de procéder à cette mise en parallèle du discours politique et de la fiction. Il fallait d'emblée dissocier l'événement comme action et l'événement fictif qui est essentiellement la profération du discours du Guide. Ce que le roman représente, c'est un discours d'où l'omniprésence du Guide et la démesure des énoncés.

Les premiers manuscrits de Sony Labou Tansi corroborent cette thèse puisqu'ils révèlent que c'est la parole des sujets politiques qui a toujours structuré la fiction, bien que les thèmes de violence soient intrinsèquement liés aux événements politiques qui animent le Congo au lendemain de l'indépendance. On retrouve dans ce roman, ce que Jacques Chevrier avait qualifié « de désillusion des indépendances. » Mais loin de s'enliser dans un réalisme mimétique, les événements dont il est question sont rapportés par un récit saugrenu et farfelu narré par l'homme de pouvoir lui-même, dans un discours fleuve qui constitue le premier matériau de l'œuvre. Cette technique narrative, Sony Labou Tansi l'utilise abondamment dans *La Vie et demie* et dans *L'Etat Honteux*.

Nous avons vu que ces deux romans compilent une agressivité politique qui n'est plus un phénomène importé par un protagoniste exogène. L'Etat souverain et ses appareils internes sont les seuls responsables des crimes perpétrés par un guide et une milice rendus omniprésents. Même si l'implication des puissances occidentales n'est pas à exclure, l'autorité présidentielle joue un rôle central, toute violence prend source dans son action et sa parole. L'acte de violence se décline en plusieurs actes criminels. C'est ce qui nourrit le récit qui détaille minutieusement les multiples crimes commis par l'autorité ; répression militaire exercée sur la masse, viols des femmes, torture des opposants, emprisonnement des étudiants et des intellectuels.

Ainsi, il s'agit d'une autre fonction de l'œuvre romanesque, l'auteur Sony Labou Tansi s'est engagé dans le témoignage et la dénonciation d'un Etat post colonial plongé dans la folie mais ce qu'il rapporte, c'est la parole de l'auteur des agressions. Le récit fustige, de l'intérieur, des responsables politiques corrompus dans l'incapacité de prendre en charge la destinée de leurs peuples. Par cette technique narrative, Sony Labou Tansi a souhaité se démarquer de la littérature engagée. L'écrivain ne considère pas que les aspects de son œuvre qui relèvent du témoignage et de la dénonciation soient suffisants pour le qualifier d'auteur engagé, il préfère le qualificatif « engageant » et s'identifie comme un écrivain engageant.

Toutefois, Sony Labou Tansi, tient son engagement à un autre niveau de son œuvre. L'étude de l'espace et de la mémoire révèle une adhésion de l'œuvre et de son auteur à une idéologie philosophique et politique kongo qui s'inscrit dans les croyances messianiques du Kongo. Bien qu'il y ait un foisonnement et un chaos qui caractérisent l'œuvre sonyenne, une logique existe dans une forme de violence liée à l'histoire.

L'engagement politique est source d'une autre violence qui naît de la confrontation contre le pouvoir d'une part et d'autre part, il s'agit d'une convocation de la mémoire collective kongo dans le récit. Celle-ci est marquée par des événements tragiques qui colorent le récit d'un drame historique. On retrouve ce deuxième schéma dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs*. Cette deuxième tendance du roman sonyen laisse la place centrale au personnage rebelle, en l'occurrence un personnage féminin, à l'image d'Estina Bronzario dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Nous avons qualifié ce roman de récit de la résistance kongo.

La violence exercée se dévoile dans les récits narrés par un narrateur dont le discours est plus structuré. Le roman symbolise le conflit de la parole qui se réalise dans l'espace politique. Puisque la narration apparaît comme une appropriation de la parole par la masse. Ce n'est plus la parole du Guide qui fait roman mais celle des peuples qui transmettent la résistance dans les guerres nombreuses et les oppositions à l'Etat. Le narrateur communautaire déplace le centre du récit passant du noyau Guide/Etat au noyau résistance/territoire.

Dans ce rapport d'opposition et de violence, le roman de la deuxième vague introduit de nouvelles forces en conflit. Les structures politiques communistes sont combattues par des peuples qui finissent toujours par être assassinés par le pouvoir. Sony Labou Tansi inscrit sa communauté kongo au cœur de ce roman, il en fait un peuple de martyrs opposé au pouvoir de l'Etat. Le roman se normalise, le discours est moins violent, l'auteur abandonne alors le roman fleuve dans un souci de clairvoyance intellectuelle sans doute pour des fins politiques. La violence apparaît alors dans les derniers romans comme un phénomène de l'histoire. Soucieux de dire la mémoire d'un territoire, l'écrivain conjugue la violence au martyr. Le peuple kongo occupe une place centrale dans la lutte pour l'avènement de la démocratie. L'auteur le compare aux grands peuples martyrs. De manière, peut-être, exagérée Sony Labou Tansi fait des siens les « Juifs d'Afrique. »

Toutefois, on peut avoir une lecture universelle de la violence dans ce roman. Nous pouvons l'interpréter comme une lecture du monde contemporain. Bien que s'étant appuyé sur une histoire communautaire africaine, le roman de Sony Labou Tansi avait prophétisé l'enlèvement les conflits ethniques dans la région des grands lacs et les drames africains. Il convient de voir également une parole qui prévenait des grands conflits politiques du monde et leur évolution vers des tragédies et des crimes génocidaires.

Le roman de Sony Labou Tansi a été qualifié de « parole prophétique » sans doute parce que l'auteur a su trouver le sens de la violence dans les Etats contemporains. Son œuvre a pu traduire les multiples aspects des drames politiques de l'Afrique et du monde. C'est une fois inscrits et analysés dans sa communauté que les thèmes des violences sont exaltés et disent une indignation qui encore aujourd'hui reste d'actualité. La violence a été, par ailleurs, un facteur d'analyse des sociétés humaines, par conséquent, on peut voir dans l'œuvre de Sony Labou Tansi une universalité liée à cette thématique.

Deuxième partie

**VIOLENCE « SCRIPTURAIRE » ET CRÉATION
LANGAGIÈRE**

INTRODUCTION

Langues et territoire

Le discours critique de la littérature francophone a connu des évolutions nombreuses qui s'expliquent par diverses influences venues du monde anglophone. Elles sont à l'origine des méthodes d'analyse textuelle pluridisciplinaires qui cherchent à saisir un discours littéraire postcolonial devenu complexe. Cette nouvelle méthode, sur laquelle nous nous appuyerons dans cette deuxième partie, peut être conçue comme l'aboutissement d'une démarche critique entamée dans les années 1970 et qui a eu comme principe la valorisation des langues régionales ou nationales des ex-colonies. Par ailleurs, les écrivains francophones – que l'on définira comme ceux qui ont un usage écrit et littéraire du français qui n'est pas, le plus souvent, leur langue maternelle –, ont progressivement problématisé leur langue d'écriture, jouant avec maîtrise et impertinence entre les langues qui sont les leurs. L'analyse des textes a dû faire alors toute sa place, aux côtés des thèmes abordés et de l'imaginaire en écriture, à l'usage problématique et créatif des langues dans un contexte diglossique et de l'émergence de langues littéraires spécifiques.

Avec la prise en compte de cette dimension linguistique, l'analyse textuelle se concentre sur un des enjeux de la littérature postmoderne : l'attention au langage que Roland Barthes désignait comme la question principale que l'écrivain a à affronter. Définissant l'écrivain, il affirme :

« Qu'est ce qu'un écrivain ? Est écrivain celui pour qui le langage fait problème qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté. » Il lie alors l'objectif de celui qui écrit et de celui qui le lit et l'interprète : « l'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile face au même objet ; le langage. [...] [Cette] problématique concerne non seulement la critique mais le discours intellectuel tout entier. Tout ce qui est touché par le langage est donc d'une certaine façon remis en cause : la philosophie, les sciences humaines, la littérature¹⁹⁶. »

La notion de territoire revisitée et redéfinie dans le contexte contemporain apparaît dans la critique comment terme polysémique pouvant signifier diverses représentations relatives à l'environnement géographique, culturel, linguistique et

¹⁹⁶ Roland Barthes, *Critique et vérité*, édition du seuil, Paris, 1966, p. 64.

littéraire de l'écrivain. Dans *Littératures africaines et territoire*, Christiane Albert et Xavier Gaenier en donnent la définition suivante :

Initialement le terme territoire a été utilisé par les géographes pour désigner une étendue de la surface de la terre sur laquelle vit un groupe humain, organisé en collectivité et soumis à une juridiction (sociale, politique ou nationale). Cette définition très large ouvre la voie à de multiples acceptions, car un territoire peut être- ou non- borné par des frontières ; il peut avoir des type d'organisations politiques, administratives et juridiques ; il peut recouvrir la notion moderne d'Etat ou de Nation ou, au contraire, être une région et entrer en conflit avec les structures étatiques. Mais il peut aussi avoir une valeur symbolique et affective et inclure les ancêtres, les traditions orales, les pistes, les liens familiaux et les alliances...¹⁹⁷

Le contexte postcolonial appelle à une écriture qui ne peut plus ignorer le territoire francophone comme un héritage qui superpose les symboles, les traditions, les langues et les cultures. Il s'agit d'une pluralité de territorialités entrecroisées et conflictuelles dans le même territoire géographique qui sous tend la production littéraire. On peut alors parler de territorialité linguistique caractérisée par un enchevêtrement des langues et appelant à la réinvention des récits et des narrations.

La critique des œuvres confirme l'importance qu'il faut accorder au sens sémiologique du discours. L'énonciateur, les conditions d'énonciation et le contexte d'émergence du discours romanesque sont autant d'éléments à prendre en compte dans l'analyse textuelle. Ceci explique cette nécessité de changer de méthode dans l'étude du texte postcolonial afin de mieux saisir chaque élément convoqué avec les outils épistémiques adéquats. La critique littéraire devient transdisciplinaire, elle se réfère aux théories de l'énonciation en linguistique structuraliste et en sémiotique pour élaborer de nouvelles méthodes d'analyse.

L'œuvre littéraire n'est plus conçue comme un système fermé puisque la notion de texte s'affirme dans sa relation avec tout le système sémiotique. Une telle démarche a été initiée par Roman Jakobson dans sa contribution célèbre intitulée « *Linguistique et poétique* » :

Le linguiste dont l'objet d'étude embrasse toutes les formes de langage peut et doit inclure la poésie dans ses recherches. [...] En vérité, comme le disait Hollander, « il semble n'y avoir aucune raison valable de séparer les questions de littérature des questions linguistiques en général. S'il est encore des critiques pour douter de la compétence de la linguistique en matière de poésie, je pense à part moi, qu'ils ont dû

¹⁹⁷ Christiane Albert et Xavier Garnier, « Présentation », in (dir) Christiane Albert, Rose Marie Abomo Maurin, *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p.13.

prendre l'incompétence de quelques linguistes bornés pour de l'incapacité fondamentale de la science linguistique elle-même. Chacun de nous ici cependant a définitivement compris qu'un linguiste sourd à la fonction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes ignorant et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ors et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes. [...] Dans cette ambition de la science, l'œuvre ne peut plus être une profondeur cachée à quoi on essayait d'accéder, elle n'est plus ce qu'on considérait comme absolu et achevé, mais une réalisation entre d'autres virtuelles. Donc ce n'est plus la critique dont la fonction essentielle est d'entretenir le dialogue d'un texte et d'un psyché, consciente et inconsciente, individuelle ou collective, créatrice ou réceptrice » mais ce sera la science sémiologique qui tient la dialectique entre le texte et la logique générale des signes entre réel et virtuel¹⁹⁸.

Jean Marc Moura préconise une approche qui doit impérativement interroger « les relations des textes avec leur environnement socioculturel. Il insiste particulièrement sur la pluralité linguistique qui caractérise le champ littéraire francophone pour en identifier les formes littéraires¹⁹⁹. » Le texte est défini alors comme un énoncé dont l'occurrence institue une énonciation qui seule permet sa compréhension et son analyse.

Selon Dominique Maingueneau, l'énonciation oppose les couples langage/langue, énoncé/énonciation pour donner au texte le statut d'acte unique et singulier de langage opposé à d'autres actes de langage possibles. Tout signe employé par le sujet énonciateur renvoie à un signifié unique à comprendre dans son contexte d'énonciation. Dans cette mesure, le texte fonctionne comme « un embrayeur » et signifie à partir de son contexte culturel et géographique, c'est-à-dire en partant de son espace littéraire puisque, selon Dominique Maingueneau, un embrayeur est un morphème dont le sens est variable selon l'endroit où se situe le sujet parlant. Le texte signifie le monde à partir d'un point de vue intrinsèquement lié à son contexte d'énonciation. Il s'agit du lieu d'où le sujet-parlant regarde le monde :

La signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une relation au message ; c'est-à-dire que ces morphèmes ne peuvent être interprétés que si on les rapporte à l'acte d'énonciation unique qui a produit l'énoncé à l'intérieur duquel ils se trouvent : on ne peut savoir par exemple à quel endroit réfère ici dans l'énoncé Paul est ici si on fait abstraction de l'identité de son énonciateur et de position spatiale de ce dernier lors de son énonciation²⁰⁰.

¹⁹⁸ Roman Jakobson, *Linguistique et poétique in Essai de linguistique générale*, rééd. Poche, Paris, 2003, p. 189.

¹⁹⁹ Jean Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Puf, écritures francophones, 1999, p. 3.

²⁰⁰ Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique*, Hachette, Paris, 1997, p.11.

Cette approche dévoile et met en lumière le contexte d'énonciation des œuvres de Sony Labou Tansi, elle dévoile ses contraintes multiples liées à l'usage de la langue française comme langue nationale et comme langue de littérature congolaise. Dans cette relation à la langue de l'Autre, le contexte dans lequel est inscrit le Sujet-énonciateur, c'est-à-dire l'Auteur, est conçu comme la périphérie d'une métropole linguistique, un univers anciennement colonisé dans lequel les éléments qui participent à la signification sont en conflit avec la norme du centre. Il convient d'analyser l'œuvre littéraire en rapport avec les aspects politiques, culturels, symboliques et idéologiques liés à la langue et à la création littéraire dans l'espace francophone.

La francophonie annoncée dès 1880 par Onésime Reclus (1837-1896) « désigne ceux qui parlent français dans un contexte régional ou national où le français n'est pas la langue unique²⁰¹. » La francophonie en tant que communauté de pays qui partage la même langue « implique un centre à partir duquel s'étoilent des périphéries.»²⁰² C'est l'opposition périphérie/centre qui sous-tend toute la problématique de l'écriture et de la pensée dans le contexte postcolonial.

L'écriture postcoloniale converge vers la fuite du centre occidental pour laisser apparaître des nouvelles normes liées à une culture, une tradition et une identité relatives à un contexte particulier.

Cependant, le centre a plutôt tendance à adopter une attitude de conservation des normes d'une langue dont il craint de perdre le contrôle. Par conséquent, il apparaît dans ces deux attitudes contradictoires qui opposent la périphérie francophone et le centre français.

En s'appuyant sur la pensée de Frantz Fanon et d'Edward Saïd, deux précurseurs de la théorie de la décolonisation, Mathieu Renault dissocie deux espaces conflictuels et repère l'application des deux attitudes chez l'intellectuel ex-colonisé et chez l'ex-colonisateur. Il évoque une situation des deux côtés encore non décolonisés qu'il s'agira de décoloniser, en libérant les sciences humaines et la littérature. Il préconise la reconnaissance des deux côtés d'un sujet actant, pensant, ayant la licence de créer et d'user de la langue française.

²⁰¹ Christiane Chaulet Achour, « Francophonie, francophonies, francophones », Paris, Université de Cergy-Pontoise. (Cours disponible sur le site : <http://www.christianeachour.net>)

²⁰² *Ibidem*.

Dans la plus part des cas le discours et le langage de l'histoire ne sont pas encore décolonisés. Des représentations coloniales sont encore transmises à l'insu de ceux qui souhaiteraient s'en écarter. L'enfermement qui y prévaut ne rend-il pas très difficile toute extériorité de l'intérieur de la colonie. [...] Plus important encore est que pour être témoin et acteur, il faut pouvoir parler et pouvoir être entendu. La parole qui se distingue de la voix, signe l'entrée dans le champ du politique. Or, ce qui subsiste dans la colonie c'est toute la négation de l'autre en tant que corps parlant », en tant que Sujet de parole, c'est-à-dire en tant que Sujet pouvant s'exprimer à la première personne. La persistance du langage colonial dans la post colonie est strictement corolaire du déni de la parole et de la subjectivité de l'autre²⁰³.

Pourtant, les deux espaces littéraires sont interactifs, ils ont eu l'un sur l'autre des influences pendant deux siècles d'histoire commune et cinquante ans au moins de littérature francophone en Afrique. Renier cette interaction reviendrait d'emblée à fausser l'étude des œuvres postcoloniales. Démêler cette profonde interaction d'un discours et d'un silence qui ne se comprennent qu'en référence à l'autre, nous semble être la tâche fondamentale de l'écrivain. Mais elle incombe davantage à l'intellectuel francophone qui doit, dans les deux champs de la critique et de la création littéraires, décoloniser la langue et les institutions linguistiques et littéraires.

La littérature francophone nationalise ses normes et ses valeurs demandant à ce que l'œuvre soit comprise dans son cadre sociopolitique dans un premier temps. Plus récemment, le champ littéraire francophone s'ouvre davantage au monde dans un concept de « littérature-monde » ou « du tout-monde » selon le terme d'Edouard Glissant qui encourage la créolisation des littératures. Reposant sur une géographie à la fois politique et morale, la postcolonie met en avant son caractère original, cosmopolite mais surtout « de déterritorialisation. »

La cohabitation des langues endogènes avec la langue française font le sujet de nombreuses réflexions qui sont apparues ces dernières décennies sur les littératures francophones, depuis les essais d'Albert Memmi, de Frantz Fanon, d'Edward Saïd, de P. J. Hountondji et plus récemment d'Yves Mudimbe et Achille Mbembe pour ne citer que ceux-là. Achille Mbembe définit la postcolonie comme une situation complexe, proche du chaos dans laquelle les situations et les composantes culturelles et politiques se négocient et s'opposent :

La postcolonie est plus qu'un régime politique, c'est toute une culture, en quelque sorte privée de références pour affronter la modernité et livrée, (je reprends les termes) de

²⁰³ Mathieu Renault, *Penser la post colonie*, <http://www.crasc-dz.org/>.pdf. p. 1. (Consulté le 23 juillet 2011.)

toute une culture, en quelques sortes privée de référence pour affronter la modernité et livrée au sexe, au ventre et au sacré, en somme à ce que Sony Labou Tansi nous raconte dans ses romans et dont Bakhtine a fait la description, du cœur d'une autre forme de totalitarisme. [...] La littérature ne peut se détacher de ces questionnements sur les modes de figuration de l'expérience africaine nouvelle. L'avenir du français comme langue d'écriture et de création est lié à la façon dont il saura prendre en charge la légitime revendication d'autonomie et de l'écriture française²⁰⁴.

De ce rapport de diglossie et de chaos, la relation de l'auteur avec la langue d'emprunt naît une violence qui caractérise le champ littéraire postcolonial. Les contraintes culturelles, littéraires et linguistiques deviennent les lieux de débat qui renouvellent de l'esthétique littéraire contemporaine. C'est ce qui apparaît dans la thèse de Sylvère Mbondobaki qui trouve dans la nature chaotique de cet espace nommé une cohérence interne des systèmes de signes fabriqués par les auteurs :

La postcolonie est une pluralité chaotique pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou, de reconstruire des stéréotypes d'un art spécifique de la démesure de façons particulières d'exproprier le sujet de ses identités²⁰⁵.

Le deuxième conflit est celui des langues elles-mêmes à l'intérieur de l'espace francophone. Après une expérience coloniale de plusieurs siècles les identités culturelles sont devenues multiples, les langues occidentales héritées de la colonisation se trouvent confrontées à la réalité linguistique locale et à des populations qui ont tendance à rejeter l'héritage colonial à cause de plusieurs traumatismes liés à une histoire de violence dans le conflit langue maternelle/langue coloniale. C'est ce que Jean Marc Moura nomme « l'interlangue »²⁰⁶. Ce contexte diglossique provoque plusieurs mutations esthétiques qui touchent autant la structure de l'œuvre que le discours romanesque. Sur le plan thématique, un renouveau du traitement du réel est à constater également. Georges Ngal et Sewanou Dabla considèrent ces aspects formels et esthétiques comme étant en « rupture » avec une pratique littéraire africaine dont la référence et la norme correspondaient à « une imitation » du roman réaliste français.

²⁰⁴ Achille Mbembe, *Notes provisoires sur la postcolonie*, <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/060076.pdf>, 1995, pp. 75-109, (consulté le 24 juin 2011.)

²⁰⁵ Sylvère Mbondobaki, « Écriture et peinture de l'immédiateté : le pouvoir postcolonial dans le chemin de la mémoire d'Okumba Nkoche », *Fragmentation de la ville et du personnage dans le roman francophone d'Afrique*, Colloque, Université de Bearuth, Université de Paderborn.

http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/CF-14-4-Mbondobari-Fragmentation_de_la_ville.pdf

²⁰⁶ Un terme qu'il emprunte à B. Ashcroft et qui a été développé par Klaus Vogel dans la pédagogie pour qualifier les interactions entre la langue maternelle et la langue apprise.

Il convient de considérer un troisième conflit qui permet d'introduire la notion de rupture comme transgression non moins violente à l'intérieur du champ littéraire francophone. Elle relève d'un rejet de la démarche d'imitation des auteurs français et des modèles de la littérature coloniale. La littérature participe d'une transgression langagière initiée par le mouvement de la négritude. Elle la développe en laissant apparaître de nouvelles formes et structures des œuvres liées directement à l'univers de la post colonie.

Dans le deuxième chapitre de notre seconde partie, nous envisageons la violence comme étant un phénomène esthétique qui s'exprime dans la création langagière. L'énonciation est un acte de création et donc de transgression. Tout principe d'écriture est d'abord un acte de rupture avec les modèles canoniques.

Dans cette logique, Roland Barthes oppose la notion de plaisir à celle de la jouissance. La lecture des œuvres qui imitent des modèles donnent le plaisir au lecteur-critique alors que la lecture des œuvres de création inspire la jouissance au lecteur-critique puisque le nouveau abolit les stéréotypes. Toute création littéraire doit alors s'inscrire dans l'acte de transgression l'imitation ne constituant qu'une application passive des formes de langage déjà existant.

La Jouissance que Barthes met en valeur se distingue du plaisir, parce que la première se fonde sur l'hétérogénéité de l'expérience, et le second sur l'homogénéité : l'œuvre plaît au lecteur et la textualité le stimule par la transgression de ce qui a déjà existé. Le plaisir est une répétition de la beauté et la jouissance vient de ce qui abolit ce stéréotype²⁰⁷.

Dans l'idée du nouveau, Roland Barthes inscrit un principe d'invention de formes langagières subversives. L'analyse sémiotique doit être celle du langage littéraire comme acte d'énonciation singulière prise en charge par un sujet qui construit une ré-signification libre. L'acte de création obéit à cette exigence d'autonomie et de rupture avec la littérature coloniale.

Or, dans son article, *Penser la postcolonie*, Mathieu Renault, affirme, en citant le travail de Seloua Luste Boulbina, que la colonisation a influencé l'univers francophone et qu'il persiste des schémas de pensée et des comportements néocolonialistes dans le milieu littéraire. Le principe de tout engagement intellectuel et littéraire pourrait être de décoloniser le langage littéraire.

²⁰⁷ Qian Han, « Un Roland Barthes entre le texte et l'œuvre », *Synergie Chine*, Ecole normale supérieure de Beijing, n°5, 2010, pp.187-193. ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Chine5/qian_han.pdf

Dans la postcolonie, il subsiste du colonial : tel est le leitmotiv de la réflexion de Seloua Luste Boulbina, philosophe qui poursuit depuis plusieurs années, d'exigeantes recherches sur la colonie et la postcolonie. « Colonie » et non « colonisation » se plaît elle à préciser car n'évoquer que la seconde, c'est demeurer dans les rets du langage et de l'idéologie coloniale ou du moins, c'est continuer à parler du point de vue de l'Etat colonial, à penser que le seul lieu d'énonciation possible soit celui qu'occupent les ex-colonisateurs. Or, le XIX^e siècle est pour la France, celui des colonisateurs, le XX^e siècle est celui des colonisés, ou encore, les colonies sont l'envers des empires. Conférer un droit de cité à ce qui n'est encore qu'une réalité fantôme, c'est l'enjeu tout à la fois politique et épistémique du travail de Seloua Luste Boulbina²⁰⁸.

Notre étude consiste à analyser à saisir les évolutions de l'usage de la langue en rupture avec les formes classiques du centre et correspondant à l'émergence d'une hétérogénéité littéraire de langue française. Nous nous appuyons sur l'analyse sémiotique qui, selon Jacques Fontanille, est devenue une science non pas du signe mais du discours :

La sémiotique est devenue progressivement une sémiotique du discours : elle assume par là ce à quoi elle était dès le départ destinée, c'est-à-dire élaborer une théorie des ensembles signifiants, et non une théorie du signe ; mais pour ce faire, il lui fallait se donner des outils qui permettent de saisir le discours vivant, le discours en train de s'énoncer, le discours qui invente ses propres formes et ne se contente pas de puiser dans un « trésor » préétabli de structures, de motifs, de situations et de combinaisons. La sémiotique est redevenue une science du discours en redonnant toute sa place à l'acte d'énonciation, aux opérations énonciatives [...] elle est alors à même d'aborder le discours littéraire non seulement comme énoncé qui représenterait des formes spécifiques, mais comme une énonciation particulière, une « parole littéraire », comme dirait Jacques Geninasca²⁰⁹.

Ainsi, le texte littéraire francophone est conçu comme un acte de décolonisation de la littérature à travers l'inscription de la langue française dans son contexte d'énonciation. Dans ce cas, le discours littéraire est envisagé comme un système de signification pris en charge par un Sujet issu de la colonisation dont l'énonciation et les nouvelles normes langagières cherchent à libérer sa langue des symboles et des normes coloniaux. La méthode géocritique et la notion de territorialité nous semblent alors notoires dans l'analyse contemporaine des textes francophones car comparé à la langue de colonisation et à la littérature occidentale, le discours littéraire postcolonial crée ses

²⁰⁸ Mathieu Renault, *Penser la post colonie*.

[www.crascdz.org/.../Penser+la+_post_colonie+par+Mathieu+Renault\(1\).pdf](http://www.crascdz.org/.../Penser+la+_post_colonie+par+Mathieu+Renault(1).pdf) (consulté le 24 juillet 2011).

²⁰⁹ Jacques Fontanille, « Sémiotique et littérature : Essais de méthode ».

www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf,

[Bsemiothiquelitteratureintro.pdf](#), p.4. (Consulté le 23 juillet 2011).

propres règles pour faire émerger le « Nouveau » ainsi que l'annonce Roland Barthes, la création est « un comportement (marginal, excentrique), [...] le nouveau n'est pas dans l'œuvre, il est dans la pratique textuelle avec laquelle on défait sans cesse l'ordre du discours²¹⁰. » Il s'agit alors pour l'auteur de se défaire de la domination de la langue qu'il vit comme une entrave dans l'entreprise textuelle. La langue et sa grammaire classique sont un système à éclater et c'est là la seule condition qui permet au texte d'accéder à sa littéarité.

La langue comme performance de tout langage n'est ni réactionnaire, ni progressiste, elle est tout simplement fasciste. Car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire, suivant Barthes, la vraie littérature est une manière de racheter le langage en trichant la langue. L'écriture n'est pas une action acceptée par la convention sociale, mais par un jeu de mots avec lequel on ne cesse de le subvertir²¹¹.

Toutefois, face au nouveau, persiste un langage colonial qui nie la subjectivité et la parole de l'Autre. Cette résistance des schémas de la colonie chez l'ancien colonisateur nous met face à la problématique de la réception de l'œuvre. La langue française étant partagée par deux espaces opposés et des démarches d'écriture différentes, l'auteur francophone n'échappe pas à la position de subalterne de l'auteur français d'autant plus qu'il est édité et diffusé essentiellement dans les institutions françaises qui évaluent la qualité de l'œuvre selon des normes qui échappent à l'auteur.

Dans cette deuxième partie de notre thèse, nous comptons analyser les notions de création, de rupture comme démarche poétique chez les écrivains francophones depuis le mouvement de la Négritude. Le processus de décolonisation littéraire a été initié alors, puis elle a évolué avec d'autres auteurs pour être approfondi davantage avec la dernière génération des auteurs francophones dont fait partie Sony Labou Tansi.

Il convient dans un premier temps, d'étudier les différents contextes intellectuels et linguistiques qui ont régi la littérature francophone subsaharienne afin de procéder à une étude diachronique de l'usage de la langue française par les auteurs francophones d'Afrique. Cette étude reste principalement idéologique et théorique puisque avant les années 70, les intentions affichées par les auteurs sont rarement appliquées dans leurs œuvres et restent dans le domaine intellectuel.

²¹⁰ Qian Han, « Un Roland Barthes entre le texte et l'œuvre », *op. cit.*, pp. 187-193.

²¹¹ *Ibidem*.

Ensuite, nous étudierons les conséquences formelles et les subversions du langage littéraire qui apparaissent de manière pragmatique suite au déplacement du centre d'observation de la pensée coloniale rationnelle vers le contexte postcolonial épris de magique, de merveilleux et surtout de la folie due à la généralisation de la psychose politique provoquée par le durcissement des régimes dictatoriaux.

Et enfin, nous nous attarderons sur les aspects sémiologiques du discours romanesque à travers la notion de « la violence scriptuaire » que définit le professeur Matwa Nagalasso comme la prolifération des actes de langages relevant de l'idiolecte et du néologisme. Les œuvres nouvelles de la littérature postcoloniale montrent l'éclatement du genre romanesque et l'émergence des œuvres pluridisciplinaires avec l'arrivée d'Ahmadou Kourouma et de Sony Labou Tansi. Il s'agira dans ce chapitre d'étudier la réception de l'œuvre postcoloniale à travers le roman de Sony Labou Tansi et d'Ahmadou Kourouma afin de dégager la problématique d'une littérature qui reste encore cloisonnée dans son espace et d'une métropole qui persiste dans la volonté de la à son statut de littérature subalterne

CHAPITRE I - GUERRE DES LANGUES ET CONFLIT DES LITTÉRATURES

I.1 LITTÉRATURE FRANÇAISE OU LITTÉRATURE FRANCOPHONE

Espaces francophones et minorisation des littératures

La littérature coloniale opposait deux logiques antagonistes à savoir le point de vue colonial et le point de vue du colonisé, le dernier devant se soumettre au premier. Dans le contexte colonial, le colonisé est regardé et agit soit en imitation, soit en recherche de séduction, dans la volonté de convaincre le colon. L'écriture procédait à une reproduction des modèles métropolitains, elle se refermait dans une norme définie par les grands écrivains français qui font école dans la littérature coloniale. Les marges de création et d'invention étaient limitées et contraintes.

Frantz Fanon affirme d'ailleurs que cette génération d'auteurs écrivait dans « une période assimilatrice intégrale », elle reprenait point par point la poétique et l'esthétique des mouvements littéraires imposés en France :

Dans une première phase, l'intellectuel colonisé prouve qu'il a assimilé la culture de l'occupant. Ses œuvres correspondent point par point à celle de ses homologues métropolitains. L'inspiration est européenne, on peut aisément rattacher ces œuvres à un courant bien défini de la littérature métropolitaine, c'est la période assimilationniste intégrale. On trouvera dans cette littérature de colonisé des parnassiens, des symbolistes, des surréalistes²¹².

Après la phase assimilationniste, l'écriture a évolué vers un retour aux valeurs telluriques et une opposition systématique à la culture du colon. La distinction de l'espace autochtone et de la culture dominante apparaissait avec le mouvement de la négritude qui refusait l'imitation des œuvres de la littérature occidentale. Ce mouvement marquait le début d'une génération d'écrivains et d'intellectuels africains qui prônaient la différence et l'élan vers un discours africain. En s'opposant à la littérature européenne et à sa domination par l'usage subversif de la langue et le renouvellement des genres littéraires, la négritude ouvrait la voie à une nouvelle écriture dans le champ littéraire francophone africain. L'opposition à l'Occident ne se faisait plus uniquement au niveau des valeurs culturelles, l'œuvre littéraire cherchait à marquer sa différence par sa capacité à créer un

²¹² Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, (1961), rééd., Paris, Folio, 1995, p. 268.

langage neuf capable de porter son âme nègre. Ainsi le mouvement de la négritude marquait le début du post colonialisme en littérature.

Le postcolonialisme littéraire renvoie aux « littératures naissant dans un contexte marqué par la colonisation européenne ». C'est une situation d'écriture qui est envisagée et non une approche diachronique et historique. Jean Marc Moura voit dans le post colonialisme « une notion analytique » et non « chronologique » :

Le post colonialisme évoque une notion analytique plutôt que chronologique, elle renvoie aux littératures naissantes dans un contexte marqué par la colonisation européenne, à ces œuvres engagées contre les formes et les thèmes impériaux et inspirés par la vision du monde de la coexistence et de la négociation des langues et des cultures. C'est une situation d'écriture qui est envisagée et non une incolore position sur l'axe du temps²¹³.

L'approche de la langue et de l'univers fictif procède d'une création dont les normes se trouvent désormais dans le champ littéraire essentiellement francophone et dans la position propre de l'auteur. L'univers colonial se disloque et libère les potentialités créatrices.

Nous nous intéressons aux procédés de création langagière qui naissent à partir de la négritude et les positions prises par leurs auteurs. Ils sont à l'origine d'un processus long de libération de l'auteur francophone. Ces éléments esthétiques initiés par les poètes de la négritude et ses romanciers constituent un héritage pour la deuxième génération d'auteurs dont fait partie Sony Labou Tansi.

Il s'agira enfin, de relever dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, les premières ruptures liées à la poétique de la violence comme un héritage littéraire que constitue l'écriture polyphone contemporaine de Sony Labou Tansi.

Le complexe de la langue de l'autre

Dès les premières œuvres écrites, les auteurs africains ont revendiqué une culture négro-africaine qu'ils opposaient à l'hégémonie européenne. La problématique littéraire s'est centrée sur les questions identitaires et les intellectuels colonisés qui exprimaient une volonté d'autonomie et de rupture avec les modèles de la littérature néocoloniale. Pourtant, c'est dans la langue de la colonisation qu'ils s'expriment dès leur entrée en littérature.

²¹³ Jean Marc Moura, « Critiques postcoloniales et littératures francophones d'Afrique », in (dir) Papa Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonialisme, op. cit.*, p. 69.

Après les indépendances, le fait qu'une littérature qui tend à se nationaliser existe essentiellement dans une langue étrangère, de nombreux complexes naissent du choix douloureux de l'expression de soi dans la langue de la colonisation. Face à cette réalité et à ces paradoxes, on détecte un malaise profond au sein des communautés littéraires autant du côté des auteurs que des critiques. L'expérience littéraire en langue française est vécue comme une violence faite à soi, une violence sociale et psychologique. Cette angoisse finit par apparaître dans l'œuvre littéraire et par devenir l'enjeu même de la création littéraire, elle influence les thématiques de l'œuvre et son esthétique.

La première raison est que le choix du français, langue de domination coloniale, a été ressentie par les autochtones comme source d'aliénation de soi. La seconde raison est l'exclusivité qui lui est réservée comme langue d'école, donc langue de l'apprentissage de l'écrit qui crée une frustration chez de nombreux élèves devenus plus tard écrivains.

De nombreuses questions plus agaçantes les unes que les autres tournent autour de la langue d'emprunt, elles trouvent des réponses ambiguës et montrent la difficulté que les auteurs du continent noir éprouvent à sortir de cette impasse linguistique. Les remords naissent du sentiment d'être coupés de leurs lecteurs nationaux souvent pas du tout ou peu francophones. Jean Claude Blachère dresse un tableau tragique de la condition de l'auteur africain en affirmant que l'écrivain, lui-même, porte dans sa conscience les lourdes affectations dues au choix de la langue française comme langue d'expression de son moi africain :

Les Caïn nègres, les écrivains qui entendent se révolter contre cette pression permanente du regard étranger, doivent tenter d'oublier l'œil pour se laver du péché linguistique. Mais les difficultés qui jalonnent les étapes de cette libération tiennent d'abord à la prévalence obstinée d'un sentiment de remords. D'abord chez de nombreux romanciers, une impression d'impuissance devant la « force des choses²¹⁴. »

L'image de Caïn rappelle le mythe biblique des jumeaux, fils d'Adam, Abel et Caïn. Caïn, jaloux de la gratitude du Créateur envers son frère dont les offrandes sont reconnues et récompensées, devient furieux et commet le fratricide qui inaugure l'histoire de l'humanité errante. Devrait-on voir dans ce mythe, le symbole de la frustration de l'écrivain francophone face aux auteurs français plus gratifiés par la langue ? L'appropriation de la langue de l'Autre serait-elle un penchant à la destruction pour

²¹⁴ Jean Claude Blachère, *Négritude, l'écrivain africain et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1 993, p.147.

exister autrement dans la littérature en favorisant bien évidemment l'émergence d'un langage littéraire subversif ?

Ce qui est évident dans cette comparaison au mythe, c'est la réinvention de la langue française par l'auteur de périphérie et sa réappropriation. Jean Claude Blachère qualifie les procédés de création langagière durant la période de l'entre deux guerres de négrification de la langue française :

J'appelle « négrification » l'utilisation dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains, visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France. Ces procédés s'attachent au lexique, à la syntaxe, aux techniques narratives²¹⁵.

Le mouvement de la négritude se positionne en rupture avec un usage académique de la langue et contre l'imitation des auteurs français. Le mythe de Caïn prend tout sens ici. Le poète de la négritude adopte un discours critique et véhicule une thématique traditionnelle africaine qu'il oppose à la culture du Père incarné par la métropole coloniale. Il affirme ses valeurs négro-africaines et les revendique dans son œuvre comme des qualités indéniables. Il est conscient que sa démarche consiste à se démarquer de l'usage académique de cette langue de partage en y inscrivant ses mythes, sa musique et le rythme de sa langue maternelle.

La négrification prétend se distinguer de la simple ornementation exotique et recherche de la couleur locale moins par les moyens qu'elle utilise que par l'idéologie qui l'anime. Elle est la traduction dans le domaine de l'écriture d'aspirations politiques où s'esquisse une revendication nationaliste ; elle repose également sur un postulat racialement d'ordre biologique et culturel : il existerait une manière d'être nègre, une négritude ontologique, qui se manifesterait dans toutes les expressions du Noir, danse, écriture du français²¹⁶.

Cependant, il convient de signaler d'emblée qu'à part quelques variantes linguistiques minimales et quelques xénismes, les transformations langagières repérées chez les écrivains de la négritude restent tout de même peu conséquentes en ce qui concerne le travail de la langue. L'émergence d'une littérature de transgression apparaît plus dans les intentions et dans le domaine idéologique que dans la structure discursive. Elle est peu pratique et à peine actualisée dans le fait littéraire lui-même. Ce qui marque

²¹⁵ *Ibidem*, p. 116.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 116.

une différence réelle, c'est l'approche philosophique du monde et le déplacement du point de vue ontologique vers une nouvelle cognition basée sur l'émotion comme vision « nègre » du monde.

De ce fait, notre étude de la langue du roman de la négritude sera davantage centrée sur les positions idéologiques qui se sont souscrites à la négritude comme autant de manifestes de contestation de l'hégémonie des œuvres de la littérature française.

D'autre part, l'auteur est conscient que la langue n'est jamais neutre, il sait que s'exprimer dans une langue étrangère, c'est véhiculer une représentation du monde et des symboles propres à une culture qui lui échappe. Ce qui explique la peur ressentie par les écrivains qui craignent de subir une domination des œuvres de littérature française sur les leurs. Ils conscientisent le risque de la perte de soi et d'aliénation de leur message originel, de dénaturation de ses images propres et d'appréciation de leurs œuvres selon des paramètres qui leur échappent.

I.1.1 Une écriture conflictuelle

L'écriture devient un lieu de surconscientisation des conflits des langues, elle est un espace de lutte permanente entre les normes francocentristes et les tentatives d'émancipation de l'auteur africain, entre ses images et les symboles que véhiculent les mots de la langue française. L'écrivain entre dans un processus de résistance et de révolte qui se traduit par une insoumission aux normes et aux modes d'écriture métropolitains et une volonté de subordonner la langue de l'Autre à sa culture. L'œuvre littéraire se négocie dans cet espace de conflit dans lequel l'auteur doit conquérir sa part d'autonomie face à une langue partagée avec l'ancienne puissance coloniale.

Georges Ngal affirme qu'il est aisé de parler « d'une école de la négritude comme d'une école de l'écriture avec ses constantes formelles²¹⁷. » Si sur le plan de la littérature, les limites ont été nombreuses, sur le plan philosophique et politique, le mouvement de la négritude a réussi faire fléchir la colonisation et la domination culturelle occidentales en imposant ses idées. L'intellectuel de la négritude s'attribuait la mission de

²¹⁷ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature francophone*, op.cit. p.19.

« briser les reins du colonialisme »²¹⁸ dans une volonté claire et affichée de « prendre du recul par rapport à la culture occidentale » dans laquelle il risque de « s'enliser » :

Parce qu'ils se rendent compte qu'ils sont en train de perdre, de se perdre et de perdre, donc d'être perdus pour leur peuple, ces hommes, la rage au cœur et le cerveau fou, s'acharnent à reprendre contact avec la sève la plus ancienne, la plus antécoloniale de leur peuple.²¹⁹

[...] ces passions et cette rage sont entretenues ou du moins orientées par le secret espoir de découvrir au-delà de cette misère actuelle, de ce mépris pour soi-même, de cette démission et de ce reniement, une ère très belle et très resplendissante qui nous réhabilite, à la fois vis-à-vis de nous-mêmes et vis-à-vis des autres²²⁰.

Le colonialisme est combattu dans le monde entier, cette lutte crée des liens qui unissent les peuples noirs qui se reconnaissent dans l'identité négro-africaine dominée par l'idée d'une civilisation nègre antérieure à la colonisation. Le combat de la négritude pour la libération de l'homme noir est mené à une échelle mondiale. La négritude a été de ce fait un mouvement de révolution qui s'est révélée seule capable de relever l'homme noir et de mettre fin aux préjugés de race.

Nous rappelons que notre analyse s'intéresse essentiellement à la question de la littérature et à la création littéraire des romanciers et poètes de la négritude. On évoque les œuvres qui sont écrites après la deuxième guerre mondiale, une période qui est dominée d'abord par la poésie de 1945 à 1950 avant que de 1950 à 1960, on voit apparaître une vague de publications de romans. Nous qualifions cette poésie de véritable héritage poétique que la négritude laisse à la veille des indépendances.

Léopold Sédar Senghor, académicien et grammairien apparaît comme le théoricien de la poétique nègre, il pose d'emblée son esthétique comme relevant de la « négrification » de la langue française. A travers ce terme, il entend l'inscription de l'identité et de la déontologie nègres dans la langue française en lui imposant son émotion, ses images cosmiques et son rythme.

L'art nègre que définit Senghor fonde ses caractéristiques esthétiques sur la base d'une vision personnelle de l'homme noir campé face au Blanc dans une humanité spécifique. L'ontologie nègre cristallisée dans la formule « l'émotion est nègre comme la raison est hellène » définit le Noir comme un être régi par l'irrationnel, l'émotivité, la sensibilité

²¹⁸ Frantz Fanon, *ibid*, p. 258.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 254.

²²⁰ *Ibidem*, p. 256.

et fonde son esthétique. La base de l'esthétique et de la poétique de l'émotion qui va de pair avec le rythme et l'image²²¹.

Dans le genre poétique, les œuvres majeures paraissent de 1934 à 1948 avec *Cahier d'un retour au pays natal*, *Les Armes miraculeuses* d'Aimé Césaire, *Chants d'ombre* et *Hostie noire* de Léopold Sédar Senghor, *Pigments* de Léon Gontran Damas. L'année 1948 est marquée par la publication de *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Senghor, précédée d'*Orphée noir* de Jean Paul Sartre. Le refus de l'imitation et la création poétique caractérisent les œuvres poétiques qui constituent la conscience d'un nouveau champ littéraire avec ses procédés et ses règles, en rupture avec la littérature française et la littérature d'assimilation.

Aimé Césaire révèle les efforts fournis pour « infléchir le français, le transformer pour exprimer, disons : ce moi, ce moi-même, ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi antillais²²². » Le poète refuse d'intégrer un champ linguistique tout constitué, il s'engage dans une volonté d'infléchir la langue et de la refaire. L'essentiel de la transformation touche la métrique, le rythme de la phrase à travers un penchant pour les répétitions, la redondance, les jeux phoniques, les parallélismes lexicaux et autres assonances et refrains. On peut supposer qu'elle complète les images et les rythmes de la poésie française mais elle ne constitue pas encore un dépassement des normes structurales de la langue française, elle ne touche pas non plus la forme de l'œuvre qui reste en soi assez classique même si on y repère quelques néologismes ou quelques inventions exotiques dérivées des langues africaines chez Léopold Sédar Senghor et des périphrases audacieuses chez Aimé Césaire.

Avant les indépendances et autour des années 1950, le roman africain connaît une production assez importante avec l'arrivée des écrivains engagés contre la colonisation. Mongo Béti, Ferdinand Oyono, Sembene Ousmane. Ces romanciers placent le thème politique au centre de leurs œuvres, ils dénoncent et contestent les violences de la condition de l'homme colonisé. Il y a une volonté de rupture idéologique suivie d'un rejet de la colonie dans le roman. Toutefois, la forme du roman reste classique, le roman et son mode de représentation ne connaissent pas de mutations considérables. L'ironie, la satire et l'humour sont bien présentes mais dans une écriture réaliste, didactique et initiatique qui prévient des dangers des mutations des sociétés africaines. Le langage est employé

²²¹ Valentin Yves Mudimbe, *L'héritage littéraire de la négritude*, www.laconscience.com/

²²² Aimé Césaire, *Liberté I, Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, pp.39-70.

essentiellement comme langue de communication et d'action. A part quelques emprunts de la langue vernaculaire, on ne trouve pas encore de véritables variations des structures classiques.

Là encore, la contestation reste de l'ordre des idées et des thématiques d'opposition abordées qui tentent de changer l'homme africain. On retrouve cette problématique du vide culturel à combler dans *L'errance* de Georges Ngal. Le roman jette un cri de misère « économique » et « culturel » :

Nous sommes déjà au fond de l'abîme. De profundis clamavi ad te domine ! Le psalmiste nous rejoint ici dans le cri de misère non seulement économique, sociale, mais également idéologique, dans l'absence de toute route intellectuelle pouvant conduire à un champ de bataille²²³.

Les romans de contestation expriment cette volonté de redéfinir une idéologie culturelle et politique pour orienter l'homme africain vers la prise en charge de son destin dans une situation de crise et de misère. La question à laquelle le roman répond est comment sortir de l'inertie et intégrer l'homme africain dans le monde moderne. Nora-Alexandra Kazi-Tani affirme que « toutes les œuvres africaines se rattachent d'une manière ou d'une autre à ce projet »²²⁴. Elles préparent et annoncent une révolution qui vient libérer les mentalités des peuples mais également de leurs intellectuels.

Pour mieux préparer le terrain de cette révolution littéraire, les écrivains reprennent et redynamisent le vieux thème de l'identité qu'ils associent à leur territoire afin de procéder à une « déterritorialisation/reterritorialisation²²⁵ » de l'écriture.

²²³ Georges Ngal, *L'Errance*, Présence africaine, Paris, 1992, p. 122.

²²⁴ Nora-Alexandra Kazi-Tani, « Pour un nouveau discours africain » in (dir) Papa Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonie*, op. cit. p. 61.

²²⁵ David Ngamassu, *Perspectives linguistiques et didactiques de la déterritorialisation/reterritorialisation du français, dans les productions littéraires de la francophonie périphérique*, www.llcd.auf.org/IMG/pdf/Ngamassu.pdf

Formés à partir du mot de *territoire*, les deux néologismes deleuziens de *déterritorialisation* et de *reterritorialisation* continuent aujourd'hui à faire florès dans divers champs des sciences humaines et sociales. Employés pour la première fois en 1972 par Deleuze et Guattari dans *Anti-OEdipe* pour désigner le fait de changer de *territoire*, au sens large du terme ces deux concepts ont été repris et employés dans les domaines les plus divers. Etymologiquement, le territoire est une portion de terre ou un espace dans lequel vit un individu, une espèce animale, un groupe ou une collectivité, et sur lequel cet individu, cette espèce, ce groupe ou cette collectivité exerce une certaine autorité. Dépositaire d'histoire et de culture, chaque langue occupe un espace-territoire géographique, en même temps qu'une sphère d'activité délimitée par un territoire géopolitique et juridique qui lui est propre. Dans la conception deleuzienne le *territoire* n'est pas uniquement un lieu géographique. Il peut aussi être la fonction originelle d'une réalité donnée. En d'autres termes, le territoire n'est pas seulement un espace géographique, il est aussi un espace psychologique, spirituel, voire philosophique. En fait, au sens deleuzien du concept, le territoire est *construction*. Pour les deux géniteurs de ces néologismes, la déterritorialisation est le mouvement par lequel on quitte un

Considérant selon les termes de Gilles Deleuze et Gutarri qu'une langue et une œuvre artistique trouvent leur logique dans leur territoire d'émergence, il convient de définir l'espace originel de la langue qui s'avère son territoire ou ce qui est qualifié de centre :

Le territoire est l'effet de l'art ou, à l'inverse l'art est le produit d'une activité de territorialisation. Un territoire est toujours le fruit des marques qui le constituent des indices empruntés à des composants de tous les milieux : des matériaux, des produits organiques des perceptions ou des actions. L'artiste est celui qui dresse une borne ou fait une marque qui trace les frontières d'un territoire²²⁶.

Il s'agira pour l'auteur francophone de déterritorialiser le roman et sa langue de concevoir une écriture qui les reterritorialise dans leur nouvel espace culturel et géographique en imposant les marques, les indices, les perceptions de son milieu.

La génération des écrivains des années 1970 a eu le mérite d'avoir disloqué les fondements de la littérature et les concepts artistiques liés aux territoires occidentaux. Ces derniers ont alors cessé de s'ériger en références dans les littératures « mineures » d'expression française. Ces écrivains remettent en question la hiérarchie établie dans les textes littéraires qui prédominaient comme des classiques en imposant un académisme incontournable. Ils ouvrent la possibilité d'expression des positionnements esthétiques basés sur les valeurs endogènes. Les auteurs et les intellectuels parlent d'agression, de violation et d'appropriation de la langue française transformant « leur tourment de langage en imaginaire des langues²²⁷.»

territoire, tandis que la reterritorialisation, qui est son pendant, a partie liée avec l'implantation de la réalité *déterritorisée* dans un nouveau territoire. Deleuze et Guattari précisent d'ailleurs que ces concepts peuvent non seulement concerner toute chose (matière, objet, être ou entité) mais qu'ils peuvent permettre d'analyser tous les processus de changement. Or, comme le souligne de Saussure cité par Komatsu (1993 :13), «le propre d'une langue qui suit son cours naturel est de changer ; quand elle reste immobile ou à peu près, c'est qu'il se passe quelque chose d'anormal. »³ En effet, les changements, le dynamisme et la vitalité des variétés de français parlés/écrits en Afrique francophone et dans le reste de la francophonie géographiquement périphérique sont le produit de sa déterritorialisation et par conséquent, de sa reterritorialisation. Son appropriation par les écrivains africains francophones participe du même phénomène. En d'autres termes la reterritorialisation du français, c'est-à-dire sa transformation par la transgression, la violation ou la subversion de la norme centrale, et/ou le détournement volontaire du français standard de ses usages et fonctions originelles, ou des exigences et contraintes de la norme du Centre participent de sa tropicalisation ou de sa reterritorialisation. Car la déterritorialisation s'accompagne toujours nécessairement de son pendant qui est la reterritorialisation. La reterritorialisation du français hors de l'hexagone a donc partie liée avec son appropriation par les locuteurs et les écrivains de la francophonie géographiquement périphérique et partant, avec son acclimatation et/ou son acclimatation aux nouveaux contextes sociolinguistiques et avec son adaptation aux nouvelles situations communicationnelles imposées par le contact avec les autres langues en présence, dans un environnement essentiellement plurilingue.

²²⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*

²²⁷ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, p.335.

I.1.2 L'émergence des premiers textes postcoloniaux : une rébellion littéraire

Après la décolonisation, le statut de la langue française comme langue nationale, en ce qui concerne les auteurs francophones, montre les contraintes d'une Afrique qui a fait le choix de l'indépendance et de l'émancipation intellectuelle et culturelle mais qui est acculée à l'impuissance de la prise en main de son destin de manière autonome. Plusieurs raisons sont avancées par les théoriciens pour expliquer la crise des Etats souverains africains dans les domaines économique, politique et idéologique. Parmi les explications les plus courantes, l'ingérence politique et le néocolonialisme qu'on met sur le dos de l'Europe ou alors, la corruption des gouvernements africains qui manquent cruellement de structures législatives et économiques compétentes pour mener des projets de développement social durable. La littérature n'échappe pas à ces paradoxes, peut-être que c'est d'ailleurs le domaine le plus marqué par les contradictions.

Mais ce n'est pas pour autant que les romans écrits au lendemain de la décolonisation représentent une révolution linguistique sérieuse. La violence se réalise toujours dans le rapport idéologique et dans le propos critique voire dans les thèmes politiques et sociologiques²²⁸. Le discours littéraire demeure dans un français classique, sa forme poursuit dans la logique du récit réaliste et linéaire.

Même si le romancier démontre une attitude encore hésitante dans la création langagière, il est un homme engagé et en résistance contre la domination de sa matrice linguistique. Les termes employés par les auteurs pour qualifier la relation qu'ils entretiennent avec la langue montrent à quel point l'écriture se réalise dans la violence et l'agressivité. Nous avons affaire à un acharnement brutal, une sorte d'empoignade belliqueuse entre l'écrivain et la langue de l'Autre pour accoucher d'un langage qui le singularise. La langue est, tour à tour, à « s'approprier », à « casser », à « bousculer », à « violer », à « violenter » etc...

La violence que l'écrivain cherche à imposer à l'héritage linguistique de la colonisation est la seule échappatoire possible, elle est semblable à une réaction de défense. Dans les propos de Tchillelé Tchivella recueillis par Alain Brezault, l'auteur

²²⁸ Yambo Oeloguem, *Le devoir de violence*, op. cit.

Mongo Beti, *Perpétue*, op. cit.

Abdillah Ly, *Toile d'araignée*, op. cit.

Sembene Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris: Presses pocket, 1971.

congolais oppose la langue française à son objet africain, il préconise de « faire craquer » la langue pour pouvoir y insérer sa réalité africaine :

Un écrivain étranger, africain en l'occurrence, devrait faire craquer les genres, la grammaire, la syntaxe et même le sens des mots pour exprimer ce que j'appellerai « l'expérience originale de l'Afrique », c'est-à-dire une manière authentique de vivre des Africains²²⁹.

Afin de mieux saisir l'opposition entre les romans de contestation culturelle et le roman de création langagière Amadou Koné oppose deux catégories de romans en guise d'exemple. Il distingue les romans de la tendance d'*Une vie de boy* de ceux apparentés à l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*. La première tendance se préoccupe des problèmes identitaires et des oppositions culturelles alors que la deuxième s'interroge sur la langue et applique de manière pragmatique des hétérogénéités linguistiques comme facteurs d'opposition.

Dans *Une vie de boy*, Toundi, le principal protagoniste, aperçoit son maître dans son bain. Il constate qu'il n'est pas circoncis. Cette différence culturelle fondamentale est mise en valeur par les auteurs, il est symbole de sens dans les oppositions identitaires entre l'Occidental et l'Africain et dans la revendication d'une singularité culturelle de l'œuvre.

A ses yeux (de Toundi) ce maître incirconcis est dévalué en même temps que sa puissance et le pouvoir qu'il représente. D'autre part pour comprendre cette situation le lecteur doit lui aussi savoir l'importance de la circoncision dans la culture africaine. Il doit connaître les liens de la circoncision et de l'initiation, le rapport de l'initiation avec le pouvoir politique dans la société africaine. Cette petite scène comme on peut le remarquer pose le problème de la culture à plusieurs niveaux et implique plusieurs acteurs : le commandant français qui représente la culture du colonisateur et qui ne connaît pas la culture africaine, Toundi qui représente la culture africaine et le lecteur africain ou non africain qui doit nécessairement connaître la culture africaine pour comprendre tout le sens de l'événement²³⁰.

Il a fallu attendre des écrivains comme Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi pour substituer les phénomènes des mutations du discours et des genres aux problématiques culturelles. Il est juste de préciser qu'ils avaient été précédés, dans l'espace caribéen, par des romans de l'innovation linguistique comme le classique

²²⁹ Alain Brezeuilt, *Conversation congolaise*, Paris, L'Harmattan, 1983, p.130.

²³⁰ Amadou Koné, « Le roman historique africain et l'expression du multiculturalisme », in (dir) Papa Samba Diop, *Fictions africaines et post colonialisme*, op. cit., p.84.

Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain en 1944. Avec ces nouvelles expérimentations romanesques, les auteurs revendiquent une véritable rupture avec le point de vue francocentriste, en révolutionnant l'écriture et ses langues :

L'acteur principal de ce cadre est l'écrivain lui-même. Il dit les difficultés qu'il rencontre à écrire à créer dans une langue qui n'est pas la sienne mais surtout dans une langue où il est difficile d'exprimer une culture véritablement façonnée par sa langue propre²³¹.

Une fois que l'auteur devient la référence de l'écriture, des mutations nombreuses vont s'opérer dans son œuvre. Celles-ci concernent la langue et le discours littéraire. Nous avons déjà dit qu'elles ont été entamées par la négritude de manière très timide, elles ont évolué au fil des générations avec beaucoup d'hésitation puis elles ont été accentuées par Ahmadou Kourouma.

Nous nous intéressons dans le sous-chapitre suivant au discours théorique qui a structuré les œuvres du champ littéraire francophone de l'Afrique subsaharienne et à l'émergence de sa critique. Basée sur les théories linguistiques pour mieux saisir un roman polyphonique, la critique postcoloniale procède à un décentrement de la norme vers le contexte d'énonciation du texte. La littérarité de l'œuvre est désormais à saisir dans la création langagière et non dans les paramètres thématiques d'opposition idéologique et culturelle, ce qui laisse s'exprimer une littérature moderne portant dans chaque œuvre une originalité qui renouvelle le roman francophone d'Afrique.

I.1.3 Le roman d'Ahmadou Kourouma et l'invention du discours africain

La publication du roman d'Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances* introduit une véritable révolution de l'énoncé et de l'énonciation littéraire. Dans cette œuvre, la révolution du discours est enfin réelle. Le romancier s'est vu refuser les portes des maisons d'édition française à plusieurs reprises, à cause de l'audace de son discours ; ainsi le roman a été édité au Canada après le refus du Seuil, pour être « rapatrié » en France quand les éditeurs ont pris conscience de leur manque de flair. L'écriture adopte une démarche très libre, elle porte en elle la violence. L'acte d'écrire est en soi un acte

²³¹ *Ibidem*, p.85.

d'attaque de la langue et de la forme générique. On parle alors d'une rupture avec l'ensemble des écrits des littératures francophones antérieures. Du point de vue de l'auteur il s'agit d'une expression de son identité et de sa culture dans son roman, prenant son expérience de malinké comme seule référence dans son écriture.

Au niveau thématique, le récit d'Ahmadou Kourouma rejette un certain nombre de croyances qui jusqu'à là donnaient sens à l'histoire africaine, aux yeux des Occidentaux comme à ceux des Africains. On assiste à une démythification des indépendances. La tradition et la coutume sont accusées, la magie, les féticheurs, la justice de Dieu sont rompus aucune croyance n'arrive à réaliser le rêve de Salimata. La castration et la supercherie des sorciers sont montrées du doigt. L'Afrique contemporaine, loin des éloges de la négritude est mise au banc des accusés, pauvreté, mesquinerie, déclin des valeurs, tensions entre musulmans et animistes...

Sur le plan esthétique, Ahmadou Kourouma apporte une véritable révolution de la narration. Le récit est pris en charge par un narrateur populaire malinké qui brouille les pistes et énonce un récit qui reste hermétique à tout lecteur étranger à sa culture. L'auteur révèle son souci de rester proche de sa langue maternelle parce qu'il « pensait en malinké » et il « vivait en malinké. »

Le génie de l'auteur ivoirien a été d'initier un décentrement du point de vue intellectuel. Il a su s'affranchir de la culpabilité de s'exprimer dans la langue française en la reconnaissant comme faisant partie de son univers historique et pouvant être assumée par l'univers malinké. Ahmadou Kourouma plie la langue française à son territoire de manière pragmatique. Son écriture dépasse la théorisation pour que de manière effective, elle s'ajuste à son univers en soumettant sa grammaire à l'univers culturel malinké. Plusieurs critiques et lecteurs ont estimé qu'il s'agissait d'un roman de mauvais goût et d'un niveau de langue médiocre. Comme l'a écrit Adrien Huannou, ce qui faisait problème parmi l'ensemble des mutations formelles relevées, c'était surtout la grammaire déterritorialisée de la langue française:

La langue d'Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien, dans son beau roman, *Les Soleils des indépendances*, a surpris et choqué plus d'un lecteur à cause des innovations formelles. Pas seulement les spécialistes de la langue française, mais tous ceux qui tiennent au respect des règles élémentaires du bon usage, tous ceux qui ont le culte du bon français²³².

²³² Adrien Huannou, « La technique du récit et le style dans *Les Soleils des indépendances* », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 38, 1975, p. 31, Cité par Albert Gandonou, p. 235.

Ainsi, Ahmadou Kourouma transforme la langue française en lui imposant des séquences structurales empruntées à la grammaire du malinké, sa langue maternelle. Il se crée ce que la critique a baptisé le « franmalinké » comme « reterritorialisation » grammaticale du français. Le discours romanesque change la structure phrastique classique et calque le modèle linguistique et les images de la langue malinké dans un registre où domine le scatologique. L'auteur affirme avoir « traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain²³³. »

Quant à Sony Labou Tansi, il rejette tout simplement les critiques faites aux auteurs francophones. En contournant le conflit par la dérision grâce à un humour qui contourne les complexes ressentis par ses prédécesseurs. Sa position lui a permis de varier les créations langagières qui évoluaient entre un mimétisme des langues régionales et un idiolecte original.

A l'instar d'Ahmadou Kourouma, il échappe à l'austérité d'une critique souvent cantonnée dans le rapport colon/colonisé, dominé/dominant. Le tout est de mettre un terme à la logique d'une littérature francophone mineure subalterne de la littérature occidentale dominante. L'écrivain pointe du doigt la dérision du débat sur la relation de la langue française et des auteurs africains.

On a débattu des questions habituelles : le français et l'anglais sont-ils des langues étrangères ? Le coca-cola est-il une langue étrangère en Afrique ? Je peux poser la question à propos de la Toyota, est-ce que c'est une langue étrangère à l'Afrique ? Et la tenue kaki. Toutes ces questions, on a le droit de se les poser !

Mais au niveau du contenu, c'est de la parlotte²³⁴.

Au lieu de s'exprimer sur la question et de théoriser la relation violente avec la langue, les deux auteurs agissent de manière pragmatique directement sur la matière linguistique. Ils dépassent les complexes en exprimant davantage de liberté dans une écriture cathartique et libératrice. Le discours romanesque montre enfin en surface, la crise qui git au fond de la conscience de l'auteur africain qui s'exprime dans la langue de l'autre. Il se crée une véritable rupture puisqu'il y a une agressivité exercée sur la langue et une transgression des codes qui se manifeste par la dislocation de la structure

²³³ Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne*, Frankfurt am Main, Verlag Für Interkulturelle Kommunikation, 1993, p. 153.

²³⁴ A. Chemain, *Littérature et francophonie, Poésie, théâtre, roman, l'espérance francophone* », Entretien avec Sony Labou Tansi, , p. 97.

grammaticale. La crise politique et la crise identitaire qui caractérisent l'auteur francophone aboutissent à une crise de la représentation qualifiée alors de poétique de la violence.

Toutefois, Albert Gandonou constate que même s'il faut considérer ces transformations de manière significative, il n'en demeure pas moins que le roman est écrit en français et que c'est dans certains aspects seulement qu'il reste subversif. L'œuvre d'Ahmadou Kourouma a été fortement diffusée mais selon elle c'est parce que son auteur a su négocier justement l'équilibre polyphonique. Il persiste encore dans sa langue un certain classicisme littéraire malgré l'intrusion des variantes linguistiques que nous avons citées.

Au vrai on ne saurait négliger l'importance de ces inventions linguistiques, inspirées parfois du malinké, dans la saveur tropicale des Soleils des indépendances, qui, dit-on, s'est déjà vendu à plus de cent mille exemplaires. Cependant en apprenti grammairien, nous nous sommes dit que si la réception de française a fait si bon accueil à ce roman, c'est aussi parce qu'il est écrit en français. [...] Mais il reste vrai que si Les Soleils des indépendances est reçu comme littéraire, c'est avant tout parce que son auteur a su au mieux exploiter le fonds lexical et grammatical régulier, propre à la langue française²³⁵.

L'écriture polyphonique caractérisée par l'invention verbale et la subversion de la langue française tente tant bien que mal de décentrer son point de vue critique mais la comparaison qui est faite avec la grammaire française et le bon usage de la langue française montre qu'il est très peu évident pour l'auteur de se soustraire au regard académique sur son œuvre. Tout l'enjeu de la critique contemporaine repose sur cette appréciation des marques linguistiques des langues vernaculaires. Peuvent-elles à elles seules être représentatives d'une littérature qui veut s'émanciper du centre français. Toute la violence de l'écriture repose sur la relation entre le centre et la périphérie. Le discours critique connaît également une tension qu'il faudra étudier dans le sous chapitre suivant.

I.2 RETERRITORIALISATION DU RÉCIT ROMANESQUE

De l'interlangue à l'hétérolinguisme

²³⁵ Albert Gandonou, *Le roman ouest-africain de langue française*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 236.

Afin de mieux saisir les paramètres esthétiques du nouveau discours africain, la critique procède d'une décentralisation de la problématique littéraire. Le Sujet énonçant et son environnement sont les principaux facteurs qui marquent l'apparition des modes d'écriture en rupture. L'analyse du texte s'intéresse aux aspects linguistiques nouveaux dans le discours romanesque.

Georges Ngal affirme que l'invention est une quête de renouveau littéraire. Elle constitue des « mutations qualitatives » qu'apportent les auteurs surtout dans le genre romanesque. Il repère plusieurs ruptures dans l'histoire de la littérature postcoloniale et affirme qu'elles sont de plusieurs natures. Ainsi, il les répertorie et les classe en trois grandes périodes dont la dernière serait celles introduites par Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi :

Qui n'a présente en mémoire, les dates de 1960, de 1970, et même de 1980, qui dans beaucoup de discours signifient les coupures temporelles, révèlent des changements, des modifications peut-être langagières, thématiques, idéologiques entraînées par des bouleversements des cadres et contextes globaux dans lesquels évoluent les écrivains. Chaque décennie semble nous promettre de nouvelles formes langagières²³⁶.

Dans le contexte « d'interlangue », la problématique des œuvres postcoloniales est liée aux relations complexes que l'écrivain entretient avec sa langue maternelle et la langue d'écriture. Pour Georges Ngal, ces « nouvelles écritures » sont des œuvres de création en rupture avec la littérature africaine, également. Elles participent d'une tentative consciente et audacieuse de « déplacement », de « transgression » et de « déconstruction » des normes établies par un centre littéraire français en faisant apparaître dans le texte l'ensemble des paramètres qui caractérisent l'ensemble social discursif » et les contextes culturels et historiques issus de la colonisation.

Les données théoriques de la linguistique deviennent les outils primordiaux d'analyse littéraire. Elles impliquent une nouvelle méthode d'approche de l'œuvre qui au lieu de s'attarder sur l'étude grammaticale et sur les simples faits, événements et thématiques abordés dans la fiction, mettent en avant les aspects énonciatifs vus dans leurs contextes sociolinguistiques.

Les rapports entre les écrivains et l'ensemble social discursif, (idéologique, économique et politique) ne doivent pas se ramener à un schéma simplificateur et réducteur. La littérature inscrit en elle des relations non seulement d'ordre linguistique (maniement de

²³⁶ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, op. cit., p.13.

la langue) mais également d'un ordre impliquant l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence ²³⁷.

Jean Marc Moura évoque alors « une scénographie » littéraire propre aux œuvres francophones qui englobe une expérience de l'écriture singulière à considérer et à étudier désormais dans le contexte sociolinguistique du Sujet énonciateur polyglotte.

Par la scénographie, l'œuvre définit les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, l'espace et le temps à partir desquels se développe l'énonciation qu'elle suppose. La scénographie est-elle-même dominée par la scène littéraire, qui confère à l'œuvre son cadre pragmatique [...] en imposant le rituel discursif propre à tel genre. La scénographie postcoloniale a d'abord cette particularité que l'œuvre vise à légitimer la culture dont elle émane en se donnant pour prolongement actuel ses traditions ²³⁸.

Dans ce cas, la littérarité se réalise au niveau discursif, elle est à saisir dans le système intra-textuel francophone africain. En effet, l'existence d'une histoire littéraire francophone d'Afrique dispose d'un système littéraire qui se fonde sur des normes esthétiques en évolution et sur un champ critique de plus en plus autonome. Selon Jean Marc Moura, même s'il est « délicat de définir des éléments communs à cet ensemble d'œuvres », « la polyphonie » peut apparaître comme leur dénominateur commun.

Il est délicat de définir des éléments communs de cet ensemble d'œuvres sinon, sur le plan général la polyphonie naît de la multitude de registres culturels convoquée par la thématique organisée des réalités contrastées et de milieux extrêmement divers ²³⁹.

Étudier des œuvres aussi complexes que celles de Sony Labou Tansi nécessite la prise en compte des paramètres contextuels liés au Sujet énonciateur qui apparaît comme l'élément moteur de la signification donc, la conscience structurant la logique de l'œuvre. L'auteur est porteur de l'ensemble des relations inconscientes, subjectives, sociales qu'il s'approprie ou qu'il rejette dans son énoncé. Le Sujet énonciateur développe une attitude d'adhésion, de destruction et de reconstruction.

Dans ses essais, Valentin Yves Mudimbe convoque la notion de « prise de parole » en parlant de l'écriture contemporaine. L'idée de « prise de parole » renvoie à la langue orale mais elle permet ici de se représenter l'initiative littéraire comme un acte d'engagement du Sujet-auteur dans un champ linguistique et dans un contexte qui lui

²³⁷ *Ibidem*, p.13.

²³⁸ Jean Marc Moura, *Littérature francophone et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 109.

²³⁹ *Ibidem*, p. 121.

imposent des choix. Pour Valentin Yves Mudimbe, l'analyse des œuvres littéraires doit interroger « les conditions de la prise de parole authentique » ici et maintenant, comme l'expression d'une expérience dans le monde. L'acte de parole a lieu dans un espace marqué qui offre des instruments linguistiques et une manière de voir le monde. Le sujet-énonçant s'assume alors comme fils, héritier d'une situation historique et linguistique et comme producteur qui poursuit ou rompt avec les habitudes.

C'est en ce sens, pensons-nous, qu'il faudra analyser l'importance accordée au corps, à l'histoire du sujet écrivain [...]. En donnant la primauté à la subjectivité fut-ce celle d'un fou ou d'un malade. Mudimbe voudrait mettre l'accent sur le fait que loin d'être une simple exécution des règles transcendantales, [...] l'acte narratif est l'expression de l'être dans le moule d'un sujet particulier²⁴⁰.

Les choix stylistiques relèvent d'une position consciente de l'énonciateur, ils sont motivés par des réalités idéologiques qui permettent aux écrivains de se positionner au sein de l'ensemble social et de l'environnement culturel et linguistique. L'écriture francophone constitue alors une volonté de dialoguer avec sa société, de se rapprocher d'elle et de mieux être entendu par le lecteur africain. Cette ambition est l'un des paramètres qui provoquent les ruptures discursives qui sont qualifiées d'hétérolinguisme, c'est-à-dire un choix délibéré de ne pas suivre des normes francocentristes.

L'analyse du discours romanesque que nous comptons faire consiste ainsi à mettre en évidence non pas les structures de la langue française mais la prise de parole d'un sujet qui déforme la langue. Les questions qu'on doit poser doivent concerner l'articulation du discours, sa cohérence interne par rapport à la visée d'émancipation poursuivie par l'auteur. On voit alors l'importance qu'il faut donner à la création langagière à partir des apports endogènes.

Dans sa thèse intitulée, *Modernité et postmodernité dans les écritures de violence, le cas Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, Thierno Dia Touré analyse l'approche critique des formes nouvelles de l'écriture romanesque. Il précise que l'approche critique d'un roman qualifié de postmoderniste doit se baser sur la narration et sur le statut du narrateur comme principaux phénomènes de subversion qui s'opèrent dans le récit. Le sujet narrant apporte une variation des éléments poétiques selon son statut social et selon son registre de langue.

²⁴⁰ Kwaheri, Kasereka, V. Y. *Mudimbe et la réinvention de l'Afrique, poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines*, <http://www.Etudesafricaines.revues.org/13462>, p. 95.

S'agissant de la littérature francophone africaine, même si elle a bien prospéré, la tentation formaliste dont l'influence reste certes moins absolue qu'elle n'a été dans l'espace littéraire français, ne vaut pas dénonciation du « contrat social », celui-ci constitue le schéma premier dans lequel le romancier inscrit son attitude originale en face de sa propre inspiration, et dont découle le système général de la fiction. En conséquence loin de d'indiquer les réminiscences nostalgiques (par exemple les fastes littéraire que constitue la négritude que dément à l'évidence l'expérience contemporaine des enjeux thématiques et esthétiques [...]), le basculement sémantique observé après la rupture des formalistes incombe directement aux écrivains²⁴¹.

L'étude de l'œuvre se focalise sur les techniques narratives considérées comme turbulentes puisqu'elles bafouent volontairement les références de la narration du récit réaliste. La narration est ici « une renarrativisation ». Elle procède par distanciation, elle voile son sujet au lieu de le révéler totalement et adopte une stratégie oblique où la mise en scène est charcutée et discontinuée. Elle relève de la subversion de la narration traditionnelle du roman et de la grammaire textuelle par le dialogue des genres littéraires dans le discours romanesque.

Nous considérons les transgressions de la structure romanesque et de la langue comme autant d'actes de signification qui appellent à une nouvelle méthode critique du récit dans le roman de Sony Labou Tansi.

I.2.1 Un nouveau discours critique pour une nouvelle grammaire du récit

La définition du genre romanesque classique donnée par Ian Watt retient le fait que le roman ne fait pas apparaître des personnages surnaturels ou des dieux de la mythologie mais des protagonistes dont les caractères sont issus du quotidien de l'auteur. La narration réfère un monde en usant du langage de manière à donner un univers réaliste et rationnel c'est-à-dire dans le souci de faire vrai. Il évoque surtout le récit et sa fiction une expérience individuelle proche du vécu de l'auteur, il puise dans ses souvenirs à l'aide d'un transmetteur essentiel qui est le narrateur.

Le point de départ de la séquence narrative est l'observation d'une situation inaugurale. Aussi les événements peuvent-ils être décrits comme autant de transformations d'une situation initiale en une situation finale suivant une chronologie linéaire apparentée aux « mémoires autobiographiques ». Selon Ian Watt, Daniel Defoe

²⁴¹ Thierno Dia Touré, *Modernité et postmodernité dans les écritures de violence, le cas Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, Université de Lumière, Lyon II, 2010, p.107.

fut à l'origine d'une nouvelle tendance importante dans l'œuvre de fiction : « la totale soumission du sujet au modèle des mémoires autobiographiques est une affirmation de la primauté de l'expérience individuelle [...]»²⁴² .»

Le roman s'oppose aux genres de tradition orale par son caractère écrit, mais surtout, il s'agit d'une expérience individuelle prise en charge par le narrateur qui structure le récit à partir de son énonciation. G. Genette qualifie « le narrateur de construction abstraite qui a pour fonction de raconter ». Ian Watt retient cette structure du roman réaliste comme étant le modèle de référence reconnue comme représentative de l'esthétique romanesque classique. C'est cette définition qui sous-tend notre analyse dans le but d'étudier le dérèglement du genre romanesque classique chez Sony Labou Tansi comme un acte de violence exercée sur un héritage colonial que l'écrivain s'approprie sans complexe.

A l'instar des premiers romans africains francophones, *L'Anté-peuple* a été écrit dans le respect des modèles de la littérature française. Il présente les aspects du récit linéaire que nous avons évoqués plus haut dans un monde où même si les violences coloniales étaient pesantes, l'individu semblait rassuré dans son identité africaine. Ce procédé d'écriture relève des normes du réalisme romanesque et de la rationalité de l'univers fictif. Le narrateur hétérodiégétique apparaît comme la seule entité qui construit le récit, il est une instance dominante qui rapporte la vie du personnage. Il est le gage de vérité dans le pacte qui lie l'écrivain et son lecteur.

Le Soleil des Indépendances d'Ahmadou Kourouma et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi sont d'abord un défi lancé à la littérature exotique et aux spécialistes du continent noir. Les deux auteurs changent de point de vue et de lieu d'observation du réel pour s'éloigner des modèles classiques et de l'académisme. Ce n'est plus l'intellectuel, l'étudiant ou l'érudit qui narre mais l'homme du peuple qui façonne son récit et qui conte une Afrique vue par l'angle populaire. Le roman redéfinit les espaces et les données en introduisant pour la première fois une narration iconoclaste éprise de folie et hérésie, dominée par l'absurde, l'ironie, le fantastique et le carnavalesque. Le récit qui en résulte est loin des interrogations philosophiques de Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, ou de Camara Laye, *L'enfant noir*.

²⁴² Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », in (dir) Roland Barthes, *Littérature et réalité*, p.19.

Aaron Kerdi et Sophie Barthes préfèrent employer le terme de « renarratation » du récit comme phénomène majeur de l'écriture postcoloniale. Ils affirment que « ce qui caractérise peut-être plus profondément la nouvelle littérature postmoderne, c'est la renarratation du texte, c'est l'effort de construire du récit »²⁴³. La renarratation répond à une urgence de dire un réel violent sans rien omettre. Les évolutions récentes des techniques narratologiques et de l'identité du narrateur vont être à l'origine des nouvelles écritures et de nouvelles images d'une Afrique réinventée et renouvelée dans la littérature.

I.2.2 La narration communautaire de Sony Labou Tansi

Si on se fie aux propos de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, « la réalité (qui doit être dite) est en avance sur la fiction romanesque pour être délirant en Afrique, un écrivain a surtout besoin d'être réaliste ». L'écrivain est confronté à un monde qui semble a-normal, sa crise nécessite une écriture capable d'en rendre compte avec fidélité. Le romancier procède alors d'une mise en scène de l'écriture de la violence, les procédés esthétiques qu'il adopte agissent directement sur la structure narrative. En définissant l'identité du narrateur, W.C. Both affirme que « tout point de vue intérieur soutenu et quelle que soit sa profondeur transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée²⁴⁴. »

Toutefois, selon le degré d'intervention des narrateurs nous pouvons parler de récit polyphonique ou pas. Le constat est qu'il y a une multiplication des points de vue qui consiste à installer une intranquillité dans le récit. Même si une instance dominante peut exister, les narrateurs peuvent se multiplier, ils sont soit des instances hétérodiégétiques inconnues du lecteur ou des protagonistes principaux ou communs.

Le roman de Sony Labou Tansi procède ainsi d'un éclatement de la narration et d'une désidentification du narrateur unique à travers un récit polyphonique qui évolue avec une variation progressive des narrateurs. L'auteur présente un roman qui marque la fin des certitudes dans la représentation de la fiction.

Dès *La Vie et demie*, la convention du récit linéaire narré par une instance narrative unique est rompue. Le lecteur a affaire à un narrateur polyphonique, c'est-à-dire

²⁴³ Aaron Kerdi, Sophie Barthes, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 97, février 1990, p. 16.

²⁴⁴ Thierno Dia Touré, *Modernité et postmodernité dans la littérature postcoloniale, le cas Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, op. cit. p. 110.

que le récit est pris en charge par une communauté entière d'individus pouvant varier à travers plusieurs voix qui s'expriment au nom du groupe. Le « nous » homodiégétique du narrateur apparaît dans le roman de Sony Labou Tansi à partir de *L'Etat-Honteux*. On retrouve la même forme narratologique dans les derniers romans : *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs*.

Dans *Les Yeux du volcan*, l'auteur évoque le sens donné au récit polyphonique et la manière dont la masse participe à l'élaboration du « roman trottoir » qui fait pousser les histoires comme des champignons ». Le roman est comparé à « la luxuriance de la jungle » qui remplace une narration linéaire et chronologique :

Quand le peuple parle, la parole perd sa mesure exacte. Elle tourne en folie et dévaste tout. L'Histoire perd sa raison d'être. Ceux qui écrivent des romans devraient comprendre qu'il n'y a pas plus romancier que la bouche du peuple. Elle invente dans les moindres recoins de la parole sans le moindre clin de mot. Le roman trottoir sera imbattable à tout point de vue. Chez nous, les histoires poussent comme des champignons. Elles inventent la luxuriance de la jungle²⁴⁵.

Le « nous » homodiégétique

Après les indépendances, le roman s'affranchit de plusieurs caractéristiques poétiques associées à l'idée de la bonne écriture. La liberté prise par l'auteur est favorable l'invention et à la créativité. Elle permet également la mise en scène de personnages du quotidien, des antihéros appelés à représenter cette facette du secours populaire de la masse. Le narrateur est issu des quartiers pauvres ou des trottoirs animés de la ville. L'identité du narrateur évolue, le roman est dit par le commun des mortels et des anonymes de manière singulière. Cette mutation narratologique avait touché d'abord la littérature anglophone avant d'être effective dans le récit francophone. Les romans de Wole Soyinka, *The Voice* (1964), *Season of Anomy* (1965) sont les précurseurs d'une narration prise en charge par des individus marginaux de la société. Georges Ngal affirme que cet éclatement du récit est dû à un monde chaotique conscientisé par le personnage qui est dés-individualisé ou atteint de schizophrénie.

On a donc affaire à des romans qui sont dominés par des intrigues complexes où le discours ancestral mêlé à une dislocation sophistiquée de l'écriture moderne est utilisé sciemment pour mieux promouvoir l'image d'un homme nouveau. Le principe d'une intrigue simple et unique semble avoir vécu. L'intrigue se complexifie plusieurs histoires sont en effet racontées au lieu d'une seule et même histoire linéaire du début à

²⁴⁵ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 143.

la fin. La substitution d'une complexité à une simplicité linéaire confère au texte romanesque une densité et une profondeur inconnues des romans de la période précédente, caractérisée par une intrigue unique et simple²⁴⁶.

On peut alors supposer que chez Sony Labou Tansi, la figure du narrateur communautaire est un remède à la schizophrénie, la narration vient fixer la mémoire du groupe. Il s'agit d'une résistance face à la psychose qui induit la violence due au refus de tomber dans l'amnésie. Le narrateur communautaire se sent investi de la mission de dire et de tout dire sans rien omettre. Le récit est donc partagé par la communauté afin de nommer de manière à ce « qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l'histoire²⁴⁷. » Le « nous » caractérise l'ensemble de la communauté et abolit l'instance individuelle de la narration symbolisée par le « je » homodiégétique ou le narrateur hétérodiégétique omniscient qui emploie la troisième personne. Le « nous » du narrateur agit comme un embrayeur, il personnifie des identités différentes selon le contexte d'énonciation. Chaque situation introduit un narrateur nouveau qui n'est pas forcément identifié dans le récit. Il peut bien s'agir d'un personnage connu ou inconnu du lecteur puisque les protagonistes ont tous le devoir de nommer l'événement dont ils sont témoins.

Raconter apparaît comme la raison d'être des personnages dont « le devoir moral de dire devient la condition même de vivre. » Dans son article consacré à l'identité du narrateur dans le roman de Sony Labou Tansi, Evelyne Argaud évoque une « désidentification du narrateur ». En parlant d'une « narration de l'imprévisible », elle identifie un narrateur communautaire dont les contours s'avèrent élastiques :

Il peut désigner ainsi un petit groupe limité de personnage aux proches du personnage central : « une fois sa colère tombée Estina Bronzario nous appela dans sa chambre où nous n'étions jamais entrée Nelanda, Marthalla et moi. »

Ou bien une communauté beaucoup plus large : tous les étrangers se mirent à nous haïr, nous, notre pays et nos lois²⁴⁸.

Le nous incarne même l'esprit des ancêtres et de la résistance propre à une terre : nous et nos pères [...] nous n'avons jamais plu aux autorités²⁴⁹.

²⁴⁶ Georges Ngal, *Créations et ruptures en littérature francophone, op.cit.*, p.89.

²⁴⁷ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p.26.

²⁴⁸ *Ibidem*, p.14.

²⁴⁹ Evelyne Argaud, *Une narration de l'imprévisible in Sony Labou Tansi à l'œuvre, op. cit.* p.163.

La parole autoctoriale se répartit sur plusieurs voix, celle des personnages secondaires ou celle d'un narrateur tout puissant qui commente pour le lecteur. Nous avons affaire autant à des personnages féminins que masculins. Les instances narratives prennent plusieurs formes et varient les discours qui font recours à des registres variés. Les voix de la narration se relaient le long du récit en prenant la forme de l'énoncé de radio trottoir, l'écho de multiples rumeurs, de dialogue ou de la conscience collective.

I.2.3 Les incertitudes narratologiques du récit polyphonique

L'énoncé de la radio-trottoir

La radio trottoir signifie l'ensemble des rumeurs rapportées par les individus sur les trottoirs. Il s'agit d'une prolifération verbale et d'événements rapportés sans que les sources donnent forcément un gage de vérité. Le pacte du lecteur et du narrateur se trouve rompu, le récit devant fonctionner comme une accumulation d'informations annoncées puis de suite déniées. Ce sont les personnages eux-mêmes qui rapportent les événements évoqués sous forme de dialogue dans un discours direct qui les met au premier plan de l'énonciation. Le récit perd alors sa logique linéaire, le discours des personnages montre des incohérences diégétiques et le refus de donner une vraisemblance à l'action fictive puisque la rumeur a cette particularité de ne pas être porteuse de vérité, elle se situe plutôt dans le terrain de l'incertitude et de l'infondé. Dans *Les Yeux du volcan*, la population de Hozanna qui attend la révolution et l'annonce des meurtres du colosse évoque des événements étranges dont la véracité est contestée par l'un des interlocuteurs sur le champ :

-Il va expliquer comment se prémunir contre les ouaouarons qui dévastent la culture du riz dans la région de Tombalbaye.

-Mais les ouaouarons ne sont pas herbivores, compadre.

-Une nouvelle race de ces bêtes est apparue à Tombalbaye, des ouaouarons rouges qui dévastent les semis de riz et tout ce que cette région compte de verdure.

-Je parie que le colosse parlera de la découverte des crânes par le père.

-Comment veux-tu qu'un os vive trois millions de saisons ? A moins qu'il ne nous parle de l'avancement du coup d'Etat de Pedro Gazani²⁵⁰.

²⁵⁰ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit. pp.142-143.

Les personnages annoncent ce qu'ils ont entendu ou ce qu'ils pensent sans assurance que ce qui est révélé est bien fondé. Ou alors les faits sont révélés dans l'impersonnel comme des rumeurs qui cachent l'énonciateur. L'absence du narrateur est donc totale dans ces passages des Yeux du volcan où c'est le personnage qui rapporte les événements :

- Pourquoi court toute cette populace, compadre ?
- Le colosse va expliquer qui a tué Bronzario.
- Arrêtez de déconner [...] elle mène une paisible existence d'aristocrate.²⁵¹

- Parait que tu vas dire qui a tué Bronzario.
- Parait que vous voulez vendre l'Etat à la population²⁵².

Même si cela arrive rarement, le pronom personnel « nous » peut varier pour devenir un « je ». La narration procède par alternation entre les deux pronoms.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, la narratrice est d'abord témoin chargé de raconter les événements, elle emploie alors la première personne du pluriel. Vers la fin du récit, elle devient un personnage actant qui s'exprime à la première personne du singulier. Toutefois, à part le fait qu'elle soit nommée « Garcia » et qu'elle soit identifiée comme « petite fille d'Estina Bronzario », le texte ne donne pas des éléments biographiques complémentaires permettant de la connaître et de donner une assurance au lecteur. Le lecteur reste dans le flou et ressent le malaise de l'inconnu qui lui parle à travers une narration qui occulte volontairement une partie de ses données et des éléments de compréhension.

La rumeur comme énonciation

L'énoncé use des formules d'introduction et du discours indirect « parait », « la rumeur a couru » pour désengager le narrateur de la responsabilité de ce qui est rapporté. Le narrateur devient parallèlement un témoin auctorial, il rapporte ce qui a été déjà dit, il laisse les faits à l'appréciation du lecteur. Son récit est de l'ordre de l'improbable et de l'hypothétique. Les événements relatés sont d'ailleurs souvent l'objet de dispute et de

²⁵¹ *Ibidem*, p.154.

²⁵² *Ibidem*, p.144.

discordance entre les énonciateurs. Dans *Les Yeux du volcan*, l'arrivée du colosse qui est annoncée et attendue par la masse est sujette à plusieurs hypothèses qui participent à la narration. Ce qu'il faut noter c'est le caractère incertain des énoncés :

Les phalanstères se demandaient de quoi allaient parler le colosse. Les uns pariaient qu'il allait expliquer l'affaire des scorpions rouges qui infestaient Hozanna et dont la populace liait l'existence au carrosse poussiéreux que l'homme avait amené, le jour de son arrivée légendaire²⁵³.

D'autres pensaient que le colosse allait parler des crimes qu'il entendait vendre dans notre ville. Mais cette hypothèse paraissait moins plausible, les masses n'étant guère intéressées par ce macabre commerce²⁵⁴.

Le bruit avait couru que pour se protéger de la maladie de Frederico Maradonga, il convenait de manger journallement une bonne dose de farine de gymnote²⁵⁵.

Fin de la linéarité du récit : multiplication des analepses et des prolepses

De nombreux inconnus se chargent de l'énoncé, ils surgissent de différents endroits de la fiction. Les instances énonciatrices constituent des subjectivités variées par conséquent, le discours émis est discontinu. Le récit dépasse la linéarité chronologique et le calque du récit autobiographique. Selon le point de vue du narrateur, l'événement est arrêté, anticipé ou retardé. La variation des points de vue multiplie les récits et accumulent les intrigues. L'analepse ou la prolepse peut relancer la narration en suspendant l'intrigue. On constate que les récits agencés ne sont pas toujours solidaires de l'histoire principale et ils ne viennent pas forcément appuyer la fiction, ils ont tendance au contraire à ouvrir vers d'autres intrigues.

Nous citons Evelyne Argaud :

Les analepses peuvent parfois combler les lacunes du récit [...] ou constituer des amorces [...] mais elles permettent le plus souvent au récit de bourgeonner et de proliférer grâce aux nombreuses digressions dont elles sont l'occasion ; sous une apparente diversité, elles présentent souvent une constante : insister de façon obsessionnelle et ironique sur une histoire faite de violences²⁵⁶.

²⁵³ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, *op. cit.* p. 141.

²⁵⁴ *Ibidem*, p.142.

²⁵⁵ *Ibidem*, p.72.

²⁵⁶ Evelyne Argaud, « Une narration de l'imprévisible », in *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, *op. cit.* pp.161-173.

La chronologie linéaire est brisée par la narration qui définitivement semble vouloir atteindre l'objectif de tout dire de telle sorte que certains récits amorcés laissent des creux et des vides puisqu'ils n'arrivent pas à leur aboutissement. Le roman lui-même après avoir multiplié les intrigues, n'aboutit pas à une conclusion satisfaisante au niveau diégétique. Sa fin n'est pas un dénouement, elle ouvre plutôt le récit. Après avoir laissé à l'intérieur de son récit des zones vides ou des interstices que Delphine Chaume qualifie de « l'esthétique de la parenthèse » comme des hors-texte qui ne sont pas rapportés par la narration, ces extratextuels sont nécessaires à la compréhension mais le récit refuse ou omet de les inscrire dans la fiction.

La parenthèse c'est donc une espace autre dans le texte mais quelque peu en dehors du flux textuel, qui force le lecteur à arrêter son regard, à stopper sa lecture pour s'intéresser à cette chose qui se trouve quelque peu contenue dans la parenthèse. [...]

L'esthétique de la parenthèse c'est ce qui sous-tend l'écriture et la construction des textes de Sony Labou Tansi : car la parenthèse c'est aussi tous les creux présents au cœur du texte, les absences, ces hors texte qui fonctionnent exactement comme une parenthèse vide dans le texte ; elle existe, elle montre qu'il y a quelque chose mais elle ne montre pas cette chose²⁵⁷.

Ainsi, la convention du récit n'est pas respectée chez Sony Labou Tansi, le récit préfère l'éclatement et le brouillage narratif, il permet l'occurrence d'événements et de personnages sortis d'un imaginaire fantaisiste et merveilleux.

Pour Sony Labou Tansi, écrire c'est imposer aux personnages le devoir de tout nommer, de tout dire et de faire sens. Dans la préface des sept solitudes de Lorsa Lopez, il révèle la mission de l'écrivain et le sens de l'écriture :

L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence [...] qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l'Histoire. Je suis fait pour dire la part de l'Histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles²⁵⁸.

Pierre Nda constate dans son étude les divergences entre un récit déstructuré et éclaté et un récit traditionnel occidental unifié :

On note l'explosion, la déconstruction et le morcellement du récit. Les procédés fréquents de mise en abîme et la polyphonie des instances narratives contribuent à

²⁵⁷ Delphine Chaume, « Les absences et les creux dans l'œuvre de Sony Labou Tansi », in *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, op. cit., pp.185-197.

²⁵⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, préface, op. cit.

brouiller les pistes et à entretenir l'impression réelle de désordre. On est loin des récits unifiés, rationnels, auxquels la tradition occidentale nous a habitués²⁵⁹.

Sewanou Dabla affirme que le caractère subversif du récit sonyen se réalise essentiellement dans la structure du roman à travers la subversion de sa linéarité et le dépassement de l'intrigue unique pour laisser place à une pluralité d'intrigues. Il affirme que « la subversion du récit linéaire comme celle de l'action unique relevant d'un seul protagoniste se trouvent réalisées par la multiplication de l'intrigue et des personnages dont aucun ne constitue une figure prédominante du roman²⁶⁰. »

Le roman est un discours protéiforme marqué par la prolifération d'une parole amplifiée qui use des procédés de la communication orale et des marques des récits de genres variés. L'écriture tient de la forme du récit africain, il procède à une tentative de communautarisation du discours littéraire. Ce n'est plus l'événement qui fait l'histoire mais la manière de le raconter qui l'inscrit dans un cadre culturel propre à la communauté du narrateur homodiégétique.

La subversion narrative répond à un récit d'une situation de crise sociale et individuelle qui contamine l'ensemble de la forme romanesque. L'œuvre de Sony Labou Tansi dépasse les limites du roman, son récit crée une imbrication des genres qui est qualifiée d'interdisciplinarité ou de transculturalité de l'œuvre postcoloniale. C'est ce que nous nous proposons d'étudier à présent.

²⁵⁹ Pierre Nda, « L'écriture de la transgression chez Sony Labou Tansi », in (dir) D. Gérard Lezou et Pierre Nda, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Limoges, Collection Francophonies, Pulim. p. 53.

²⁶⁰ Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 139.

I.3 ASPECTS ET CONSTANCE D'UNE ÉCRITURE HÉTÉROGENE DE LANGUE FRANÇAISE

Les éléments issus de la tradition orale congolaise viennent affirmer l'apparement de l'œuvre à une culture dominée par les récits de la tradition orale. Par conséquent, la cohabitation de la tradition de l'écrit et des genres de l'oralité se fait de plus en plus ressentir. La critique postcoloniale tient davantage compte des relations que le roman entretient avec les éléments de la culture de l'auteur. Elle reconnaît que plusieurs aspects stylistiques nouveaux, ceux qui marquent une rupture depuis 1969 sont liés aux identités des auteurs. L'influence de l'oralité apparaît comme l'un des principaux apports qui bousculent les habitudes littéraires héritées des générations précédentes.

Nous étudierons ces apports africains et occidentaux distinctement et de manière progressive mais cette démarche ne consiste pas à les opposer puisque c'est dans leurs synthèses qu'ils font sens dans l'œuvre. Il s'agit plutôt de démontrer qu'il y a bien une interférence pluridisciplinaire et transculturelle dans les domaines idéologiques et esthétiques qui fait intervenir des influences africaines et occidentales de manières tout à fait neutres dans l'œuvre. Bien que certains critiques considèrent que l'auteur congolais adopte une position idéologique qui est une pure vision africaine du monde, nous soutenons que les éléments et les apports divers se correspondent dans le seul but de signifier et qu'ils ne sont pas inscrits dans un rapport de dichotomie.

En effet, l'idée selon laquelle l'Afrique serait le continent de la sorcellerie et de la magie noire est un concept qui naît des clichés européens et d'un fantasme occidental. Même si la littérature francophone d'Afrique révèle une vision magique du monde, les croyances occultes ne lui sont pas exclusives. De nombreuses cultures du monde à l'instar des peuples de l'Afrique subsaharienne entretiennent une ontologie dominée par ce qu'on qualifie de sciences ésotériques. Celles-ci ont été opposées à la rationalité occidentale et ont favorisé l'émergence d'une pensée non rationaliste qui se retrouve dans de nombreuses littératures qui s'influencent dans une intertextualité qui les permet de s'enrichir mutuellement.

La magie comme science de l'émotionnel est propre à toute société humaine avec, bien évidemment, un degré d'adhésion selon les endroits. Il s'agit de la pratique la plus ancienne des civilisations humaines, aujourd'hui proche des religions syncrétistes. Il y a parallèlement une vision magique qui opère dans la littérature, c'est celle qui nous

intéresse dans notre étude. Qualifiée de « réalisme critique », de « réalisme fantastique » ou de « réalisme magique », elle constitue une esthétique qui rapproche plusieurs auteurs dans le monde, essentiellement, ceux de l'Amérique latine, des Caraïbes et de l'Afrique.

I.3.1 Magie et littérature

Au Congo, le poète et romancier Sylvain Bemba (dont les écrits ont fortement influencés Sony Labou Tansi) reconnaît le retour des religions syncrétiques et des pratiques occultes dans la société après une censure longtemps exercée par le monothéisme qui domine l'ensemble des sociétés africaines aujourd'hui. L'auteur parle de « résidus » d'un monde ancien qui survivent dans ces sociétés africaines dont la population est soit musulmane soit catholique. Ce qui signifie que la magie ne constitue pas forcément le canal de référence spirituel de l'individu, tout au plus elle est une expression résiduelle de l'inconscient collectif, c'est-à-dire partagée par un groupe d'initiés mais pas répendue dans l'ensemble de la société.

L'histoire de l'Afrique a été longuement pénalisée, au motif qu'elle n'était pas raisonnable d'avoir foi en ses traditions orales. Dans tout le bloc des « tristes tropiques » le monothéisme européen eut la main lourde. Ce qui relevait du paganisme fit l'objet de la part des missionnaires chrétiens d'une tentative d'extirpation totale au nom de la lutte contre l'idolâtrie. L'avènement de l'anthropologie et de l'ethnologie, la trace durable laissée par le concile du Vatican II dont il faut souligner l'ouverture à l'interculturalité, ont créé les conditions de réhabilitation des religions dites primitives, et, partant des résidus magiques que celles-ci véhiculent ou qui sont présents dans l'inconscient collectif africain.

Le mot syncrétisme résume bien ce nouvel état des lieux [...] ²⁶¹.

L'écrivain congolais trouve dans ces « résidus magiques » la logique d'une approche du réel qu'il qualifie de « vision du monde ». Préférant le concept de « vision du monde », il se démarque des autres littératures et revendique une part de magie propre à la littérature congolaise :

Parler de réalisme critique et de réalisme fantastique à propos de la littérature congolaise risque fort de ressembler à un banal collage d'étiquette sur un produit non contrôlé, du moins si l'on veut éviter tout amalgame. Aussi m'a-t-il paru plus approprié d'examiner le réalisme congolais dans le cadre d'une vision du monde structurée à

²⁶¹ Sylvain Bemba, « Jeux de magie et magie du jeu dans la création poétique et romanesque au Congo », in *Écriture et magie au Congo*, L'Harmattan, Paris, 1994, p.57-61.

partir du noyau des représentations et croyances fondées sur le surnaturel et peut-être même sur le surréel²⁶².

Jean Michel Dévesa interprète ce regain d'intérêt pour la magie chez l'auteur africain comme une volonté d'émancipation et une quête de liberté intellectuelle. Il voit dans l'approche magique une rupture avec les frontières rationnelles imposées à l'homme et une révélation de sa nature propre. La magie est ce qui caractérise la nature humaine par conséquent la vision magique du monde est une entreprise de libération de l'inconscient. Cette définition fait écho en Europe à la démarche des surréalistes qui rompt avec la catégorisation rationaliste de l'univers en annulant les oppositions pour faire un pont entre le rêve et le réel, la raison et la folie dans le but de révolutionner la vie.

L'attention particulière portée aux mouvements surréalistes aux manifestations de l'esprit (analyse des rêves, exploration de l'inconscient) vise en effet à une réappropriation des pouvoirs perdus par un individu écrasé par des siècles de raison pratique, de pensée discursive. (sa quête du merveilleux, d'un merveilleux non pas confiné dans les sphères de l'au-delà mais débusqué ici et maintenant, implique, pour citer breton « de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du cadre du calme de la connaissance , de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution. Il s'agit d'une approche syncrétique du monde renouant avec toute une pensée magique, c'est-à-dire avec une conception homogène du monde, des êtres et de leur relation qu'on retrouve bien dans la philosophie bantoue et dans sa cosmogonie²⁶³.

Pour Sony Labou Tansi, c'est le monde lui-même qui est magique, le langage et les mots en tout lieu sont ses manifestes apparents. Le romancier dépasse l'existence du réel, il trouve l'expression de la magie dans l'usage des mots et dans l'acte de nommer le monde. Ainsi, nommer le réel est une démarche magique qui vient créer un univers total dans lequel aucune frontière ne sera maintenue. Tout est à dire et toute manière de dire doit être convoquée pour participer à ce défi qui est la magie de nommer. En résumé, tout est magie dans la littérature.

Ne me parlez plus de réalisme et surtout plus de réalité, à moi qui sais ce que nous sommes. La réalité est la lisière infinie des infinis, le rivage où se promènent comme sur

²⁶² *Ibidem*, p.57-61.

²⁶³ Jean Michel Dévesa, *Ecriture et magie au Kongo, op. cit.* p. 13.

une plage déserte nos yeux, notre intelligence, notre émotion, notre infinie petitesse et notre ignardise achevée. Tout est magie, tout est magie, tout est magie²⁶⁴.

Selon Barlon Jameson, dans un contexte postcolonial qui porte en soi un matériau historique déjà marqué par deux systèmes de production (précolonial et colonial), l'œuvre porte la coexistence de deux systèmes épistémologiques. On dénote la présence d'éléments magiques, mythiques d'un fond culturel indigène à côté de traits réalistes relevant de la représentation du quotidien. Par conséquent, l'écriture magique devient l'approche la plus appropriée pour représenter les enchevêtrements du monde postcolonial.

Afin d'assumer son sujet, le roman évolue au-delà des sentiers de l'authenticité de l'action et de la représentation rationnelle du monde réel pour trouver ses repères dans l'imaginaire. L'écriture procède par un phénomène de déstructuration du réel à travers l'amplification des scènes de l'extrême. La violence devient une démarche esthétique indissociable de la représentation du monde. C'est à son lieu que se réalisent la création et la rupture introduite par le surnaturel à travers les thèmes de la torture, des viols et de la mort.

Les scènes de violence étant abondantes dans le roman sonyen plus que chez un autre auteur francophone africain, il n'est pas étonnant que Lydie Mondliano affirme que Sony Labou Tansi est le seul auteur africain francophone « dont l'ensemble de l'écriture est régulièrement rapportée au réalisme magique »²⁶⁵.

Sources et influences du magique chez Sony Labou Tansi

Avant les romans francophones d'Afrique, les écrivains latino-américains de par leur expérience et leur culture ont pratiqué une écriture qui rend compte du réel à travers une approche influencée par une vision magique et marquée par la présence d'éléments merveilleux propres à l'imaginaire du récit oral. Jean Stephane Alexis et Alejo Carpentier ont expérimenté une écriture qui s'est émancipée du réel et de la logique rationalisante et normative de l'histoire. L'objectif ayant été d'inscrire dans leur univers les

²⁶⁴ Sony Labou Tansi, « La magie des quotidiens, in *Ecriture et magie au Kongo* », in Jean Michel Devesa, *Ecriture et magie au Kongo, op. cit.* p.58.

²⁶⁵ Lydie Mondliano, « La fabrication des identités dans le roman congolais », in *Parades postcoloniales*, Karthala, Paris, 2006, pp. 109.

caractéristiques propres à leur culture, à leur vision du monde. Il s'agissait pour eux de formuler une véritable manifeste littéraire en soulignant la nécessité pour l'artiste caribéen d'incorporer dans l'écriture les signes de son appartenance à une tradition indigène marquée en particulier par la présence des mythes, des croyances et des systèmes épistémologiques spécifiques.

L'Afrique dans sa partie anglophone avait déjà adopté la démarche magico-réaliste, les romans des écrivains nigériens Amos Tutela, Chenua Achebe et Wole Soyinka montrent un univers habité de figures et des personnages tout droit sortis des imaginaires populaires. L'univers référé se caractérise par les normes de la mythologie dont les repères structurent la chronologie et l'espace fictifs. Le réalisme magique met en présence deux mondes ordinairement conçus comme antinomiques, destinés alors à se choquer ou à s'accommoder de compromis parfois même à se réaliser dans leurs fusions.

Dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne, Sony Labou Tansi peut être considéré comme l'auteur qui inaugure le roman magico-réaliste, dès *La Vie et demie*, l'univers fictif dépasse les limites du réel en ne cherchant aucune vraisemblance, l'auteur grossit les situations et exagère les événements narrés par des procédés d'accumulation, d'amplification et d'hyperbole.

La représentation des scènes de violence apporte au roman une verdeur esthétique qui mêle le réel et le surnaturel. Leur présence ressassée dans la trame impose au récit de dépasser ses limites et de renouveler son esthétique. A la violence thématique correspond une violence de forme qui selon Dominic Thomas définit « la vision que Sony Labou Tansi donne de la postcolonie » :

La sexualité, la cruauté et la violence se retrouvent partout dans la vision du monde que donne Sony Labou Tansi de la postcolonie, il en traite les thèmes de manière beaucoup plus puissante que tous les autres écrivains. Les actes de torture qui ne cessent de dépasser les nouvelles limites, sont présentés comme indispensables au projet très élaboré du gouvernement d'imposer docilité et soumission, tout en contrôlant et en supprimant les dissertations²⁶⁶.

La présence des éléments relevant de domaines logiquement opposés (rêve et réalité, vie et mort) dans le même espace brise le schéma dichotomique et linéaire du réel. Tout s'imbrique dans une esthétique du désordre et du foisonnement.

²⁶⁶ Dominic Thomas, in Jean Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit.

Et puis, je n'ai jamais eu le désir de tracer une vraie frontière entre le réel et le magique. [...] Mais ce qui me paraît important, c'est peut-être le magique. Ce qui est fascinant, foisonnant, luxuriant, explosif dans une certaine mesure. [...] C'est pourquoi j'essaye d'avoir un regard circulaire, explosif qui va dans tous les sens²⁶⁷.

Les conséquences d'une telle prise de position apparaissent au niveau de la structure romanesque. Le roman devient une forme transgénérique, il emprunte toute esthétique littéraire de sorte que l'œuvre se fait une synthèse de l'ensemble des genres, elle calque les esthétiques du théâtre, de la poésie et varie les tendances dans la même œuvre. Le roman refuse l'ordre générique, il se veut ainsi une mise en scène de ce refus de l'académisme.

I.3.2 Hybridité et transdisciplinarité du roman

Frantz Fanon voit chez les auteurs de la littérature postcoloniale la volonté de se rapprocher du lecteur autochtone. Il affirme qu'il existait une littérature de contestation sous l'occupation coloniale qui s'était exprimée en grande partie avec une tentative de séduction de l'occupant bien qu'elle dénonçât les méfaits de la colonisation. Il l'oppose à la littérature plus récente qui s'adresse directement aux autochtones en s'émancipant du regard et du jugement extérieur à son champ littéraire :

La cristallisation de la conscience nationale va à a fois bouleverser les genres et les thèmes littéraires et créer de toutes pièces un nouveau public. Alors qu'au début l'intellectuel colonisé produisait à l'intention exclusive de l'opresseur, soit pour le charmer, soit pour le dénoncer à travers des catégories ethniques ou subjectivistes, il adopte progressivement l'habitude de s'adresser à son peuple²⁶⁸.

L'écriture de Sony Labou Tansi se situe dans cette dernière brèche dont parle Frantz Fanon. L'auteur adresse son œuvre aux peuples des rives du fleuve Kongo et par delà, à l'humanité entière. Son écriture exploite un canal de communication proche de sa culture. On retrouve l'esthétique des récits merveilleux de la tradition orale, (la fable, le conte, la légende et le mythe). Le rapprochement de l'œuvre à la culture africaine est qualifiée de « tropicalisation du roman ». Le récit prend la forme et les aspects d'un univers dominé par la fable et un discours où abondent les formules d'introduction du récit du conte.

²⁶⁷ Nicolas Martin Granel, « Une poétique de la contagion », in *Sony Labou Tansi à l'œuvre, op. cit.*, pp.145-159.

²⁶⁸ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre, op. cit.*, p.175.

Pour illustrer le phénomène de tropicalisation du roman, Jean Marc Moura prend pour exemple le roman de Georges Ngal dans lequel il trouve une forte interaction entre le discours romanesque et l'environnement culturel et linguistique de l'auteur. Le roman de Georges Ngal relève plus de la fable que du genre romanesque puisque celui-ci emprunte l'esthétique du récit de tradition orale :

On connaît l'argument de *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*²⁶⁹, du romancier zaïrois, Mbili a Mpang Ngal : un brillant universitaire africain occidentalisé fait l'objet d'un roman capable d'unir la littérature occidentale et les vertus de la tradition orale africaine. [...] Ce n'est pas par hasard si cette fable est d'origine zaïroise. Sur cette terre, les royaumes apparus dès le XV^{ème} siècle (Kongo, Teke, Kuba, Luba...) ont produit un riche patrimoine oral, allant de l'épopée (Lianja- mongo) au théâtre nkundo ou aux contes²⁷⁰.

Sony Labou Tansi, congolais lui-même, poursuit la démarche de Georges Ngal ; il montre une influence du récit de tradition orale et de la mémoire collective à plusieurs niveaux de l'œuvre. Sur le plan du discours romanesque, l'auteur fait une mise en abîme de la parole du conteur. La fiction est introduite par son narrateur comme un récit oral à travers l'emploi des formules traditionnelles qui ouvrent le conte. *L'Etat Honteux* commence par une allocution au lecteur-auditeur prenant alors des allures de fable :

Voici l'histoire de mon colonel Martillimi Lopez fils de Maman nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti au monde en se la tenant Lopez national, frère cadet de mon-lieutenat-colonel Gasparde Mansi, ah ! pauvre Gasparde Mansi, chef suprême des armées, ex-président à vie, ex-fondateur du rassemblement pour la démocratie, ex-commandant chef des libérés des peuples, hélas comme Lopez de maman, venu au monde en se la tenant, parti du monde de la même sale manière, quel malheur²⁷¹.

Nous pouvons également citer l'incipit de *La Vie et demie* qui use de la même formule propre au conte traditionnel :

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses tout. Complètement par terre. C'était le temps où la mer était la mer...²⁷²

²⁶⁹ Georges Ngal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Alpha Oméga, 1975.

²⁷⁰ Jean Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, Paris, 1999, p. 92.

²⁷¹ Sony Labou Tansi, *L'Etat-honteux*, op. cit., p. 7.

²⁷² Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 11.

Dans *l'Etat-Honteux*, le Guide souhaitant immortaliser son histoire est amené à décliner la manière de la raconter. Le conteur doit raconter à la manière d'un « griot », personnage symbolique de la tradition orale africaine parce que porteur de mémoire et de parole. Le narrateur donne les aspects recherchés et les qualités d'une œuvre d'histoire réussie, il rappelle que celle-ci doit se raconter « de père en fils » de manière à la rendre éternelle :

Et pour se calmer il fait venir son griot Thanassi national qui raconte la vieille histoire de notre frère Louhaza qui aima sa mère à la folie [...], il lui raconte l'histoire de Loukenso Douma, fondateur d'un royaume qui englobe l'actuel Congo Zaïre et l'actuel Angola, il lui raconte comment Manuela Otha avait fondé le Tamalasi..., il lui raconte l'histoire de l'ex-mon-colonel Youhakina Konga, c'est long son histoire, mais je voudrais qu'elle se raconte de père en fils pour l'éternité des éternités, exactement comme je l'ai entendue de ma grand-mère...²⁷³

Sur le plan thématique, la fiction romanesque est marquée par le merveilleux du récit oral. *Le commencement des douleurs* emprunte le thème du baiser aux deux contes *La belle au bois dormant* et *Blanche neige*. Ces deux récits nouent leur intrigue autour du baiser, le baiser de vie et de mort. Dans *Le commencement des douleurs*, la jeune Banos Maya ayant reçu le baiser coutumier, attend son mariage avec le vieux Hosacar Hanah, cette union est une question de vie ou de mort. L'incipit introduit d'emblée « le baiser », il lui donne une dimension féerique rendant possible le récit qui en découle.

Tout a commencé par un baiser. Baiser de malheur. Baiser du démon. Baiser puant. [...] Le baiser avait sabordé les dieux, ceux du ciel et ceux des enfers. Il avait déraciné nos coutumes, éventré l'entendement, déchiré les usages, pulvérisé les bases mêmes notre existence²⁷⁴.

La narration procède à une déchronologisation du temps réel et à une déréalisation de l'espace. Le temps et l'espace s'apparentent à ceux du conte, ils s'émanent des marques du réalisme. On a affaire plus au temps imaginaire des récits oraux. *La Vie et Demie* s'ouvre et finit exactement comme un conte, la fiction est donc placée dans un temps autre que le notre d'autant que la fin de l'histoire prend une dimension des temps mythologiques :

²⁷³ Sony Labou Tansi, *L'Etat-Honteux*, op. cit., p. 14.

²⁷⁴ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit, pp. 11-12.

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre.
C'était au temps où la terre était ronde, où la mer était mer la mer [...] ²⁷⁵

Il plut sur Félix-Ville pendant deux mois après que Jean Calcium eut arrêté l'envoi des vibrations meurtrières. Ainsi naquirent le Nil qui a vu tous les pharaons, le Nyassa, le Victoria, la région des grands lacs²⁷⁶.

L'étude de Pius N'gandu Nkashama donne à l'univers merveilleux toute sa raison d'être, il ne le qualifie pas d'*a-normal* mais l'interprète comme la prise de conscience d'une nouvelle réalité, parlant des cas hors-normes et hors-espace de la réalité postcoloniale introduite par le récit de *La Vie et demie*.

[...] effectivement ce n'est pas de l'*a-normal*. On pourrait dire que c'est le contraire qui s'exprime ici, dans la mesure où ce qui peut être considéré comme normal est justement rejeté dans l'illogique, par rapport au contexte historique²⁷⁷.

Ce récit crée un univers désancré où dominant l'exagération et le grossissement des situations. Les normes qui régissent la fiction sont celles de la démesure de la fable. Ainsi dans la fiction sonyenne l'homme vit 150 ans, la grosseur de Chaïdana dure quatorze mois, le cadavre de Martial Layisho se décompose seulement deux ans après sa mort...

Sony rompt les frontières entre la vie et la mort, tout se mêle, tout communique. Les vivants et les morts se côtoient et partagent la même aire de vie. Les morts ont une influence sur la vie des vivants : Martial revient pour gifler et dire le fameux « il faut partir » à Chaïdana. Le corps fusillé, découpé, dont les morceaux restent vivants, refuse la mort.

Les personnages sonyens sont des archétypes des protagonistes des récits de légende représentés sous une morphologie colossale qui les rapproche des figures tétralogiques. Les guides providentiels sont des cannibales, velus, des identités gigantesques proches de l'ogre. Le Guide de Katamalanasia et sa progéniture Patatra, se nourrissent de la viande crue.

²⁷⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 11.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 199.

²⁷⁷ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et violence dans la littérature francophone d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.109.

Patatra grandissait. On l'élevait comme un tigre, comme un lion. On lui faisait parfois manger de la viande crue ; Pas de leur viande artificielle des magasins gouvernementaux, qui vous enlève un peu de sang dans le sang. Patatra mangeait de la vraie viande sauvage, qui sortait des parcs du guide, de la viande nature, où l'on mangeait un peu de forêt, qui sentait la boue, les lianes²⁷⁸.

Les personnages représentés ne correspondent pas aux archétypes romanesques, c'est-à-dire des identités pouvant appartenir à une réalité sociale. Ce sont les personnages des récits merveilleux des légendes et des contes qui habitent le roman. Leurs formes inhabituelles dénotent d'un goût du gigantisme, leur attribuant des tailles surhumaines, ils sont velus, ils ressemblent plus à des monstres lorsqu'ils ne sont pas tout simplement des formes immondes tels Patatra (*La vie et demie*) le colosse, (*Les Yeux du volcan*) ou Yogo Loboto Yambi, le monstre aux huit yeux (*Les sept solitudes de Lorsa Lopez*) :

L'homme avait un demi-mètre de barbe toute noire. Son crâne, rasé tel un œuf, laissait voir en son milieu un îlot de poile drus, rouge piment qui descendait derrière l'occiput comme une queue de cheval et se terminait par un trousseau de cauris multicolores. Un front lourd. Un nez immonde qui paraissait appeler l'air environnant. Des yeux qui laissaient un éclat de métal blessé, au dessus desquels broussaillaient des sourcils rouges.²⁷⁹

Le monstre avait sept têtes couronnées d'une crête en laiton, douze bras de longueur excentrique, une jambe en forme de colonne striée, terminée par une sorte de pattes d'éléphant, treize défenses fortement poilues et dentelées, avec treize orifices dont quatre en forme de trompe, terminés par une manière de parapluie en calcaire compact, et qui se cassaient comme des serpents de verre quand on les touchait²⁸⁰.

L'apparition de ces personnages s'éloigne de toute représentation réaliste propre au roman classique. La définition classique du roman (novel) comme genre soumis à un réalisme formel et à une logique réaliste proche du quotidien est dépassée.

L'écriture de Sony Labou Tansi creuse dans le sens de l'irrationnel, le récit laisse apparaître des allures de roman fantastique, voire de science fiction. Plusieurs passages sont proches du récit fantastique, les falaises participent aux événements en criant et en prévenant des drames à venir, les frontoglyphes recueillis par des pêcheurs sont des messages hors temps, ils sont écrits par des photons.

L'émergence de la science fiction

²⁷⁸ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p.130.

²⁷⁹ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p.8.

²⁸⁰ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 17.

Le roman de Sony Labou Tansi traite d'un réel qualifié d'a-normal et d'inquiétant que l'auteur appréhende avec une vision magique du monde. Très vite, le roman sonyen fait évoluer le récit en introduisant des thèmes encore inconnus dans la littérature francophone de l'Afrique subsaharienne. Ils semblent d'ailleurs incompatibles avec la culture africaine puisqu'il s'agit de la thématique des récits de science fiction. Le roman traite de préoccupations scientifiques dans un espace africain où les questions politiques, la problématique de l'identité culturelle et la singularité régionale ont été les principales préoccupations de la fiction littéraire et de la réflexion intellectuelle.

Dès le récit de *La Vie et demie*, Sony Labou Tansi fait évoluer ses thèmes parallèlement aux espaces qu'il évoque. Après avoir inséré les thématiques politiques liées à la capitale, la fiction évolue dans l'univers magique de la forêt. La dernière partie du roman traite de deux thèmes dévolus au récit de science fiction à savoir la guerre des insectes mutants qui viennent ravager la capitale Felixville et l'histoire du clonage qui donne naissance à des centaines de bébés identiques nommés les Jean. « L'usage littéraire du surnaturel a manifesté l'opacité partielle d'une culture, le moment où l'approche réaliste apparaît insuffisante. Quel serait le sens de la science fiction dans le roman africain ?

Pour répondre à cette question nous nous appuyons sur l'étude de Lydie Moudileno qui traite de la question des sciences fiction dans le roman sonyen. Traitant des thèmes de la tropicalité, elle affirme que le récit est en résistance, il s'oppose à la parole du Guide. En évoquant la relation de l'œuvre et de son auteur, elle considère que l'écriture des tropicalités est liée à la condition de l'auteur « en tant qu'écrivain africain francophone »²⁸¹.

Il y aurait ainsi dans *La vie et demie* « une double situation tropicale », celle de la société postcoloniale représentée et dominée par la violence du despote et celle de l'écrivain. De plus, chez ce dernier on doit distinguer entre la tropicalité donnée (le fait qu'il est situé dans cet univers et s'en réclame) et une tropicalité acquise, qui renvoie au travail de l'écrivain sur la langue, en particulier au processus par lequel le français arrive à porter (à travers des néologismes comme « tropicalité ») justement, le signe d'une spécificité culturelle et historique²⁸².

²⁸¹ Lydie Moudileno, « La fabrication des identités dans le roman congolais », in *Parades postcoloniales*, *op. cit.*, p 66

²⁸² *Ibidem*, p. 66.

Écrire une thématique apparentée à la science fiction apparaît comme une volonté et une tentative de sortir de « la tropicalité ». Le processus d'écriture en résistance pousse les limites culturelles pour dépasser le conditionnement de l'écrivain aux thématiques et aux genres qui lui sont prescrits. C'est un écrivain en quête de la liberté totale qui déjoue alors le jeu des littératures régionales et leur inscription dans des catégories qui les singularisent. La violence est faite à la notion même de la catégorisation et des classements des littératures. Il s'agit d'une « compétition sur le terrain même de l'imaginaire ».

Le réalisme magique a été la première étape de la résistance de l'auteur francophone. Le refus de l'inscription dans un réel africain fermé est un acte « indiscipliné » donc acte de révolte. Ce qui justifie alors l'adoption du surnaturel. La tentative du récit de science fiction est un degré supérieur de la résistance qui confère à l'auteur et à son œuvre le même niveau de traitement que l'auteur occidental.

Lydie Moudileno conçoit l'écriture comme une perpétuelle remise en cause de l'enferment de l'écrivain. Cette contestation se réalise dans le roman avec le personnage de Martial qui tout au long du récit refuse de mourir pour proférer et écrire avec l'encre de Martial la révolution. Irrité par la résistance de Martial le Guide n'arrête pas de clamer son impératif « cesse d'être tropical » ce qui pourrait bien s'appliquer au projet littéraire de Sony Labou Tansi. Selon Lydie Moudileno, l'adhésion aux thèmes de la science fiction annonce la fin de la tropicalité et ouvre une violence encore plus sanglante que la violence tropicale. Le roman s'ouvre alors aux thèmes qui rompent avec les thèmes de la tropicalité et du réalisme magique :

L'écriture consciente de ses propres dérives tente alors de laisser derrière elle le réalisme magique, d'imaginer, donc, une autre forme de parade, en recourant à l'exploitation de thèmes traditionnellement associés à la science fiction²⁸³.

Les personnages scientifiques remplacent les Guides et les poètes-rebelles. Deux romans s'illustrent dans cette nouvelle thématique *La Vie et demie* et *Le Commencement des douleurs*.

La Vie et demie dépasse les thèmes du viol, de la torture au couteau que le Guide applique laissant s'exprimer des créatures étranges qui sont les œuvres des scientifiques qui tuent en masse par le feu, les bombes et les mouches mutantes ainsi que le montre le

²⁸³ *Ibidem*, p.71.

passage où de la guerre qui rase la ville. Il s'agit bien d'une nouvelle violence que l'Afrique n'a pas encore atteinte, elle est celle des Etats armés dont la technologie avancée permet de disposer des armes de destruction de masse :

Après les mouches Jean Calmcium envoya le feu. Et Felixville devient un grand lac carbone où nageaient des poissons d'ombre et fantômes. La puissance étrangère qui fournissait les guides perdit un chiffre écœurant de ses citoyens à Félix-Ville. Jean Calcium continuait à envoyer ses vibrations meurtrières à Félix-Ville où la terre avait pris feu et fondait²⁸⁴.

En évoquant pour la première l'univers atomique, nucléaire et les radiations, le récit passe d'un monde merveilleux dominé par le surnaturel au règne de la science et de l'atome.

Enfin, *Le Commencement des douleurs* actualise l'utopie de l'éradication des maladies lorsque Hoscar Hanah fils découvre le vaccin contre toutes les maladies du monde. La médecine, comme science, occupe une place importante dans la trame. Le savant Hoscar Hanah refuse même la tradition et la coutume pour se concentrer pleinement à la science. Il refuse de se marier à la gamine Banos Maya de peur d'être privée de ses recherches. A sa mort, son fils poursuit son œuvre et finit par faire une découverte scientifique qui révolutionne le monde. Hoscar Hanah Junior trouve le vaccin qui éradique toutes les maladies du monde.

Le récit sonyen s'émancipe de toute catégorisation générique, il devient une écriture hybride qui dévoile la quête permanente de liberté de l'auteur congolais comme principale source de son génie. La préférence de la science fiction se renouvelle dans le théâtre à travers le thème du clonage qu'on retrouve dans la pièce *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha*. Le dictateur Wallante recrute des « inséminateurs » qui ont en charge de multiplier la population de l'île du Guide.

Cependant, les thèmes de la science fiction n'arrivent pas à annuler totalement les tendances « tropicales » de la fiction. Ils surgissent dans un univers qui leur est étranger et contrastent avec d'autres thématiques plus courantes en l'occurrence la critique des mœurs sociales. Ces thèmes traditionnellement inscrits dans l'univers du roman francophone persistent encore. Ils apparaissent dans un cadre proche de l'esthétique de l'écriture dramaturgique. Le roman adopte un point de vue satirique et s'avère un pamphlet qui procède « d'une théâtralisation de son récit ». Le récit échappe à la réalité

²⁸⁴ Sony Labou Tansi, *La vie demie*, op. cit., p. 187.

africaine par moment mais l'influence du style dramatique maintient la fiction dans son univers endogène. Les thèmes politiques et sociaux sont décrits de manière réaliste par la présence abondante des dialogues qui participent à la narration.

Chaque personnage est un narrateur potentiel ce qui permet au roman de multiplier les points de vue et de varier les récits. Le dialogue communique, narre et fait évoluer la trame. Il établit un système narratif double qui donne aux personnages, à tour de rôle, l'identité d'énonciateur narrateur selon qu'il parle et de l'énonciataire lecteur-spectateur.

I.3.3 Théâtralisation de l'acte narratif

Il faut rappeler que Sony Labou Tansi a d'abord écrit des textes dramaturgiques avant de s'engager dans une carrière de romancier. Cette aventure théâtrale a naturellement influencé son écriture romanesque. La théâtralité du roman est fortement visible dans la création des personnages. La profusion d'individus issus de différentes classes sociales permet une catégorisation des protagonistes. Nous avons affaire à divers types de personnages qui apparaissent comme l'archétype ou le symbole d'une caste sociale.

Les Guides providentiels sont les personnages qui incarnent la violence d'un genre dramatique contemporain. Ils ont un comportement machinal, dénoué de toute pensée, ils exécutent des gestes mécaniques et profèrent des cris. Ils sont proches des figures ubuesques par leur démesure et leurs aventures sanguinaires. Ils rappellent le Ubu roi d'Alfred Jarry et le Arturo Ui de l'Irrésistible ascension d'Arturo Ui de Bertolt Brecht. Ces deux auteurs dramaturges initient l'esthétique du théâtre de la cruauté. On retrouve dans la catégorie du théâtre de la cruauté les Présidents tels que François Matele Pena alias Césama 1^{er} de *La Vie et demie*, Martilini Lopez de *L'Etat-Honteux*.

D'autre part, l'influence de la dramaturgie permet de faire une critique acerbe contre la société postcoloniale. Le récit procède d'une mise en scène de la violence et du langage théâtral. Les thèmes de la répression policière et politique sont au cœur du récit.

L'auteur fustige une société qui ne sait que générer des violences à l'encontre de la population. Deux catégories de personnages s'illustrent dans l'opposition. Nous avons d'un côté le pouvoir et ses représentants et de l'autre la société civile. Cette dernière est composée de journalistes, d'étudiants et d'intellectuels. L'intolérance et la suppression

des libertés politiques sont les motifs de la confrontation mise en scène à travers de nombreux dialogues théâtralisés.

Dans des dialogues ce passage de *La Vie et demie*, la force militaire vient arrêter le journaliste de manière arbitraire. Le discours employé est incisif, il imite la violence des mots qui sonnent comme un coup. Bien que la parole apparaisse comme l'élément moteur de la scène, il n'y a pas de véritables échanges mais plutôt des impératifs qui inscrivent toute énonciation dans un enjeu de confrontation :

-Au nom du Guide vous êtes en état d'arrestation.

-Qu'est-ce que j'ai fait au Guide ?

-On ne pose pas de question²⁸⁵.

Dans *Les Yeux du volcan*, la milice débarque pour arrêter le journaliste Chikaya qui dirige *La Septaine*. Le récit use de dialogue court pour rapporter la violence des propos des oppresseurs. Le roman met en procès non pas le procès du journaliste mais celui l'interrogatoire dénudé de toute tentative de communication. Le dialogue illustre la privation de la liberté de pensée. La seule alternative qu'il donne c'est l'introduction de mots obscènes, « saleté d'enculé », terme qui ne pouvant pas être rapporté par le narrateur, sort directement de la bouche des personnages rendant la séquence proche du discours oral et de la révolte par le langage de la colère.

-Monsieur, vous avez publié un journal.

-Oui monsieur, il y a treize semaines.

-Vous avez publié des insanités ?

-Oui, monsieur, il y a treize semaines.

-Au nom de la loi, je vous arrête.

-J'ai attendu treize ans pour vous dire que vous n'êtes qu'une saleté d'enculé²⁸⁶.

Les altercations violentes entre la force de l'ordre et les journalistes sont abondantes. Dans l'ensemble du roman, elles sont rapportées dans les dialogues. Elles composent un système de signification relevant de l'écriture de violence. L'espace de dialogue apparaît comme un espace d'agression qui appelle à la prolifération de mots

²⁸⁵ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op.cit., p.79.

²⁸⁶ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p.63.

habituellement censurés tels que « connerie » utilisé dans le passage suivant. L'espace de dialogue est également un espace de domination du plus faible par la force armée. L'échange dramatique n'ouvre pas à une issue ou à une évolution de la communication, tout au plus, il enferme l'échange et l'inscrit dans un enjeu de destruction de l'Autre.

Dans le même roman, le dialogue poursuit la scène de l'arrestation dans laquelle le journaliste est plié aux ordres de la police. L'énonciation procède par des séquences brèves suivies à chaque fois d'un « oui monsieur » qui montre l'obéissance de l'intellectuel et son refus de confrontation. Les séquences sonnent comme un matraquage répétitif dont le but est d'annihiler la volonté et le désir de l'autre si ce n'est pas sa conscience qu'il faut taire définitivement :

-Plus jamais la connerie de vendre votre choucroute empoisonnée ! que ceux qui manquent de lecture lisent la constitution.

-Oui monsieur.

-La vérité c'est pour ceux qui ont la cervelle forte.

-Oui monsieur.

-Et un journaliste, du bon journaliste, c'est faire répéter la volonté du peuple au peuple tout entier.

-D'accord, camarade monsieur.

-La prochaine fois, vous aurez votre place sous terre...

-oui, monsieur... le président.

-Il y a plein de fille dans le pays. Si vous n'avez rien à fiche, fabriquez des citoyens²⁸⁷.

Le discours théâtral s'inscrit dans un rapport d'antagonisme qui oppose le pouvoir et le citoyen. Le langage oral apparaît comme un moyen d'inscrire la violence à l'intérieur du dialogue à travers un rythme dynamique et accéléré par des séquences courtes qui n'appellent jamais à une véritable communication. Le dialogue ne révèle pas plus que le souhait de domination, l'interdiction, l'ordre et la répression. La présence abondante de mots vulgaires et obscènes vient accentuer la violence du propos.

Elle permet d'autre part, au roman de représenter un registre varié de discours qui mêle les termes soutenus aux termes populaires, les mots savants et les mots familiers créant ainsi des incohérences significatives dans la volonté de signifier la violence.

²⁸⁷ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 64.

L'œuvre de Sony labou Tansi excelle dans ce jeu de mot, l'auteur prend la liberté de créer un langage particulier à son œuvre par un phénomène de néologisme et de construction des images métaphoriques usant abondamment du lexique du corps humain et des parties intimes de l'homme.

L'inscription des mots et des termes composés dans un univers postcolonial appelle à une réinterprétation des éléments de langage en considérant les liens entre les langues africaines et la langue française. Il se crée dans l'œuvre francophone un nouveau contexte d'énonciation dont la critique doit tenir compte. Le phénomène le plus apparent est la liberté que prend l'auteur qui s'accorde la licence de création langagière.

Face au texte francophone postmoderne, la critique postcoloniale adopte alors une approche dite sémiotique dans le but de saisir le sens des œuvres dans leur contexte francophone d'usage. L'espace linguistique nouveau est dominé par l'émergence de l'humour et de la dérision qu'on retrouve chez Ahmadou Kourouma et chez Sony Labou Tansi. Le discours littéraire est à son tour coloré des particularités régionales de telle sorte qu'on parle du franmalinké et de frankongo s'agissant des deux auteurs que nous avons évoqués. La création littéraire apparaît alors comme un acte de violence langagière qui consiste à libérer la langue et à l'inscrire dans son contexte. La crise et le chaos qui caractérisent les sociétés postcoloniales influencent l'écriture et laissent apparaître un système de signification subversif apparenté à la violence verbale.

CHAPITRE II - LA TERRITORIALISATION DU ROMAN ET SES CONTRAINTES ÉDITORIALES

Introduction

Léopold Sedar Senghor voyait dans la francophonie « un humanisme intégral qui se tisse autour de la terre²⁸⁸. » Dans sa définition, l'intellectuel et poète sénégalais mettait l'accent sur les valeurs partagées par une « communauté » de langue française et qui se complète dans ses apports culturels endogènes dans la « francité ». Plus récemment, Edouard Glissant insistait sur la diglossie dans l'espace francophone en affirmant que « notre commune condition est le multilinguisme. » L'analyse du champ littéraire francophone se construit autour de ces deux points de vue, d'une part l'idée politique et idéologique d'échange entre des cultures qui se complètent et d'autre part, un bilinguisme poétisé mais qui n'est pas à l'abri des complications culturelles, politiques et critiques d'une lecture-édition et d'une lecture-critique de l'œuvre situées dans l'espace français (métropolitain).

Écrite dans son champ littéraire francophone et dans un contexte culturel particulier, l'œuvre littéraire est éditée et diffusée par des institutions situées au centre et dont les enjeux esthétiques dépassent l'auteur. Cette réalité matérielle et politique a des répercussions importantes sur la poétique des œuvres et sur leur devenir dans les deux espaces. L'enjeu de l'espace fonde le débat sur la question des relations que les littératures francophones entretiennent avec les territoires et les aires géographiques. Les identités littéraires sont interrogées et revues par la critique et l'édition qui se positionnent de manière différente sur la question des espaces littéraires. Dans quelle mesure et selon quels critères les œuvres francophones participent-elles à ce que Pascale Casanova appelle « La république mondiale des lettres ? » Quelle relation entretiennent-elles avec le centre français et avec les œuvres françaises dans leur diffusion ?

La délimitation de l'espace littéraire francophone à « sa géographie propre » est un enjeu critique, il y insère les particularités propres à ses auteurs et la manière dont ils

²⁸⁸ Cité par Christiane Chaulet Achour, *Francophonie, Francophonies, francophone, art. cit.*

se construisent à l'intérieur. Dans la distribution de leurs œuvres, les institutions leur attribuent des catégorisations et des schémas symboliques de diffusion qui leur sont propres et qui leur créent un espace conventionnel dans le monde de la littérature. Nous citons Xavier Garnier :

L'espace littéraire francophone a sa géographie propre au sein de l'espace littéraire mondial, avec ses orientations, ses polarisations, ses zones de haute pression et de basse pression, ses quartiers d'isolement et ses plaques de redistribution. Il ne sera pas question de rechercher une adéquation directe entre les flux migratoires, les situations géopolitiques des différentes régions et l'influence de telle ou telle littérature dans l'espace littéraire mais la prise en compte des deux niveaux de l'espace permettra de mieux comprendre comment ils s'articulent l'un à l'autre. De tels projets qui placent les études littéraires francophones au sein d'un espace mondial ne peuvent faire l'impasse sur les connexions, jeux d'alliances, conflits d'influences entre langues, qui travaillent l'espace mondial. Les écrivains et leurs œuvres sont des acteurs pas nécessairement conscients d'une guerre des langues qui façonne l'espace géographique²⁸⁹.

La catégorie littérature francophone est attribuée à tous les auteurs étrangers de la France qui sont publiés dans les maisons d'édition métropolitaine. Dans une étude intitulée, *Francophone, Francophonies, francophone*, Christiane Chaulet-Achour pose d'emblée la problématique du qualificatif et de l'appartenance de l'œuvre. Elle revient aux problèmes qui surgissent dans les relations qui s'opèrent entre les auteurs de la francophonie (espace périphérie) et ceux du centre français. Son analyse pose la question de la place de ces écrivains qui ont la langue française comme langue d'écriture mais dont « l'origine ou celle de leurs ascendants n'est pas hexagonale dans le champ littéraire français²⁹⁰. »

Christiane Chaulet Achour insiste sur le recours à une francophonie plurielle. Elle interroge l'acceptabilité du qualificatif francophone et la conception des francophonies (au pluriel) en envisageant la suppression des frontières qui persistent dans la catégorisation d'une littérature de périphérie subalterne de la littérature française :

Lorsqu'on ajoute aujourd'hui, le pluriel au substantif et qu'on le lie avec le qualificatif « littéraires », on tente une double opération : celle de lui redonner une signification délogée de la domination coloniale tout en suivant un usage qui s'est imposé²⁹¹.

²⁸⁹ Xavier Garnier, « Perspectives géocritiques sur les littératures francophones », (dir) Marc Cheymol, *Littératures au sud*, Agence universitaire de la francophonie, éditions des archives contemporaines, 2009, p. 98.

²⁹⁰ Christiane Chaulet-Achour, « Francophonie, francophonies, francophone », *art. cit.*

²⁹¹ *Ibidem.*

L'emploi du mot francophonie au pluriel apporte un sens supplémentaire ou modifie le sens originel. Il s'agit de répondre à la question qui serait la suivante : est-il encore légitime et justifié de qualifier les écrivains d'expression française des espaces périphériques du qualificatif francophone et quel terme serait approprié pour caractériser l'écriture contemporaine d'expression française ? La catégorisation de littérature « francophone » peut se justifier sur le plan de la recherche pour des raisons universitaires. Elle suggère d'abolir les frontières des œuvres pour aboutir à une catégorisation qui rassemble les œuvres écrites en français sans distinction d'origine en acceptant que la « France est aussi un pays francophone. » Nous citons Christiane Chaulet Achour :

La séparation littérature française/littératures francophones peut uniquement se justifier au plan de la recherche, où une analyse serrée impose de cerner les spécificités de l'objet d'étude, encore faut-il préciser de quel ensemble francophone l'on traite. Il conviendrait d'aboutir à une conception des lettres francophones qui ne soit ni le bloc des "littératures françaises hors de France", ni l'unanimité, fallacieuse et politiquement ambiguë, d'une "communauté de locuteurs". Cela suppose d'accepter ce fait très simple que la France est aussi un pays francophone. Dès lors, "intégrer les études francophones dans l'histoire de la littérature française, ou "francophoniser" celle-ci, permet de dépasser les relents nationalistes de l'histoire littéraire"²⁹².

Christiane Chaulet Achour poursuit sa réflexion en rappelant une condition identique à tous les auteurs francophones dans le contexte de post colonie. Ceux-ci sont amenés à être bilingues ou multilingues et à écrire dans un contexte de diglossie ou « d'interlangue ». Naturellement, les œuvres se caractérisent par une polyphonie littéraire à partir de laquelle l'écrivain négocie la rencontre entre sa langue maternelle et la langue française, le croisement entre un espace culturel territorial et un espace culturel francophone :

Les écrivains dits « francophones », sont plus encore que les écrivains français des traducteurs, au sens proustien de « passeurs » car, dans leurs œuvres, ils font franchir les frontières. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain a une lecture optimale du récit. Le lecteur monolingue peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française et sent qu'il est en présence d'une véritable polyphonie orchestrée par ce que Lise Gauvin a nommé une « surconscience linguistique ». Tous les écrivains francophones offrent une langue de création, conservant la mémoire des langues et des cultures d'ailleurs. Tous négocient en un « monolinguisme » de création leur bilinguisme réel²⁹³.

²⁹² Jean Marc Moura, Cité par Christiane Chaulet-Achour, art. cit.

²⁹³ Christiane Chaulet-Achour, « Francophonie, francophonies, francophones », art. cit.

L'exemple de Jacques Roumain permet d'illustrer la problématique de croisement des langues et des espaces littéraires. Christiane Chalet Achour consacre une analyse approfondie de la langue de Jacques Roumain dans son œuvre *Gouverneurs de la rosée*. Elle met en lumière « l'invention d'une langue » et l'expression « d'un créole littéraire » qui agit à la marge de la grammaticalité classique du français. La langue de Jacques Roumain s'inscrit dans une volonté de se rapprocher du « récit paysan haïtien » et d'oublier « la langue bourgeoise » conforme au français importé.

Christiane Chalet Achour y voit un discours littéraire qui « invente des passages entre ces deux langues », à savoir le français et le créole haïtien :

Le travail littéraire Jacques Roumain s'inscrit dans une tradition de respect de la langue du pays, respect perceptible par cette inscription en littérature. Il représente à un degré très achevé, cette négociation linguistique qui en fait, encore aujourd'hui, sa réussite la plus sensible. Son objectif est de faire comprendre en français en donnant tout le temps le sentiment au lecteur qu'il est dans un univers haïtien créolophone. Le roman tente de s'écrire en français normé ni en créole mais dans une langue littéraire qui invente des passages entre ces deux langues, une langue littéraire, résolument *artificielle*²⁹⁴.

Yves-Abel Fèz poursuit la réflexion sur la problématique de l'espace littéraire et de la place des auteurs francophones d'Afrique dans la littérature francophone et au-delà des frontières linguistiques du français. Il fait un rapprochement entre la fiction africaine et « la world fiction ». En s'appuyant sur la pensée d'Edouard Glissant, précisément sur la notion de « langues rhizomes » et de « littérature monde », Yves-Abel Feze trouve que les deux concepts sont plus appropriés aux inventions linguistiques nouvelles et à la fiction littéraire d'expression française. Il relève des correspondances et des similitudes entre les auteurs francophones d'Afrique et ceux des Antilles en trouvant dans les deux champs littéraires un discours qui participe au phénomène de créolisation de la langue. Nous citons son analyse :

Il suffit de considérer que la notion d'écriture francophone et donc eurographe ne va pas de soi car elle désigne une littérature produite dans une langue qui pour être la langue n'est pas tout à fait étrangère, car étant une langue seconde. Ce fait pousse l'auteur à un phénomène de créolisation de la langue de l'Autre qui envahit le continent. Créolisant la langue d'emprunt et se l'appropriant, les écrivains africains la déterritorialisent et produisent ainsi des textes « rhizomes » retranscrivant la diversité du monde dans une

²⁹⁴ Christiane Chalet Achour, *Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain, La pérennité d'un chef d'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Classiques francophones », p. 67.

sorte de totalité fragmentée. De la sorte, les textes francophones brassent des langues différentes et tombent dans le chaos du monde dont parle Glissant²⁹⁵.

La particularité de la littérature francophone est d'être inscrite dans des espaces culturels postcoloniaux et de partager une situation de chaos, de désordre. Cet informel est propice à la réinvention, à la transgression et à la subversion des structures des langues. Celles-ci s'imbriquent, s'accouplent, se fécondent et laissent place à la création des langues littéraires comme principale caractéristique esthétique et poétique de la littérature francophone contemporaine.

Le chaos est bien ce choc des langues et des cultures dans l'espace francophone où tout se fragmente pour laisser dans chaque œuvre non pas un tout total identitaire mais des fragments multiples issus de cultures différentes laissant le champ à des œuvres hybrides. La littérature est elle-même devenue un espace de partage neutre qui n'accepte plus la domination ou la souscription d'un espace littéraire par rapport à un autre. Il y a une volonté réelle et revendiquée par les auteurs, les critiques et les intellectuels d'en finir avec le centre et le point de vue occidentaux (ainsi que nous l'avons déjà annoncé) et de ne plus agir en écrivains de périphérie subalternes des écrivains français. C'est le cas donc de Sony Labou Tansi dont la subversion linguistique déstabilise la langue française en l'accouplant avec l'esprit séculaire de l'oralité de sa langue maternelle.

Toutefois, son œuvre n'échappe pas aux multiples contradictions et aux contraintes que pose l'expression de soi dans une langue d'emprunt qui, de fait, porte ses images, ses symboles et sa fonction politique.

L'hybridité linguistique, peut-on également dire critique, est le principe de la littérature et des sciences humaines contemporaines, elle n'est pas identitaire mais s'ouvre sur l'altérité. L'hybridité linguistique dans la post colonie est de ce point de vue une écriture du monde, « une stratégie visant l'accès à un bien symbolique qui est connaissance et consécration des petites littératures dans la « République mondiale des lettres²⁹⁶. »

Nous comprenons que la notion « petites littératures » (parfois appelées littératures mineures) est employée dans un sens péjoratif puisque ainsi que le précise Yves-Abel Feze, pour tout auteur, l'écriture est un désir de participer aux grands mouvements de signification du monde. Nous nous convenons du fait que derrière

²⁹⁵ Yves-Abel Feze, *Langues et interculturalité dans la littérature d'Afrique francophone*, <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/108.html>, n° 06, 2006. (Consulté le 25 juillet).

²⁹⁶ Yves-Abel Feze, *Langues et interculturalité dans la littérature d'Afrique francophone*, <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/108.html>, n° 06, 2006. (Consulté le 25 juillet)

l'expression de « petites littératures », se cachent plusieurs barrières qui persistent encore dans la littérature francophone et qui empêchent l'épanouissement des écrivains issus des cultures du Sud et des pays anciennement colonisés. On regroupe dans cette catégorie les littératures dominées qui se font « dans une langue majeure » tout en cherchant à exister dans l'univers littéraire international.

Il subsiste au sein des institutions linguistiques, littéraires et politiques, un néo-conservatisme dont l'ambition est de sauvegarder un certain académisme de la langue française. Il serait inapproprié de nier ce fait et d'ignorer qu'il y a bien une appréciation des œuvres francophones liées à des finalités éditoriales et politiques qui imposent aux auteurs, voulant être reconnus dans le monde, d'accepter des contraintes qu'ils auraient volontairement rejetées.

Malgré les possibilités créatrices nombreuses qu'apporte le bilinguisme et malgré une multiplication des œuvres allant dans le sens d'une hétérogénéité littéraire qui voit des auteurs proposer une gamme d'inventions : jeux de langues, créolisation, métaphorisation originale, force est de constater que plusieurs portes sont fermées à ces auteurs.

Il n'est pas question de méconnaissance de l'abondance de la création et de la richesse des créations mais des difficultés à accepter l'autre en soi, d'accepter l'enrichissement du chœur des voix littéraires en langue française sans intégration appauvrissante aux mélodies dûment estampillées « Valeurs françaises » mais ouvertes à la pluralité. On sait que chaque nation a tendance plus ou moins forte à « recentrer » ses produits culturels autour des valeurs définies par des générations successives d'héritiers. Plus les traditions sont anciennes plus les habitudes sont ancrées dans la conscience de chacun²⁹⁷.

Face à ces difficultés deux possibilités s'offrent à l'auteur francophone : soit il s'expatrie vers d'autres littératures, soit il participe à une indigénisation du discours critique dans le but de mettre en exergue l'hétérogénéité de son œuvre. Achille Mbembe explique la première démarche, il justifie la fuite des écrivains et des intellectuels africains d'expression française vers l'Amérique qui devient leur terre d'accueil. Il fustige la méthode française et estime que c'est « cette éthique » de l'hospitalité qui fait défaut à « la France contemporaine. »

La deuxième démarche est plus philosophique, elle se cantonne davantage dans la culture endogène avant de s'ouvrir au monde et aux influences diverses émanant des sciences et des cultures du monde refusant les seules sources françaises et francophones.

²⁹⁷ Christiane Chaulet-achour, « Francophonie, Francophonies, Francophone », *art. cit.*

Non seulement la norme linguistique constitue une barrière mais la persévérance des grandes idées reconnues comme étant de l'ordre de l'universalisme et de l'humanisme constituées en logique mondiale et en référence dans les sciences humaines font barrière à toute autre proposition de logique n'émanant pas de ces concepts globalisants et souvent trompeurs qui cachent une autre manière de dominer et d'interdire à l'autre sa pensée.

La langue coloniale (en l'occurrence le français aurait pour fonction d'imposer la loi d'un pouvoir sous autorité à un peuple vaincu militairement. Pour ce faire elle doit seulement provoquer la mort des langues autochtones qui lui résistent ou alors effacer les traces. Elle doit aussi masquer sa propre violence en inscrivant celle-ci dans un système de fiction en apparence neutre (humanisme, civilisation, progrès, universalisme). Tel étant le cas, il ne pourrait y avoir de libération politique, économique ou technologique qui ne s'accompagnerait point d'une autonomie linguistique. En retour l'émancipation culturelle ne serait possible sans identification des langues africaines, nation africaine et pensées²⁹⁸.

Un manifeste d'indigénisation des sciences est d'actualité depuis ces trois dernières décennies dans le but d'apporter cette part de soi que la culture française rejette. C'est, d'ailleurs, la thèse que P. J. Hountondji défend dans le colloque, *La rationalité une ou plurielle ?* Il préconise un éclatement de la notion de rationalité dans les sciences humaines. Il évoque une rationalité plurielle, donc des rationalités en convoquant une définition qui cherche à multiplier les points de vue et les regards sur les sciences humaines. Il appelle à la reconnaissance de leur bien fondé et à la structuration des modèles comme fondement d'une logique pouvant côtoyer d'autres logiques. Le sens de sa pensée est d'amener l'Occident à accepter la délocalisation des centres de savoir et de connaissances afin de permettre l'émergence de nouvelles critiques basées sur des logiques endogènes et reconnues. En fin de compte, ce que cherche l'intellectuel de périphérie, c'est de décoloniser les institutions afin qu'elles acceptent d'autres logiques excentrées.

Il passe par la déstructuration de la notion même de la rationalité longtemps admise comme fondement naturellement propre aux sciences occidentales. Loin de l'émotion de Léopold Sédar Senghor, P. J. Hountondji redéfinit une rationalité faisant partie intégrante à toutes les sociétés humaines mais avec des variantes à chaque culture. Il s'agira donc de faire entendre aux institutions l'existence d'une raison autre que le

²⁹⁸ Achille Mbembe, « Francophonie et politique du monde », <http://www.peuplesawa.com/> (Consulté le 23 juillet 2011).

cartésianisme ou la raison analytique afin que celles-ci acceptent et reconnaissent les approches culturelles de périphérie :

Il faudra examiner les conditions d'une réappropriation critique des savoirs endogènes et une intégration de ces savoirs dans le mouvement de la recherche vivante. Penser la rationalité comme exigence universelle, inhérente à toutes les cultures par delà leur diversité, en reconnaître les modèles concrets ou complémentaires, en examiner de manière critique les formes aujourd'hui dominantes, remettre à sa place le faux universel, ouvrir les pistes pouvant permettre de construire une rationalité de plus en plus large, de plus en plus universelle²⁹⁹.

La déterritorialisation de la norme, la décontextualisation de la langue française et l'indigénisation de la critique ou la multiplication des rationalités sont toutes des stratégies mises en œuvre dans le but de dépasser le centre et de donner un souffle de liberté à la littérature contemporaine qui refuse le titre de littérature mineure.

Dans la littérature africaine, Sony Labou Tansi apparaît comme l'un des auteurs initiateurs d'une écriture désenclavée et subversive, mettant en œuvre une langue métissée et des créations verbales originales. Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, les espaces littéraires correspondent, les langues se métissent et les imaginaires des différentes régions du monde se rencontrent. Sa langue est à étudier dans ce principe de désenclavement de la francophonie et de libération de la littérature d'expression française.

Etant donné la rigidité des institutions que nous venons d'introduire, nous comptons nous intéresser aux variantes littéraires relevant de la poétique de violence dans le roman de Sony Labou Tansi. Il s'agira de répondre également à la problématique de leur acceptabilité par les institutions littéraires françaises et francophones comme un autre rapport de force dans le domaine de la littérature.

Premièrement, nous analyserons la création des images de la violence basées sur les structures de pouvoir. La métaphore sonyenne exploite les comportements des hommes dans l'univers fictif désigné par le qualificatif « tropical ». La création verbale fait apparaître des périphrases qui associent le champ lexical du corps et les concepts abstraits relevant de la spiritualité ou de la philosophie kongo liés à la mort. Ces images viennent nommer de nouveaux concepts dans « une réalité a-normale » (nous

²⁹⁹ Paulin J. Hountondji, *La Rationalité une ou plurielle ?*
<http://www.africanbookscollective.com/books/la-rationalité-une-ou-plurielle/> 2007, pp.1-5.

empruntons ce terme à Pius Ngadu Nkashama) qui participe à la démarche de déterritorialisation des sens et des logiques.

Dans un deuxième sous chapitre, nous comptons analyser l'influence des langues vernaculaires et des traditions autochtones sur la structure de la langue française. Il s'agit d'un prolongement d'une trouvaille d'Ahmadou Kourouma qualifiée de « français-malinké ». Cette étude s'intéressera aux jeux de langue et aux séquences phrastiques relevant du calque de la langue maternelle de l'auteur qui entrent dans l'esthétique de la violence.

Enfin, nous nous intéresserons à la réception critique de l'œuvre de Sony Labou Tansi dans le monde francophone et particulièrement en France et au Congo afin de rendre compte des difficultés d'une œuvre qui a voulu remettre en cause bien de fondements et de logiques littéraires. Dans ce sous chapitre, nous consacrerons un travail sur l'édition du roman de Sony Labou tansi, *L'Etat Honteux* et la polémique « d'écriture à plusieurs mains » d'une grande partie de ses œuvres. Nous interrogerons en dernier lieu les influences de Gabriel Garcia Marquez sur le roman de Sony Labou Tansi. S'agit-il d'une intertextualité ou d'une simple imitation qui plagierait le roman sud américain ?

Le contexte postcolonial appelle à une écriture romanesque qui laisse apparaître le malaise de l'homme moderne à travers une littérature postmoderne marquée par un temps de crise. Parmi les nombreuses évolutions du roman francophone, nous retenons deux aspects comme pistes de l'étude structurale du roman sonyen.

Notre axe de recherche s'inscrit dans la démarche transculturelle et « l'architexture³⁰⁰ » hétérogène du roman. La notion de transculturalité apparaît comme un lieu hiérarchiquement neutre, elle abolit les antagonismes culturels de l'époque coloniale et laisse interférer les différents modes de communication des cultures convoquées dans le roman. L'œuvre ambitionne de dire un monde insaisissable, en mouvement et dominé par la violence tout en cherchant à décroiser le discours littéraire.

³⁰⁰ Thierno Dia Touré, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat, Université, Lyon 2, 2010.

CHAPITRE II
SEMIOLOGIE DE LA POÉTIQUE SONYENNE

II.1 LA VIOLENCE POÉTIQUE

Dans quelle langue doit s'exprimer l'auteur qui écrit dans le contexte de crise serait la question que se poserait tout écrivain préoccupé par les phénomènes de violence de son contemporain. Dans le désir de témoignage, l'expérience littéraire de Sony Labou Tansi peut être rapprochée des auteurs occidentaux de la première et de la deuxième guerre mondiale telle que Varlam Chalamov ayant fait l'expérience des Goulags ou de Primo Levi ayant connu les camps nazis. Après avoir connu l'extrême horreur des camps de concentration et des génocides, l'homme perd sa logique et ses certitudes ce qui a comme conséquence une crise de communication dans la société et un trouble de la représentation.

L'exemple de ces auteurs est significatif puisqu'après avoir été témoins de l'horreur, ils tentent de rendre compte dans leurs œuvres des tragédies de l'histoire. Chez Varlam Chalamov, la principale préoccupation porte sur l'écriture et le langage et non sur le sujet directement. L'écrivain interroge la capacité de la langue courante, ou littéraire, à rendre compte de ce qui a été vécu.

Dans quelle langue m'adresser au lecteur ? Si je privilégiais l'authenticité, la vérité, ma langue serait pauvre, indigente. Les métaphores, la complexité du discours apparaissent à un certain degré de l'évolution et disparaissent lorsque ce degré a été franchi en sens inverse. De ce point de vue, le récit qui va suivre est inévitablement condamné à être faux, inauthentique³⁰¹.

Dans le cas de Sony Labou Tansi, l'auteur reconnaît d'emblée, « la fragilité » de la langue française face à cette ambition de dire une situation de crise. Il qualifie le français de langue « frigide » et insiste sur son incapacité à porter son moi « tropical ». Sa démarche d'écriture consiste alors à éclater la langue et à lui donner sa couleur « tropicale ». Partant de la langue française, l'auteur cherche à créer un langage littéraire dit « tropicalisé » :

Je donnerai certains détails susceptibles d'éclairer l'éventuel chercheur curieux de savoir comment naît un langage, je veux dire une manière d'aborder le langage. Il est déjà emmerdant pour un Africain de lire un livre, parce que forcément, il est mort. Il est

³⁰¹ Pierre Lepape, « Varlam Chalamov, Vingt années au goulag » *Un siècle russe*, *Le Monde diplomatique*, n° 100, août-septembre, 2008, pp. 20-24.

plus emmerdant de lire en français et il l'est davantage de l'écrire dans cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire, en essayant de lui prêter la luxuriance et le péttillement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital, vitré. Le français, je peux me tromper, me paraît être une langue de raison contrairement à la langue de ma mère qui est une langue de respiration (soit dit entre nous que la respiration raisonne pour ne pas tomber dans le panneau séculaire de ceux qui scindent le monde en gens qui raisonnent et en gens qui dansent). Bref, la frigidité de la langue française (qui peut être soignée) m'est rendue évidente par la naissance du ou des créoles africains ou antillais³⁰².

Nous remarquons le rejet de la dichotomie classique raison/émotion et l'acceptation de la langue française comme partie intégrante de l'univers tropical. L'auteur envisage de conférer à la langue française « la luxuriance » et « le péttillement du tempérament tropical et des respirations haletantes » de la langue maternelle.

Etant entendu que les « tropicalités sonyennes » définissent les habitudes des autorités politiques et des hommes dans une société dominée par des violences multiples, on comprend alors que le phénomène de tropicalisation de la langue consiste à inscrire, dans sa structure et dans son vocabulaire, la folie et la violence qui caractérisent « l'univers tropical ».

II. 1.1 La fabrique d'un langage littéraire

La relation entre la violence³⁰³ et le langage est palpable dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Elle conditionne la création langagière qui se vêt d'un aspect proche du baroque. L'invention du langage est un processus de transformation figurative, impliquant de nécessité une dissipation, voire une relative dureté du langage qui a lieu au sein d'un foisonnement des objets, des formes et des choses. En outre, l'image créée est en quelque sorte une distanciation faisant recours à l'humour et à la dérision du verbe pour définir l'aspect discursif des tropicalités sonyennes. Cette invention langagière est audacieuse chez Sony Labou Tansi, elle exploite des figures métaphoriques et métonymiques basées sur les champs lexicaux du corps et de la mort.

L'expérience que les auteurs français ont eue avec la langue française, leur langue maternelle, est différente de celle des auteurs d'Afrique francophone en ce sens

³⁰² Sony Labou Tansi, « Sony Labou Tansi à Lomé », in Didier Morin, *Travaux et documents*, n°65, 2000, Centre d'étude d'Afrique noire, IEP de Bordeaux, <http://caen.sciencepo-bordeaux.fr/pageperso/TD65.pdf>.

³⁰³ La violence dont il est question ici est celle qui transgresse la structure du roman et les composantes linguistiques dans le processus de création verbale. Elle place l'acte d'écrire dans un rapport d'agression de l'outil linguistique. Elle voit l'émergence des particularités de l'oralité et des littératures orales dans le récit, les expressions idiomatiques et les caractéristiques grammaticales des langues maternelles de l'auteur sont l'une des particularités importantes du discours romanesque postcolonial. Le récit intègre également plusieurs séquences textuelles composées de mots de la langue maternelle insérés dans le récit francophone, il peut s'agir de poèmes ou de chants traditionnels rapportés intégralement dans l'œuvre.

que les auteurs africains francophones ont eu accès à la langue française par le biais de la colonisation. L'apprentissage de la langue française est défini comme une traversée douloureuse pour ne pas dire traumatisante chez certains auteurs africains alors que leurs homologues français ont, naturellement, un rapport de confiance avec leur langue d'écriture étant donné qu'il s'agit de leur langue maternelle.

Les auteurs francophones, ceux de la génération de Sony Labou Tansi, ont acquis la langue française par assimilation du code de l'écrit et de la structure grammaticale classique dans une école qui usait parfois de méthodes violentes et humiliantes pour les élèves. Par conséquent, pour cette génération, la langue française était vécue comme une institution inviolable. L'expérience de la lecture et de l'écriture était inséparable de la notion de la belle langue et de la belle écriture régie par un classicisme et un académisme français.

Cet héritage est remis en cause par la condition polyphonique de l'auteur francophone qui est reconnue comme étant une source inépuisable de création et d'invention de langages littéraires. La problématique littéraire des œuvres postcoloniales est inhérente à cette expérience linguistique. Elle affecte directement la structure grammaticale et le processus de signification. L'usage subversif de la langue française dans un univers multilingue avide d'échange et d'interculturalité apparaît comme l'aspect moderne de l'écriture francophone d'Afrique subsaharienne.

Nous nous attarderons sur les créations langagières dans le roman de Sony Labou Tansi. Le roman sonyen séduit et intrigue aussi, par la capacité de l'auteur à inventer des signes et de nouvelles images qui dépassent la notion de la belle langue préférant plutôt le registre de la violence discursive ou de la violence « scripturaire ». Il convient de prime à bord, dans cette partie, de dissocier la violence de la fiction ou la rupture thématique (que nous avons traitée dans notre première partie) de la violence interne au discours romanesque et à la structure de l'œuvre.

Le multiculturalisme apporte à l'œuvre une profondeur au discours littéraire influencé autant par les langues vernaculaires, les schémas de représentation des sociétés traditionnelles que par l'usage d'un français populaire qui est en vogue dans les rues des grandes capitales africaines.

La création littéraire dénote d'une vision ambivalente du réel qui agit sur le discours littéraire puisqu'elle s'inspire autant des croyances ethniques voire religieuses que d'une rationalité classique. Le signe créé par le romancier intègre une nouvelle vision

du monde qui tout en permettant la contribution de la pensée traditionnelle nécessite l'invention de nouveaux symboles qui nomment l'apparition des concepts qui recatégorisent le réel.

Nora-Alexandra Kazi-Tani parle d'un renouveau du roman africain qui fait suite à l'époque révolue du récit littéraire académique :

Situé au carrefour des langues et des cultures, un de ces carrefours de l'histoire où dans une atmosphère d'effervescence culturelle, se meurt une époque révolue, le roman africain montre son caractère moderne surtout par la création de formes esthétiques nouvelles qui induisent à un nouveau mode de lecture.

Nous avons vu comment le travail intertextuel altère et finit par déconstruire le récit traditionnel, ses codes esthétiques et ses catégories et comment il introduit dans l'écriture romanesque de nouvelles catégories héritées de la tradition orale comme le paradoxe, le fantastique, la caricature grotesque ou le merveilleux magique, toutes liées au code de l'énigme³⁰⁴.

Au-delà de l'aspect esthétique et cognitif que nous avons étudié et que nous venons de citer, apparaît un autre champ d'intervention de l'écrivain francophone. Désormais, il ne fait plus usage de la langue comme matière immuable mais il agit sur sa structure fondamentale. L'œuvre appelle alors à une étude qui ne se limite plus au contenu sémantique ou à la structure grammaticale de la narration. Il importe dans ces œuvres modernes de procéder à l'étude de la signification en observant l'ensemble des opérations relevant de la création littéraire, en l'occurrence, le signe linguistique qui appelle aux théories de la sémiotique pour analyser le discours.

La sémiotique sera donc cette science des signes qui, appliquée aux œuvres données, fait ressortir sa signification. Une analyse sémiotique vise à définir les conditions de la saisie et de la production du sens." En tant qu'instrument d'analyse fine, elle permet de décrire à un niveau abstrait l'articulation du sens; elle constitue une donnée préalable à un maniement rigoureux des matériaux littéraires.

«Aussi interroge-t-elle son objet à plusieurs niveaux: celui du signe linguistique (signifiant/signifié) ; et de sa combinatoire syntaxique, comme de sa dissémination grapho-phonique (effets paragrammes) sur l'aire-support; celui du travail connotatif, défini comme restructuration des systèmes où fonctionne le signe linguistique; celui de la matérialité du support, de la mise en page graphique; celui de la mise en scène du verbal, du non-verbal, du descriptif, et des acteurs personnages; celui des rapports interstructurels : les structures qui dessinent les niveaux ci-dessus désignés, étant, dans leurs relations, à lire comme éléments signifiants»³⁰⁵.

³⁰⁴ Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 262.

³⁰⁵ Godwne Ochiba, *Essai sur la sémiotique comme outil d'investigation littéraire*, Hev, CAMES - Série B, Voi. 005 W 1-2.2003', p. 331.

Il s'agit du champ lexical de la sexualité, de la mort et du corps. Ils constituent dans le discours les principales bases lexicales d'un système de conversion des syntagmes qui déconstruit le réel pour référer la représentation d'un réel revisité.

Les champs sémantiques du sexe, du corps et de la mort sont abondamment exploités dans ce but. Les signes qui en résultent associent des substantifs à des adjectifs et permettent la création de mots composés qui en tant que signes linguistiques renvoient à des signifiés de l'ordre du conceptuel. On comprend alors que dans notre étude le signe prime sur le signifié. Il ne s'agira pas d'étudier le sens mais la manière dont le texte organise la signification.

La démarche employée par l'auteur (ou par le sujet énonciateur) est de construire un système de dérivation à partir d'un mot de base dans le but de créer des périphrases qui mélangent plusieurs registres de langue et des concepts à priori contradictoires. La formation de périphrases conceptuelles est abondante dans le roman sonyen. Les signes créés sont arbitraires, ils relèvent du cadre de l'idiolecte.

Nous nous intéressons à présent à l'étude de deux systèmes de création verbale et de signification. Premièrement, nous nous attarderons sur les périphrases usant du champ lexical du corps comme autant de signes propres au vocabulaire de Sony Labou Tansi. Deuxièmement, nous analyserons le signe composé à partir du champ lexical de la mort.

II.1.2 La création sur la base du champ lexical du corps

Dans l'univers sonyen, l'emploi polysémique du mot corps est soumis à deux concepts : le premier étant moral et théologique, il désigne le corps comme matière charnelle, celui-ci subit constamment la tentation du péché. Le deuxième est symbolique : en tant que signe, le corps fournit la matière qui compose des images métonymiques qui retiennent les vocables « chair » et « viande » comme sa caractéristique fondamentale. Le « corps-signe » renvoie à divers signifiés selon qu'il est associé à une figure de rhétorique dans un rapport métonymique auquel cas il est substitué à une partie de ses composantes pouvant être un de ses membres, un organe ou une sécrétion buccale ou anale.

Cette paire, corps-signe et corps-signifié, structure les images et les figures dérivées. Comme l'a montré Isaac Bazié dans son article *Corps-signe et esthétique de la*

résistance chez Sony Labou Tansi, le signe du corps provoque une rupture avec « les conventions » et « les acceptations » habituelles.

Ce sens du corps, il faudra le chercher là où l'écriture admet une brisure dans les conventions et les acceptations. Ce n'est donc pas un univers bien ordonné et évident nous nous attendions, il s'agit plutôt de s'ouvrir au sens-directions-du-corps. S'arrêter là où il y a désorganisation d'un ordre ou désagrégation d'une structure où on voit surgir des forces libres déliées en mesure d'envahir et d'investir le corps d'une nouvelle signification. Cela conduit à se pencher sur la morphologie du corps, vu que nous avons affaire à un objet dont la principale caractéristique est d'être pris entièrement dans un parfait mouvement mutatoire³⁰⁶.

L'objet signifié du corps-signe est fuyant et instable, il est ou un objet de chair ou un objet symbole. Il varie selon la fonction qui est donnée au corps dans le roman. Ce qui fait qu'il est nommé de manières multiples dans l'usage des mots qui le réifient, le rabaisent ou le transforment en objet comestible. Dans l'ensemble des romans sonyens, le rapport au corps-viande est dominant, il porte la violence à son paroxysme à travers le thème du cannibalisme. La métonymie du corps-viande est un signe qui renvoie à un signifié qui correspond au personnage réifié, violenté et mis au même niveau que la bête de boucherie.

Toute la violence du rapport de l'homme à l'homme, de l'homme à la femme repose sur la relation de consommation de la « chair » et de la « viande ». Dans *La Vie et demie*, *L'Etat honteux* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le récit représente un monde de la matière, le monde de la viande. C'est un univers de cruauté cannibalesque où « la chair » dévore « la chair » où « la viande » dévore « la viande ». Le lexique du corps humain est substitué à celui de la boucherie dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. L'homme devient purement et simplement de « la viande » dans le sens propre du terme. Il est découpé comme une bête de boucherie, congelée, pesée, vendue et consommée.

Il était hypnotisé par le spectacle de la viande de l'homme mêlée à celle de la vache [...] Cette profondeur de cru humain lui donnait une cuite : cuite de viande, cuite de sang, cuite de cette forte odeur de chair. Ce silence ! Le silence hautain de la chair tuée. [...] La veuve posa la viande sans trop savoir si c'était du veau ou bien de l'homme ; trois kilos et demi pour six mille trois cents francs³⁰⁷.

En fonction de l'agression portée sur le corps, la figure métonymique varie par l'emploi du champ lexical de la nature de l'agression faite au corps. Lorsqu'il s'agit du

³⁰⁶ Isaac Bazié, *Corps-signe et esthétique de la résistance du corps chez Sony Labou Tansi*, Université de Québec Montréal, Sémiotique appliquée, (2002), pp.233-247.

³⁰⁷ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., p. 47.

cannibalisme et lorsque le corps est consommé, il devient de « la viande », de « la daube ». Dans *La Vie et demie* le corps de Martial est une « loque-père », une « daube » dévorée par le Guide.

Lorsqu'il est nommé dans son sens propre, le corps est mis face à ses pulsions charnelles, sources de péché et de perte. Dans ce rapport conflictuel entre les forces du bien et les forces du mal, la chair s'impose toujours à l'esprit. Les personnages sont voués à l'échec, leur corps les condamne à devenir des pêcheurs. Ils subissent le lourd poids de la chair qui les pervertit. Le corps est alors une « mocheté » qui précipite le personnage dans sa descente aux enfers.

Dans *La Vie et demie*, Chaïdana est confrontée à la prostitution, elle se trouve dans l'incapacité de contrôler « un corps et demie » qui s'impose comme un trop plein de chair. C'est son propre corps qu'elle condamne, elle y voit la source du mal qui la hante :

Le corps oui. Tous les corps sont moches. A bien y réfléchir le corps c'est le sommet de la mocherie³⁰⁸.

Le corps est absurde [...] Le corps est un vilain combat une vilaine bagarre³⁰⁹.

La « mocheté », un autre signe du corps, réfère l'espace occupé par le corps et les relations que les corps entretiennent entre eux selon une vision animiste. Dans cette relation, le corps de la femme regardé devient une « viande » à consommer faisant de celui qui le regarde un prédateur. Le corps est réifié et devient corps métonymique dévoilé à travers les parties regardées. La « vie et demie » de Chaïdana signifie alors ce surplus de corps qui la condamne. Le corps est alors une existence formelle, géométrique.

Cette conception ouvre la voie à la création d'images définies dans la catégorie des zeugmes par une technique d'association des termes concrets et des termes abstraits. Le discours invente des figures originales qui signifient dans son univers la manière dont le poids du corps conditionne la vie. Notons que dans sa thèse, Thierno Dia Touré a développé une analyse qui rejoint nos propres affirmations :

La puissance de productivité et d'efficacité, dans le champ de la communication et du langage, découle du fait que le cri du corps, chez Sony Labou Tansi, associe en permanence signe et sens, c'est le cas par exemple d'un objet matériel corps (corps) et

³⁰⁸ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 115.

³⁰⁹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 43.

d'une opération authentique (et demie). Cette addition du corps, donc de la matrice et des mathématiques, annonce sinon une surmultiplication du moins une surdétermination morbides de la représentation du corps dans l'œuvre³¹⁰.

Les corps des femmes sont représentés non pas comme des identités physiques à part entière mais comme des formes charnelles attirantes et dangereuses conçues de manière géométrique par une typologie de paraphrases qui entre dans la catégorie des signifiants qui associent le corps et le paradigme renvoyant à un concept symbolique ou abstrait.

L'Antépeuple narre l'histoire de Dadou, un fonctionnaire honnête séduit par son élève. Il est en lutte contre la provocation de Yealdera. Dans *La Vie et demie*, Chaidana n'existe qu'à travers ses formes corporelles, elle devient l'objet de perte du prêtre et du Guide providentiel de la Katamalanasia. Chaidana, Estina Bronzario, Lydie Argandov, Banos Maya sont toutes des femmes fatales aux formes surdimensionnées. Les paradigmes qui les nomment associent les contraires et dépassent parfois la logique dualiste de l'esprit et de la chair.

Décrivant le corps de Lydie Argandov dans *Les Yeux du volcan*, l'image métaphorique associe la constellation à la chair dans la catégorisation nominale, « un astre de chair ». Le récit décompose le corps de Lydie Argandov, la jeune femme est identifiée à une femme vénérienne par l'évocation de sa « bouche vicieuse » : « Lydie Argandov était un astre de chair, à commencer par son visage planté d'une bouche vicieuse [...] »³¹¹.

A travers le regard que le docteur Tchi pose sur Chaidana dans *La Vie et demie*, l'ensemble des qualifications du corps regardé évoque une forme d'agression exercée sur celui qui regarde à travers l'usage d'adjectifs « farouche » et « écrasante » : « Le docteur savait seulement qu'elle avait un corps farouche, avec des formes affolantes, un corps d'une envergure écrasante [...] »³¹².

On peut également lire, dans *La Vie et demie*, les périphrases qui qualifient Chaidana devenue « Chaidana-aux-longs-cheveux ou Chaidana-à-la-grosse-viande »³¹³. Les substantifs dérivés et les périphrases redéfinissent une nouvelle relation à la réalité. Cette correspondance des parties du corps et de l'univers référé est la base de la

³¹⁰ Thierno Dia Touré, *Modernité et postmodernité dans la littérature postcoloniale, Les cas Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, thèse-université-lyon2.fr, 2010, p. 81.

³¹¹ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit. p. 28.

³¹² Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit. p. 22.

³¹³ *Ibidem*, p. 131.

représentation d'un monde en crise épris de violence. Le corps est par ailleurs, associé à la thématique de la mort. Il signifie les agressions multiples portées sur l'individu et apparaît comme l'hiatus entre la vie et la mort dans une relation qui abolit les frontières ontologiques puisque le corps fait un va et vient entre l'espace de mort et l'espace de vie.

La création sur la base du champ lexical de la mort

L'univers sonyen développe une nouvelle dialectique de la mort, une fois trépassé, l'homme atteint une dimension symbolique qui le place entre l'esprit et la chair. Son corps n'est plus nommé de la même manière, sa désincarnation partielle ou totale permet un mystique de l'être qui relève des croyances kongo. En effet, les croyances kongo ne définissent pas la mort comme étant une fin, il s'agit d'un recommencement sous un autre aspect.

La croyance en la dissolution des frontières entre la vie et la mort est à l'origine de la création de syntagmes qui requalifient l'identité du trépassé. Le signe dérivé de la mort désigne une existence surnaturelle comme l'apparition de nouvelles races d'homme situées dans des espaces compris entre la vie et la mort.

Dans *La Vie et demie*, Martial poursuit son combat politique après sa mort, mais il n'existe plus désormais que par la dénomination « le haut-du-corps-de-Martial ». Cette partie du corps s'est débarrassée du bas du corps donc de ses organes génitaux et des matières fécales. Martial atteint une dimension qui l'élève au dessus des corps-viande et du corps-mocheté qu'il continue à combattre :

Le guide Providentiel allait consommer son viol lorsqu'il vit le haut du corps de Martial. Les yeux avaient poussé mais la blessure au front ainsi que celle à la gorge étaient béantes³¹⁴.

Dans ce contexte, le vivant se définit dans son désir de mort et le mort dans son désir de vie. Le roman introduit un système de signes en opposition dans la représentation du corps. Le signe-corps symbolique est positif son contraire se retrouve dans le singe corps-viande associé au péché et à la violence.

³¹⁴ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 23.

Dans *La Vie et demie*, ce système d'opposition structure par exemple, la relation conflictuelle entre Martial et sa fille, Chaïdana. Les deux protagonistes, père et fille, sont engagés dans une lutte contre le gouvernement dictatorial de la Katamalanasia. Ce qui les oppose, c'est le sens symbolique de leurs méthodes. L'un fait usage des symboles du corps alors que l'autre emploie la chair (la prostitution) pour vaincre.

En effet, ayant atteint la dimension spirituelle après sa mort, Martial use de « l'encre de Martial » (l'écriture et l'esprit) alors que Chaïdana emploie toujours ses attributs sexuels (la chair et le corps). Les deux moyens de lutte sont orientés vers le même but mais n'ont pas le même symbole. Le haut du corps de Martial a accédé à un autre univers, celui des signes, l'univers de l'écriture et de l'abstrait. L'écriture de Martial devient éternelle, elle alimente des générations et des générations qui sont éclairées par ses idées.

Le destin de Chaidana est tout autre. Après sa mort, son arme de chair ne laisse pas de trace, tout au plus, elle enfante une série de dictateurs qui perpétuent les violences politiques.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le corps d'Estina Benta subit le même sort que celui de Martial. Le boucher Salmano Ruenta a tué sa femme pour l'avoir trompé. Ce meurtre qualifié de crime communautaire est un châtement corporel. Le corps est violenté comme un objet de péché qui doit laisser juste la voix d'Estina Benta continuer à demander secours même après sa mort.

Il frappait des coups que tout le quartier pouvait entendre. Il frappait des poings, des pieds, de la tête, avec une lancinante rage de bête féroce. Il frappait partout sur son corps déchiqueté pendant qu'elle **criait** à l'aide et que toute la ville se signait³¹⁵.

A l'instar du noir de Martial qui symbolise l'écriture, la voix d'Estina Benta symbolise le chant qui amène les femmes à la révolte sexuelle abandonnant alors leur corps d'épouse pour épouser la cause de la justice au nom des cris d'Estina Benta. Les femmes attendent la police, elles la réclament pour constater le meurtre et juger les assassins d'Estina Benta.

Quitter le corps, c'est donc atteindre les régions positives du signe situées entre la vie et la mort. L'individu désincarné voit son statut redéfini. Il perd son identité de vivant

³¹⁵ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 28.

et est nommé par les périphrases suivantes : « Les-pas-tout-à-fait-vivants », « les-près-de-mourir », « les hommes-bouts-de-terre »...

La création des signes est abondante dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Le romancier projetait de nommer sa condition tropicale, ce qui fait que son écriture participe à la finalité de référer des concepts nouveaux tout droit sortis de sa tropicalité imaginaire en inventant ses propres signes. L'écriture engendre sans cesse des figures nouvelles et des signes originaux dans le but de requalifier et de renommer les êtres selon leurs conditions humaines ou sociales.

Même si le signe est arbitraire, sa convocation entre dans la logique de l'univers signifié. Toutes les périphrases et les néologismes portent le destin des personnages. Chaque objet nous est rendu ici par le rythme et le sens de son nom inscrit dans son signe inventé.

II.1.3 L'écriture de la colère, un calque de la parole et du cri

Placé sous le signe de la création et de l'invention littéraire et obéissant au principe de l'interlinguisme, l'écrivain trouve dans les langues ethniques une ressource immense de création poétique et les bases d'une redynamisation du texte francophone. Déjà dans les débuts de la littérature francophone, Ahmadou Kourouma avait déjà initié un projet littéraire qui puisait dans le malinké les structures de l'invention d'une langue polyphone. L'auteur ivoirien marque les esprits dès la parution de son premier ouvrage *Les Soleils des indépendances*. Le traitement de la langue française est très proche de celle que Christiane Chaulet Achour décrit s'agissant de l'œuvre de Jacques Roumain. Toutefois, chez Ahmadou Kourouma, la réception est beaucoup plus polémique puisque le degré de métissage est davantage approfondi. La présence de mots malinké, d'expression idiomatique reprise dans la langue de l'auteur et d'imitation de la grammaire malinké trouble les éditeurs et le lecteur qui ont tendance à interpréter une écriture et un sens qui leur échappe comme étant de la mauvaise littérature française.

Or, c'est bien le décalage linguistique, l'hétérogénéité du discours littéraire qui fait littérature chez l'auteur ivoirien. L'écriture se problématise dans sa relation au sujet parlant, c'est lui qui définit les normes et les règles ou faudrait-il dire plutôt que le sujet parlant, l'énonciateur abolit les règles académiques pour inscrire dans son énoncé des habitudes linguistiques qui lui sont particulières. Le sujet prend la parole et s'exprime

dans le monde avec les moyens qui sont les siens. Son discours est un acte de conscience et un désir d'exister et de se faire entendre sa propre singularité.

Dans son essai, *La Réinvention de l'Afrique*, Jean Yves Mudimbe conçoit l'écriture comme « une prise de parole authentique » à travers laquelle l'auteur africain se pose, hic et nunc, dans la singularité et dans l'irréductibilité de son expérience dans le monde comme Sujet de son discours.

L'étude du discours littéraire doit se concentrer sur la mise en évidence de la structure « de la prise de parole » dans son contexte. Les éléments à analyser doivent être ceux qui s'articulent ensemble dans la cohérence interne de l'œuvre et qui convergent vers la mise en contribution des langues autochtones et d'un usage singulier du français dans le pays de l'auteur. Il s'agit de relever les influences culturelles, linguistiques et politiques et de dire la manière dont les langues s'imbriquent dans l'œuvre.

Sans doute, Sony Labou Tansi a subi l'influence d'une écriture déjà initiée par ses prédécesseurs mais il l'a approfondi à son tour avec plus d'audace. Il s'agit d'une manière originale d'aborder le récit qui s'émancipe des exigences grammaticales normatives. Cette inscription des langues orales dans le code de l'écrit peut être interprétée comme un phénomène de violation et de transgression du discours littéraire classique.

La langue crée et se récrée, elle se diversifie, elle puise ses structures des langues congolaises, le kikongo ou le lingala. Sony Labou Tansi définit son univers et ses images comme étant ceux de la *tropicalité*, un usage singulier des mots, souvent détournés de leur sens propre par une invention audacieuse :

Il est [...] emmerdant d'écrire dans cette langue frigide qui est le français, c'est à dire en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital, vitré¹⁶.

Matwa Ngalasso identifie la violence dans le langage d'abord à travers l'idée de la rupture du récit romanesque avec les œuvres précédentes. Au niveau linguistique, elle se réalise dans la forme et dans la structure de l'œuvre mais également, et c'est ce qui

nous intéresse ici dans le langage, « la violence réside dans le refus du conformisme »³¹⁶ et dans un verbe de la démesure éprise de folie.

Dans son ouvrage intitulé *Le roman Ouest-africain de langue française*³¹⁷, Albert Gandonou se propose d'analyser l'usage de la langue française dans la littérature francophone d'Afrique. Son corpus intègre l'ensemble des œuvres depuis la parution de *Karim* d'Ousmane Socé jusqu'à la récente publication de *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Pour toutes ces œuvres, avec un degré variable selon l'auteur, il propose d'observer les mêmes démarches d'analyse. Deux pôles d'études sont retenus à savoir la création et la rupture sur le plan lexical et sur le plan syntaxique. Sur le plan lexical, il regroupe les évocations exotiques qui sont regroupées dans la catégorie tropicalité et les néologismes dérivés du lexique du français.

Sur le plan syntaxique, il fait le constat d'un glissement de la structure phrastique vers l'ordre et la logique grammaticale des langues vernaculaires pour certaines séquences. Il relève également l'apparition d'expressions populaires d'Afrique, de cacologies et de solécismes.

Bien que Sony Labou Tansi n'apparaisse pas dans cet ouvrage, on peut trouver un parallélisme entre l'étude qui est faite du discours romanesque d'Ahmadou Kourouma et celui de l'auteur congolais surtout en ce qui concerne l'intrusion de l'oralité dans l'écriture : injures, jurons, insultes participent à l'expression de la violence dans le roman. Les formes crues du langage abondent, des mots répertoriés dans le registre du vulgaire et de la grossièreté qui ne sont employés que dans des situations extrêmes se retrouvent à plusieurs niveaux du récit. Ils traduisent une colère ou une hystérie qui fait de l'écriture « un cri écrit ».

Le registre scatologique est récurrent dans *La Vie et Demie*, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* et *L'Etat-honteux*. Le discours regorge des termes du registre du grotesque, « bande de cons, con, connerie, salaud, enfants de pute, putain, couillon, enculés, ordures... »

Sony a choisi une écriture de l'audace, il s'affranchit de la notion du bien écrire et ne s'impose aucune limite. L'autocensure est abandonnée, l'auteur laisse volontairement libre court aux images de la sexualité et de l'abject d'ordinaire refoulées par la

³¹⁶ Matwa Ngalasso, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite », *Penser la violence, Notre librairie*, n°148, juillet-septembre, 2002, p.73.

³¹⁷ Albert Gandonou, *Le roman Ouest-africain de langue française, étude de langue et de style*, Karthala, Paris, 2002, p. 122.

conscience morale. Le texte s'émancipe des limites imposées à la langue, il laisse apparaître le lexique censuré de la scatologie comme phénomène suprême de l'expression de la violence.

Ses récits (de Sony) sont pigmentés de mots, d'expressions et de scènes à caractère scatologique ou érotique et dont voici quelques exemples : bande de cons, cul, salaud, putain, couillon, fesses, urine, ordures, testicules, pipi, chiottes, enfants de pute, enculés ; couilles, etc.³¹⁸

Son écriture se veut pure énonciation branchée sur une forme d'inconscience « étourdie »³¹⁹.

La violence s'exprime également à travers la syntaxe désarticulée conséquence d'une désinvolture stylistique. Les pages 148 et 149 de *La Vie et demie* ne font qu'énumérer les Jean de la production de Jean Cœur de Pierre imitant la tradition de l'affiliation généalogique déclinée dans les traditions orales par les griots.

Selon ce modèle, on trouve dans l'œuvre de Sony Labou Tansi la présence de nombreuses séquences narratives apparentées aux particularités du récit de tradition orale. L'écriture fait usage de structures qui sont de l'ordre des exclamations propres à la spontanéité et à la violence de la parole. Lorsque le narrateur de « *L'Etat honteux* » interpelle son lecteur à la manière d'un conteur, il s'agit plus d'une énonciation selon le sens que Benveniste donne à la prise de parole. Le récit use des déictiques et des embrayeurs qui réfèrent au présent de l'énonciateur : « Voici l'histoire de mon colonel Martimilli Lopez [...] il était franc comme nous allons le voir chers frères et chers compatriotes. »³²⁰ Le discours du narrateur calque sur les procédés de la parole vive et des rythmes du récit oral. L'emploi de phrases " tentaculaires " et la ponctuation cherche l'effet de l'oralité. Le discours reproduit avec fidélité les hésitations et les égarements des personnages dans leur prise de la parole.

Dans le jeu de l'oralité, les personnages et le narrateur se disputent la parole dans une écriture cacophonique où il n'est pas toujours évident de saisir la source de la parole. Le narrateur cesse d'être l'instance d'énonciation unique, il est relayé par le héros ou un personnage quelconque qui s'exprime à la première personne dans un mélange du discours direct et du discours indirect libre. Les pronoms personnels et les pronoms

³¹⁸ Georges N'Gal; *Rupture et création dans la littérature africaine*, op. cit. p. 62.

³¹⁹ Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS éditions et Karthala 1995, p. 248.

³²⁰ Sony Labou Tansi, *L'Etat Honteux*, op. cit. p.7.

possessifs s'enchaînent de manière désordonnée, ils créent une confusion entre le présent d'énonciation du narrateur-conteur et celui de l'énoncé du personnage :

Ah mes frères et chers compatriotes on me signale qu'il en a six et non cinq qu'on me les emmène. Cette gamine aussi ? Non non non : une si délicieuse créature, mais pour quelle raison maman ? Non non et non ! Cette colère qui nous l'avons tous vu, gonflait sa hernie et tomba très vite approche ça voir, ma fille [...] ³²¹.

Et je vais commencer par vous expliquer ah oui !il faut que je vous fasse l'histoire et vous explique les raisons profondes qui avaient poussé ma hernie à se mêler du pouvoir. Non, non, non : ce n'était pas un cou d'Etat ³²².

La violence s'observe dans cette manière déroutante de raconter qui use excessivement des déictiques, des embrayeurs, des analepses et de prolepses. Le personnage raconte et se corrige simultanément. Il ne s'agit pas ici d'une écriture automatique mais d'un calque de la spontanéité du langage oral halluciné. Anatole M'banganga fait une étude d'autres procédés poétiques relevant du langage oral dans l'œuvre de Sony, il remarque le retour permanent des figures de la négation et de la protestation.

Outre le système de la négation qui fait en grande partie la spécificité de l'écriture de Sony Labou Tansi, on relève de nombreuses autres caractéristiques dont la contestation d'un système lexical et des conventions de l'écrit ³²³.

Par ailleurs, l'analyse grammaticale montre à plusieurs niveaux une désobéissance aux règles grammaticales classiques. Jean Claude Blachère et Georges Ngal expliquent que cette hétérogénéité est un calque des langues kongo et congolaises. Dans les exemples que donne Georges Ngal, figurent la traduction littérale de séquences des langues kikongo du type "*mourir la mort*" du kikongo "*kufwa lufa*" et "*dormir sa mère* », « *dormir la femme* » du kikongo "*kulala lufwa*"... Selon Jean Michel Devesa, Sony Labou Tansi procède d'une translation pure et simple du discours kikongo en français :

L'écrivain a recouru plutôt à la translation. Des images, des termes, des expressions, des anecdotes, des proverbes et des légendes, empruntés au kikongo, ont ainsi été sollicités pour donner au français un souffle nouveau ³²⁴.

³²¹ *Ibidem*, p. 27.

³²² *Ibidem*, p. 15.

³²³ Anatole M'banganga, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 65.

Ces choix de translation et du "frankongo" expriment le désir d'inscrire son message et sa langue dans univers congolais. Il dénote de l'agression faite à la langue française et d'une pérennisation de la démarche de l'auteur francophone en quête de liberté dans son écriture. La grammaire phrastique subit cette violation qui poursuit le phénomène néologisme basé sur le croisement des mots kongo et des mots des langues françaises.

On a affaire à une production de chaînes directement traduits du kikongo ; « ce mon-oncle », « tes vrais-autres » et aux expressions consacrées qui sont remaniées, « En politique [...] qui remet à demain trouve hier en chemin ».

Dans tous les cas, l'écrivain joue sur la provocation, il transgresse une règle ou un acquis, il fait violence par l'acte d'écrire en inscrivant sa protestation à l'intérieur de langue même. Le néologisme est abondant et la subversion linguistique de certaines expressions scientifiques et idiomatiques est importante.

L'auteur affirme qu'écrire son livre lui demandait d'inventer un lexique de noms capables par leur sonorité de rendre la situation tropicale. C'est d'ailleurs, ce que le professeur linguiste Mwata Ngalasso remarque dans son article intitulé *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français*. Il affirme qu'il existe bien une « violence discursive ou scripturaire qui doit être comprise comme une forme de contre-pouvoir, «une arme redoutable entre les mains des « sans-pouvoir ».

Ce qui signifie que la violence langagière est à la fois un outil littéraire et politique pour l'auteur qui cherche à exercer une forme de brutalité à l'encontre des autorités littéraires dans le but de donner une existence autonome au champ littéraire francophone.

Quelques cas du français-trottoir

L'étude du champ lexical de l'œuvre de Sony Labou Tansi montre une préférence pour le champ lexical de l'extrême. L'auteur pousse le langage jusqu'à ses limites, il dépasse les frontières du langage correct. Tout ce qui est refoulé et banni dans le langage revient prendre place dans un discours qui rompt avec l'autocensure morale. Le lexique de Sony Labou Tansi est d'une audace rare, le burlesque, l'abject, le scatologique et une

³²⁴ Jean Michel Devesa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo*, op. cit., p.

verbe verbale dense par la création de mots nouveaux fondent à travers un discours romanesque qui est reçu par le lecteur comme un cri de violence.

Paul Nzete répertorie deux types de création verbale dans son étude intitulée, *Les Jeux de mots dans les romans de Sony Labou Tansi*. L'énonciateur fait des jeux de mots avec les signifiés « civilisationner , gaminages... » et des jeux de mots avec les signifiants, « flammation ».

L'œuvre de Sony Labou Tansi est parsemée de néologisme dérivé de substantifs, nous citons quelques modèles :

« Gaminages », « coudoyade »

Le néologisme traduit une volonté de liberté de l'auteur vis-à-vis d'une langue qu'il voudrait soumettre à son univers. L'étrangeté de l'univers tropical se reflète dans le discours littéraire. Tout lecteur, quelle que soit son origine est dépaysé par une langue à plusieurs niveaux irrégulières volontairement. L'auteur se détache ainsi d'un usage commun de son héritage linguistique pour afficher sa singularité à travers son langage. La réception de son œuvre tiendra sans doute compte des particularités régionales et individuelles de son discours.

L'éloignement de la convention et des normes restent toutefois, problématiques puisque toute littérature, ou du moins, tout héritage est liée à une histoire et à une tradition. Il s'agit de se demander si la littérature francophone contemporaine d'Afrique s'est émancipée du centre français et de savoir jusqu'à quel point l'écrivain peut-il exprimer sa liberté créatrice dans la langue française.

II. 2. CRITIQUE ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE SONY LABOU TANSI

Bien qu'elles n'aient, a priori, qu'une fonction commerciale, les réseaux des éditeurs et des libraires sont de véritables institutions qui participent à la « structuration » d'un champ littéraire. Il est convenu que les grandes maisons d'édition n'accueillent que « les bons auteurs » qui sont (ou qui deviendront) de véritables icônes dans leur genre de prédilection. Sur les étagères des librairies, la localisation des ouvrages est significative, elle participe à une catégorisation qui schématise la production littéraire. C'est une convention tacite qui voudrait que les écrivains du monde francophone soient séparés de

ceux de la littérature française reconnus comme faisant partie d'une tradition littéraire francocentriste. Toute librairie fonctionne, plus ou moins, de cette manière.

Il se trouve que les maisons d'édition sont des instances de légitimation des écrits. Le fait qu'elles soient dans leur grande majorité expatriées (elles sont rarement situées dans le champ littéraire francophone), elles sont un contreponds sérieux aux projets littéraires puisque la majorité des écrivains qui s'engagent dans la littérature n'existent pour le lecteur que lorsqu'ils sont publiés.

On rappellera que dès sa première publication, *La Vie et demie*, le roman de Sony Labou Tansi a été édité aux éditions du Seuil. Ce qui lui a permis, sans doute, de mieux se faire connaître. Cependant, l'édition n'est pas un système neutre, elle implique une relation complexe entre l'auteur et son éditeur, ce dernier pouvant avoir le dernier mot concernant les choix et les dernières orientations esthétiques données à l'œuvre. En outre, la relation entre l'éditeur et l'auteur pose la question du « corps de lecteurs » : pour qui écrit-on ?

Le fait que les Etats francophones d'Afrique disposent de peu ou de pas du tout de maisons d'éditions, leurs auteurs manquent généralement de visibilité. L'écrivain francophone est tenté d'être édité à Paris ou à Bruxelles. Ainsi, le jeu littéraire se construit dans un premier temps entre l'auteur et son éditeur. C'est dans les grandes capitales francophones d'Europe qu'il se joue, cela impose à l'auteur un retour vers le centre. On se demande alors si l'ouvrage qui arrive aux mains du lecteur constitue la forme définitive donnée par l'écrivain et si elle est une œuvre authentique.

Nous avons affirmé que dans la littérature francophone postcoloniale, l'enjeu de l'écriture est de fuir le centre et de tendre vers l'autonomie à travers la création et la valorisation de l'hétérogénéité esthétique, linguistique et formelle. Ce constat nous amène à aborder les conditions matérielles pénibles de l'auteur francophone d'Afrique qui l'amènent, dans certaines situations, à accepter de rudes contraintes afin de pouvoir être publiés et diffusés. Jusqu'à quel point l'auteur francophone peut-il s'émanciper des exigences des institutions littéraires qui sont les maisons d'édition, les librairies et l'académisme scolaire. Il est question dans ce deuxième sous chapitre de se pencher sur la réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi par la critique au Congo (voire en Afrique francophone) et en France et d'analyser le degré d'acceptabilité d'une littérature de l'audace.

L'existence d'une littérature francophone dans les nations africaines implique forcément des variantes et un usage différent de la langue selon la culture de l'auteur et les conditions politiques mais également les relations entretenues avec les institutions littéraires de France. Les conditions d'écriture ne sont pas les mêmes selon les pays puisqu'à chaque littérature correspond une cohabitation des « langues dites partenaires », langues locales, l'oralité, la tradition, selon des groupes plus ou moins vastes.

Marie-Rose Abomo-Maurin relève ces particularités régionales qu'on retrouve dans l'œuvre francophone :

Si la langue française à travers laquelle s'expriment de nombreux écrivains, hommes, femmes de lettres africaines, est avant tout le moyen dont dispose notre communauté, celle d'anciennes colonies ou d'états sous tutelle française, pour communiquer en Afrique, celle-ci suppose également des moyens et des outils qui varient d'une région à l'autre³²⁵.

On reconnaît dans cette condition les auteurs tels Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma qui créent dans la langue française tout en y insérant leur différence culturelle et leur singularité individuelle. Leur réussite et leur succès ne sont pas sans poser des problèmes liés à cette part singulière de leur culture qu'ils intègrent dans leurs œuvres. Nous interrogeons cette hétérogénéité francophone dans la littérature d'expression française.

En analysant quelques lettres parues dans sa correspondance, nous étudierons l'émergence d'un projet littéraire ambitieux qui, par sa verdeur et son audace, tendait à marquer son temps. Nous comptons mesurer la marge d'autonomie dont l'auteur a disposé dans l'élaboration de son œuvre à travers le manuscrit, *Machin la hernie*, qui sera finalement édité sous le titre de *L'Etat Honteux* aux éditions du Seuil.

Ensuite, nous verrons les contraintes liées à l'édition de cette œuvre, *L'Etat honteux* qui, à plusieurs niveaux, s'est vue redimensionnée et normée sous le contrôle de l'éditeur. Les nombreuses retouches qu'elle a subies peuvent être alors interprétées comme étant une contrainte éditoriale française qui, en transformant le projet esthétique initial rejette les particularités régionales et les créations poétiques de l'auteur afin de permettre la persistance des normes imposées par un secteur de l'édition qui définit les conditions de la diffusion des œuvres francophones.

³²⁵ Marie-Rose Abomo-Maurin, « Langue française, langues partenaires et oralité dans les études littéraires francophones », in (dir) Marc Cheymol, *Littérature au sud*, op. cit., p. 20.

Enfin, nous nous intéresserons à la réception et à la critique de *La Vie et demie*, et de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* et des *Yeux du volcan* qualifiée par Jean Michel Dévesa « d'écriture d'imitation » et « d'écriture à plusieurs mains. »

Nous démontrerons que cinquante ans après les premières grandes œuvres francophones d'Afrique, le champ littéraire francophone subsaharien reste encore dépendant du centre français malgré sa quête d'autonomie et malgré l'inscription dans la littérature monde. Nous évoquerons l'intertextualité et la problématique des champs littéraires comme de nouvelles possibilités d'épanouissement des écrivains d'Afrique dans le monde.

II.2.1 Les sources d'une écriture de violence

De 1966 à 1979, pendant treize ans, Sony Labou Tansi s'adonne à un projet d'écriture autour duquel il nourrit les plus grandes ambitions. Le futur auteur, qui sera publié chez Seuil, s'essaie dans tous les genres, mais c'est dans le théâtre qu'il est le plus prolifique durant la décennie des années 70. Il écrit de nombreuses pièces de théâtre destinées au Concours littéraire organisé par la radio RFI, sous l'égide de l'une de ses amis, madame Françoise Ligier chargée du concours de RFI. Sony Labou Tansi s'essaye également à la poésie, à la nouvelle et il écrira un essai, c'est très tardivement qu'il viendra plus régulièrement à écrire des romans. De 1973 à 1979, il évoque plus de dix sept manuscrits aux titres toujours révélateurs d'une écriture éprise de violence.

Dès les premiers manuscrits, Sony Labou Tansi exprime une ambition nette et sans ambiguïté : il veut marquer la littérature contemporaine. Pour cela, il convoite les grandes maisons d'édition françaises. Son désir de se faire connaître est une obsession qui se révèle même dans le choix de ses amis comme une stratégie pensée dans le but d'avoir accès aux portes de l'édition francophone. Il se fait entourer de plusieurs personnalités de la culture et de la littérature, il lie avec eux une amitié et parfois même une parenté sacrée. Ce cercle d'intellectuels constitue également une famille de lecteurs et des conseillers à qui il fait lire tous ses manuscrits. Parmi ses nombreuses connaissances, il évoque José Pivin, Françoise Ligier, Edouard Maunick et des écrivains congolais qu'il cite, notamment Sylvain Bemba et Tchikaya U-mtamsi, qui sont ses premiers modèles.

Ce sont essentiellement ces quatre personnalités littéraires largement connues dans le monde des lettres qui constituent une sorte de comité de lecture. Sony Labou

Tansi trouve chez les deux poètes congolais une esthétique proche de la poésie d'Arthur Rimbaud qu'il cite parmi ses références. On peut dès lors comprendre que quel que soit le genre qu'il aborde, son écriture sera d'une verve poétique dense. Par conséquent des constantes stylistiques sont déjà visibles dans ses manuscrits au niveau de la titrologie, au niveau des thèmes abordés et au niveau du discours romanesque. Ce sont ces trois paramètres que nous comptons aborder dans une analyse génétique suivie d'une critique de la critique de l'œuvre à sa réception afin de mesurer la correspondance du projet d'écriture initial et de l'œuvre finale.

De 1963 à 1979, Sony Labou Tansi s'essaie à plusieurs manuscrits³²⁶ qu'il évoque dans sa correspondance mais dont la majorité ne sera jamais éditée. Nous les citons dans l'ordre de leur parution dans ses lettres toutefois, il n'est pas tout à fait sûr que cet ordre chronologique soit authentique. La faiblesse de notre analyse réside dans le fait qu'on ne sait pas non plus si le même manuscrit change de titre à plusieurs reprises selon les retouches faites et les orientations au fur et à mesure que le projet avance ou s'il s'agit d'un abandon pour recommencer un autre projet d'écriture³²⁷.

Certains manuscrits paraîtront sous d'autres titres que ceux qui ont été annoncés après avoir fait l'objet de retouche, relecture ou tout simplement retravaillé à la demande

³²⁶ Des études récentes des manuscrits de Sony Labou Tansi sont menées par Nicolas Martin-Granel, ce travail n'étant pas encore disponible, il convient de se baser sur les correspondances de l'auteur et les quelques colloques qui se sont penchés sur la question. Sans doute qu'à l'avenir, ce travail devra être approfondi et complété lorsque des documents inédits seront accessibles.

³²⁷ Après *Le premier pas* écrit en 1966, une série de titres est annoncée dans les courriers de Sony Labou Tansi adressés à Françoise Ligier, une correspondance qui commence en 1973. Nous citons les titres dont il est question en annonçant l'année de la lettre qui peut correspondre ou pas au début du projet d'écriture.

La troisième France, 1974.

Je soussigné Salaupard, 1974. Ce manuscrit sera finalement intitulé *Je soussigné cardiaque* après les conseils de Françoise Ligier.

Massambat-Débat, l'homme tout court, 1974.

Le Pétrole-Quinze, 1974.

L'apprenti-Dieu, 1974.

La délinquance idéologique, 1974.

L'autre rive du pain quotidien, 1975.

En 1975, il reprend *Le pétrole Quinze* qu'il avait abandonné en 1974.

Le Bouchon, 1976.

Le trou, 1976.

La raison du béret, 1976.

La Natte est annoncée en 1976, ce roman ne sera publié que sept ans plus tard, en 1983, sous le titre de *L'Anté-peuple*.

La Vie et demie, est entamée en 1977, il deviendra la première publication de Sony Labou tansi, en 1979, suivi de l'Etat honteux dont le manuscrit a d'abord porté le titre de *Le Mort te dit Adieu toi qui reste*. Le titre changera, il deviendra *Machin la hernie*, puis enfin paraîtra, en 1981, aux éditions du seuil, le roman que nous connaissons : *L'Etat Honteux*.

de l'éditeur. Ces projets d'écriture sont tous partagés avec des connaissances de l'auteur et ont appelé aux conseils des aînés. Nous nous proposons d'analyser la relation de Sony Labou Tansi avec ses lecteurs durant cette période que nous qualifions d'années d'apprentissage. Il s'agit d'au moins treize ans d'écriture et sept ans de correspondance qui aboutiront à l'émergence d'une écriture et à la constitution progressive des œuvres qui avant d'être éditées ont eu à traverser de nombreux obstacles.

Il s'agit de voir comment au fil du temps Sony Labou Tansi construit son discours littéraire. Cette étude nécessite de se pencher sur l'un de ses manuscrits le plus accessible à savoir *Machin la hernie*, afin de voir les variantes entre l'écriture originale et l'ouvrage édité sous le titre de *L'Etat-honteux*. Notre objectif, dans cette analyse, est de démontrer que dès son premier roman, Sony Labou Tansi est déjà en mesure de proposer une écriture totale, à plusieurs égards subversive puisqu'elle repose sur une esthétique du désordre et de la violence. Nous démontrerons qu'elle émane directement d'une inspiration individuelle de l'auteur et qu'elle est sans doute liée au tempérament pétillant et révolté de sa personnalité.

En 1966, Sony Labou Tansi achève un manuscrit qu'il intitule, *Le premier pas*, il l'envoie aux éditions Seuil qui lui répondent par une lettre d'encouragement, il s'agit de sa première tentative. Sony Labou Tansi choisit par la suite d'écrire essentiellement des pièces de théâtre, sans doute parce que le concours de théâtre de RFI donnait des opportunités alors plus accessibles que l'édition d'un roman. Sony Labou Tansi travaille son écriture mais il soigne également son pseudonyme d'auteur sur sa couverture. Il signe plusieurs manuscrits envoyés au Concours Théâtral Interafricain. Il écrit sous les pseudonymes Marcel Ntsoni, en 1969, il rédige *Monsieur Tout-court* et se fait appeler Sony Siao Soyinka. En 1970, il devient Sony Tendra et mène le projet d'écriture de *Marie Simar*. En 1971 à 1972, il se surnomme Marcel Sony et écrit *Le Bombardé* et le *Ventre*. L'ensemble de ces textes s'inspirent de péripéties du quotidien mais aucun de ces manuscrits ne sera ni primé ni publié.

En 1973, sa pièce de théâtre *Conscience de tracteur* est primée au sixième Concours, mais elle ne sera pas publiée de suite. Cette pièce lui permettra de faire son premier voyage en France la même année. Il fut invité par José Pivin et Françoise Ligier. Sony Labou Tansi n'arrêtera pas d'écrire des pièces de théâtre jusqu'en 1979 dont les plus importantes sont *Je soussigné cardiaque* en 1976 et *La parenthèse de sang* en 1978. Il sait que les portes de l'édition lui seront ouvertes tôt ou tard puisque son entourage, qui

comptera plus tard Monique Blin et Guy Lenoir, lui permettent déjà d'être fortement présent dans le « Festival des Francophonies en Limousin ». L'écrivain semble accepter le fait que hors la francophonie, il lui sera très difficile de se frayer un chemin lui qui n'est qu'un simple professeur d'Anglais titulaire d'une licence et qui ne fait partie ni du corps politique de son pays, ni de la bourgeoisie postcoloniale.

Il reprend tous ses manuscrits en suivant les conseils de ses amis dans un travail acharné. Même les titres sont revus ; le premier manuscrit de la pièce de théâtre *Je soussigné Cardiaque* s'était intitulé *Je soussigné Salaupard*, c'est sous les conseils de Françoise Ligier qu'il revoit le titre :

Pour le *Cardiaque* tu as raison. Je reprends tout, il y avait du superflu et des vides. Tu verras que ce sera très solide cette fois.

Tu sais pourquoi j'ai dit que notre rencontre n'a pas eu lieu parce qu'après notre entretien sur le cardiaque tu m'as demandé si j'étais fâché. Mais tu rends compte ³²⁸?

Le *Cardiaque*, je le retouche. Je veux pourtant qu'il marche ³²⁹.

Les manuscrits sont donnés à lire aux auteurs congolais et selon les conseils de ses lecteurs, l'auteur les revoit. Il est toujours attentif aux suggestions des grands écrivains français tels André Breton à qui il a envoyé un texte. On voit combien il est préoccupé par sa carrière littéraire, ses insistances et sa persévérance auprès de ses amis français sont impressionnantes. L'auteur critique lui-même ses écrits, les remet en cause, « laisse tomber » un manuscrit, entame un autre et parle de « thèmes stratégiques » dans le but de séduire les éditeurs.

J'espère que tu m'enverras la critique d'André Breton et le détail du *Jeu de Marie*. Le roman, moi, je sais qu'il n'était pas encore un roman.

Je laisse tomber le bouquin sur le Président. J'ai d'autres thèmes aussi stratégiques ³³⁰.

J'écris L'apprenti-dieu. J'ai laissé Le pétrole Quinze ³³¹.

Dans sa lettre du 16 avril, il confie à Françoise Ligier les encouragements qu'il a reçus de la part de Léopold Sédar Senghor après lui avoir adressé son manuscrit en ces

³²⁹ *Ibidem*, p. 177.

³³⁰ *Ibidem*, p. 160.

³³¹ *Ibidem*, p. 175.

termes : « je viens de recevoir une lettre de Senghor, je me propose de lui envoyer le dernier recueil *L'acte de respirer*³³². »

Toutefois, les efforts fournis finissent par lasser l'écrivain insatisfait, il ressent même de l'injustice vis-à-vis de ses amis et sans doute aussi des éditeurs qui l'empêchent de réaliser son rêve. Son propos est d'ailleurs virulent lorsqu'il interpelle Françoise Ligier dans sa lettre du 28 juin 1978. L'auteur se sent incompris et il écrit ainsi : « Je vous crie aux yeux. Je vous engueule tous. Et vous me jetez ce que j'ai écrit à la figure à toutes les occasions. Ça frappe mortellement si vous saviez³³³. »

Vers 1976, Sony Labou Tansi semble s'être résigné à donner priorité au genre romanesque. Il n'abandonne pas le théâtre mais parle davantage de manuscrits dont les titres poursuivent la quête de l'étrange et la volonté de nommer l'extrême. Les thèmes restent les mêmes, ils sont liés à la violence politique et à la mort. En 1976, Sony Labou Tansi est sur plusieurs projets d'écriture, il cite *Le trou*, *La natte*, *La raison du bérêt*. Le manuscrit *La natte* ne sera publié que sept ans plus tard en 1983 sous le titre de *L'Anté-peuple*. Pourtant, il affirme que « tous ses amis l'ont beaucoup aimé. »

Il apparaît que l'auteur travaillait sur plusieurs projets à la fois, qu'il n'avait pas eu de cesse de retravailler ses manuscrits et de chercher à les publier. En parlant de *La natte*, il affirme que tous ses amis l'ont aimée, dans la même lettre, il parle du manuscrit d'un nouveau projet, *La Vie et demie* qu'il qualifie de grand roman. Il a entamé le manuscrit en 1976 et l'année suivante, en 1977, il écrit à Françoise Ligier pour lui dire sa volonté de reprendre tout le récit de *La Vie et demie*.

Sony Labou Tansi persiste, son écriture dévoile sa révolte et sa volonté d'accoucher d'une œuvre neuve. Son esthétique est à plusieurs égards intéressants, l'auteur a l'air de se préoccuper essentiellement du style. Ce qu'il écrit est tout sauf une écriture d'imitation. Les thématiques qu'il aborde sont certes importantes et déjà explorées mais il semble se préoccuper davantage de la forme. Il veut dépasser l'écriture normée et il se met en quête d'une esthétique de « la monstruosité » et « du gigantisme », il dérègle déjà les codes de la bonne littérature. Il estime écrire comme un fou et son texte est comparé, dans une de ses lettres, à « un vomi ». Il révèle son penchant pour l'esthétique de la violence lorsqu'il parle d'écriture de « sang ». Son rejet du beau discours et de l'écriture musicale est manifeste et constitue une constante pour l'ensemble

³³² *Ibidem*, p 184.

³³³ *Ibidem*, p.224.

de ses manuscrits. Bien qu'il écrive des romans, il trouve ses modèles dans la poésie, il cite alors parmi eux, Tchicaya U-tamsi, le poète congolais déjà reconnu et Baudelaire :

J'écris comme un fou pour soulever le couvercle du charbon. Tu dois connaître Tchicaya U-tamsi. J'aime ce qu'il écrit. Ça a du ventre. Pas comme ces types qui écrivent comme des professeurs. Rimbaud n'écrit pas comme un universitaire ; en cela il est et restera éblouissant. Il n'écrivait pas comme un musicien, il écrivait comme un sang, comme un cœur³³⁴.

En parlant de *La Vie et demie* et de *L'Etat-Honteux*, dont le manuscrit est encore titré *Le mort te dit adieu toi qui reste*. Dans sa lettre du 08 février 1978, Sony Labou Tansi emploie une métaphore extrêmement agressive pour parler de son texte. Pour lui, il s'agit d'un vomi, une sorte d'écriture fleuve, exubérante et audacieuse qui ne respecte aucune forme établie. On remarque là encore le penchant pour la perversion et la subversion des habitudes littéraires et des normes de la belle littérature. Ce que Sony Labou Tansi cherche, c'est l'éloignement des idées reçues sur l'écriture pour exprimer une grande liberté de sa création :

J'ai tout vomi en deux romans, quand tu liras, tu verras ce vomi-là : *La Vie et demie* que mon ami Lopez m'a fait taper sur son stencil et qu'on a tiré en six, je t'envoie un exemplaire, je compte envoyer un à L'Harmattan, je ne sais pas ce que tu en penses³³⁵.

Quant à l'autre roman dont il est question, *Le Mort te dit Adieu*, l'auteur parle d'un titre « salaud ». Son texte atteint alors avant d'être édité cette subversion ou pour être plus fidèle à cette poétique, il ne faudra pas hésiter de parler d'une perversité du verbe qui va puiser dans le champ lexical de la sexualité et de l'abjection pour nommer un monde qui selon les termes de l'auteur est devenu « con » et plein de « connerie ».

Mais ici, tu ne devines pas mon amie, qu'écrire est devenu nécessaire pour sortir un peu de la vie des cons. Tu sais comment il commence mon premier roman ? je t'en mets deux lignes. C'est con pour toi, mais pour moi déjà la vie a ce sens-là. *Le mort te dit adieu*, un titre salaud. [...] sept chapitres d'une seule phrase chacun³³⁶.

Le roman de Sony Labou Tansi atteint cette dimension de l'écriture fleuve qui inaugure la phrase kilométrique en imitant l'affluence de la parole. Le texte porte

³³⁴ *Ibidem*, 121.

³³⁵ *Ibidem*, p. 126.

³³⁶ *Ibidem*, pp, 220-221.

davantage les caractéristiques du discours oral, il puise non pas forcément de l'écrit mais du discours frénétique des grands dictateurs africains. Un discours que l'auteur qualifie de « con », qui ne peut pas contenir dans une forme ponctuée ou dans un récit normé. Cette écriture éclate la structure du texte, les ponctuations sont effacées, le code du dialogue, les tirets de marquage de prise de parole ne figurent plus. Ainsi que l'annonce l'auteur, le roman doit « tenir en sept chapitres de sept phrases ». On retrouvera l'influence de cette esthétique chez des auteurs contemporains plus jeunes comme l'auteur de *Mémoire de porc-épic* et *Verre Cassé*, le Prix Goncour, Alain Manbackou.

C'est bien évidemment le projet initial de *L'Etat-Honteux* dont parle Sony Labou Tansi. Dans l'extrait du roman cité dans sa lettre mais également dans le manuscrit intitulé *Machin la hernie*. On constate une application point par point des précisions données dans la lettre. Dans cette première version, le roman porte la schizophrénie et la névrose d'un discours politique pathologique emprunté aux dictateurs mégalomanes.

Cependant, cette œuvre publiée chez Seuil a été revue, corrigée et redimensionnée à des normes beaucoup plus régulières même si en grande partie, on ressent toujours la verve de la folie, l'exubérance du discours et l'esthétique de la violence. Toute la problématique de l'œuvre sonyenne reste dans cette relation entre l'auteur et son éditeur parisien. Dès qu'il s'agit d'éditer le manuscrit, l'auteur ne dispose plus des mêmes marges de liberté. Il lui est imposé des limites et des orientations stylistiques définies par l'éditeur qui modifient son projet littéraire. Il convient de comparer le manuscrit, *Machin la hernie*, avec l'œuvre publiée, *L'Etat-Honteux* afin de montrer comment les marges de l'auteur sont fortement réduites laissant place à la main mise de l'éditeur sur l'œuvre.

II.2.2 La contrainte de l'édition française

Après une dizaine d'années de tentative, Sony Labou Tansi s'était résigné en 1978 à envoyer son manuscrit *La Vie et demie* aux éditions du L'Harmattan. Il s'est vu offrir l'opportunité de remettre le même manuscrit à Luc Estang alors directeur d'édition du Seuil, une maison plus prestigieuse. Cette étape fut décisive dans sa carrière d'auteur, puisqu'il y a publié l'ensemble de ses romans.

La maison d'édition du Seuil a été créée en 1935 par un publicitaire Henri Sjöberg. Au départ, elle s'oriente vers un public intellectuel en publiant des ouvrages théoriques généraux. La maison s'est développée et a fait le choix d'une publication plus large et plus variée. On y trouvait des œuvres philosophiques, psychologiques, scientifiques et des livres purement littéraires, notamment des romans. Cette édition prestigieuse attire par sa puissance de diffusion et la qualité de ses choix littéraires, c'est pourquoi y être publié confère d'office à l'auteur une place de choix dans le monde de la littérature.

Dans sa thèse, *Réception en France des romans d'Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et Kalixthe Beyala*, Charles Edgar Mombo cite la politique éditoriale du Seuil concernant les écrivains francophones d'Afrique :

Il s'agit pour le seuil de rendre compte de la primauté de « l'écart » et de la création atypique. En outre, il permet à l'auteur d'atteindre une particularité et une « esthétique » bien particulière. Ainsi la maison d'édition va à la rencontre de jeunes romanciers et grands écrivains étrangers. C'est l'une des raisons pour lesquelles Le Seuil publie Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi, dont l'originalité et la différence ne sont plus à prouver ni à démontrer sur le plan esthétique justement³³⁷.

La thèse de Charles Edgar Mombo analyse la publication des œuvres chez Seuil, elle démontre la manière dont le livre dissocie les écrivains français des écrivains francophones d'Afrique. On trouve deux formats de publication, le premier concerne les lecteurs français et la deuxième forme appelée livre de poche est destinée à l'exportation. Charles Edgar Mombo voit dans cette différenciation un système de fabrication de lecteurs :

Le livre broché, avec ruban rouge et plus joli à regarder est destiné au public français, tandis que le livre de poche ou livre de grande consommation est envoyé en Afrique. Cette culture différencialiste peut conduire à des incidences « psychologiques » pour les avertis d'autant plus qu'une division de lectorat se fait dès la maison d'édition jusqu'à la présentation de l'ouvrage au public³³⁸.

Même si on peut percevoir une exagération dans cette distinction faite par Charles Edgar Mombo, il s'agit ici de relèver une démarche de production économique et de

³³⁷ Charles Edgar Mombo, *Réception en France des romans d'Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et Kalixthe Beyala*, Thèse de doctorat, Université de Paris XII, 2004, p.156.

³³⁸ *Ibidem*, p. 158.

noter la réalité d'une fonction mercantiliste du livre. La politique éditoriale s'exerce sur le champ de lecture et anticipe la réception de l'œuvre. Le format dans lequel est présenté l'œuvre influence « sa consommation » dans le marché de l'édition. Il s'agit là de la dernière intervention de l'éditeur, ce qui n'apparaît pas comme le problème essentiel. Ce sont plutôt les interventions effectuées en amont de cette étape de fabrication du livre qui sont déplorables. Elles concernent plusieurs transformations pratiquées sur le contenu de l'œuvre. Elles sont suggérées ou accomplies par l'éditeur lui-même.

Cette réécriture définit la relation entre l'auteur et son éditeur. Elle est beaucoup plus problématique chez les auteurs francophones publiés en France. Dans le cas de Sony Labou Tansi, la réécriture du manuscrit est sujette à de nombreuses polémiques incessamment ramenées à son roman.

Plusieurs noms reviennent dans cette étape de réécriture du manuscrit, nous retenons ceux qui agissent au niveau de l'éditeur, à savoir Luc Estang et Gilles Carpentier tous deux et respectivement, directeur d'édition au Seuil et Lucien Bastard. Mais c'est bien Luc Estang qui reçoit en premier les manuscrits de Sony Labou Tansi. Gilles Carpentier les juge d'ailleurs déjà très satisfaisants. Nous citons les propos recueillis par Jean Michel Devesa auprès de Gilles Carpentier :

C'est Luc Estang qui m'a un jour rapporté ce manuscrit. J'ai tout de suite été impressionné par cette écriture. Nous étions aux Seuils heureux de cette trouvaille. Il y avait une grande jubilation éditoriale. [...] On s'est dits qu'une nouvelle génération d'écrivains était en train de naître. Nous étions heureux³³⁹.

Pourtant, le manuscrit de Sony Labou Tansi « a été pris en main » « et beaucoup travaillé »³⁴⁰ par Luc Estang. A plusieurs reprises et dans de nombreuses lettres, il insiste auprès de Françoise Ligier afin qu'elle remette ses manuscrits à Luc Estang des éditions du Seuil. Il lui demande « de faire lire *La Natte* » parce qu'il croit que « ça pourrait l'intéresser ». Il propose dans le même courrier de lui envoyer également, *L'Etat Honteux* après avoir déjà remis *La Vie et demie*. Il semble qu'à cette période, et c'est ce qui devait être le cas, que Sony Labou Tansi voit enfin la possibilité de se faire éditer. Après treize

³³⁹ Jean Michel Devesa, *Sony Labou tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo*, op. cit. p. 239.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 238.

ans d'essai à l'écriture et après avoir abordé tous les genres, son roman est en phase d'être édité par une maison prisée par de grands auteurs.

L'enjeu de l'édition et la volonté de pouvoir enfin être lu par le grand public va amener l'auteur à faire certains sacrifices. Il ne s'agit pas d'un reniement mais d'une révision de ses ambitions esthétiques. Le 24 février Sony Labou Tansi annonce la sortie de *La vie et demie* sans beaucoup de commentaire. Il entre dans la littérature francophone et prépare déjà *L'Etat-Honteux* en disant avoir envoyé à l'éditeur après l'avoir fait lire à ses amis.

L'édition finale de ce roman montre beaucoup modifications comparées au manuscrit. Il s'agit de se demander si les remaniements apportés au manuscrit dénaturent l'œuvre initiale et s'ils trahissent les premières ambitions de l'auteur. Ainsi nous pourrions débattre sur la question de « l'écriture à plusieurs mains » introduites par Jean Michel Devesa. Cette notion implique une dépossession de l'œuvre de son auteur qui ne serait finalement qu'un porteur de projet d'écriture collective.

Dès lors que Sony Labou Tansi a été édité aux éditions du Seuil, son souci est d'y rester et de poursuivre son aventure littéraire avec la même maison d'édition. Ce qui lui donne certainement l'assurance de pouvoir publier au moins un roman par an. Il est clair qu'il ne dispose plus de la même marge de liberté que dans les années d'écriture de ses manuscrits. En comparant le roman édité, *L'Etat honteux* et le manuscrit, *Machin la hernie*, on est surpris de constater les nombreuses modifications qui ont été apportées. On se rend compte que la définition de la qualité littéraire et de la justesse n'appartient presque plus à l'auteur. Toutefois, cette contrainte n'est pas mal vécue par l'auteur qui voit plutôt un exercice d'écriture supplémentaire. A moins que ce soit la volonté de rester chez Seuil qui lui impose son silence. Même si beaucoup de transformations sont faites dans l'œuvre finale, l'auteur maintient, dans une large mesure, l'esthétique de la violence et du désordre :

L'Etat Honteux, Le Seuil me demande de raccourcir. Je le ferai. Ça me permet de travailler un peu plus. Parce que je suis obligé de travailler pour me maintenir. Je ne sais pas si tu pourrais lire et me donner un point de vue. J'ai dit à Luc Estang de te déposer le manuscrit. Lis qu'on en discute³⁴¹.

Daniel Delas fait une étude qui compare le manuscrit et l'œuvre publiée. Il repère plusieurs modifications significatives dans *L'Etat-Honteux*. Il affirme que l'œuvre de

³⁴¹ *Ibidem*, p. 249.

Sony Labou Tansi est écrite contre une poétique de soumission aux règles et aux codes de la littérature française. L'analyse de l'incipit montre trois modifications majeures. Celles-ci ont comme sources l'auteur lui-même.

Premièrement, l'espace est réorganisé sous forme « d'un simulacre ». Deuxièmement, l'esthétique de l'écriture fleuve est réduite de manière raisonnable. Nous rappelons que Sony Labou Tansi voulait écrire un roman qui compterait sept phrases chacune constituant un chapitre. Enfin la notion de « palipalie » qu'il définit comme une maladie du verbe provoquant un bégaiement de l'écriture fut fortement réduite à la demande de l'éditeur. Ces modifications sont loin de justifier la qualification « d'un roman à plusieurs mains. »

Nous comptons relever trois modifications majeures de l'œuvre et révéler les corrections de l'éditeur.

Le discours de *Machin la hernie* fonctionne comme une longue parole poétique. L'ensemble du récit imite le flux de la parole comme une sorte d'écriture automatique. Les phrases sont d'une longueur inhabituelle. Le texte, si on peut l'appeler ainsi, est un mélange de profération nombreuse désancrée et non attribuée à des sujets identifiés. Les paroles surgissent de manière spontanée, coupant ou relançant le récit. Il ne s'agit en aucun cas d'un discours contrôlé avec une logique narrative. Tout est parole fulgurante dans une scène érotique au milieu de quelques éléments de décors qui ne sont pratiquement pas détaillés, quelques noms seulement sont cités et mêlés à la chair des amoureux qui domine la scène :

Luigi Nolavinto, rue Fantar, café « Les rate-Bonheurs », c'est ici, ils viennent tous les soirs, je t'aime Fraiana, elle n'a pas son soutien gorge [...]

« ouvre ton corps

a cette heure

ne viens pas trop tard dans la vie

ferme ta part des choses

à cette chair prise entre ciel

et terre, chante tes nerfs et danse ton corps³⁴².

Daniel Delas étudie la même scène dans l'incipit de *L'Etat Honteux*, il précise qu'au lieu de réduire, Sony Labou Tansi ajoute des noms de quartier et de rue à forte

³⁴² Sony Labou Tansi, *Machin la hernie*, Paris, Revue noire, 2005, p. 19.

connotation espagnole. C'est ce qu'il appelle un simulacre des villes de notre temps. Il justifie cette fascination de la ville par le fait que lorsque l'auteur achève son roman il se trouve à New York. Il voit dans cette page l'influence de la ville américaine et la volonté de déréférencier l'espace. Ainsi, il y a bien des modifications mais dont les sources ne sont pas certaines :

Le début de *L'Etat honteux* qui redisons-le est la deuxième version d'un même texte initial que Sony a repris, multiplie les notations concernant les rues et les quartiers d'une capitale, notations qui ne figurent pas en aussi grand nombre dans *Machin la hernie*. [...] simulacre des villes de notre temps, le premier souci de Sony Labou Tansi en reprenant son manuscrit pour le raccourcir est donc paradoxalement de procéder à des ajouts. Comment expliquer ce comportement étrange ? Signe d'un double souci : en premier lieu la déréférencier le roman dans un simulacre, une réalité purement discursive³⁴³.

Daniel Delas évoque un autre point de polémique dans *L'Etat honteux*, il concerne directement le sujet énonciateur et le contexte d'énonciation. Les libertés que s'est donné l'auteur dans l'élaboration de son discours ont été revues puisqu'elles transgressaient de manière profonde plusieurs niveaux de langage et des conventions essentielles de la communication. L'élément énonciateur est défini comme étant « la hernie » du Guide. Le discours qui émane de cet organe fonctionne comme « un jet de sperme » qui inonde le roman. Il s'agit en réalité, dans le manuscrit d'un monologue très inhabituel qui brouille plusieurs repères grammaticaux de l'énonciation. Les déterminants, les embrayeurs et les déictiques ne renvoient pas à un sujet particulier, ils ne sont même pas accordés au sujet, on peut lire des séquences de l'exemple suivant : « enfin **il** descend pour **mon** bain de misère dans les bidonvilles de Zambatown. » Le possessif n'est pas accordé à la troisième personne du singulier à laquelle il devrait se rapporter mais il renvoie plutôt à une première personne inexistante dans la phrase.

Selon Daniel Delas, bon nombre de brouillages énonciatifs ont été corrigés dans la deuxième version. Ils concernent le refus de distinguer le récit et le poème, la poétique du discours fleuve et le non respect des conventions de typographie, de mise en page et de la grammaire, à savoir les ponctuations, les majuscules etc... « Sous la pression de son éditeur et pour être publié, Sony Labou Tansi acceptera, comme on le voit en

³⁴³ Daniel Delas, « Métastase du discours postcolonial », in (dir) Papa Samba Diop, *Sony Labou Tansi à l'œuvre, op. cit.*, p. 67.

comparant les deux textes de revenir à une ponctuation normale³⁴⁴. » Plus encore, Daniel Delas affirme que c'est l'ensemble du projet d'écriture qui est incompris, ce qui est donné au lecteur, c'est finalement une œuvre qui ne reflète qu'en partie les aspects de cette écriture de violence :

On voit à quel point le projet d'écriture de Sony Labou Tansi, dans et par son rythme fluvial entre en complémentarité avec une dénonciation de l'état honteux de la société postcoloniale, et comment les corrections imposées à son premier manuscrit témoignent d'une incompréhension en profondeur du projet poétique de l'écrivain. Le roman a été publié en profondeur dans une version fortement normalisée.

Que *L'Etat Honteux* dont Sony disait qu'il restait son roman préféré ait été publié, même dans une version fortement normalisée est après tout à l'honneur de son éditeur, car ce n'était pas un texte « facile » mais il s'honorerait encore plus s'il le rééditait³⁴⁵.

Dans cette même logique, la notion de « pilalie » qui a été emprunté au vocabulaire pathologique pour qualifier un discours maladif n'a pas abouti. Ce terme médical repris par l'auteur réfère la répétition involontaire d'un ou plusieurs mots observée dans la maladie de Parkinson et dans d'autres maladies du système nerveux. Le sujet parlant est plongé dans une répétition du même mot ou de la même séquence plusieurs fois dans le même énoncé. Ce procédé est très présent dans le manuscrit, ce qui signifie que le sujet parlant est atteint d'une psychose ou d'un dérèglement de la parole. L'éditeur demande une normalisation de discours, le roman réduit fortement les répétitions et perd en partie le sens de la névrose.

Les choix esthétiques liés à l'écriture de l'extrême et à la volonté de créer un langage nouveau ne sont pas forcément compris. Le message originel subit des modifications auxquelles l'auteur avide de succès se plie n'ayant pas le choix. La critique qui reçoit l'œuvre l'apprécie et l'étudie selon l'édition finale. Il est donc important de définir l'écriture d'une œuvre comme un projet de longue haleine commençant avec le manuscrit. Concernant l'œuvre de Sony Labou Tansi, il est très important que la recherche associe les manuscrits disponibles afin de mieux appréhender des œuvres qui ne reflètent pas forcément le projet originel de l'auteur.

De même, l'influence thématique que l'œuvre a subie est sujette à nombreuses polémiques. La plus rependue est celle qui accuse l'écrivain congolais de plagier l'auteur américain, Gabriel Garcia Marquez dans son roman *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. L'influence d'un écrivain sur un autre surtout au moment où les littératures tendent à se

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 71.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 71.

mondialiser dans le concept de littérature-monde est-elle un plagiat ? L'intertextualité n'est-elle pas le premier principe d'une littérature ?

II.2.3 Plagiat ou intertextualité ?

La critique de la littérature africaine a, en général, fortement évolué après s'être longtemps penchée sur des thèmes anthropologiques récurrents tels l'identité, la tradition, la parenté, l'ethnie. Les notions textuelles et littéraires d'intertextualité, d'emprunt et d'imbrication des espaces reviennent plus souvent dans un discours qui désormais cherche à saisir une littérature qui a tendance à fuir le champ francophone pour s'accoupler à d'autres espaces. Malgré l'orientation des analyses vers la reconnaissance de l'intertextualité comme premier phénomène des littératures modernes, nombreux sont les auteurs africains qui sont accusés de plagier des auteurs français ou étrangers de renom. Certaines études préfèrent encore ignorer les interférences et les articulations des littératures et les disparitions progressives des frontières. Lorsque des correspondances stylistiques et thématiques s'opèrent au sein du champ littéraire africain, elles semblent naturelles donc logiques pour la critique. Mais les influences ou les apparentements avec d'autres champs littéraires sont sévèrement critiqués. Sans doute que de nombreuses œuvres du champ littéraire congolais, francophone et celles d'autres pays ont permis à Sony Labou Tansi de varier les sources de son inspiration et d'intégrer des éléments importés d'autres expériences textuelles à roman.

L'approche des influences externes au champ littéraire africain par la critique occidentale crée un malaise lorsque les plus grands auteurs francophones d'Afrique sont accusés de plagiat ou d'imitation. On a vu Ousmane Socé, auteur de *Karim*, Yambo Oeloguem, *Le Devoir de violence* et plus récemment Calixthe Beyala qui ont été tour à tour récompensés par un prix prestigieux puis, accusés de plagiat. L'autonomie et l'authenticité de ces écrivains sont remises en cause dès lors qu'ils connaissent le succès de librairie et de la critique en Europe. Ainsi les critiques s'opposent pour attribuer la notoriété à l'auteur ou pour mettre en doute son authenticité et son génie en s'appuyant sur les normes et les contrastes de leurs champs littéraires respectifs.

Dans le cas de Sony Labou Tansi, le rôle de l'éditeur est essentiel puisque c'est à sa demande que le manuscrit a été retravaillé afin de le rendre plus accessible au lecteur français. Il semblerait, selon Jean Michel Devesa, qu'il ait été demandé à Sony Labou

Tansi de revoir sa fiction et son discours dans le but de lui donner une parenté avec l'œuvre de Gabriel Garcia Marquez qui alors est en vogue. Au-delà des retouches, Jean Michel Devesa aborde, dans son ouvrage, un sujet complexe et peu honorable pour l'écrivain congolais. L'analyse qu'il développe s'appuie sur la relation de Sony Labou Tansi et Sylvain Mbemba d'une part, et d'autre part, sur les études faites par Serge Bourra, Sewanou Dabla et Daniel-Henri Pageaux sur le roman de Sony Labou Tansi. Ces critiques ne parlent pas de plagiat, ils utilisent des termes assez ambigus pour analyser les relations entre Gabriel Garcia Marquez et Sony Labou Tansi. Il est question « d'imitation », « de contamination » et « de principe d'écriture emprunté » à l'auteur colombien.

En réponse à cette critique, beaucoup de chercheurs congolais et des amis de Sony Labou Tansi, sous la direction de Mukala Kadima Nzjuzi et d'Abel Kavouma rejettent les accusations d'imitation. Ils renvoient les deux auteurs au même niveau et considèrent qu'ils traitent les mêmes thèmes et laissent apparaître des similitudes thématiques liées à leurs cultures.

Nous étudions à présent ce discours critique antagoniste comme deux réceptions divergentes différentes de l'œuvre de Sony Labou Tansi en France et au Congo.

Jean Michel Dévasa entrevoit entre les lignes des romans de Sony Labou Tansi ce qu'il qualifie, sous forme d'interrogation « d'écriture à plusieurs mains ? ». Il consacre tout un chapitre à cette interrogation qui dépossède l'auteur de son œuvre et l'inscrit dans une passivité face à des éditeurs qui ont ajusté le récit selon les besoins éditoriaux.

De même, il semblerait que Sony Labou Tansi ait donné son accord pour que ses romans soient, en partie, retravaillés avant d'être édités. Ces remaniements, [...] ont probablement concerné toute sa production romanesque, y compris son premier livre, *La Vie et demie*³⁴⁶.

Entre ambiguïté, ironie et critique voilée, Jean Michel Devesa fustige l'œuvre de Sony Labou Tansi en l'accusant, en termes sévères d'écriture « d'imitation » :

A la fin des années 70 et pendant quasiment une décennie, beaucoup, chez les éditeurs comme parmi les commentateurs, ont cru que la littérature et les écrivains africains

³⁴⁶ Jean Michel Dévasa, *Sony Labou tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo*, op. cit, p. 203.

avaient tout à gagner à s'inspirer du modèle latino américain et plus particulièrement de l'œuvre de Gabriel Garcia Marquez.

Ainsi, en 1979, Sony Labou Tansi a-t-il d'autant plus facilement conquis ses interlocuteurs des milieux culturels français que le manuscrit qu'il leur proposait, celui de *La Vie et demie*, affichait un ton et une problématique inspirés à l'évidence des livres du prix Nobel colombien [...]. Ceux qui ont découvert Sony Labou Tansi, l'ont vraisemblablement encouragé à exploiter cette veine. L'une des plumes africaines les plus originales devait en partie sa vigueur à un modèle consciencieusement adapté. Le champion de l'authenticité africaine s'est à l'évidence, pendant des années, avancé masqué : il a proposé à ses locuteurs une littérature d'imitation sans songer vraiment à énoncer les intentions et les mobiles. Cicéron et les poètes de la Pléiade avaient, pour en revenir à eux, agi différemment³⁴⁷.

Le propos de Jean Michel Devesa voile à peine l'accusation de plagiat. D'évidence, Sony Labou Tansi connaissait profondément l'œuvre de Garcia Marquez pour avoir lu *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche* en 1976 et en 1978. La lecture de *Chronique d'une mort annoncée* est un peu plus tardive. Elle coïncide avec l'écriture des *Sept solitudes* Lorsa Lopez. Il est naturellement prévisible que cette œuvre ait eu une forte influence sur Sony Labou Tansi. Mais est-il justifié pour autant de parler « de plagiat » ou « d'imitation », là où la seule règle respectée est la créativité par la transgression, la désobéissance et la subversion de toute forme de norme établie ?

Dans sa lettre du 21 février 1981, Sony Labou Tansi demande à Françoise Ligier de lui envoyer le dernier roman de Gabriel Garcia Marquez, *Chronique d'une mort annoncée*. Il précise que son intérêt pour ce roman vient du fait que l'auteur colombien se définit désormais comme « un écrivain politique. » Dans la même lettre, il dit écrire « rageusement *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, sans doute à faire paraître en 1983. »

Pourtant, Jean Michel Devesa persévère et atteste que Sony Labou Tansi a procédé à « une imitation » des auteurs sud américains dans une grande partie de ses œuvres :

Des critiques comme Daniel-Henri Pageaux et Sewanou Dabla ont précisé combien les emprunts aux traductions françaises de *Cent ans de solitude* et de *L'Automne du Patriarche* avaient été importants. Sony s'est toujours défendu de s'être placé dans le sillage du romancier colombien, d'avoir subi son ascendant. Il a éludé cette question en évoquant les caractères communs aux univers sud-américain et centre-africain³⁴⁸.

Pour Serge M'Bourra, tout se serait donc passé comme si Sony Labou Tansi avait sollicité Jorge Luis Borgès pour justifier, au niveau théorique, sa démarche d'écriture et Gabriel Garcia pour nourrir, au niveau pratique sa propre création romanesque³⁴⁹.

³⁴⁷ *Ibidem*, p.204.

³⁴⁸ Jean Michel Dévésa, *Sony Labou tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo*, op. cit, p. 129.

³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 221-222.

Sony Labou Tansi étant issu d'une « littérature mineure » trouverait son inspiration et ses modèles au-delà du giron littéraire congolais et pratiquerait une simple reproduction des modèles latino-américains plus confirmés dans le monde. Dans cette démarche d'écriture supposée, l'auteur congolais est comparé aux auteurs du XVI^e siècle français, Joachim Du Bellay et les poètes de la Pléiade qui ont eu à pasticher les grands auteurs latins. Jean Michel Devesa cite également Valérie Layraud qui, quant à elle, emploie les termes « *la contaminatio* » comme une technique d'adaptation et « *l'imitatio* » comme copie en vue de l'émergence d'une littérature et d'une philosophie. Pour Daniel Henri-Pageaux, il s'agit « d'un principe d'écriture »³⁵⁰ trouvé chez Gabriel Garcia Marquez. L'ensemble de ces critiques évite de nommer le plagiat mais suppose une écriture qui est loin d'être authentique et autonome, sans jamais parler de phénomène d'intertextualité.

Il ne s'agit pas ici de s'interroger sur la véracité des propos tenus par Jean Michel Devesa dans son ouvrage mais de constater le traitement sévère de l'œuvre d'un auteur qui pourtant s'est toujours défendu d'imiter ou de reproduire les modèles cités ici. L'ouvrage critique de Jean Michel Devesa pose la question de « l'authenticité » de l'écriture de Sony Labou Tansi voire même de « son originalité ». Par extension, on peut voir la problématique de « l'autonomie » du champ littéraire africain d'expression française auquel l'auteur appartient.

La polémique soulevée par Jean Michel Devesa a été longuement commentée par le milieu littéraire congolais au point qu'une conférence a été organisée suite à la publication de son œuvre, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo*, comme un acte de réhabilitation de l'auteur congolais par ses pairs et ses amis. Les Actes du colloque, *Sony Labou Tansi, la quête permanente du sens*, sous la direction de Mukala Kadima-Nzvji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou. Mukala Kadima-Nzvji affirme dans la préface « qu'il s'agit de rendre hommage au talent fécond et polymorphe de l'écrivain³⁵¹. »

Il est question dans ce colloque de la relation de Sony Labou Tansi et de Gabriel Garcia Marquez à travers une étude d'Alycia Jones intitulée, « Sony Labou Tansi et Garcia Marquez autour de la solitude de l'homme. » A aucun moment, son auteur n'évoque la probabilité d'une imitation. La critique comparatiste qu'elle développe

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 224.

³⁵¹ Mukala Kadima-Nzvji, Abel Kouvouama (dir), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 9.

renvoie les deux auteurs à un rapport de correspondance égale et de comparaison de leurs œuvres respectives qui se rapprochent uniquement par le fait qu'elles traitent toutes les deux de « la solitude de l'homme » sans jamais poser un auteur au dessus de l'autre ou évoquer l'hypothèse de plagiat.

Les thèmes de la solitude jouent un rôle important dans les œuvres des écrivains Sony Labou Tansi et Gabriel Garcia Marquez. Ces deux auteurs révèlent la force de la solitude dans la vie et l'influence puissante de ce sentiment sur les êtres, le premier dans *La Vie et demie* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le second dans *Cien Anos de soledad*. Chaque livre offre des perspectives à la fois différentes et similaires dans le traitement de ce thème. La solitude se trouve dans la mort, l'amour et la nature ; et Sony et Marquez montrent la signification de ce sentiment dans ces trois registres³⁵².

Jean Paul Sartre comparait la poétique de la négritude à un « Orphée noir », Jean Claude Blachère a parlé d'un Caïn de la langue française mais l'écrivain francophone contemporain ne serait-il pas plutôt un Icare dont les ailes sont destinées à fondre lorsque son envol atteint des hauteurs qui ne lui sont pas permises ?

Quoi qu'il en soit, il y a un prix à payer pour la reconnaissance en France et dans le monde des lettres puisque l'auteur francophone est amené ou à revoir son œuvre, ou semblerait-il, à imiter un écrivain traduit en français et mondialement reconnu pour avoir sa place dans les grandes maisons d'édition. A la lecture de son manuscrit aucune ombre ne semble planer sur son œuvre mais dès que la publication et la diffusion affichent un succès, il est ramené à son statut de subalterne imitant des écritures plus confirmées appartenant à des champs littéraires mieux promus.

Une autre critique plus violente encore pour l'auteur francophone existe, celui-ci est accusé d'avoir ses propres nègres. La réécriture de son œuvre par son éditeur est alors dévoilée au grand jour à tel point que son manuscrit original ne correspondrait qu'en partie à l'œuvre éditée. Amina Azza Bekkat affirme que l'étrange et l'aspect original et singulier de l'œuvre sont « gommés » par l'éditeur de manière à ce que la proposition qui est faite, au final, corresponde aux œuvres et aux habitudes connues des institutions et du « public européen » :

Les œuvres écrites en Afrique ont été introduites dans le champ littéraire français grâce à un parrainage des noms illustres comme Breton, Gide, Monteil, etc. aujourd'hui les

³⁵² Alycia Jones, « Sony Labou Tansi et Garcia Marquez autour de la solitude de l'homme », in dir, Mukala Kadima-Nzvji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou. Mukala Kadima-Nzvji *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, op. cit., p, 363.

prix littéraires accordés à des auteurs comme Tierno Monembo introduisent l'œuvre dans le champ des littératures d'expression française en la cautionnant, en gommant parfois son caractère étrange, surprenant, voire irrecevable pour un public européen.

L'écrivain s'affirme d'abord en se revendiquant sujet du discours et ce faisant, il s'écarte du champ de la littérature d'Europe mais sans être complètement autonome puisqu'il dépend toujours des circuits d'édition et de distribution européens et que son œuvre est évaluée surtout par des critiques européens et africains parfois sans qu'il y ait concordance³⁵³.

Pour contredire la critique occidentale, des proches de Sony Labou Tansi et des critiques congolais prennent la défense de l'auteur en affirmant tout simplement que celui-ci ignorait encore les écrits de Gabriel Garcia Marquez pendant qu'il était en train d'écrire ses deux premiers romans.

Nous citons Yo Edo Amela qui rapporte la réponse de l'auteur à la question de savoir s'il a été influencé par les écrivains sud américains :

A une autre question sur son commerce des grands auteurs latino-américains, Sony répondit qu'il ne les avait pas lus. Cette réponse laissa perplexe l'auditoire qui s'attendait, devant un auteur si sincère, à être introduit au cœur, dans la matrice où germe l'œuvre. En répondant qu'il ne connaissait pas les Sud-Américains, Sony était sincère, puisqu'à la première occasion, je l'ai vu se précipiter dans une librairie pour acheter les traductions françaises des deux romans sud-américains, ceux dont justement, certains l'ont accusé d'être le plagiaire³⁵⁴.

On remarque le conflit qui existe entre une critique afro-centriste et une critique francocentriste dans l'analyse des œuvres francophones d'Afrique. La problématique de la reconnaissance de l'œuvre à travers ses particularités régionales et son ouverture au monde se solde par une réaction de défense chez plusieurs critiques et philosophes du monde oriental et africain. Le discours critique développé par les penseurs de la postcolonie préconise un regard à partir d'un point de vue interne.

Toutefois, cette démarche ne résout pas forcément la problématique d'une œuvre inscrite dans deux espaces et dans deux cultures différentes qui partagent la même langue. Reste à savoir si on peut reposer le problème autrement, en mettant au cœur de l'analyse, la notion d'intertextualité qui déplacerait ainsi le débat du terrain « moral » à celui des échanges d'écritures. La relation d'intertextualité dans toute littérature

³⁵³ Amina Azza Bekkat, « Le champ des littératures d'Afrique », in, dir Marc Cheymol, *Littérature au sud*, http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/LittératuresDuSUD_BAT.pdf, pp. 80-81.

³⁵⁴ Yao Edo Amela, « Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi », in, Didier Morin, *Sony Labou Tansi à Lomé*, Texte et documents, in Didier Morin, *Travaux et documents*, n°65, 2000, Centre d'étude d'Afrique noire, IEP de Bordeaux, <http://caen.sciencepobordeaux.fr/^pageperso/TD65.pdf>.

francophone demeure un effet d'une expérience de la lecture. L'activité littéraire est désormais une réalité dans les sociétés africaines qui ne peuvent plus être limitées à une identité orale. A un moment, la traduction et la circulation des œuvres littéraires s'amplifient, il est tout à fait naturel que les écrits lointains dialoguent avec ceux du territoire. Toute écriture est conséquence d'une lecture, ce qui nous conduit à dire que les comparaisons entre les œuvres devraient constituer une approche non hiérarchisée, dans la démarche comparatiste, cette intertextualité doit être analysée dans sa valeur littéraire au-delà des ambitions réductrices et de subalternisation des écritures du Sud.

Bien au contraire, la réécriture des thèmes contemporains ou historiques de la littérature ou la reproduction d'une esthétique narrative est un phénomène mondial dû aux mutations intellectuelles qui se réalisent dans les deux sens. Limiter la littérature francophone à l'espace territorial et aux influences endogènes pour l'enfermer dans son terroir en l'accusant de plagier lorsqu'elle dépasse ces frontières culturelles, c'est lui refuser son sens universel. Nous reconnaissons chez Sony Labou Tansi ce désir de dire le monde avec ses moyens et cette volonté de proposer un dialogue et une ouverture dans les littéraires.

Conclusion de la deuxième partie

Le roman de Sony Labou Tansi ne considère plus les oppositions des cultures et des races qui ont dominé les récits d'avant la décolonisation. Même si ces oppositions ne sont pas, certes, totalement effacées, elles ne sont pas primordiales dans la création littéraire. De nouveaux enjeux sont sources d'inspiration, ils concernent le croisement des langues dans le même champ littéraire et les échanges des cultures du monde. Les concepts qui définissent une littérature d'hybridation semblent prospérer autant dans l'écriture littéraire que dans l'analyse critique. Le roman contemporain a tendance à prendre des formes éclectiques, il est le résultat d'influences intertextuelles et transdisciplinaires acceptées comme enrichissantes. Il n'est pas étonnant que la forme souple et l'esthétique polyphonique du « réalisme magique » s'imposent dans le champ littéraire francophone d'Afrique pour rendre compte d'une telle diversité.

D'autre part, la création langagière a vu apparaître des grandes libertés prises par les auteurs qui désormais sont des inventeurs de langage et des adeptes des néologismes qui laissent place à une forte présence de signes linguistiques et de séquences grammaticales empruntés à la langue orale. Ce principe d'écriture initié depuis les

premiers romanciers s'est amplifié avec Ahmadou Kourouma et a été approfondi par Sony Labou Tansi.

Ainsi, le roman s'ouvre à toutes les cultures qui ont traversé les pays durant plusieurs siècles de colonisation, aussi bien celles de la tradition de l'écrit que celles de l'oralité. Il s'inscrit dans une démarche intertextuelle liant les univers et les imaginaires africains à d'autres expériences littéraires. Les influences nombreuses ressenties chez les auteurs dépassent le cadre francophone, on retrouve des convergences avec les œuvres anglophones et hispanophones ce qui permet d'envisager l'écriture francophone d'Afrique comme une littérature prenant des dimensions planétaires.

Pourtant, malgré cette prédisposition actuelle à l'hybridation, le roman de Sony Labou Tansi, ainsi que d'autres œuvres d'écrivains du continent africain, sont soumis à une critique sévère qui accuse les auteurs de plagier et de pratiquer « une écriture à plusieurs mains ». Il s'agit d'un problème de réception d'une œuvre liée à deux cultures différentes et à deux positions idéologiques qui, si elles ne sont pas opposées pour de multiples raisons, laissent apparaître la persévérance de mécanismes de domination hérités de la colonisation. Il s'agit ici du rôle de fait colonial qui persiste au sein des institutions littéraires qui ont du mal à renouveler leurs approches et à se restructurer dans leur idéologie. Comme l'écrit Justin Bisanswa :

Quoi qu'il en soit, l'institutionnalisation de la littérature africaine, qui commence avec la fin du régime colonial, semble mettre en évidence un phénomène (d'expatriation) rare et paradoxal, celui de l'importance, voire de la suprématie (et du rôle répressif) des institutions de l'ancienne puissance coloniale dans la production et la légitimation des lettres africaines, pour lesquelles sont utilisées des instances bien précises répertoriées par Jacques Dubois : comité des prix, médias/presse, maisons d'éditions, système scolaire³⁵⁵.

La littérature postcoloniale est en quête d'un discours critique qui puisse sortir les œuvres de l'état des institutions occidentales. La critique appelle à la connaissance des cultures d'où elles émergent et à la maîtrise de l'ensemble des paramètres qui permettent une analyse juste. Achille Mbembe, l'un des grands penseurs de la postcolonie, insiste sur la question de croisement des pensées et précise qu'il ne s'agit pas d'une opposition systématique de l'Afrique et de l'Occident car « la pensée postcoloniale n'est pas une pensée anticoloniale » mais au contraire, « fille de la rencontre entre l'Europe et le

³⁵⁵ Justin Bisanswa, « D'une critique à l'autre : littérature africaine et prisme de la critique », *in*, dir Marc Cheymol, *Littérature au sud*, www.bibliothèque.auf.org/doc_num.php?explnum_id=219, pp. 23-35.

monde ». Pourtant, on ne peut pas ignorer la tension qui existe entre deux méthodes dont les enjeux s'opposent.

Pour Yves Mudimbe, ce qui pose problème, c'est l'attitude qui cloisonne les écrivains et les intellectuels de la périphérie. Il y voit un retour constant d'une tendance à assujettir la critique littéraire aux règles prônées par la tradition académique et universitaire françaises. Selon lui, c'est cette démarche qu'il faut « déconstruire » et « défaire » pour aboutir à une critique inséparable de l'articulation d'un discours qui entend pouvoir nommer, afin de nier définitivement, de contourner ou de dépasser ce paradoxe qui a marqué la libération de la parole nègre. Il s'agit pour les Africains de réinvestir la science, en commençant par les sciences humaines dans le but de se réapproprier le discours sur l'Afrique :

Le processus de réappropriation à travers la prise de parole consistera en fin de compte, pour le sujet postcolonial africain, à partir des singularités différentes (langues, conditions, projets actuels), pour transformer, « coloniser » la tradition, et l'espace des possibles que ses prédécesseurs ont défini³⁵⁶.

La littérature réalise cette démarche à travers les phénomènes de création langagière par la forte présence des subversions des langues coloniales et l'inscription de ses langues maternelles dans le discours littéraire. La réinterprétation de l'Afrique nécessite un retour à une épistémologie africaine.

Dans son analyse de la postcolonie, Jean François Bayart lance une nouvelle polémique en montrant les contradictions de la critique postcoloniale qu'il juge comme étant infondée et contradictoire du fait que les auteurs et les intellectuels émettent des desseins qu'ils trahissent eux-mêmes. Il traite la postcolonie « d'une intelligentsia compradore » qui tout en prétendant fuir la domination culturelle occidentale se met à réactualiser des schémas de pensée qui leur sont étrangers, c'est ce qu'il qualifie de « carnaval académique ».

La postcolonie est la condition de ce que nous pouvons appeler méchamment une intelligentsia compradore : un groupe relativement restreint d'écrivains et de penseurs

³⁵⁶ Yves Mudimbe et *La réinvention de l'Afrique*, Edition Rodopi, B.V., Amsterdam-New-Nork, New-York 2006, p. 95.

de style occidental et formés à l'occidentale, qui se servent d'intermédiaires dans la négoce des produits culturels du capitalisme mondial avec la périphérie³⁵⁷.

Il reproche aux mêmes auteurs et intellectuels de la périphérie de s'adonner à « un indigénisme » qui ferme la pensée et qui justement cherche à la rendre inappropriée et inadéquate à son sujet. Le principe selon lui est de « discréditer » la pensée occidentale et de la rendre « illégitime » lorsqu'il s'agit d'un sujet d'étude concernant justement la périphérie.

Mais l'essentiel est de ne pas se méprendre car le souci d'universalisme d'une partie de la critique du moins des *postcolonial studies* alors que beaucoup sont tentés d'en faire une pensée indigéniste ou nativiste soit pour la soumettre à leurs causes et l'instrumentaliser dans leur lutte soit pour mieux la discréditer d'un point de vue académique³⁵⁸.

Il est donc reproché aux théoriciens africains d'adopter une position indigéniste dans les sciences humaines, notamment dans la critique littérature. Cette position les éloignerait de l'universalisme et de l'académisme nécessaire à toute réflexion. Ce qui donne à leur discours critique des incertitudes et un malaise qui ne les rendent pas crédibles parce que d'abord partisans et non objectifs.

Pourtant, ni les études postcoloniales elles-mêmes ni leur usage militant ou leur critique scientifique ne parviennent à se défaire de leur ambivalence initiale. Sous la plume de leurs théoriciens, le souci d'universalisme tourne souvent au discours identitaire, et le statut philosophique de leurs textes reste fréquemment incertain, ce qui rend malaisé leur commentaire ou leur utilisation³⁵⁹.

Même si cette analyse porte davantage sur les théories nouvelles de l'histoire, de la philosophie et d'autres sciences sociales, elle s'applique également à la littérature. Le piège de la langue française et l'absence des structures nationales capables de défendre les écrivains des Etats les plus pauvres incitent à l'ambition de se faire une place dans les grandes institutions littéraires internationales. Le discours africain cherche à fuir ses limites en imposant des normes fondées sur les aspects de son champ littéraire.

³⁵⁷ Jean François Bayart, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, <http://www.karthala.com> (Site visité le 20 septembre 2011)

³⁵⁸ *Ibidem.*

³⁵⁹ *Ibidem.*

Dans cette logique, le roman de Sony Labou Tansi propose une profusion d'éléments mythologiques hérités de la tradition orale et de la cosmogonie kongo. Ces figures ancestrales fonctionnent comme des signes linguistiques ou des symboles.

La fiction inscrit des croyances ésotériques et des religions syncrétistes dans l'univers fictif, elle rapporte les événements à travers le récit des personnages qui, au sein d'un contexte congolais, dévoilent un réel pris dans des phénomènes obscurs fortement ancrés dans les traditions propres à la communauté de l'auteur. Dans l'univers postcolonial, l'existence des mythes a une fonction philosophique et symbolique, elle apporte comme un sens supplémentaire à la fiction.

Dans notre troisième et dernière partie, nous comptons étudier les mythes dans le roman de Sony Labou Tansi comme relevant d'une épistémologie congolaise dont la fonction dans la fiction est de signifier les drames qui s'abattent sur les peuples kongo.

La critique littéraire ambitionne de valoriser les identités culturelles et les spécificités régionales en insistant sur le sens nouveau qu'elles apportent dans le monde des sciences. Elle s'appuie sur le réinvestissement des sciences humaines désigné par les Africains comme une réhabilitation d'une épistémologie basée sur une redéfinition de l'outil de recherche principal, à savoir la raison. Comme l'écrit P. J. Hountondji :

A part quelques idéologues qu'il ne faut pas essayer de convaincre, plus personne ne croit aujourd'hui sérieusement au monopole occidental de la raison ou, inversement, au ravage d'une mentalité prélogique qui affecterait de manière incoercible l'humanité « primitive ». Les progrès de l'anthropologie culturelle ont fait justice, depuis plusieurs décennies, des préjugés les plus tenaces d'une ethnographie primaire qui voyait dans la rationalité occidentale l'unique modèle possible de la rationalité en général. Mieux, on a assisté depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, à une prise de parole de plus en plus massive des peuples dits primitifs eux-mêmes. On a vu affluer les sciences sociales, et dans ce cadre, affluer sur le terrain de la recherche des acteurs nouveaux, des porte-parole, précisément des peuples et des cultures qui avaient alimenté jusqu'à là, le discours forcément biaisé de l'anthropologie traditionnelle³⁶⁰.

Parmi les grands apports régionaux dans la littérature francophone figurent les mythes. La mythologie est l'une des bases et l'un des fondements de l'approche intellectuelle qui se définit comme une réappropriation du discours sur l'Afrique. C'est ce que nous étudierons dans la troisième partie que nous consacrons aux mythes et à leur fonction politique et philosophique dans le roman de Sony Labou Tansi.

³⁶⁰ Paulain J. Hountondji, *La rationalité une ou plurielle ?* – <http://africanbookscollective.com/books/> p.11. (Consulté le 1^{er} octobre 2011).

Troisième PARTIE

**LES MYTHES ET LE SACRÉ DANS LE ROMAN DE
SONY LABOU TANSI**

INTRODUCTION

Au-delà des clichés

L'étude des mythes dans le roman d'un auteur africain ne peut se faire sans risquer de tomber dans des pièges multiples dus aux mythes d'une Afrique imaginaire issue de l'expérience coloniale. Si on se fie aux nombreuses idées reçues au siècle précédent, on serait tenté d'emblée, de définir l'identité comme une notion intégrale qui se rapporte à une communauté d'hommes partageant un passé commun celui-ci devant fonder une mémoire dans laquelle chaque individu du territoire se reconnaîtrait et accepterait son appartenance à une histoire authentique du groupe. On poursuivrait alors en supposant que chaque société puisse disposer de ses repères géographiques (territoires) et temporels (chronologies des événements), les peuples africains devant alors se structurer autour de valeurs et de symboles primitifs antérieurs à la colonisation redécouverts dans l'âme africaine. Ainsi, dans les sociétés africaines, la transmission de cette mémoire permettrait l'expression d'un champ conceptuel qui cimenterait la société par l'assimilation de symboles et de mythes purement africains.

Le schéma inverse pourrait se rapporter aux sociétés souveraines, aux puissances coloniales, qui le long de leur histoire, ont été maîtresses de leur destin pour n'avoir jamais été colonisées par une puissance étrangère. Les puissances colonisatrices auraient

imposé leurs propres symboles, leurs mythes à leur population sans aucune influence des sociétés avec lesquelles elles ont partagé cinq siècles d'histoire.

Pourtant, l'existence d'une société authentique, dans les territoires anciennement colonisés ou dans les anciennes puissances coloniales, relève aussi du mythe quand on sait que, durant au moins cinq siècles, les sociétés africaines ont été influencées par des apports exogènes de l'ordre de la pensée rationnelle et métaphysique. A travers l'introduction d'une histoire impérialiste et l'imposition d'une religion monothéiste dans un espace dominé par les mythes cosmogoniques, les enseignements coloniaux ont interféré avec les modèles culturels des communautés africaines de la même manière que les arts et les cultures d'Afrique ont eu un impact sérieux sur l'Occident.

Toutefois, le mythe de l'Afrique authentique, primitive et sauvage est un fait littéraire. En Afrique, des auteurs furent en rupture avec la mémoire collective et les valeurs endogènes supplantées par une histoire scolaire écrite par le colonisateur qui, d'une part, exclut le colonisé et d'autre part, l'annihile en tant que sujet-pensant et en tant qu'acteur de l'histoire. Les premiers romans négro-africains ont donc souffert de cette absence des langues, des symboles et des concepts du terroir au profit d'une approche dominée par le symbolisme essentiellement occidental qui orientait l'œuvre vers la quête d'un homme conçu et fabriqué par les ethnologues occidentaux.

Un demi-siècle après la décolonisation de l'Afrique subsaharienne, certaines démarches continuent à imposer à l'œuvre et à son étude un choix entre un cantonnement dans une mémoire orale nostalgique d'authenticité et d'originalité qui ne reconnaît pas l'empreinte d'une histoire post-coloniale. Celle-ci, même si elle porte les marques douloureuses de la violence de l'histoire, doit accepter la réalité des impacts de plusieurs civilisations qui font de l'œuvre littéraire africaine d'expression française un champ dynamique où se côtoient les mythes de l'Afrique, de l'Orient et de l'Occident. Notre analyse est axée sur la correspondance entre le discours romanesque et toute l'étendue de la pensée mythologique à laquelle le romancier fait recours. En réalité, le roman incorpore une grande variété de mythes et il se présente comme un univers hétéroclite.

On se rappellera de la fameuse formule de Léopold Sédar Senghor : « la raison est hellène comme l'émotion est nègre » afin de dire que cinquante ans après les décolonisations, l'idée primitiviste empruntée à Kiekergaard, Lévy Bruhl et Fronébius selon laquelle l'Afrique serait la terre de la magie authentique et de l'exclusivité des religions primitives et l'Occident, le bastion de la rationalité et du réalisme analytique est

dépassée. Edward W. Said affirme plutôt et très justement que les œuvres culturelles contemporaines sont marquées par leurs caractéristiques « hybrides, mêlées, impures » tant bien que lorsqu'on évoque une idéologie nationaliste et la défense d'une culture authentique dans la littérature contemporaine, il ne s'agit là que de deux attitudes qui sont motivées par la peur et le rejet de l'Autre. Il y a dans cette position intellectuelle comme une part de mauvaise foi puisque les échanges et les influences interculturelles n'ont jamais été aussi forts que de nos jours :

Les dernières années du XX^{ème} siècle ont vu s'aiguiser à peu près partout la conscience des frontières entre les cultures, des divisions et différences qui nous permettent non seulement de les distinguer entre elles, mais aussi de constater à quel point elles sont des mécanismes d'autorité et de participation créés par l'homme. Bienveillantes pour ce qu'elles excluent et dévalorisent.

Toute culture définie comme nationale est porteuse, j'en suis sûr, d'une aspiration à la souveraineté et à la domination. [...] En même temps et paradoxalement, jamais nous n'avons mieux perçu combien les réalités historiques et culturelles sont bizarrement métissées, comment elles participent d'une multiplicité d'expériences et de domaines souvent contradictoires, débordent les frontières coloniales, défient la logique policière du dogmatisme simpliste et de vocifération patriotique. Loin d'être des entités monadiques, monolithiques, autonomes, les cultures intègrent de fait plus d'éléments « étrangers », d'altérités, de différences qu'elles n'en rejettent consciemment. Qui, en Inde ou en Algérie peut séparer sans hésitation de la réalité présente l'héritage du passé britannique ou français ? Qui peut tracer d'une main sûre, autour de Londres ou de Paris, un cercle excluant toute empreinte de l'Inde ou de l'Algérie sur ces deux capitales d'empire ³⁶¹?

Même s'il faut reconnaître l'existence de la pensée primitive et de la pensée scientifique, il faut nous accorder qu'une vision dichotomique pensée primitive africaine/pensée scientifique occidentale ne peut plus éclairer l'analyse du roman francophone. Il y a désormais une rupture des frontières ontologiques dans la littérature qui montre la réversibilité des valeurs occidentales et africaines dans l'écriture ; de même l'histoire littéraire des pays occidentaux montre l'existence d'une littérature qui a trait à la métaphysique et à la pensée primitive depuis ses origines et qui se poursuit encore. De nombreuses études attestent de l'attrait du roman pour le mythe dans les oeuvres occidentales contemporaines.

Ces trente dernières années ont vu, au contraire, l'amenuisement « de l'idéologie rationaliste qui dominait le monde occidental » dans l'ensemble des sciences humaines, et la permanence du mode de « manifestation de la pensée mythique dans les sociétés

³⁶¹ Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, Le Monde diplomatique, 2008, p. 52.

modernes³⁶². » C'est pourquoi l'étude des mythes dans le roman de Sony Labou Tansi doit être comprise comme une démarche littéraire d'ouverture dont le but est d'observer l'influence des traditions kongo sur le récit de l'écrivain sans pourtant devoir affirmer un rejet du rationalisme et de l'esprit scientifique de la part de l'auteur.

Nous éviterons de réduire l'esprit occidental au scientisme et le roman africain au primitivisme religieux. La mythologie a effectivement une fonction littéraire, mémorielle et ontologique, elle est de l'ordre du religieux primitif. Cependant le fait que le roman l'intègre ne fait pas de son auteur un penseur primitif qui exclut de son univers toute thématique liée à la science et au profane. Dans le cas où nous dissociions les mythes anciens et les mythes de la science moderne, il s'agirait uniquement de mieux les définir et de mieux saisir leurs contours dans le roman et nullement d'en faire deux univers opposés.

Le Mythe comme parole des origines

Si le roman fait appel aux images et au système de pensée mythologique, c'est parce que l'écriture sonyenne est une quête de mémoire, son récit vient interroger un territoire et un peuple. L'écrivain n'invente pas l'histoire, il puise dans la mémoire ou dans ce qui survit de la mémoire de son peuple et qui ne participe au fait historique que parce qu'il relève justement du mythe. Pris dans son contexte social et en tant qu'histoire, le mythe est un premier système de signification qui influence le roman. Les éléments mythiques qui apparaissent dans l'œuvre sont connus et partagés par la communauté qui leur donne le statut d'objet, de lieu ou de croyance appartenant au domaine du sacré. C'est dans cet ensemble patrimonial de tradition orale répertorié dans la catégorie des mythes, des croyances et de la pensée primitive que s'exprime cette part d'histoire dite par les ancêtres avant la colonisation.

Afin de mieux comprendre la relation du mythe à la mémoire, nous prenons comme exemple les sociétés îliennes des Antilles et de l'Océan indien issues directement de l'esclavage. Dans certaines îles peuplées à partir du XVII^e siècle, on considère qu'il y a une part tronquée de la mémoire de l'Ilien. Il y a une sorte de néant dans la diaspora africaine, cette population déportée a rompu avec la terre et les mythes auxquels elle a été arrachée. Pour ces déportés, quel sens peut avoir le mythe ? A quel moment devrait commencer leur histoire ?

³⁶² Frédérique Monneyron, Joëlle Thomas, *Mythe et littérature*, Paris, Puf, Que sais-je ?, 2002, p. 35.

Prenant comme exemple l'écrivain antillais Edouard Glissant, chantre de cette quête de mémoire aux Antilles françaises, Katell Colin-Thebeaudeau nomme cette condition de la diaspora, « le défaut de mémoire » :

L'Africain déporté, l'esclave œuvrant dans les champs de canne n'existe alors que comme objet du discours. Il est celui qu'on dit, que l'on met en mots. Sujet énoncé, il n'est jamais sujet énonçant. Lourds de silence, les épisodes de la traite et de l'esclavage, signalent, on le voit, une béance archéologique. Ils font l'histoire mais de façon paradoxale. Quoique parties prenantes du tout qu'est l'histoire antillaise, dont ils constituent deux articulations essentielles, voire fondatrices, ils sont aussi négation et lieu d'occultation d'une mémoire historique³⁶³.

Nous comprenons le défaut de mémoire comme un défaut de système de signification de l'ordre du sacré antérieur à l'œuvre. La fonction de l'écrivain de la diaspora, en quête de mythe, devient celle d'inventer, de créer lui-même une mémoire et d'ouvrir à son peuple la possibilité de disposer de symboles par le biais de la poésie et de l'imaginaire fécondés par l'auteur. L'auteur, en visionnaire, ne puise pas forcément ses sources d'une parole passée, avérée, transmise par un rituel inspiré de la nuit des temps mais il se fie à son imaginaire et à sa capacité à créer une histoire et une poétique de l'événement.

Ainsi, le roman antillais comble le manque d'histoire et le vide d'un passé rompu et totalement méconnu de l'homme arraché à sa terre. Ici, l'écrivain ne puise pas dans une mémoire orale, ou dans des sources mythologiques appartenant à son peuple, il est lui-même l'accoucheur de mythes et d'histoire. Sa parole est assimilée au verbe créateur d'un monde absent :

L'œuvre romanesque du Martiniquais Edouard Glissant s'efforce de pallier ce défaut de mémoire. Précisément, Glissant réagit au scandale de la béance archéologique antillaise en assimilant l'acte littéraire à un geste visionnaire. Sa praxis romanesque, son recours à la fiction ont pour vocation de lui permettre d'enjamber les gouffres au bord desquels, dans le donné, toutes mémoires et toute histoire antillaises font halte. La création se veut réponse de l'écrivain au silence de l'histoire.

Pour Edouard Glissant, l'acte de parole, d'écriture, peut et doit combler la béance d'histoire, la faillite des mémoires. Dans une telle dynamique, l'acte d'imagination s'apparente à un acte magique au sens où l'entendrait Sartre, la posture de l'écrivain se fait démiurgique³⁶⁴.

³⁶³ Katell Colin-Thébaudeau, « Edouard Glissant, entre béance et recomposition du passé », in (Dir) Kanaté Dahouda, Sélom K. Gbanou, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.130.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 131.

Un autre cas de figure, celui qui constitue le sujet de notre recherche, concerne les populations des pays africains, des îles Comores et de Madagascar qui connaissent une histoire longue de plusieurs siècles et antérieure à la colonisation occidentale. La démarche d'écriture de la mémoire est bien différente ici puisque ces territoires sont dépositaires d'une parole mythologique et de symboles sacrés transmis de génération en génération et relevant du domaine des croyances religieuses.

Au sein de ces territoires, la colonisation n'a pas fait que soumettre et exténuier les hommes dans les labeurs qu'elle leur imposait, son principe avait été d'effacer les repères de la mémoire dans une démarche qui consistait à plonger ces peuples dans l'amnésie afin de les rendre dépendants d'une domination que l'on qualifie d'anthropologique.

Pour l'écrivain africain, malgache ou comorien, l'écriture de la mémoire appelle à un questionnement et à une redéfinition du passé : de quelle mémoire est-il question dans l'œuvre littéraire ?

Etant donné que plusieurs siècles de colonisation, d'islamisation, d'évangélisation et d'échanges commerciaux entre l'Occident, l'Orient et l'Afrique ont traversé au moins quatre vingt pour cent des espaces habités de la planète, dans les sociétés actuelles, avant même les voies de communication modernes, la notion de culture autonome ne peut exister. C'est pourquoi, pour les auteurs issus de ces sociétés anciennement colonisées, la question de la littérature et de la mémoire ne peut s'inscrire que dans un conflit de représentation où les symboles sont continuellement récupérés et rejetés.

L'inscription des mythes dans le récit romanesque devient alors une démarche engagée dont le but est de revaloriser la communauté de l'auteur et de laisser s'exprimer dans son œuvre une mémoire longtemps refoulée, recluse dans la catégorisation d'abord dévalorisante de sauvage, cette pensée primitive voit ces trente dernières années un regain d'intérêt qui multiplie les études du rapport de la mythologie et du roman.

L'écriture en langue française et le genre romanesque sont déjà une présence manifeste de l'emprunt de la colonisation dans cette quête de soi³⁶⁵ qu'est l'écriture. Le roman, genre profane et occidental, le mythe africain, forme orale et sacrée, sont à l'origine deux modes de communication différents, issus de deux cultures différentes et dont les fonctions sociales sont divergentes. Le roman est une pratique individuelle, il constitue essentiellement une œuvre d'art alors que le mythe relève de la tradition orale et de la pensée communautaire. Il est une pratique de groupe et ne relève pas de la

³⁶⁵ Voir la deuxième partie de notre thèse.

narration chronologique. Il n'imité pas la réalité, ce n'est pas une œuvre de fiction mais une parole « vraie ». Nous sommes amenés à nous demander alors, comment passer du mythe kongo au roman francophone et quelles en sont les conséquences littéraires chez Sony Labou Tansi et dans la pensée moderne en général.

Définition du mythe et de la religion primitive

Il convient à présent de définir les systèmes mythologiques qui entrent en jeu dans notre introduction à l'intérieur de son contexte culturel et de les isoler de l'écriture romanesque et de ses enjeux politiques afin de considérer leur fonction religieuse. Nous citons Jean Derive Llacan qui limite sa citation au concept de mythologie appliqué au continent africain en donnant ses particularités et ses caractéristiques :

Le concept de mythologie appliqué au continent africain est à entendre en son acception habituelle des récits métaphysiques se répondant des uns aux autres pour former un ensemble ayant sa cohérence et présentant un certain nombre de traits spécifiques qui pensent être ainsi définis :

-Permanence des personnages de l'un à l'autre sous forme de divinités et de héros humains légendaires, caractérisés par une activité fondatrice ayant une incidence sur la société produisant le récit ou sur la communauté humaine dans son ensemble.

-Situation de l'histoire contée hors de la chronologie historique événementielle en un temps préhistorique (récits étiologiques) ou post-historique (récit eschatologique).

-histoire ayant comme finalité l'explication de certains traits cosmiques (pourquoi le jour, par exemple) ou naturels (pourquoi les hommes sont au village et les animaux dans la brousse) ou encore sociaux (pourquoi telle pratique rituelle, pourquoi la polygamie)³⁶⁶.

On s'aperçoit que l'ensemble des données renvoient à une volonté de retrouver les traces d'un passé qui explique le contemporain. Le recours au mythe vient répondre à une interrogation liée à la société actuelle du groupe. Il est entretenu par le groupe et appartient au champ du sacré et du religieux. Sa parole porte les caractéristiques d'un monde passé donnant une explication religieuse à la Création. Il génère des rites et les pratiques entretenues par la communauté.

Mircea Eliade en donne une définition qui s'appuie sur les croyances des peuples primitifs, selon lui, « le mythe désigne une histoire vraie et, qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative³⁶⁷. » Son sens sacré et ésotérique

³⁶⁶ Jean Derive Llacan, « L'Afrique, mythes et littératures », halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/40/48/PDF/L_Afrique_mythes_et_litteratures.pdf, p.2.

³⁶⁷ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, 1988, Paris, Folio essais, 2009, p.11.

s'inscrit dans des pratiques rituelles bien précises par conséquent, vivre les mythes consiste à intégrer le domaine du religieux.

Nous citons Mircea Eliade :

« Vivre » les mythes implique donc une expérience vraiment « religieuse » puisqu'elle se distingue de l'expérience ordinaire, de la vie quotidienne. La « religiosité » de cette expérience est due au fait qu'on réactualise des événements fabuleux, exaltants, significatifs, on assiste de nouveau aux œuvres créatrices des êtres surnaturels. Il ne s'agit pas d'une commémoration d'une œuvre mythique mais de leur réitération. Les personnes du mythe sont rendues présentes, on devient leur contemporain. Cela implique qu'on ne vit plus dans le temps chronologique, mais dans le temps primordial, temps où l'événement a eu lieu pour la première fois. C'est pour cette raison qu'on peut parler du temps fort du mythe : c'est le temps prodigieux, « sacré », lorsque quelque chose de nouveau, de fort et de significatif s'est pleinement manifesté³⁶⁸.

Le mythe peut avoir plusieurs aspects, nous avons affaire aux mythes de la cosmogonie qui expliquent la Création de toute chose animée ou inanimée ou aux mythes fondateurs de l'histoire des hommes, de leurs cités, de leurs inventions et des techniques de production. Parole hermétique, le sens symbolique du récit mythique ne peut être saisi que par les initiés de la société. Mais dans leur ensemble, les mythes participent à la définition de l'histoire et constituent une mémoire populaire puisqu'ils révèlent que « le Monde, l'homme et la vie ont une origine et une histoire surnaturelles, et que cette histoire est significative, précieuse et exemplaire³⁶⁹. »

C'est dans la célébration du rituel sacré que l'esprit religieux réactualise le temps des origines ou temps mythique, il répète l'événement et en l'évoquant ainsi, elle rappelle le sens de l'histoire ou prévient du devenir de l'homme :

Le temps sacré périodiquement réalisé dans les religions préchrétiennes (surtout dans les religions archaïques), c'est un temps mythique, un Temps primordial, non identifiable au passé historique, un temps originel, dans le sens qu'il a jailli tout d'un coup, qu'il n'était pas précédé d'un autre temps, parce qu'aucun temps ne pouvait exister avant l'apparition de la réalité racontée par les mythes³⁷⁰.

³⁶⁸ Mircea Eliade, *Aspects des mythes, op.cit.*, p. 33.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 33.

³⁷⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, 1987, Paris, Folio, essais, 2009, p.65.

La Cosmogonie des Ba-Kongo

Plus particulièrement, les mythes et les croyances de la communauté des Ba-Kongo au Congo ont été étudiés par Georges Balandier³⁷¹. Ses études anthropologiques sur l'ancien royaume Kongo nous éclairent sur les nombreuses figures anthropomorphes, animales, végétales, marines ou monstrueuses liées à des rituels sacrés qui composent les aspects d'une religion dont la principale divinité est le *Nzambi Apungu*.

Nous citons Georges Balandier :

Le dogme fondamental de l'idolâtrie locale est celui de *Nzambi ampungu*, d'après le nom attribué à la divinité. Cette dernière conçue comme la puissance suprême, jamais matérialisée et inaccessible, ne peut, pour ces raisons, recevoir aucun culte. Elle seule peut être objet de dévotion absolue, parce qu'elle échappe totalement à l'emprise de ses hommes. C'est avec les dieux inférieurs selon la formule de Cavazzi, que ces derniers aménagent le cours de leurs destinées. Dès le XV^e siècle tous les textes en témoignent, le terme *Nzambi ampungu* désigne à la fois l'être suprême défini par la pensée religieuse kongo et le Dieu des chrétiens³⁷².

L'ensemble des récits sacrés et des croyances qu'ils évoquent s'organisent autour de cette divinité. Ils rythment la vie du royaume et constituent une philosophie primitive dont la seule fonction est de dire les origines de l'homme et du monde tout en annonçant son avenir. Avant la christianisation du Kongo vers le XVI^e siècle, cette pensée authentique situait les origines de l'Homme dans la forêt après qu'une divinité *Mbuzi* ait fécondée une Pygmée.

Le mythe christique

La Bible s'avère le deuxième système mythologique qui fonde l'hermeneutique de l'univers du royaume kongo. Pendant cinq siècles de colonisation, le Kongo a subi l'influence religieuse et connaît depuis une double interprétation qui permet au christianisme d'infiltrer le royaume kongo depuis le XVI^e siècle et de christianiser l'ensemble des royaumes kongo. Ce croisement entre animisme et monothéisme chrétien aboutit à un syncrétisme religieux très dynamique dans les couches sociales populaires mais également au sein des élites politiques congolaises :

Le christianisme a tenté d'orienter toute la vie religieuse vers *Nzambi Ampungu*. Il n'a pu y parvenir, mais il a diffusé des formules d'invocation nouvelles comme celles que

³⁷¹ Georges Balandier, *Le royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette littératures, 2008.

³⁷² *Ibidem*, p. 250.

rapporte Cavazzi : *Desu Nghesu fumani*, « Dieu du ciel, Seigneur Jésus Christ. » Il a surtout renforcé la certitude de la toute puissance-divine de la révérence manifestée à cette dernière. S'il a rendu Nzambe plus présent, il lui fut cependant impossible de le lier rituellement au comportement religieux des villageois kongo. Le cérémonial catholique a été envisagé comme inhérent au pouvoir, et à la condition d'aristocrate, plus que reconnu sous l'aspect d'une relation entre Dieu et le fidèle³⁷³.

L'appartenance religieuse décrite ici justifie la présence de nombreuses figures mythologiques de la Bible et de la tradition kongo dans les croyances populaires. On retrouve cette ambivalence dans le roman sonyen dont le récit mêle autant les figures de la mythologie kongo que celles du christianisme. La religion chrétienne au même titre que les mythes animistes s'intègre dans l'univers sonyen comme l'expression d'une identité religieuse kongo. Il n'est pas rare de voir des figures des deux univers s'interpénétrer au point de former un tout religieux dans un syncrétisme magico-chrétien qui caractérise la philosophie religieuse du roman sonyen.

Le récit romanesque prend en charge les mythes et les croyances qu'il répète dans la fiction par l'occurrence des figures de l'Apocalypse, dans un univers contemporain chaotique, marqué par la violence politique et les guerres. Ces mythes sont intégrés à la pensée collective de la communauté du narrateur. Ils apparaissent comme des éléments de réponse aux questions que se pose l'individu. Ils éclairent sur l'origine de la violence et annoncent sans cesse un cataclysme selon la logique des écritures bibliques ou celle des croyances kongo.

La reprise des mythes dans le roman constitue la problématique essentielle dans ce désir d'histoire et de pérennisation de la mémoire, des rites, des coutumes et des croyances. La nature même des deux formes, mythe et roman, pose problème. Bien que l'armature du mythe africain soit de la parole, son expression et son occurrence compliquent la tâche de l'écrivain. Le mythe relève de la coutume, son origine est de l'ordre de l'obscur. Il porte en lui le signe de la violence et il se fait en même temps signe (symbole) et signifié (acte) d'un ineffable sacralisé et ritualisé inscrit dans la parole rituelle mise en scène par la fiction.

Le roman, œuvre artistique profane, cherche à perpétuer la relation de la violence et du mythe d'une part, et d'autre part, celle du sacré et de la violence. Dans le chaos de ces sociétés postcoloniales représentées, les mythes trouvent parfaitement leur place. Ils expliquent les sources de la violence et la violence qui les génère. Le problème de la

³⁷³ *Ibidem*, p.251.

thématisation du mythe et du sacré surgit lorsqu'on aborde la question littéraire. La prose narrative introduit une parole sacrée dans un univers profane, elle la sort de son contexte. Ce qui nous conduit à nous interroger sur le nouveau statut du mythe dans la littérature.

Le roman : un palimpseste du mythe.

L'analyse littéraire s'est intéressée aux figures mythologiques dans le roman en évoquant les figures symboliques des mythes littéraires comme Don Juan, Faust et Prométhée. Elles avaient suscité un intérêt critique mais sans provoquer un véritable débat de leur inscription dans l'art littéraire. Nous citons quelques études parmi les plus connues, elles s'intitulent *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, de G. Gendarme de Bévotte, 1906, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, de Charles Dédéyan, en 6 volumes entre 1961 et 1972, ou *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* de Raymond Trousson, 1964. Ces études entrent dans le domaine des littératures comparées et posent les mythes comme de simples thèmes sans envisager en profondeur la relation du sacré et de la littérature, si l'on suit l'analyse de Frédéric Monneyron et Joël Rhomas beaucoup trop catégorique.

On ne s'étonnera pas dès lors que l'étude des mythes soit largement absente des préoccupations de la critique littéraire jusqu'à une époque très récente. Et si la littérature comparée a pu revendiquer assez tôt le mythe comme un de ses territoires, la pratique a eu plutôt tendance à contredire cette déclaration de principe³⁷⁴.

La littérature étant une pratique profane, de libre pensée, individuelle qui veut prendre en charge un élément religieux, sacré et communautaire, elle le dégrade et l'éloigne de sa fonction rituelle. Le récit procède à une désacralisation involontaire du mythe à tel point que Claude Lévi-Strauss déclare que le roman est la version la plus dégradée du mythe. Il voit dans la réécriture des mythes un passage décisif de la formule mythique à une formule romanesque qui les tue :

Chaque fois que l'objet de l'analyse impose une approche diachronique, chaque fois qu'on observe que la structure du mythe peut ne pas être statique et spatiale mais dynamique et temporelle. Autrement dit qu'elle, par la nature même des éléments constitutifs, tend à sa propre transformation en une structure qui pourrait ne plus être un mythe, mais un récit ou un roman. [...]

³⁷⁴ Frédéric Monneyron, Joël Rhomas, *Mythes et littérature*, op. cit., p. 34.

Il s'agit bien évidemment, de la mort des mythes qui, de récits fondateurs d'une culture se transforment en récits littéraires, soit en historiographie. La narrativité débouche sur le romanesque et une conclusion tragique, héroïque et individualiste³⁷⁵.

Il est évident que le mythe constitue une perte lors de son passage dans le roman. Il est amené à perdre sa sacralité et son caractère religieux. Du rite, il devient une unité narrative, un « mythème » en usure dans le contexte imaginaire et individuel de l'écrivain qui lui donne de nouvelles fonctions littéraires.

Le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que, dans la débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise. Il recueille ces matériaux épars et les remploie comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils viennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenaient rassemblés (...) Le héros du roman, c'est lui-même. Il raconte sa propre histoire : non seulement il né dans l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en deçà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne [...]³⁷⁶.

Dans ces conditions, on peut se demander quelle fonction le récit littéraire accorde au mythe. Claude Lévi-Strauss reconnaît tout de même et de manière très juste, les nouvelles vertus de l'élément mythologique dans la narration romanesque. Il meurt certes en tant que récit sacré, mais il renaît dans le roman puisqu'il contribue dans son univers nouveau à apporter un sens que les paradigmes classiques de la fiction ne peuvent véhiculer :

Ainsi, un mythe qui se transforme en passant de tribu en tribu, finalement s'exténue sans pour autant disparaître. Deux restent encore libres : celle de l'élaboration romanesque, et celle du emploi aux fins de légitimation historique. A son tour, cette histoire peut être de deux types : rétrospective, pour fonder un ordre traditionnel sur un lointain passé, prospective, pour faire de ce passé l'amorce d'un avenir qui commence à se dessiner³⁷⁷.

La problématique du croisement du roman et de la mythologie nous interroge sur l'aspect narratologique et sur l'esthétique de la représentation d'un système de symboles comme forme culturelle et comme pratique religieuse et sacrée. On convient que le récit

³⁷⁵ Claude Lévi Strauss, « Comment ils meurent », revue *Esprit*, n°402, avril, 1971.

³⁷⁶ Claude Lévi-Strauss, *L'origine des matières de table*, Paris, Plon, 1968, p.106.

³⁷⁷ Claude Lévi Strauss, cité par Frédéric Monneyron, Joël Rhomas, *Mythes et littérature, op. cit.*, p. 34.

romanesque use des figures mythologiques pour répondre à la nécessité d'histoire d'une part, et d'autre part, par le biais d'un passé anachronique, il éclaire l'avenir.

Chez Sony Labou Tansi, le mythe est polyvalent, il a une fonction mnémotopique et prophétique liée à la narration de la violence originelle et au sens du chaos contemporain. Le mythe prend une fonction archéologique dans le but de dire les origines de la violence contemporaine. Dans le sens prospectif, partant d'un contemporain chaotique, le récit s'appuie sur les mythes du cataclysme prédit conjointement par la mythologie kongo et le syncrétisme des églises congolaises pour donner au discours pris en charge par les personnages-narrateurs une portée prophétique qui donne l'illusion du sacré.

En outre, les figures catholiques et kongo sont réinvesties dans la conquête du pouvoir politique dans l'espace Kongo et dans l'Etat congolais. L'écriture romanesque est une illusion du sacré qui cache une conquête politique et symbolique du récit.

Notre premier chapitre analysera l'occurrence des mythes kongo et des mythes bibliques dans le récit comme l'expression d'une pensée primitive dans l'univers romanesque. Etant donné que l'élément mythologique est associé à la violence, soit comme générateur du mythe par le sacrifice, soit comme origines de la violence, il conviendra d'étudier la nature des figures mythologiques kongo ou chrétiennes et la violence dans le thème du sacrifice en politique. On relèvera chez Sony Labou Tansi une fascination pour le sacré et le religieux.

Enfin, notre deuxième chapitre poursuivra la réflexion menée dans le premier chapitre mais cette fois-ci dans son sens sémiologique. Le roman de Sony Labou Tansi participe à une signification du contemporain comme émergence d'une pensée moderne. Nous étudierons le mythe comme signification selon la théorie du signe proposée par Roland Barthes.

CHAPITRE I

LE MYTHE PRIMITIF ET LE RELIGIEUX

INTRODUCTION

Le mythe est une religion primitive.

Sujet complexe et difficilement qualifiable, le mythe dont il est question dans notre étude nous oblige, de prime abord, à convenir de ses contours. Notre définition du mythe se situe dans le domaine du sacré. La violence apparaît comme son origine et le rituel demeure son expression contemporaine. Le mythe est indissociable du religieux, c'est ce que nous allons définir dans notre introduction.

Mythe et croyances religieuses sont souvent approchés comme deux postulats différents, dans notre travail, ils seront reconnus comme participant tous deux de la même fonction dans les sociétés humaines. Ils relèvent tous deux de la question théologique et sont à saisir dans le champ de la métaphysique. On conviendra également que la religion ne constitue pas un rapport exclusif au monothéisme ou à une divinité qui justifierait son existence et son intérêt. Nous la comprenons comme une pensée de l'émotionnel qui a pour but d'accompagner les communautés humaines et de participer à l'acte de signification de leur existence.

Nous qualifions les mythologies, d'expériences religieuses apparentées aux formes de pensée « primitive ». Même s'il est associé à un dieu, à des dieux ou à un messie, l'esprit du religieux est catégorisé par son caractère sacré. Le rituel d'initiation est son expression vivante, il permet sa découverte, son adhésion et sa pérennité. Le rite appartient à l'idée de l'être, de signification et de vérité, il n'implique pas forcément l'existence d'un Dieu ou des dieux, il s'agit, essentiellement, d'une préoccupation existentielle pouvant s'employer à un ensemble de croyances sacrées liées à l'idée « d'être, de signification et de vérités », donc à l'histoire des communautés humaines.

Nous citons Mircea Eliade :

Il est regrettable que nous ne disposions pas d'un mot plus précis que « religion » pour exprimer l'expérience du sacré. Ce terme porte en lui une histoire trop longue, bien que quelque peu limitée sur le plan de la culture. On se demande comment il peut être appliqué sans discrimination au Proche Orient ancien, au Judaïsme, au christianisme et à l'islam, ou à l'hindouisme, au bouddhisme et au confucianisme et même qu'aux peuples dits « primitifs ». Mais il est peut-être tard pour chercher un autre mot, et « religion » peut être encore un terme utile pourvu qu'on se rappelle qu'il n'implique pas nécessairement une croyance en un Dieu ou en des dieux ou en des esprits, mais se réfère en l'existence du sacré et, par conséquent, est lié aux idées d'être, de signification et de vérité.³⁷⁸

Il y a donc un dénominateur commun à toutes les religions qui n'est ni la divinité ni l'esprit mais l'existence du sacré. Nous nous entendons du fait que la mythologie fait partie des religions pratiquées par les peuples primitifs. Elle dispose de ce caractère indispensable, à savoir le sacré. Elle est une émanation de l'esprit humain, elle naît de « la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde ». Sa fonction est de participer à la signification du monde et des « expériences de l'homme » selon « sa vérité. »

Les figures liées aux origines des religions biblique et islamique montrent la relation primordiale du sacré et de la violence à travers le rite sacramentel. Ce rapprochement nous permettra alors de définir l'importance du thème de la violence dans la pensée « primitive » comme un fait religieux qui dit l'histoire et les origines lointaines de l'existence.

³⁷⁸ Mircea Eliade, *La nostalgie des Origines*, Paris, Gallimard, rééd. Folio essais, 2005, p. 9.

La violence comme source du sacré

Henri Hubert et Marcel Mauss soulignent le rôle de la violence dans l'émergence du sentiment religieux. Celle-ci s'exprime dans le sacrifice qui apparaît comme l'origine de tout le religieux puisque l'occurrence répétée de la même figure souffrante dans les rites qui la célèbrent finit par instaurer le mythe du martyr et son culte :

La répétition de ces cérémonies, dans lesquelles, par suite d'habitude ou pour toute autre raison, une même victime paraissait à intervalles réguliers, a créé une sorte de personnalité continue. Le sacrifice conservant ses effets secondaires, la création de la divinité est l'œuvre des sacrifices antérieurs³⁷⁹.

En outre, René Girard affirme qu'il existe, dans le sacré, une violence fonctionnelle qui correspond bien à l'origine des pratiques religieuses et de ses formes rituelles. Les religions monothéistes se rejoignent d'ailleurs dans l'entretien du sacrifice originel. Celui-ci apparaît aux sources des croyances dans le but de sublimer un état de crise. Il devient un rituel de célébration se servant d'un être humain ou d'une bête qui, alors, prend la fonction de « la victime émissaire ». Lorsque la communauté ou l'individu est privé de son rite de sacrifice, il ne peut éviter de plonger dans l'expression de la violence qui se réalise dans le meurtre.

La violence provoque le sacré, le célèbre et le pérennise. René Girard convoque le récit biblique et islamique³⁸⁰ afin de démontrer comment la violence crée le sacré et de quelle manière la violence sacrificielle apaise la crise sociale. Du fratricide commis par Caïn, auteur du meurtre d'Abel, à la brebis de Moïse qui est substituée à son

³⁷⁹ Henri Hubert et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques> des sciences sociales/index, html, p. 288.

³⁸⁰ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, Pluriel, 2011, p.14.

« On ne peut tromper la violence que dans la mesure où on la prive de tout exutoire, où on lui fournit quelque chose à se mettre sous la dent. C'est là peut-être ce que signifie entre autres, l'histoire de Caïn et Abel. Le texte biblique ne donne sur chaque frère qu'une seule précision. Caïn cultive la terre et il offre à Dieu les fruits de sa récolte. Abel est un pasteur ; il sacrifie les premiers nés de ses troupeaux. L'un des deux frères tue, l'autre c'est celui qui ne dispose pas de ce trompe-violence que constitue le sacrifice animal. Cette différence entre le culte sacrificiel et le jugement de Dieu en faveur d'Abel. Dire que Dieu agréé les sacrifices d'Abel et qu'il n'agréé pas les offrandes de Caïn, c'est redire dans un autre langage, celui du divin, que Caïn tue son frère alors qu'Abel ne le tue pas.

Dans l'Ancien testament et les mythes grecs, les frères sont presque toujours des frères ennemis. La violence qu'ils paraissent fatalement appelés à exercer l'un contre l'autre ne peut jamais se dissiper que sur des victimes tierces, des victimes sacrificielles. La « jalousie » de Caïn éprouve à l'égard de son frère ne fait qu'un avec la privation d'exécutoire sacrificiel qui définit le personnage.

Selon une définition musulmane, c'est le bélier déjà sacrifié par Abel que Dieu envoie à Abraham pour qu'il le sacrifie à la place de son fils Isaac. Après avoir sauvé une première vie humaine, le même animal en sauve une seconde. Nous avons affaire ici non à quelque rêverie mystique mais à une intuition réelle qui porte sur la fonction du sacrifice et qui ne recourt pour s'exprimer qu'à des éléments tirés du texte lui-même. »

filis Isaac, la Bible et le Coran évoquent l'acte de violence comme acte fondateur, créateur du mythe, du sacré et de son rituel.

Concernant les mythes primitifs, René Girard cite l'ouvrage d'Adolphe Jensen, *Mythes et coutumes des peuples primitifs*, et il montre l'étrangeté du sacré en insistant sur le fait que son origine comme est apparentée à un acte de violence extrême commis dans un passé lointain. Mais ce qui apparait de manière claire, c'est le manifeste du sacré dans sa forme. Etant de l'ordre de l'émotionnel et de la mémoire, il est lié à une représentation langagière et à une forme culturelle. Ainsi, on peut affirmer que le sacré se transmet dans une expression culturelle proche de l'art mais identifiée comme un manifeste religieux :

Il aura fallu des expériences singulièrement bouleversantes pour amener l'homme à introduire dans sa vie des actes aussi cruels. Quelles en furent les raisons ?

Qu'est-ce qui a pu frapper assez les hommes pour qu'ils tuent leurs semblables, non par le geste immoral et irréfléchi du barbare semi-animal qui suit des instincts sans connaître autre chose, mais sous une poussée de vie consciente, créatrices de formes culturelles, cherchant à se rendre compte de la nature ultime du monde et en transmettre la connaissance aux générations futures en instituant des figurations dramatiques ? La pensée mythique revient toujours à ce qui s'est passée la première fois, l'acte créateur estimant à juste titre que c'est lui qui apporte sur un fait donné le témoignage le plus vivant.³⁸¹

Les mythes et les figures religieuses étant nés d'une situation de chaos et de rupture, ils sont représentés par des formes rituelles qui leur sont vouées pour les recréer dans la communauté. Selon René Girard, le mécanisme de la violence sacramentelle est une nécessité cathartique qu'on doit absolument retrouver dans le rite du sacrifice :

Une fois qu'il est éveillé, le désir de violence entraîne certains changements corporels qui préparent les hommes au combat. Cette disposition violente a une certaine durée. Il ne faut pas voir en elle un simple réflexe qui interrompait ses effets aussitôt que le stimulus cesse d'agir. Storr remarque qu'il est plus difficile d'apaiser le désir de violence que de le déclencher, surtout dans les conditions normales de la vie en société. [...].

Il convient de se demander si le sacrifice rituel n'est pas fondé sur une substitution du même genre, mais en sens inverse. On peut concevoir, par exemple, que l'immolation des victimes animales détourne la violence de certains êtres qu'on recherche à protéger, vers d'autres êtres dont la mort importe moins ou n'importe pas du tout.

Le rapport entre la victime potentielle et la victime actuelle ne doit pas se définir en terme de culpabilité ou d'innocence. Il n'y a rien à expier. La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime « sacrificable », une

³⁸¹ *Ibidem*, p.139.

violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger.

Toutes les qualités qui rendent la violence terrifiante, sa brutalité aveugle, l'absurdité de ses déchaînements, ne sont pas sans contrepartie : elles ne font qu'un avec sa propension étrange à se jeter sur des victimes de rechange, elles permettent de ruser avec cette ennemie et de lui jeter, au moment propice, la prise dérisoire qui va la satisfaire. Les contes de fées qui nous montrent le loup, l'ogre ou le dragon avalant goulûment une grosse pierre à la place de l'enfant qu'il convoitait pourrait bien avoir un caractère sacrificiel³⁸².

Le rite en tant que croyance est la représentation qui tend à signifier un réel puissant qui dépasse le langage humain. Il s'agit d'un réel insaisissable et fuyant de l'ordre de la spiritualité et du divin. Sa célébration appelle à la sacralisation de l'expérience de la violence. Ainsi, l'adhésion à la religion mythologique est comportementale, elle est l'imitation d'un modèle révélé dans le rite du sacrifice.

Nous interpréterons la profusion des symboles, des rites et des mythes dans le roman sonyen comme autant de signes qui, par le biais du sacré, deviennent langage et signification qu'on retrouve dans le champ textuel.

Mais ces formes mythologiques du sacré évoquées dans ce premier chapitre apparaissent dans une manifestation littéraire, le roman. Elles se présentent sous forme de discours rapporté par le narrateur. Leurs fonctions varient selon leurs sources ou selon « leur armature »³⁸³. Nous distinguons trois sources de la parole mythique sacrée dans le roman sonyen, celles-ci constituent trois « armatures » différentes.

-Le mythe est issu d'une structure orale traditionnelle apparentée à la pensée primitive kongo. Nous les qualifions de mythes de la cosmogonie puisqu'ils ont un rapport direct avec les origines de la Vie.

-D'autres figures mythologiques proviennent de l'histoire contemporaine du Congo. Apparentés aux mouvements politico-religieux. Ils font partie du discours sacré des religions prophétiques ou messianiques inspirées de la Bible et du mythe christique.

L'ensemble de ces hiérophanies proviennent du domaine du sacré ou l'imite. Elles sont des formes rituelles de l'ordre de l'asymptote, c'est-à-dire qu'on s'en approche

³⁸² René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., pp. 10-11.

³⁸³ A.J.Greimas, « Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Points Essais, rééd, 1981, pp. 35-36.

Il semble que par l'armature, qui est un élément invariant, il faut entendre le statut structurel du mythe en tant que narration. Ce statut paraît être double : on peut dire que l'ensemble des propriétés structurelles communes à tous les mythes-récits constitue un modèle narratif ; mais que ce modèle doit rendre compte à la fois (a) du mythe considéré comme unité discursive transphrastique et (b) de la structure du contenu qui est manifestée au moyen de cette narration.

« sans jamais atteindre le sens et l'essence³⁸⁴. » Dans la mesure où dans le roman sonyen, le personnage et le monde dans lequel il évolue participent d'une vie dominée par le religieux, leur représentation intègre parfaitement la logique de la diégèse. Le mythe se révèle dans un espace symbolisé par un narrateur initié. L'étude du mythe analyse un système symbolique et langagier sacré comme *matera primera* du roman et met l'accent sur la présence des formes du récit et du rituel sacrés dans le roman.

L'art comme illusion du sacré

Le roman procède d'une mise en abîme des langages et des formes de représentation mythologiques. La célébration de la coutume et le rituel du sacré recréent le temps et l'espace mythiques permettant alors à la fiction de faire un va et vient permanent entre le profane et le sacré, le contemporain et le temps mythique. Par l'irruption des « hiérophanies » qui ont pour effet de « détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent³⁸⁵ » en le symbolisant, le roman sonyen fait de l'espace fictif la scène où se révèle le mythe.

La Vie et demie, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs* développent un récit multiforme. Les romans répètent les séquences de violence, le retour permanent du cérémoniel et l'annonce répétitive des drames. Le récit évite « le fortuit », il cherche ce qui se révèle comme « réel, puissant, riche et significatif », le sacré apparaissant alors comme « un élément dans la structure des consciences ».

Nous reprenons les termes de Mircea Eliade pour qualifier le narrateur sonyen de « conscience d'un monde réel et significatif (qui) est intimement lié à la découverte du sacré ». Le récit du narrateur sonyen est « le résultat d'un processus dialectique qu'on peut appeler la manifestation du sacré. »

Nous citons Mircea Eliade :

La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l'expérience du sacré, l'esprit humain a saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparitions et disparitions fortuites et vides de sens. [...] Le sacré est un élément dans la structure de la conscience, et non un stade de l'histoire de cette conscience. Un monde significatif (et l'homme ne peut pas vivre dans le chaos) est le résultat d'un processus dialectique

³⁸⁴ Sonia Zlitni-Fitouri, *Le sacré et le profane dans les littératures de langues françaises*. Books.google.fr/books

³⁸⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 29.

qu'on peut appeler la manifestation du sacré. C'est par l'imitation des modèles paradigmatiques révélés par des Êtres Surnaturels que la vie humaine prend un sens. [...] Aux niveaux les plus archaïques de culture, vivre en tant qu'être humain est en soi un acte religieux car l'alimentation, la vie sexuelle et le travail ont une valeur sacramentelle. En d'autres termes, être ou devenir un homme signifie être religieux³⁸⁶.

Deux champs symboliques sont convoqués par le narrateur : on trouve autant les mythes kongo que les mythes chrétiens de la Bible.

Le socle mythologique kongo, ses croyances anciennes, ses esprits et ses saints constituent « la *materia prima* » mythologique du roman sonyen. L'auteur y puise, les croyances qui se manifestent comme des symboles insérés dans la structure textuelle. Ainsi les « hiérophanies », c'est-à-dire les manifestations du sacré exprimées dans des symboles, des mythes, des êtres surnaturels, les objets sont appréhendées comme « structures » et constituent un discours de violence basé sur le symbolique.

Sacralisation par analogie au mythe christique

Le mythe et le sacré englobent les religions messianiques et prophétiques kongo. Ceux-ci procèdent d'un syncrétisme qui intègre les leaders politiques et les saints du catholicisme assimilé. En effet, on trouve sur les terres du Kongo, au Congo-Brazzaville, en Angola et au Congo RDC une prolifération de religions affiliées au Dieu Nzambi Mpungu et aux esprits Nkita ou Bankita³⁸⁷. Ainsi, les évangiles seront considérés dans notre étude comme faisant partie de l'univers mythologique des Bakongo.

Christianisés depuis le XVI^e siècle, les Bakongo ont exprimé des religions politiquement engagées. De Kimpa Vita à Paul Kibangou, André Matsoua et Patrice Emery Lumumba, les Kongo ont eu l'habitude d'associer leurs leaders politiques à la sainteté chrétienne. Il est accordé aux martyrs de leur mouvement politique la même importance qu'aux saints chrétiens. On vit apparaître l'église des Anthonies, l'église kibanguiste et l'église matsouaniste³⁸⁸ qui œuvrent, dans l'action politique au profit des

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 9.

³⁸⁷ Nous ne porterons aucun jugement sur le bien fondé ou sur l'existence de ces nombreuses églises apparentées aux partis politiques qui parfois, participent aux violences ou justifient les guerres intestines que connaissent les pays. Notre étude tient à rester dans son sens littéraire.

³⁸⁸ Berthin N'Zolomona, « Les Eglises indépendantes prophétiques et/ou messianiques du Congo. » In *Les religions africaines*, Paris, L'Harmattan, 199, pp. 64-65.

Du nom de son prophète Simon Kibangou, ancien catéchiste anglican né en 1889 à Nkamaba (actuel Congo Démocratique), le Kibanguisme a été le plus grand mouvement politico-religieux du bassin du Congo. Simon Kibangou a créé dans les années 1920 de ce siècle, une église africaine nouvelle qui intègre en son sein des éléments empruntés au christianisme (comme le baptême, la confession, les chants inspirés de la bible, le catéchisme, un clergé hiérarchisé avec ses douze apôtres) et au culte des ancêtres qui est l'un des pivots des croyances traditionnelles. Il

clans Kongo. On retrouve ces mythes chez Sony Labou Tansi incarnés par un personnage inspiré du mythe christique. Il s'agit du mythe ethno-religieux³⁸⁹ à caractère sacré mais investi dans l'action politique.

Le mythe « ethno-religieux » est constitué par une structure verbale, il est un discours, une manifestation réalisée de la langue. Ce que le roman prend en charge n'est pas un acte, un événement ou un pan du réel, mais plutôt un verbe et de surcroît, un verbe « magique », sacré et symbolique lié à un sens et une œuvre de « l'oraliture » qui préexiste au roman. Il convient donc de parler d'un bassin sémantique et d'une langue auxquels appartient le mythe transféré dans le roman.

Toutefois, on constate une distanciation par l'humour et par la satire qui relèvent de la créativité de l'auteur. Il ne nous semble pas que, derrière la divulgation du mythe par le roman, il y ait une désacralisation ou une usure. Nous soutenons la thèse selon laquelle le roman de Sony Labou Tansi reste une œuvre littéraire qui interprète justement la sacralité et la violence du mythe. Sans pour autant chercher une représentation ésotérique, il l'étudie dans son milieu culturel. Le roman ne dévoile pas, il ne désacralise pas, il évoque le sacré dans son espace rituel. Le récit sonyen fait une représentation de la pratique du rituel, de la croyance au mythe et de l'identité de la violence sacrée plus qu'il ne révèle le mythe. Le roman ne raconte pas le mythe, il ne le déroule pas sous forme de récit tel une *Odyssée*, la fiction représente une pensée, des croyances et des symboles issus d'une société dont l'univers obéit à la logique d'une pensée primitive à laquelle nous consacrons une partie de l'étude de notre premier chapitre.

recommandait de nettoyer les cimetières en vue de la résurrection des ancêtres. Son œuvre représente une tentative de récupération du christianisme par la culture Kongo.

Nkamba, berceau du kimbanguisme était devenu, la nouvelle Jérusalem, où Kimbangou opérait des miracles. Des foules immenses venues de toute l'Afrique centrale convergeaient vers Nkamaba pour la prière, la guérison et la bonne parole. Le Kimbangouisme s'est répandu très rapidement au Congo-Brazzaville et en Angola.

Kimbangou a alors été arrêté et déporté à la prison de Lubumbashi où il est mort le 12 octobre 1951, après trente ans de détention.

³⁸⁹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », in *Littérature* n.55, Larousse, 1984, pp. 113-126.

Philippe Sellier dégage les six caractéristiques essentielles sur lesquelles repose le mythe ethno-religieux :

- 1- « Il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements, un événement passé avant la création du monde ou pendant les premiers âges, en tout cas, il y a longtemps.
- 2- Il est de forme collective et orale.
- 3- Il décrit l'irruption du sacré dans le monde, la venue à l'existence, grâce à l'exploit d'êtres surnaturels, d'une réalité.
- 4- Son sens n'est pas seulement celui du fil du récit (...) aussi le sens symbolique des termes.
- 5- Il correspond à une forme grossière de spéculation philosophique.
- 6- Il constitue enfin un récit paradigmatique faisant partie intégrante de la langue, relevant du discours. »

Notre étude compte démontrer que la structure sémantique de l'œuvre de Sony Labou Tansi tient d'un symbolisme qui s'apparente aux religions primitives africaines. Notre analyse s'appuiera sur des études structuralistes qui se sont penchées sur les mythes primitifs en général et sur les croyances kongo en particulier, afin de révéler la structure du sacré dans le roman.

Il s'agit d'analyser la diversité des formes mythologiques du roman sonyen en s'intéressant au sacré comme dénominateur commun des mythes cosmogoniques et ethno-religieux du Kongo. Notre étude thématique s'ouvre donc aussi bien aux mythes primitifs kongo appartenant à la tradition orale qu'aux mythes bibliques des écritures saintes.

Premièrement, nous analyserons l'espace kongo et son système mythologique à travers sa cosmogonie. Il est évident que le romancier construit un univers dont le sens se trouve dans la lecture des signes et des symboles de la mythologie de son peuple. Mais notre intérêt sera porté sur leur sacralité et leur inscription dans le roman comme les signes d'une pensée primitive.

Deuxièmement, nous nous intéresserons à la fonction politique du mythe et au rôle qu'il joue dans l'émergence d'un syncrétisme politico-religieux qui associe les mythes bibliques et les croyances messianiques. Nous évoquerons les personnalités sacrées prophètes à savoir, Kimpa Vita, Paul Kibamgou et André Matsoua. Enfin, nous ferons une approche de l'influence du mythe christique et de l'histoire chrétienne de l'humanité dans le roman et dans son schéma actantiel.

II- LA COSMOGINIE KONGO COMME ESSENCE DU ROMAN

Notons d'abord que l'étude de la pensée religieuse et du sacré dans l'écriture nous conduit nécessairement à nous interroger sur l'adhésion de l'auteur à la sacralité de ces symboles et aux croyances auxquelles ils réfèrent. La critique de Jean Michel Devésa est consciente de cette problématique puisqu'elle appelle à deux approches différentes de l'œuvre sonyenne. Dans l'ouverture de l'analyse de ce qu'il appelle « une Ecriture de l'émotion, » en parlant de l'ouvrage de Jean Claude Blachère, *Négritures*, il reproche au critique de manquer de références suffisantes sur la culture de l'auteur. Selon Jean Michel Devesa, « réduire l'univers de Sony Labou Tansi à sa seule réalité langagière conduit à ignorer l'ancrage social et historique dont l'écrivain a pris soin de lester son

œuvre³⁹⁰. » Dans la même étude, il révèle le sens de l'écriture chez Sony Labou Tansi, qui selon lui, est une démarche de recherche, une quête du symbole qui définit l'écriture sonyenne comme une manière de sonder ce « lieu exact plutôt que géographique, il est, à vrai dire symbolique, matérialisé chez les Kongo par la croix Lemba³⁹¹. »

Toutefois, après avoir cité longuement Sony Labou Tansi, il affirme que l'auteur revendique sa part d'écrivain en refusant « ce regard africain qui veut que les Africains qui viennent à l'écriture s'inspirent des traditions » et, selon l'auteur qu'il cite, « il faut inventer une tradition » puisque « les écrivains, les créateurs inventent tous les jours. » Se demandant lui-même si ce qu'il écrit « est un roman » ou pas, Sony Labou Tansi répond que si « son histoire a cette dimension magique », c'est que « la réalité a un fond magique. » Jean Michel Devésa réajuste son propos en mettant en exergue cette part de créativité et d'invention de l'écrivain complexe qui est Sony Labou Tansi :

Sony en réponse à un interlocuteur pour lequel « inventer une tradition » [était] paradoxal, a eu un mot cinglant :

« Je l'oppose à la tradition héréditaire que l'on croit voir dans mes romans. Tant pis si l'on est suffisamment dupe pour me croire³⁹². »

Et à Jean Michel Devésa de conclure son propos :

Il incombe par conséquent aux commentateurs de se le tenir pour dit. Non seulement l'imagination de l'écrivain était fertile mais sa fidélité à la tradition n'était pas celle d'un gardien respectueux à la lettre des coutumes, des usages et des croyances de son peuple³⁹³.

Entre paradoxe et ambiguïté, la question de la tradition est un piège dans lequel il ne faut pas tomber. Afin d'éviter les paradoxes d'une telle entreprise, à savoir l'étude du sacré, nous nous fierons au texte littéraire comme matière d'étude et aux théories structuralistes de la mythologie comme outil d'analyse. Concernant l'auteur, il conviendrait de ne pas s'aventurer dans le domaine de sa foi. D'autant, que le récit de Sony Labou Tansi est *inter-dit*, il est porté par un narrateur communautaire qui, lui-même, est un témoin oculaire qui rapporte le discours des personnages.

³⁹⁰ Jean Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo, op.cit.*, p. 100.

³⁹¹ *Ibidem*, p.134.

³⁹² *Ibidem*, p.127.

³⁹³ *Ibidem*, p.126.

Nous nous fierons à cette définition du « génie » que donne Gérard Genette comme étant l'essence de l'œuvre. Etudier le sacré et les mythes, c'est partir d'un langage littéraire, c'est-à-dire de « l'Idée » de l'œuvre et non de la personnalité de l'auteur. Selon Gerard Genette, « l'une des fonctions du langage, et de la littérature comme langage, est (d'ailleurs) de détruire son locuteur et de le désigner comme absent³⁹⁴. » Le critique suggère, dans l'idée de « la critique pure », une herméneutique qui se base sur la notion de « l'Idée » comme matière de base de la littéraire. Elle définit une disparition totale de l'auteur en tant qu'individu. Le « je » du récit ne renvoie pas à une personne extratextuelle, il réfère plutôt à une entité intradiégétique : le narrateur, c'est-à-dire l'instance langagière par excellence. La critique qui est faite de l'œuvre oppose le « je » de l'auteur au « je » du narrateur en signifiant que la littérature existe à partir du moment où le « il », objet représenté, devient « je » du narrateur, sujet et conscience parlant. Le « je » de l'auteur qui introduit le « il » impersonnel s'estompe pour laisser s'exprimer le « je » conscience et « Idée » de l'œuvre :

La substitution de il au je n'est évidemment ici qu'un symbole, peut-être trop clair, dont on trouverait une version plus sourde, et apparemment inverse, dans la façon dont Proust renonce au « il » trop bien centré de *Jean Sauteuil* pour le je décentré, équivoque, de la recherche, le « je » d'un Narrateur qui n'est positivement ni l'auteur ni qui que ce soit d'autre, et qui manifeste assez comment Proust a rencontré son génie au moment où il trouvait dans son œuvre le lieu de langage où son individualité allait pouvoir éclater et se dissoudre en Idée. Ainsi pour la critique parler de Proust ou de Kafka, ce sera peut-être parler du génie de Proust ou de Kafka, non de sa personne³⁹⁵.

L'étude des mythes et du sacré ne constitue pas une analyse de la pensée de l'auteur mais la manière dont le « je-narrateur » structure le monde référé. Il s'agit de s'interroger sur la relation que son discours entretient avec le domaine des traditions religieuses : ici, les mythes kongo et le domaine des croyances chrétiennes des évangiles contenu dans la glose congolaise de la Bible.

Le discours romanesque est pris en charge par un narrateur intradiégétique qui est lui-même imprégné des croyances et des symboles de sa communauté. Nous convenons que c'est dans la mesure où le narrateur est un « homo religiosus » que son discours emprunte régulièrement à la conscience religieuse. Ce n'est pas pour autant qu'on peut comparer le narrateur à un griot puisqu'il ne se révèle jamais dans ce rôle. La

³⁹⁴ Gérard Genette, « Raison de la critique pure », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 75.

³⁹⁵ *Ibidem*, p.14.

présence abondante des récits mythologiques dans son discours n'est ni fortuite ni ornementale, elle vient participer à la signification du monde par un ensemble d'individus appartenant à la même communauté. En utilisant le mythe comme fondement de sa logique, le récit polyphonique montre l'identité culturelle de ses énonciateurs. A travers leurs croyances en une mythologie dominée par la sacralisation du cosmos, les narrateurs évoquent un monde basé sur la pensée religieuse primitive. Dans cet univers, le sacré fait autorité. Il est entretenu par chaque orateur.

Il s'agit d'un rapport communautaire au monde et d'une pensée collective. La fiction présente les caractéristiques et les marques des croyances et des rites partagés au sein de la communauté kongo. On y décèle une forte attention portée aux origines de la Création. Dans ce récit communautaire, le symbolisme religieux des narrateurs ancre le récit dans un champ symbolique auquel il faudra accorder la plus grande attention. .

Ainsi, il apparaît que la notion du sacré est relative, dans notre étude, elle appartient à la communauté du narrateur qui reconnaît le manifeste du divin dans les objets variés de la Nature. L'étude du statut que le narrateur accorde au langage a son importance, elle le décrit comme le verbe d'un personnage sorcier Fartamio Andra, d'un oracle ou des dieux. Cette parole mystique est mise en abîme dans son discours, le narrateur semble vouloir préserver les secrets de ses incantations et ne rien dévoiler.

Jacques Chevrier qualifie ce langage introduit dans le roman de réservoir du sacré, puisqu'il l'entretient et le préserve grâce à la nature de la parole qui le révèle. La qualité de l'espace de révélation et la nature de la parole permettent aux « hiérophanies » de conserver son caractère sacré et évite sa profanation.

Le lexique de nombreuses langues africaines (qui) opèrent une discrimination binaire pour opposer les paroles légères, c'est-à-dire peu consistantes et les paroles graves en rapport avec les valeurs ancestrales de la société. Au Burkina Faso, par exemple, on parle ainsi de « paroles à coque » c'est-à-dire que pour être comprises demandent à être décortiquées, ou encore chez les Vili du Congo, de paroles cuites. L'idée sous-jacente à ces distinctions lexicales et que la parole proférée dans des circonstances importantes, naissance, fêtes agraires, funérailles, initiations etc... participe du sacré de ces cérémonies, et que, dans certains cas, elle doit se masquer, se travestir, afin de n'être accessible qu'aux seuls initiés.³⁹⁶

³⁹⁶ Jacques Chevrier, « Introduction », in (dir) Sonia Zlitni-Fitouri, *Le sacré et le profane dans les littératures de langue françaises, op. cit.*, p. 11.

En tant que genre profane, le roman cherche à préserver le sacré et le mystère des mythes. Sa narration recourt à la parole rituelle ou à l'esthétique du théâtre traditionnel kongo, le théâtre du Lemba.

Nous comptons étudier la présence abondante des figures religieuses et des symboles que nous définissons comme relevant de l'esprit religieux et donc du domaine du sacré chez les Ba-Kongo. Nous nous intéresserons aux rapports du roman et de la cosmogonie kongo à travers l'étude de la narration et des formes langagières qu'elle véhicule.

1.1.1 La tradition orale et le domaine mystérieux du rêve

La tradition orale comme récit du mystère

Les récits des origines sont abondants dans le roman sonyen, ils évoquent explicitement et de manière détaillée, les faits ou les créatures qui datent d'un âge inconnu de l'homme. Il s'agit de la parole sacrée des origines de la Création qui se dévoile dans le roman. Même si le narrateur convoque la tradition orale et emprunte sa forme, l'aspect débridé de la narration frôle l'humour et l'exagération. Toutefois, il n'enlève pas le caractère mystérieux et sacré puisque le récit n'est pas une émanation directe du sujet-narrant. Il s'agit de la greffe d'un pan de la parole mythique avérée et reconnue comme faisant autorité dans la communauté. Il appartient au domaine des croyances et de l'esprit des ancêtres donc, de l'ordre du sacré.

Rapporté dans le récit, il fait entendre les mythes des origines dits par la tradition orale et partagés au sein de la communauté sans que le narrateur ne les prenne en charge totalement. Le récit des origines reste indépendant et autonome, il ne constitue pas une création verbale subjective, il est la reprise distanciée d'un discours qui existe déjà dans la communauté et qui est introduit dans l'univers fictif en tant que tel.

La narration procède de la représentation d'un élément de la langue, elle n'est ni l'imitation d'une action héroïque, ni une aventure mythologique, ni la mimétique d'un objet de la nature. C'est une parole originelle qui est longuement citée par le narrateur intermédiaire entre le personnage qui raconte et son lecteur-auditeur. Le fait qu'elle soit dominée par le fantastique et le merveilleux n'engage que le personnage-conteur qui apparaît comme le garant des mythes des origines de l'homme. Le temps anhistorique du mythe et la sacralité de sa parole attestent de l'existence affirmée des créatures et des

divinités antérieures à l'homme. Nous considérons qu'il s'agit d'une mise en abîme de la tradition orale et de la parole sacrée de la mythologie kongo.

Dans le passage que nous citons, le narrateur reprend une légende qui évoque des éléments de la mythologie, le ciel, la terre, l'eau, les dieux, les ancêtres des hommes et des monstres sacrés au temps où les créatures commençaient à peupler le monde. Cette citation s'insère dans le récit sous forme d'une petite séquence courte qui rompt provisoirement avec le fil et le temps de la fiction. Le narrateur l'introduit en utilisant la troisième personne du pluriel pour la renvoyer à ses auteurs à savoir les garants et les maîtres de la parole. Il ne dit ni « je », ni « nous », il se désengage en laissant le terme « nos légendes », « elles », assumer cette parole :

Nos légendes ne sont pas plus claires sur la question de notre origine. Elles l'ont mariée en des noces féroces à l'existence de Mahon-Mahan, l'homme-dieu qui forgea les continents pour créer des réserves d'eau douce. D'autres histoires nous attribuent un ancêtre plutôt douteux, quoique plus viable sur le plan des influences et du tempérament : l'apprenti-dieu Goya-Goyam qui s'essaya à boire le ciel et la mer, l'os qu'est le ciel s'était coincé dans son œsophage.

Goya-Goyam envoya sa femme (l'apprenti-femme Nodam) puiser l'eau à la mer ; la malheureuse y rencontra une très belle tortue-cheval dont elle tomba amoureuse. Resté seul, Goya Goyam, pour sauver sa souche, introduit un enfant dans les intestins d'une jument [...]. La jument accoucha d'une brochette de trois filles. Comme la souche n'était toujours pas sauvée, l'apprenti-dieu Goya-Goyam dormit avec la benjamine des triplées. Leur accouplement ne donna naissance qu'à des mâles. L'aîné s'offrit à son père et le destin consentit à la naissance de l'aïeul de notre clan, connu, aimé et jaloué de nous tous qui habitons les Cataractes, entre Hondo, Westina et Tombalbaye³⁹⁷.

Les origines de l'homme et de la création sont rapportées dans les occurrences de bêtes mystérieuses ou d'objets d'un autre temps. Contrairement au récit entretenu et transmis au sein des sociétés humaines, ces éléments merveilleux surgissent des espaces insondables. Ils échouent sur les rives ou se livrent eux-mêmes à l'homme initié tels des découvertes archéologiques. Leur étrangeté attire une foule toujours avide de connaître les secrets de la nature et des origines de l'existence.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, l'histoire des « Kattaratontes » est écrite sur des pierres et les craies de l'île mystérieuse des Solitudes. Le narrateur ne rapporte pas les écrits. Il les découvre à partir de la lecture qu'en fait Lorsa Lopez qui les déchiffre et qui raconte à la communauté l'histoire de ses ancêtres, des géants mythiques

³⁹⁷ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan, op., cit.*, p. 36.

mesurant trois mètres. La communauté est témoin oculaire au même titre que le narrateur, elle atteste de la vérité de ce qui est dit.

Le narrateur n'a alors qu'à traduire l'histoire d'une espèce humaine disparue appelée « les hommes-arbres » en précisant bien qu'il s'agit de ce que prétendait « Lorsa Lopez », un initié :

Ainsi pouvant-on lire, prétendait Lorsa Lopez, la longue histoire des Kattaratontes dans les pierres et les craies de l'île des solitudes. Les Kattaratontes vivaient sur la côte avant l'arrivée de nos ancêtres : ils descendaient de l'atlantosaure. C'étaient des hommes de très grande taille (jusqu'à trois mètres). On les appelait aussi « les hommes-arbres ». A leur époque, la semaine n'avait que cinq jours : les deux jours de travail, le jour du marché, le jour de fête et le jour de prière. Ils avaient inventé des vaisseaux construits avec de la lumière magnétisée qui les amenaient sur la lune et au-delà d'un astre aujourd'hui disparu : la lune padimontaure.³⁹⁸

Le rêve comme langage symbolique

Le récit intègre dans sa structure discursive, essentiellement, les croyances des religions primitives selon lesquelles l'univers serait dominé par quelque chose de plus puissant qui a préexisté la race humaine. Les occurrences mystérieuses du champ religieux appartiennent à l'inconnu, au mystère de la nature. Selon Lucien Lévy-Bruhl, le rêve est pour la pensée primitive le lieu mystérieux de la révélation de la parole divinatoire :

Pour la mentalité primitive, comme on sait, le monde visible et le monde invisible n'en font qu'un. La communication entre ce que nous appelons la réalité sensible et les puissances mystiques est donc constante. Mais nulle part peut-être elle ne s'effectue d'une façon plus immédiate et plus complète que dans les rêves, où l'homme passe et repasse d'un monde à l'autre sans s'en apercevoir. Telle est en effet la représentation ordinaire du rêve chez les primitifs. L'« âme » quitte momentanément son corps. Elle s'en va parfois très loin, elle converse avec des esprits ou des morts. Au moment du réveil, elle vient reprendre sa place dans le corps. Si alors un maléfice ou un accident quelconque l'empêche d'y rentrer, la maladie et bientôt la mort sont à craindre.

D'autres fois, ce sont les esprits des morts, ou bien d'autres puissances, qui viennent rendre visite à l'âme pendant qu'elle dort. Le rêve apporte ainsi aux primitifs des données qui, à leurs yeux, valent autant, sinon plus, que les perceptions acquises pendant la veille. Ils n'ont pas besoin, pour accepter ces données au même titre que les autres, de la « philosophie naturelle » que leur prêtent Tylor et son école. Ils ne sont pas non plus dupes d'une grossière illusion psychologique. Ils savent très bien distinguer le rêve d'avec les perceptions de la veille, et qu'ils ne rêvent que lorsqu'ils dorment. Mais ils ne s'étonnent nullement de ce que leurs songes les mettent en rapport direct avec les puissances³⁹⁹.

³⁹⁸ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, p.81.

³⁹⁹ Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, 1922,

http://www.uque.quebec.ca/zone30/classiques_des_scinecs_sociales/index.html, p. 62.

Les rêves sont rapportés dans la fiction par un narrateur qui les expose à la masse curieuse de connaître leur mystère. Les symboles du domaine de l'onirique annoncent le destin singulier des individus. Le rêve est l'un des champs de prédilection de la psychanalyse dans la pensée contemporaine qui l'interprète comme l'existence d'un inconscient qui, influencé par le réel, exprime dans le sommeil, des pulsions refoulées par la conscience. La religion primitive en donne une autre interprétation, elle y voit le lieu d'expression des messages d'un au-delà du réel. C'est le l'espace de communication entre les hommes, les divinités et les esprits.

Lieu de mystère, le rêve communique par analogie et fait figure d'un langage du symbolisme, des images et des allégories que seuls les initiés peuvent comprendre. Il est donc une énigme, un message à déchiffrer et à interpréter comme ayant une influence sur la vie réelle des hommes. Son message constitue souvent, une vision prémonitoire. Le signe du rêve est un langage du domaine de l'invisible. Impénétrable, il nécessite un initié des sociétés secrètes comme dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* où Fartamio Andra do Ndaolo Ndalo tient le rôle de la prêtresse appelée *Nganga*. Elle fait partie d'une société secrète et bienfaisante dont la fonction est de guérir par la sorcellerie. Son âge la classe parmi le rang des sages de la communauté, elle est l'archétype de la sorcière puisqu'elle reste « la plus vieille femme de Valancia, dernière de la lignée des Fondateurs⁴⁰⁰. »

Le personnage se singularise par sa vertu de conteuse et de poétesse. Elle a la qualité de maîtriser la parole qu'elle transmet avec art. Le récit de Fartamio Andra se préoccupe de la beauté de ses mots et surtout de son « ton ». Telle une poétesse, « la sorcière » entend raconter selon l'art des ancêtres défini comme un art du « ton ». On comprend que le narrateur fait référence à la tradition orale et à l'art du griot que pratique Fartamio Andra « avec un art qui ne pouvait sortir que de sa bouche, Fartamio Andra nous raconta l'assassinat, usant des mots qu'elle seule savait trouver, variant souvent le ton car, disait-elle, l'art est d'abord et avant tout art de ton⁴⁰¹. »

Le rôle de « la sorcière » est d'interpréter les rêves et d'annoncer l'avenir. Elle arrive à prédire l'assassinat d'Estina Bronzario. La magie et la poésie se révèlent comme des démarches visionnaires qui permettent à la sorcière d'anticiper les événements et de prendre ainsi le pas sur le récit du narrateur. En dévoilant le destin des personnages, elle

⁴⁰⁰ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 25.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 27.

assimile son discours à la parole divinatoire. Fartamio Andra échange avec les dieux, puis elle révèle ce que le narrateur lui-même ignore encore. N'affirme-t-elle pas que « le rêve est une graine de réalité ? » Savoir lire le rêve, c'est être capable de dialoguer avec l'au-delà et de percer le mystère des destins humains :

[...] la soirée resta plutôt lugubre à cause de la peur que nous donnait le rêve de Fartamio Andra. Nous avions des raisons de craindre : Fartamio Andra avait rêvé l'assassinat d'Estina Benta et lui avait dit de faire attention. Elle avait été la seule à prendre au sérieux l'apocalypse d'Armensah Fandra.

Ce n'est qu'un rêve, Fartamio Andra, avait ri Estina Benta. Moi-même j'ai rêvé que j'étais devenue un boa de Nsanga-Norda et j'avalais Anna Maria.

Vas-y voir clair, Fartamio Andra.

-Le rêve c'est la graine de réalité, avait dit Fartamio Andra. Je suis presque sûre qu'ils vont te tuer. »

L'autre détail qui rendait raisonnable les clabauderies de Fartamio Andra et nous faisait réfléchir, c'était le fait que la sorcière avait prédit le retour à Valancia du notaire du gouvernement qui avait présidé aux inventaires de la septième décapitalisation⁴⁰².

L'écriture romanesque et sa narration ne relèvent ni de la rationalité, ni d'un point de vue réaliste jugés incapables d'approcher le mystère du sacré et de révéler à l'homme la dimension cachée de la Vie. Ce que nous avons déjà qualifié de réalisme merveilleux et magique correspond en réalité à cette expression des récits sacrés d'une pensée primitive qui s'exprime dans la mythologie kongo. Le roman sonyen est le récit de ce peuple qui approche le monde avec une logique dominée par le religieux. Renvoyant constamment à la parole ancestrale, aux symboles sacrés du cosmos et à la symbolique du rêve, le roman procède d'une sacralisation de son récit.

Le récit procède d'une expression artistique du domaine du sacré chez les Bakongo. La religion animiste croit en « l'âme » du cosmos et en sa capacité à influencer sur le destin des hommes et de toute autre créature. La Nature porte en son sein les divinités d'un panthéisme polythéiste que nous allons à présent étudier.

I.1.2 La pensée de la terre

La divinisation du cosmos

Reconnus comme premiers actes de signification du monde et comme pionniers des religions modernes, les mythes cosmogoniques procèdent d'une

⁴⁰² *Ibidem*, p.103.

sacralisation de la Nature dans le but de dire les origines de la création du monde et des civilisations humaines. La structure de ces religions primitives s'organise autour des croyances en des divinités qui précèdent à la création des hommes.

Au Congo, une mythologie dense sanctifie la nature et les éléments régulièrement convoqués dans les cérémonies et les rites d'adoration qui les célèbrent. Pour ce peuple africain, le monde est organisé selon une conception de la divinité suprême, le *Nzambi Ampungu* représenté par les sous-dieux et les divinités de la Nature. Chez les Ba-Kongo, on retrouve les croyances animistes, une sacralisation de la Nature et un culte des ancêtres célébrés dans les rituels par les prêtres de la société *Lemba*. Il est accordé à chaque créature une fonction mystérieuse dans la grande parole traditionnelle de symbolisation de la Vie.

Selon Jean Michel Devesa, Sony Labou Tansi se reconnaissait trois muses dans sa création littéraire : « la rue, la mémoire et le rêve ». L'écriture du mythe puise dans les ressources de la mémoire de la tradition orale et dans les images symboliques du rêve. Le récit du sacré réfère donc au domaine symbolique et non au réel. Ce que nous comptons étudier c'est la traduction des signes du symbolisme kongo et de leurs formes langagières dans le récit romanesque. Puisque « c'est le Verbe en effet, chez les Kongo qui préside à l'émergence à l'individualisation des êtres et des choses qui, autrement, demeuraient englués dans l'informel et dans l'invisible⁴⁰³. »

Dans son étude des mythes Kongo, Jean Michel Devesa révèle que l'auteur congolais adhérait aux croyances de son peuple, qu'il assistait régulièrement aux cérémonies qui les célébraient. Sony Labou Tansi maîtrisait parfaitement la parole rituelle et sacrée qui disait les origines de l'homme et de la Création. Sony Labou Tansi avait conscience de la nécessité philosophique et esthétique que pouvait lui apporter le mysticisme kongo dont la connaissance selon, Jean Michel Devésa, est nécessaire aux esprits éclairés :

Le mystère qui entoure le réel requiert d'être déchiffré. Si le monde se donne bien à lire « à travers des forêts de symboles », il incombe aux esprits éclairés, aux hommes conscients de porter en eux une parcelle de cette énergie et de cette respiration essentielles, d'en dégager la signification et d'en dire l'harmonie (c'est-à-dire l'ordre profond) mais aussi le chaos.

[...] Voilà pourquoi chez Sony (Labou Tansi) l'écriture, en tant que forme prolongeait le rêve. En le mettant en mots, elle donnait corps et substance à la réalité. Il s'agissait moins de créer et d'inventer la réalité que de l'énoncer⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Jean Michel Dévésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo, op. cit.*, p.102.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 102.

Dans cette mesure le roman s'inscrit dans une quête des origines, il porte la nostalgie des temps inconnus de l'homme et c'est dans le symbolisme traditionnel qu'il trouve sa matière et les réponses à ses questions. Tout ce qui a trait au Verbe de la cosmogonie intègre le domaine du sacré. Mircea Eliade confirme le sens du symbolisme cosmique des religions primitives qui ne peut être qu'une quête des origines de la Création et du destin mystérieux de l'homme. C'est cet inconnu qui fascine et que le religieux cherche à découvrir par l'expérience du sacré.

Nous citons Mercia Eliade :

Il s'agit d'idées religieuses, car les multiples aspects de la fertilité universelle révèlent, en somme, le mystère de l'enfantement, de la création et de la Vie. Or, l'apparition de la Vie est, pour l'homme religieux, le mystère central du Monde. Cette Vie « vient » de quelque part qui n'est pas ce monde-ci et, finalement, se retire d'ici-bas et « s'en va » vers l'au-delà, se prolonge mystérieusement dans un lieu inconnu, inaccessible à la plupart des vivants. La vie humaine n'est pas sentie comme une brève apparition dans le Temps entre deux néants, elle est précédée d'une préexistence et se prolonge dans une postexistence. On sait très peu de choses sur ces deux étages extraterrestres de la vie humaine, mais on sait au moins qu'ils existent⁴⁰⁵.

Georges Balandier atteste de l'existence des idées religieuses au sein des sociétés Kongo, il rend compte de son panthéon et dévoile l'inaccessibilité du dieu Suprême *Nzambi Apungu*. Dans cette religion, l'ensemble des cultes sont voués à la Nature, aux ancêtres, aux bêtes :

Le dogme fondamental de l'idolâtrie locale est celui de *Nzambi ampungu*, d'après le nom attribué à la divinité. Cette dernière, conçue comme la puissance suprême, jamais matérialisée et inaccessible, ne peut pour ces raisons, recevoir aucun culte. Elle seule peut être objet de dévotion absolue, parce qu'elle échappe totalement à l'emprise des hommes. C'est avec « les dieux inférieurs » que ces derniers aménagent les cours des destinées⁴⁰⁶.

Les relations entretenues entre l'homme et les divinités inférieures sont dénuées de la dichotomie bien et mal. Les dieux interviennent dans les sociétés des Ba-kongo, ils apparaissent dans des signes et dans les objets qu'ils incarnent. Mais c'est souvent dans la Nature sacralisée qu'ils font leur apparition.

Nous citons Georges Balandier :

⁴⁰⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 128.

⁴⁰⁶ Georges Balandier, *Le royaume de Kongo du XVI^e au VIII^e siècle*, op. cit., p. 250.

Nzambi régit l'ordre du monde et le cours des vies. Il est d'une certaine manière l'image du Destin ; mais les vicissitudes, les malheurs et la chance qui affectent l'existence humaine sans modifier le sens général du projet divin, relèvent de puissances sur lesquelles l'homme peut exercer une emprise. Leur vitalisme vécu les incite à rechercher en tout une occasion de renforcement ; il les entraîne aussi à concevoir des êtres animés, y compris ceux des temps primordiaux que les mythes évoquent, comme soumis à des changements d'aspect et non à la disparition. Aucune vie ne peut se perdre, elle ne fait que trouver une autre place dans un univers toujours en mutation⁴⁰⁷.

Le culte d'adoration est adressé aux dieux dits inférieurs, il révèle les récits des origines, c'est-à-dire la quête de la parole mythologique. Celle-ci n'est ni conte ni légende, il s'agit du verbe créateur reconnu comme parole sacrée. Elle se révèle dans « le fétichisme » comme sacralisation et adoration des objets et des êtres incarnés.

Se pose alors la question de la représentation du sacré dans l'univers du roman d'autant que celui-ci est incompatible avec le réalisme et la rationalité. D'emblée, la description du fétichisme faite par Mircea Eliade pose le premier problème du roman qui se trouve face à la problématique de la vraisemblance. Restant en surface et considérant l'objet dans sa nature matérielle, l'esprit profane serait tenté de voir une dérision de l'homme religieux, or comme tout symbole, l'objet n'est qu'une représentation de la force surnaturelle et de l'invisible :

L'Occidental moderne éprouve un certain malaise devant certaines formes de manifestation du sacré : il lui est difficile d'accepter que, pour certains êtres humains, le sacré puisse se manifester dans la pierre ou dans l'arbre en eux-mêmes. La pierre sacrée, l'arbre sacré ne sont pas adorés en tant que tels ; ils le sont justement parce qu'ils sont des hiérophanies, parce qu'ils montrent quelque chose ni n'est plus pierre ni arbre, mais le sacré⁴⁰⁸.

Ainsi, représenter le sacré cosmologique, c'est accepter que le récit et sa narration adhèrent à la logique de la pensée religieuse. Le genre romanesque ne se définit plus comme un miroir du réel mais le lieu de traduction des symboles acceptant que l'élaboration de la narration participe à l'élaboration s'inscrit dans une logique animiste qui symbolise la Nature et révèle son sens sacré. On retrouve les vertus divinatoires conférées à la terre, à l'eau (fleuve et mer) et au ciel. Ce faisant, dans la logique de la sacralisation de la Nature, les éléments que nous catégorisons comme relevant de la

⁴⁰⁷ Georges Balandier, *Le royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 252.

⁴⁰⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 17.

sacralité sont les symboles de la mémoire et du destin. Ils évoquent des temps anhistoriques ou dévoilent l'avenir mystérieux de l'homme.

Les mythes de la Terre-mère

Dans l'univers romanesque, la Nature se révèle dans sa fonction mythologique, elle est animée et existe dans un but précis. Elle participe à la vie et donc à la fiction narrée au même titre que les personnages humains. Sa fonction dans le récit est à la fois actantielle et narrative. Les éléments de la Nature deviennent des Actants dont les rôles sont définis dans chaque roman.

Le récit met en scène les mythes cosmogoniques qu'il conviendra de saisir dans leur champ culturel après les avoir répertoriés chacun dans leur catégorie et dans leur fonction symbolique. Dans la cosmogonie kongo, ils révèlent un esprit du monde dont ils sont l'expression mystérieuse. Les mythes hantent le récit, ils donnent ainsi à l'univers fictif leur caractère mystérieux et intrigant. La terre est un acteur dynamique du récit doté de sentiments et de passions, sachant se mettre en colère et se révolter lorsqu'elle assiste à la chute de l'homme de la côte plongé dans la débauche et les criminalités qui annoncent sa fin.

On serait tenté d'interpréter cette vision fantastique du monde comme un effet rhétorique qui procède d'une représentation imagée ou d'une personnification des éléments, si la Nature et ses diverses composantes ne jouissaient pas d'une autonomie et d'une supériorité comparée à la condition humaine. Il s'agit de l'image primordiale de la Terre-mère. Celle-ci structure l'ensemble des autres aspects du mythe primitif. La Terre est assimilée à la Mère ainsi tout ce qui y vit tient du mythe de l'émergence. Tout ce qui émerge des entrailles de la Terre est doté d'une vie et est sacré. Sur terre, embryons puis, être vivants, il est amené à retourner dans les entrailles de la terre et à se transformer pour poursuivre le cycle de la vie.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, la terre « crie » à plusieurs reprises pour dire ses plaintes et sa colère. Au même titre que les hommes, la mère entend ses gémissements. Le récit leur attribue une causalité qui implique un sens et une volonté :

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 mer sembla écouter un moment.

Le cri avait duré trois minutes mais de Voltano à Nsanga-Norda les gens l'avaient entendu et prétendaient que c'était à cause des bacchantes de la Côte que la côte s'était mise à prêcher. A chanter presque. Un malheur ne vient jamais seul [...] ⁴⁰⁹.

La sorcière Fartamio Andra do Nguélo Ndalo fait partie des initiés, elle est une prêtresse. Capable de se souvenir de chaque cri de la terre, elle révèle que celle-ci vient annoncer les événements comme un prophète, ou les grave dans la mémoire de la Côte :

A midi ou le soir, la veille du jour où Lorsa Lopez devait tuer sa femme, la terre cria trois autres petites fois du côté de Nsaga Norda, deux fois du côté de Voltano avant de se taire dans un silence qui fendait le cœur. Nous tremblions tous de voir venir la fin comme un jeu. Fartamio Andra de Ngalo Ndalo révéla que la terre criait à Valancia pour marquer les événements : elle avait crié l'assassinat du nonce du pape Estanzio Benta. Elle avait crié la naissance du monstre Yogo Loboto Yambi, de père inconnu et de la folle Larmani Yango ⁴¹⁰.

Dans *Le Commencement des douleurs*, l'image suprême de la Terre-mère se révèle de manière explicite lorsque la population de Hondo-Noote organise le procès du savant Hoscar Hana pour conjurer le sort. La Terre est comparée à une femme jouissive en proie en l'orgie. Le narrateur affirme que « la terre commencera à se cabrer et à geindre comme une femme en joie nuptiale... ⁴¹¹. »

Le choix du sacré et du mystère de la parole religieuse est évident dans le récit. Il a une fonction poétique, par son principe de voilement. L'auteur choisit le mystère comme poétique de sacralisation. Le roman accepte l'Existence comme ayant un sens qui ne peut jamais être percé et appelle au respect de cette énigme. C'est ce qu'affirme la conteuse et sorcière Fartimia Andra dans le passage suivant :

Ils ne savent pas que l'énigme est la plus belle explication du monde, disait Fartimia Andra à sa sœur cadette,

Laissons-les chercher commère. Ils veulent même savoir pourquoi le rocher Mpoumbou au nord de Calzazora saigne quand on le blesse. Non commère les Blancs ne savent pas qu'ils sont venus au monde beaucoup plus tard que le monde.

Ils croient qu'ils vont expliquer le cri de la falaise de Nsanga-Norda ! Quelle naïveté ⁴¹².

⁴⁰⁹ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op.cit., p.13.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁴¹¹ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p.13.

⁴¹² Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 51.

On comprend dans cette citation que l'écriture du sacré consiste à voiler et à maintenir le mystère de l'objet divinatoire. Les hiérophanies et les divinités seront toujours révélées dans un contexte obscur. Ce refus d'explication et de rationalisation perpétue le mythe dans un contexte proche de sa matrice originelle.

I.1.3 *Le Commencement des douleurs, un théâtre cosmique*

Le mythe de la faute originelle, un théâtre des dieux et des hommes

Le dernier roman de Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, présente une intrigue bien différente de celle des récits antérieurs. On voit une totale disparition de l'autorité politique présente dans l'ensemble de sa fiction, bien évidemment, à une échelle relative selon l'œuvre. Le récit de cette dernière fiction s'organise autour d'une croyance universelle qu'on retrouve dans la mythologie kongo comme dans tant d'autres, à savoir le péché originel qui annonce la fin d'un Monde et le début d'un autre. On qualifiera cette croyance comme faisant partie des mythes de l'apocalypse et du retour au chaos originel.

La mythologie kongo s'avère une religion panthéiste dans le sens où la Nature entière apparaît comme le maître du destin. Ainsi, le ciel, la terre, l'eau (l'espace fluvial et marin) et la forêt jouent le rôle de divinités puissantes. Les espaces naturels accueillent les esprits des ancêtres, les villages des morts et préservent bêtes, pierres et autres matières ou physique ou verbales qui habitent le monde depuis les premiers âges de la Création. L'ensemble de ce Monde naît de la séparation de la Terre et du Ciel, initialement cousus. Ainsi, pour l'homme Kongo le cataclysme final est la chute du ciel sur la terre. La fin du Monde se définit par ce temps où le ciel viendra à être recollé à la terre.

Cette croyance est le leitmotiv du roman, *Le Commencement des douleurs*, œuvre posthume de Sony Labou Tansi. On remarque l'élaboration d'une forme narrative très proche de la tragédie antique. Sony Labou Tansi organise sa fiction de telle sorte qu'elle puisse permettre naturellement l'intervention des divinités du panthéon kongo et de ses esprits dans une affaire de coutume qui plonge le monde dans les prémices de la fin apocalyptique annoncée.

Une lecture beaucoup plus claire de ce théâtre est donnée par Jean Michel Devésa qui voit non pas une imitation de la tragédie antique mais la présence dans le récit d'une forme rituelle de la tradition théâtrale Kongo. Sony Labou Tansi évoque lui-même l'existence de deux formes de théâtre aristocratiques : « le théâtre des rois et le théâtre des riches » « le Lemba »⁴¹³. Liée à la parole poétique et incantatoire, il est à la fois « joute oratoire » et cérémonie d'initiation ouverte uniquement au cercle des initiés de la tradition de la parole sacrée. On retrouve cette tradition dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* et dans *Le Commencement des douleurs*, de notre corpus d'étude.

Les deux œuvres sont une véritable illustration de la religion panthéiste du Kongo. Le récit révèle différents aspects des mythes qui s'avèrent être les dénominateurs communs de l'ensemble des religions primitives. La prolifération des dieux, des esprits et des coutumes obéit à plusieurs logiques structurantes définies par Mircea Eliade. Nous nous appuyons sur les théories de la mythologie pour faire une lecture des mythes qui structurent le récit. Il s'agit précisément des croyances en un péché originel qui provoque la colère des dieux, qui à leur tour, précipitent la fin du monde.

L'intrigue de *Le Commencement des douleurs* se noue autour de ce sujet récurrent dans les religions autant celles qui pratiquent un monothéisme que les religions dites primitives. Il s'agit de la faute originelle qui met les divinités en colère et qui précipite le monde dans le chaos comme châtement suprême. C'est la faute d'Adam qui mange le fruit du péché chez les monothéistes judéo-chrétiens et musulmans. C'est aussi Prométhée qui vole le feu ou de Pandora qui ouvre la boîte interdite chez les Grecs. Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, la faute est commise par un homme de science, un savant Hoscara Hana qui n'a pas su respecter la coutume.

Dans ce roman, tout part du scandale d'Hoscara Hana, qui, sensé donner un baiser à la mulâtresse, la gamine Banos Maya, au nom de la coutume, se trompe et provoque la colère des dieux :

Au moment où le câlin de malheur avait fusé sur les lèvres de la petite sous nos applaudissements, l'étourdi Hoscara Hana avait transgressé la coutume en omettant de prononcer les mots magiques destinés à rompre les âges.

« Makwenda », aurait-il dit.

Et le monde en cœur lui aurait repliqué « Makwiza », ce qui signifie « les choses furent et seront. »

De l'avis d'Estango Douma, le gardien de la coutume, le baiser avait trop duré.

⁴¹³ *Ibidem*, p.118.

« Comme si Hoscar Hana voulait se moquer des dieux », avait dit Yongolo Maurica Wema⁴¹⁴.

Le péché est une faute qui appartient au domaine du sacré et de la religion, il ne peut être jugé par le seul tribunal des hommes. Ce sont d'ailleurs, les morts et les divinités qui sont concernés. Ils manifestent ainsi leur colère et annoncent la fin du monde :

Le baiser avait sabordé les dieux, ceux du ciel et ceux des enfers. Il avait déraciné nos coutumes, éventré notre entendement, déchiré les usages, pulvérisé les bases même de notre existence. Quelle honte cette histoire, nous entendions les morts s'énerver dans leur tombe⁴¹⁵.

Le cataclysme promis est pourtant différent de l'Apocalypse chrétienne. Le roman réfère plutôt à un mythe : la croyance en un perpétuel retour ou la fin d'un monde et le recommencement. Mircea Eliade parle de mythe du « millénarisme » ou de mythe « nativiste ». Même s'il se vêt de formes variées selon les croyances et les cultures, son principe reste la croyance en une fin et en un recommencement. Le cataclysme provoque la mort d'une humanité et la naissance d'une autre.

Nous citons Mircea Eliade :

En effet, les mythes des cataclysmes sont extrêmement répandus, ils racontent comment le Monde a été détruit et l'humanité anéantie, à l'exception d'un couple ou de quelques survivants.[...] A côté des mythes diluviens, d'autres relatent la destruction de l'humanité par des cataclysmes de proportion cosmiques : tremblement de terre, incendies, écoulement de montagnes, épidémies etc. Evidemment, cette fin du monde n'a pas été radicale, elle a été celle d'une humanité, suivie par l'apparition d'une humanité nouvelle. Mais l'immersion totale de la Terre dans les Eaux, ou sa destruction par le feu, suivie par l'émergence d'une terre vierge, symbolisent la régression au Chaos et à la cosmogonie⁴¹⁶.

C'est ce qu'on retrouve dans *Le Commencement des douleurs* lorsqu'il est rappelé par le narrateur que plusieurs cataclysmes ont déjà causé la fin du monde dans le passé, « les cataclysmes » qui avaient toujours commencé de la même manière : par « un câlin » :

⁴¹⁴ Sony Labou Tansi, *Le commencement des douleurs*, op. cit., pp. 29-30.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 12

⁴¹⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., pp. 74-75.

Nous avons craint avec Estango Douma. Nous étions la partie la plus dure à jouer dans l'histoire envoûtées des hommes. Or, depuis la nuit du monde, les plus fougueuses catastrophes, les plus rigoureux cataclysmes avaient toujours commencé par un câlin. Nous avons été servi en la matière : baiser de la lote, baiser du congre, baiser de bois noir, baiser du crabe, baiser du feu, baiser baveux [...] ⁴¹⁷.

Le roman se structure autour d'un point central qui est le tribunal traditionnel, « le procès pour rire organisé contre Hoscar Hana, suivant les règles inviolables de Hondo-Noote ⁴¹⁸. » Sous forme de scène d'un théâtre d'intervention mêlé de tragique, le récit se construit au fur et à mesure des interventions des classes sociales de la communauté. Les hommes prennent la parole, les dieux sont représentés par « les gardiens de la coutume » et la Nature se faire entendre, disant sa colère et annonçant une fin éminente. *Le Commencement des douleurs* est le procès attenté à l'homme par l'univers entier. Hoscar Hanah, l'accusé, est reconnu coupable de transgression du sacré.

La faute d'Hoscar Hana est d'avoir ignoré la coutume et de ne pas avoir été à la hauteur de l'exigence de la Vie puisque pour tout Kongo, toute l'existence de l'homme consiste à surveiller la coutume et à honorer les dieux afin de retarder la fatalité de cette tragédie ultime inscrite dans le cycle de la Création et prédite. En réalité Hoscar Hanah est coupable devant la coutume et devant les dieux qui la fondent.

Le schéma des actants le montre bien, il révèle la hiérarchie de l'Existence à laquelle prend part le panthéon kongo. Il dévoile la fonction de chaque acteur majeur dans un équilibre du Monde.

La faute d'Hoscar Hana cause un dérèglement de l'équilibre cosmique. Il n'a pas joué son rôle d'humain selon la tradition kongo. Ainsi, on comprend que l'homme a la responsabilité de veiller à l'ordre des choses :

Nous avons assez de jus dans les ornières de notre coutume, nous étions un vieux cuir de peuple : douze mille ans d'histoire prophétisée pêle-mêle, et longtemps à l'avance, faits saillants expérimentés et vivifiés au fil de siècles ⁴¹⁹.

En effet, l'homme kongo décrit par le roman, est un être religieux, vertueux et respectueux de la nature. Il se reconnaît des origines liées à la Terre et l'eau. L'homme

⁴¹⁷ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p.19.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p.12.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

est façonné par la glaise tel un Adam, il a complicité génétique et naturelle avec le cosmos, il est fait « d'argile », « de sel » et « d'eau » :

Dieu nous avait créés différents des pouacres de Baltayo qui passaient leur vie à se sucrer leurs épouses et à se refilet la vérole verte. Nous avons été fait à l'image de notre contrée, dans l'argile torturée, au milieu d'une fête d'eau et de sel sous le ciel le plus ciel du monde⁴²⁰.

L'homme doit connaître sa coutume et savoir s'y conformer. Il occupe une place peu importante dans le cycle de la Vie mais il est le garant de la coutume et de la Nature. Sa faute, la transgression du baiser, s'avère une méconnaissance de la coutume puisque le premier échec du savant Hoscar Hanah a été d'ignorer la formule magique qui appelle à la participation de la communauté.

On peut dès lors voir une rupture d'Hoscar Hanah avec sa communauté. D'autre part Hoscar Hana rompt avec les dieux puisqu'il « avait juré sur les ancêtres et sur l'honneur qu'il n'irait pas plus loin que la coutume⁴²¹. » Le péché apparaît comme un dérèglement de l'équilibre cosmique qui lie les dieux, la Nature et les hommes. Il ne s'agit pas d'un péché moral, l'acte de Hoscar Hanah doit être qualifié de faute cosmique qui plonge l'univers entier dans le chaos de la fin du monde.

La Terre, le Ciel et l'Eau

Les éléments jouent le premier rôle dans cette tragédie qui annonce « un grand trou noir dans le ciel qu'on verra jusqu'à Tombalbaye⁴²². » La terre, la mer et le ciel sont les personnages de cette tragédie cosmique. Ils participent à la précipitation du monde dans le chaos.

Toutefois, leur fonction diffère dans le schéma actantiel. L'espace aquatique est plus clément envers l'homme. Relevant de la mythologie de l'eau, il est l'origine de la Vie en tant que telle, il cache les vestiges d'un monde ancien habité par les bêtes et les monstres de la cosmogonie. Quant au ciel, il est associé au drame, puisque la mythologie lui attribue l'origine de l'Enfer et de la fin. Le ciel est associé au trou noir qui dévore, à quelque chose qui tombe et qui écrase la Vie.

⁴²⁰ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p.37.

⁴²¹ *Ibidem*, p.29.

⁴²² *Ibidem*, p.55.

La mémoire des origines semble être ce que les espaces ont en commun. De leurs intérieurs surgissent des montres, des pierres ou des symboles qui écalaient l'homme sur son passé et sur son avenir. Ou ils révèlent eux-mêmes un langage symbolique qui alerte les hommes sur le drame à venir. L'Océan prévient les habitants de Hondo-Noote de tous les malheurs qui vont s'abattre sur eux. Il envoie des signes de nature diverse, mais « l'Océan intrigue moins que le ciel » et « la terre enseigne un dire indicible que le promontoire d'Olzara crachait le feu de la prophétie »⁴²³, selon le narrateur.

Le Ciel et l'Océan contribuent également à l'organisation de la Vie dans la société, ils apparaissent comme les gardiens de la Vie de la Côte. Face à l'invasion des Portugais, l'Océan prévient par exemple des dangers de la colonisation et de l'armement. La nature participe elle-même à la protection de la Vie, elle appelle à la méfiance face aux armes et au feu des canons.

Quand Dierno Cervantez, le Portugais, voulut nous coudre le bec avec ses crache-feu et ses canons, le ciel s'était levé pour nous dire :

« Faites gaffe, gens de Hondo-Noote, ce Portugais est un émissaire de Satan, ensorcelez-le ou préparez-vous à boire la mer.[...]»

Le ciel et l'Océan se démerdaient toujours pour nous mettre la puce à l'oreille. Peuples et nations de la Côte, de l'estuaire à Hondo-Noote, de Gapanizar à Coste Norde, nous avons été prévenus des tribulations de la comète rouge par une crierie de l'Océan, un sifflement du ciel ou une simple virevolte des vents⁴²⁴.

Le Ciel et l'Océan annoncent les événements de l'histoire contemporaine, ils préviennent des grands faits comme la colonisation qui ne sont jamais un hasard et une surprise. C'est à travers les éléments que l'homme reconnaît les signes qui dictent son destin et c'est en conformité avec les lois de la nature qu'il doit coordonner son existence sur la terre. Tout danger pouvant menacer la communauté est déjà inscrit dans les éléments qui l'annoncent. L'homme ne doit son salut qu'en obéissant à la nature. Ainsi, avant la transgression du baiser coutumier, la communauté était en parfaite harmonie avec la Nature :

Le ciel et l'Océan avaient annoncé l'invasion espagnole de 1247. Nous avons toujours su lire dans le ciel, la terre, les pierres l'eau et déchiffrer les moindres cabrements de

⁴²³ *Ibidem*, p. 18.

⁴²⁴ *Ibidem*, p.18.

notre fortune. Rien ne nous était arrivé à l'improviste, rien de fâcheux n'avait eu le cœur à nous surprendre. Jusqu'au baiser pour rire⁴²⁵.

A notre insu le baiser avait pris des tournures d'un cataclysme. Il avait écroulé les bouches, emmêlé les sorts, mis en branle tous les ressorts d'une effroyable tragédie⁴²⁶.

La transgression de la coutume est la cause du cataclysme qui voit la contribution des éléments dans ce chaos qui apparaît comme une sentence. Symbolisée par un trou noir, le ciel devient le lieu d'où provient la fin du monde. Elle se définit comme l'union du ciel et de la terre. Selon le narrateur, cette fin de l'homme a été annoncée le prophète « Mouzé-Diba, « quand l'infante aura embrassé la bouche du vieillard, le ciel et la terre commenceront à se recoudre et l'Océan rira le plus beau rire du monde⁴²⁷. »

Le premier chapitre du roman s'intitule « un grand trou noir dans le ciel », il inaugure la décadence de l'homme après la transgression de la coutume. Le ciel s'ouvre et laisse voir ce grand trou noir, premier manifeste du cataclysme. Il est rappelé à plusieurs niveaux du récit que le ciel doit se recoudre avec la terre. Hoscari Hana se défend, refusant de porter la faute pour avoir livré le même câlin « sans que le ciel en tombe ». Les habitants de Hondo Nooté sont prévenus lors du procès, il leur est demandé de se disperser « avant que le ciel ne leur tombe sur l'aorte. » Ayant contesté le gardien de la coutume, il est demandé à Sarah Banos, Maya, la mère de l'infante, de retirer sa parole faute de quoi « le ciel viendra péter entre ses seins. »

Sous couvert d'un verbe rempli d'humour et d'expression idiomatique, *Le Commencement des douleurs* renvoie l'univers entier, y compris l'homme, à sa fonction primordiale, préserver la Vie. Car la mythologie Kongo est un humanisme panthéiste qui reconnaît dans chaque créature son importance et sa responsabilité dans l'ambition de préserver la Vie. *Le Commencement des douleurs* est ce fantastique théâtre du cosmos qui ramène chaque chose dans sa fonction essentielle. La religion mythologique et sa pensée primitive ont comme préoccupation la correspondance des éléments et des êtres de la nature. Dans sa dernière œuvre romanesque, Sony Labou Tansi rappelle cette autre pensée, celle de la terre, du ciel, de l'océan, des éléments comme fondement d'une autre philosophie de l'homme.

⁴²⁵ *Ibidem*, p.19.

⁴²⁶ *Ibidem*, p.18.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 39.

Bien qu'une place importante soit accordée au monothéisme christianiste, le roman lui accorde toute autre fonction. La religion chrétienne est présente davantage dans les sociétés civiles, elle participe au conflit politique et structure les idées d'un monde profane. Ainsi, si l'écriture du sacré cosmogonique puise dans les symboles de la parole traditionnelle, l'évocation de l'esprit chrétien vient prêter ses symboles à la réalité politique pour sacrer les mouvements politiques Kongo contemporains.

I.2 LES MYTHES CHRETIENS DU KONGO, UNE RETERRITORIALISATION DES ÉVANGILES

La cosmogonie Kongo appartient au domaine symbolique d'un peuple africain marqué par son territoire d'occurrence. Même si sa structure exprime une universalité liée à la divinisation de la Nature et de ses éléments, son langage ki-kongo et ses signes ne constituent en aucun cas un espace de partage avec une autre région du monde. Ses symboles sont établis et maintenus à l'intérieur des tribus kongo et ne sont lisibles que par les initiés des sociétés secrètes qui les perpétuent.

Au contraire, les symboles du christianisme, la croix, la trinité et les évangiles ont été importés à la fin du XV^e siècle et se sont imposés vers le XVI^e siècle, sous l'impulsion de Jean II du Portugal. L'importation du christianisme au Kongo fut réalisée lors d'une expédition qui inaugura la conscience monothéiste et la croyance en un Dieu transcendantal. L'union du pouvoir et de la foi chrétienne fut célébrée huit ans après la découverte du royaume par Diego Cao. Le christianisme touche d'abord les rois de Kongo qui se sont fait baptiser. Le pouvoir traditionnel central de M'banza Kongo voyait dans cette union sacrée avec les chrétiens la possibilité de dominer l'ensemble des royautes environnantes. Quant à l'expédition mandatée par le roi du Portugal, Georges Balandier affirme qu'il s'agissait « d'un modèle réduit de la société européenne qui se trouvait ainsi, exporté afin de pouvoir façonner la société et la civilisation kongo à son image⁴²⁸ », sans doute pour des raisons impérialistes.

C'est alors que le roi Nzinga a Nkuwu se convertit en 1491 et fut baptisé Joao 1^{er} par déférence pour le souverain portugais. La souveraine adopta le prénom de la reine du Portugal après son baptême et devient Eléonore. La première église fut bâtie à la capitale Mbanza Kongo la même année. Et au XV^e siècle la capitale Mbanza Kongo reçut le nom

⁴²⁸ Georges Balandier, *Le royaume du Kongo du XVI^e au XVII^e siècle*, op. cit., p. 31.

de San Salvador pour marquer l'installation définitive du christianisme dans tout le royaume.

La religion chrétienne est essentiellement adoptée en tant que source de *ngolo*, de puissance. Elle accorde aux rois le prestige et la bienfaisance du Portugal, les royautés bénéficient d'armes et d'objets de valeur. Par conséquent les régions dominées se soulèvent contre la capitale Mbanza Kongo et entament la dislocation du Royaume. Les gouvernements provinciaux critiquent l'abandon de la coutume du pays au profit du christianisme. Ce conflit fut la cause de guerre interne au royaume du Kongo, il opposa les rois entre eux et finit par diviser la capitale religieuse San Salvador⁴²⁹.

Les sources de la religion chrétienne au Congo montrent que les conflits ont très tôt opposé les missionnaires aux autochtones. La guerre spirituelle s'est menée au sein même des symboles du Christianisme. Les autochtones qui reprochaient aux occidentaux de ne pas observer une piété exemplaire et d'imposer des injustices à leurs populations ont voulu être eux-mêmes les porte-paroles de la foi chrétienne au nom des leurs. Cinq siècles après l'évangélisation du Congo, la glose des autochtones a absorbé les écritures saintes pour les intégrer au symbolisme religieux kongo. On constate alors la présence sur le même territoire de deux systèmes religieux, l'un relevant de l'esprit monothéiste proche du pouvoir jésuite porté par les missionnaires et l'autre, une croyance syncrétiste de tradition orale partagée par les couches populaires. Les deux systèmes s'influencent mutuellement, les symboles mythologiques et bibliques s'inter-changent dans les lieux de culte. Le christianisme africain est loin d'être une religion authentique, il s'agit plutôt d'une exégèse qui mêle les traditions autochtones et les imaginaires prolixes d'un peuple qui confond ses enjeux politiques et sa foi.

Le champ symbolique des religions syncrétistes retient surtout la figure du Christ et la croyance en sa résurrection. Il diffère des religions cosmogoniques du fait qu'il place l'homme au centre de l'univers contrairement à la pensée religieuse primitive. Il accepte la divinisation de l'être humain en s'accommodant d'une vision anthropocentriste du monde. Les croyances deviennent dynamiques dans cette exégèse endogène qui procède d'un transfert des symboles chrétiens dans la société kongo.

⁴²⁹ Mayeul de Dreuille, *La Bouenza, 1892-1992, Les sources de l'Eglise au Congo*, Lyon, 1994, p. 14.

Les Portugais, marchands d'esclaves, entrèrent même en conflit avec le royaume qui, après la défaite d'Ambuila en 1665, se démantela en provinces ou petits royaumes de plus en plus nombreux. Le transfert de l'évêché de San Salvador à Loanda, sur la côte en 1776 signifiait l'abandon pratique de l'intérieur. Comme la situation n'était pas meilleure dans les autres stations missionnaires, les Capucins eux-mêmes quittaient définitivement le Congo en 1836.

L'ensemble des signes phares reçoivent leur double à partir d'un effet de miroir qui attribue à chaque mythe biblique sa correspondance congolaise.

La glose congolaise remonte au XVII^e siècle lorsque Kimpa Vita, appelée Sainte Elisabeth fut à l'origine de l'Eglise des Anthoniens. La jeune aristocrate aurait reçu la visite de Saint Antoine qui lui aurait révélé alors le sens mystique de sa vie. Elle est appelée à mettre au monde un enfant sans père qui devra réunifier le territoire autour de la capitale Mbanza Kongo. Accusée d'hérésie et condamnée par le tribunal des pères jésuites, elle fut brûlée telle Jeanne d'arc sur le bûcher. La légende en fait la première sainte noire de l'église congolaise. Ses enseignements seront transmis sous forme de récit sacré.

Il s'agit d'une récupération du christianisme qui est à la source de l'émergence des religions syncrétistes messianiques ou prophétiques inspirées des évangiles mais transmises par le biais de la tradition orale. Le choix des prêtres Kongo est très explicite, ils sacrent l'homme kongo et trouve au sein de leur peuple, les Ba-Kongo, la tribu élue de Dieu en Afrique par analogie aux Hébreux. Le Kongo est reconnu comme une Terre Sainte, un Jérusalem dans l'Afrique. On y trouve une interprétation de la vie de la Sainte Vierge Marie Madeleine et de la croyance en la résurrection d'un Christ noir. Marie Madeleine est révélée dans le mythe de la Sainte Elisabeth Kimpa Vita, prophète des églises des Saint-Anthoniens. Quant à Jésus Christ, il est présent en la personne du martyr Simon Kimbangu, prophète des églises kibanguistes. Le Kongo possède sa croix et ses Christ, ses prophètes ont été annoncés par le Christ lui-même en l'incarnation d'un enfant du Kongo qui se révélera aux Africains et à l'humanité entière comme le sauveur⁴³⁰. Ces croyances qui sont devenues des mythes contemporains fondent le premier axe de notre étude dans ce sous-chapitre.

⁴³⁰ Guy Armand Nsantukazi, « La spiritualité dans la société kongo », in *Les religions africaines*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 49.

On sait aussi comment les évangélistes étrangers nièrent leur foi en un Dieu de justice et de vérité, en s'étant compromis dans le processus de domination des autochtones, ne mariant pas leurs actes à la bonne parole qu'ils prêchaient. Il y eut la trinité qui représentait globalement la puissance coloniale : Etat-Eglise-Commerçants.

C'est dans ce contexte particulier de tant de souffrances que Simon kibangu – catéchiste baptiste en 1918- fut visité par Jésus Christ qui lui confia d'évangéliser, d'éclairer l'humanité et de la conduire sur la voie du salut éternel, selon la promesse qu'il avait faite, à savoir : « J'ai encore beaucoup de choses à vous dire, mais vous ne pouvez pas les porter maintenant. Quand le consolateur sera venu, l'esprit de vérité, il vous conduira dans toute la vérité ; car il ne parlera pas de lui-même, mais il dira tout ce qu'il aura entendu, et il vous annoncera les choses à venir (Evangile de Jean 16 :12-13). Toute l'œuvre spirituelle de Simon Kimbangu est une succession de révélations des « choses cachées », une relecture ou plutôt une exacte lecture des enseignements de Jésus Christ qu'il a en outre complétés.

On s'aperçoit que la glose chrétienne du Congo réinterprète les évangiles à son bénéfice. Les symboles chrétiens sont réinvestis dans le contexte politique congolais. Il ne s'agit pas d'une lecture authentique de la Bible selon les évangélistes occidentaux :

L'histoire nous apprend qu'au XVII^e siècle Kimpa Vita (Dona Béatrice) eût un éveil spirituel et prêcha un ordre dont Jésus Christ qui naîtrait à San Salvador serait le seul maître sur la terre africaine. Jésus reviendrait donc en Africain, revêtant la peau noire. Le sort de Kimpa Vita est qu'elle fut brûlée vive sur un rocher⁴³¹.

L'intertextualité constitue notre deuxième axe de travail dans l'étude du pouvoir chrétien. Le narrateur sollicite les évangiles dans leur forme et leur fond en intégrant des récits authentiques de la Bible dans le discours romanesque. Le roman évoque les personnages saints, les prend en exemple ou cite des passages entiers de l'ancien ou du nouveau testament. Le chapitre de l'Apocalypse est récurrent dans la fiction, il est lu par un personnage ou il est intégré au discours romanesque qui reprend certains extraits.

Une fois inscrites dans l'univers fictif les écritures saintes ne sont pas désacralisées mais elles sont orientées vers un but qui n'est plus religieux. La pensée religieuse prend des allures de propagande partisane au profit de l'engagement politique des Ba-Kongo sur leur territoire. La présence des symboles sacrés du christianisme sera étudiée dans sa fonction politique. Cette correspondance entre le sacré, la violence et le politique constitue l'axe majeur de notre étude dans cette partie.

Nous étudierons l'exégèse des églises kongo dans le roman à travers le mythe de Kimpa Vita incarné par les personnages martyrs féminins. Ensuite, nous nous intéresserons à l'influence de la figure du Christ dans la mise en scène du crime prédit comme création des mythes politiques et enfin il s'agira de relever l'intertextualité du texte sonyen et de la bible.

I.2.1 La sanctification par le récit romanesque

La figure de Kimpa Vita dans Les Sept solitudes de Lorsa Lopez

La fonction politique de l'œuvre de Sony Labou Tansi a été étudiée dans notre première partie qui a consisté à analyser le rôle de l'Etat dans la violence contemporaine. A présent, il s'agit de se pencher sur le rapport du pouvoir et du sacré dans le roman. Il

⁴³¹ Matondo Mbiyeyi Joseph, « La prédestinée de l'homme noir à travers l'église kimbanguiste... », in *Les religions africaines, op. cit.*, p. 51.

sera question de la violence politique comme origine du sacré dans les religions syncrétistes kongo inspirées des évangiles. Plusieurs études ont déjà démontré l'affiliation de l'autorité politique et du milieu religieux dans le champ littéraire. Nous nous appuyons sur quelques travaux de recherche qui se sont penchés sur le sujet. Nous allons montrer brièvement quelques cas d'études qui s'intéressent au processus de désacralisation du mythe dans quelques œuvres. L'intérêt de cette approche est de considérer les diverses techniques du roman dans la narration du sacré.

La thèse soutenue par Pierre Ndemby-Mampoumbou étudie les pouvoirs traditionnels dans le roman de l'Afrique noire comme structure de pouvoir opérant dans l'organisation politique contemporaine des Etats africains. Parmi les œuvres de Sony Labou Tansi qu'il retient dans son corpus figure *La Vie et demie*. L'axe de recherche de cette thèse est la fonction des traditions orales et des croyances ancestrales africaines dans l'exercice du pouvoir politique moderne. La critique précise :

De cette première approche, il s'était dégagé le fait que l'analyse du texte constituait le corpus principal de lecture du pouvoir politique dans *La Vie et demie* révélant que la pratique scripturale se déployait autour de la relation des hommes politiques avec les forces traditionnelles⁴³².

Il apparaît que la sorcellerie et les croyances traditionnelles sont réinvesties dans l'écriture qui les subvertit et les tourne en dérision pour dénoncer des pouvoirs corrompus. Les symboles traditionnels deviennent complices de la criminalité politique, ils contribuent à asseoir une autorité étatique amoralisée et sans fondement légitime. Pierre Ndemby-Mampoumbou affirme que l'ensemble des romans de son corpus fait le constat de l'interaction du pouvoir et de la tradition :

Le constat littéraire de l'ensemble des romanciers est sans équivoque : une confusion opératoire reste identifiable entre la nouvelle Nation avec ses valeurs démocratiques et son mode de fonctionnement avec les anciennes sociétés africaines, généralement des royaumes et des tribus⁴³³.

Dans ce cas de figure, afin de contester un pouvoir liberticide, l'écriture tourne le sacré en dérision, elle le subvertit et le réduit au statut commun du profane grâce à un

⁴³² Pierre Ndemby-Mampoumbou, *D'une écriture de la rupture à une relecture des cultures : lire et comprendre les pouvoirs traditionnels dans le roman de l'Afrique noire*, thèse de doctorat, Paris II, 2005, p. 9.

⁴³³ *Ibidem*, p. 301

récit qui excelle dans l'ironie et dans l'humour. C'est le cas de *Monnès, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma dans lequel l'auteur fait appel à une verve humoristique remarquable pour fustiger le pouvoir de Djigui entouré de ses sorciers. La fiction montre le caractère dépassé et obsolète des structures traditionnelles du pouvoir.

Sonia Zlitini-Fitouri rend compte de la technique de désacralisation dans le roman francophone et évoque sa nécessité lorsqu'il s'agit de critiquer le pouvoir :

On ne manque pas d'être frappé par du basculement chez ces écrivains du sacré dans la dérision et la démythification. Dans ces conditions, l'écriture devient à l'évidence entre leurs mains une arme de contestation du monde tel qu'il est, la seule peut-être susceptible d'ébranler un système politique verrouillé et un pouvoir qui ne dédaigne pas par l'occasion de se draper des oripeaux du sacré et du divin⁴³⁴.

On retrouve cette technique de désacralisation chez Sony Labou Tansi, essentiellement dans *La Vie et demie* et dans *l'Etat Honteux*, deux romans qui procèdent d'une subversion de la sorcellerie et d'un pastiche de la fonction du chef de l'Etat.

En ce qui concerne les trois derniers romans qui nous intéressent dans cette partie, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *Les Yeux du volcan* et *Le Commencement des douleurs*, le récit réinvestit le sacré. La pensée religieuse demeure un moyen de lutte contre le pouvoir. Le roman convoque un champ fictif du domaine de la résistance politique et de la révolte non pas pour subvertir mais pour procéder à sa sacralisation par un acte de signification qui symbolise l'action des héros. L'écriture contribue à mythifier le long combat de ses personnages en créant une symétrie entre la fiction et la glose congolaise des religions messianiques.

Les Sept solitudes de Lorsa Lopez inscrit dans le contemporain de ses personnages un passé et une mémoire dont la fonction symbolique est de sacraliser l'engagement du personnage principal, Estina Bronzario. Le combat des femmes qui y est narré s'avère un prolongement de la légende d'un personnage mythique, Kimpa Vita. Le récit s'approprie le symbolisme et l'idéologie politique des croyances nées de cette figure sacrée et sanctifiée. A travers une narration qui procède par analogie, le combat d'Estina Bronzario apparaît comme une reproduction symétrique de la symbolique de la lutte de Kimpa Vita.

⁴³⁴ Sonia Zlitni-Fitouri, *Le sacré et le profane dans la littérature de la langue française, op.cit.* p. 11.

Kimpa Vita⁴³⁵ (Dona Béatrice du Kongo) est reconnue comme prophète de la première église indépendante congolaise, l'église des Saint-Antoniens. Son histoire évoque à la fois la figure de la Sainte Vierge et celle de Jeanne d'Arc. Elle se situe dans le domaine du sacré et des symboles chrétiens. L'existence de la Sainte ne fait aucun doute, elle est attestée par les écrits des missionnaires catholiques et par les études nombreuses qui lui sont consacrées notamment par les spécialistes du royaume kongo, Martial Sinda et Georges Balandier. Une littérature imaginaire prolixe lui est consacrée au Congo et en Afrique. Bernard Dadié lui dédie une pièce de théâtre apologique, *Béatrice du Congo*, publiée en 1988 aux éditions « Présence africaine ». Depuis 2007, un festival du théâtre lui est consacré au Congo. Ce n'est pas par hasard si la deuxième édition s'est tenue à Brazzaville au Centre Culturel Sony Labou Tansi, en 2008.

L'œuvre de Kimpa Vita se confond avec sa vie et se résume en quelques données essentielles :

-Ayant reçu la visite de Saint Antoine, elle annonce la nécessité de la réunification des rois Kongo à M'banza Kongo, ancienne capitale du royaume, à laquelle on doit rendre son autorité politique et religieuse pour le salut de son peuple.

-A la tête d'un *Mbongi*, elle mène un groupe de femmes et s'inspire des lois et des coutumes du Kongo. Elle s'oppose aux pères jésuites portugais installés dans le royaume qui refusent de reconnaître sa mission.

-Elle est brûlée vive par les autorités religieuses sur le bûcher et devient alors martyre de la cause populaire. Sanctifiée par les prêtres kongo, elle atteint le rang de prophète et inspire, par sa parole et son combat, l'église des Saint-Anthoniens.

Ce schéma structure la fiction de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Le roman reprend l'histoire de Dona Béatrice Kimpa Vita. Elle installe l'action dans l'espace

⁴³⁵ Rudi Mbemba, Dia Benazo-Mbanzulu, *Le Procès de Kimpa Vita, La Jeanne d'Arc congolaise*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 58-59.

« L'idéal de Kimpa Vita est bien plus grandiose. Consistant en une recherche de l'unité perdue de sa si chère nation, elle entend aller au-delà d'une satisfaction personnelle. Non, sa destinée est à chercher ailleurs et trouve notamment sa similitude avec celle de Jeanne d'Arc. Ainsi se met-elle à l'écart des disputes des trois prétendants chefs et rois. Son objectif est de les réconcilier, de leur faire comprendre le bien fondé de son action qui est celui de l'intérêt général, lequel d'après sa conviction aurait sa raison d'être non pas à Bula, ni Kibangu, ni au Soyo, mais à San Salvador la capitale politique du royaume.

Dans ce contexte fort difficile du royaume Kongo, Mbanza kongo ou San salvador la capitale, devient, peut-on dire, aux yeux de Kimpa Vita, stratégiquement, une sorte de Mbongi.

Le Mbongi chez le Kongo est un centre d'accueil, d'enseignement public, de transmission ou de diffusion des connaissances en tous domaines, un organe de règlement de conflits de tous genres.

Partant de cette définition, ne peut-on pas admettre que Kimpa Vita manifeste raisonnablement, par son action le souci sinon le devoir de rassembler les hommes au grand *Mbongi de Mbanza Kongo* pour l'unité du royaume comme le font habituellement les femmes dans les *Mbongi* ordinaires. »

kongo tout en y inscrivant les symboles du royaume kongo et le mysticisme synchrétiste des Saint-Anthoniens. C'est ce qu'il convient d'étudier comme auréole du personnage central de la fiction sonyenne.

A l'instar de Dona Béatrice Kimpa Vita, Estina Bronzario milite pour la réunification du peuple kongo à l'ancienne capitale (décapitalisée) Valancia. Elle organise les femmes pour fêter et se remémorer le centenaire de la décapitalisation. Le récit fonctionne dans le mode de la narration de la geste sacrée. Le narrateur rapporte le discours magique et sorcier de la prêtresse Fartamio Andra. Initiée, au symbolisme kongo, Fartamio Andra entend et comprend le déferlement des éléments qui accompagnent le mouvement des femmes. Nous avons évoqué l'importance de la Nature et de la parole ancestrale que retrouve dans le passage suivant qui décrit l'action d'estina Bronzario :

Pendant que l'irréductible Estina Bronzario et les femmes, par pure et simple tête dure, s'activaient à organiser le centenaire interdit par les autorités, la terre avait crié.

« Presque chanté », disaient les gens.

Comme si elle avait des douleurs d'enfantement, expliqua Fartamio Andra aux femmes qui s'activaient à cuisiner les plats du centenaire défendu⁴³⁶.

Le récit installe le mouvement des femmes dans l'espace symbolique kongo, ce faisant, il renforce, par l'évocation des rites, son sens sacré. Estina Bronzaria introduit les femmes dans un *Mbongi*, qui se confond avec sa chambre. Véritable lieu de communion avec les ancêtres, elle y réalise les gestes qui convoquent les dieux et les esprits. Par l'intrusion des femmes dans un lieu de culte et l'exécution des rites appropriés, le récit sacralise le mouvement, il confère à Estina Bronzario une dimension spirituelle qui l'élève :

Estina Bronzario nous appela dans sa chambre où nous n'étions jamais entrées [...]. C'était la première fois que nous la voyions pleurer sa parole d'honneur.

Elle sortit un petit mortier. Nous remarquâmes que le mortier était en or plein. [...] Elle nous demanda tous les trois de nous approcher et de cracher dans le mortier, trois fois de suite de prendre la terre de nos aïeux, de la jeter dans la salive crachée et de piler le tout en murmurant : femmes d'honneur, sang de parole. » Saisie d'une indicible secousse nous nous mimas à danser le chahut des grands de la Côte. Je sentis mon corps tout léger. Comme si j'avais été libérée des forces de la pesanteur⁴³⁷.

⁴³⁶Sony Labou tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op.cit., p. 20.

⁴³⁷*Ibidem*, p. 26.

Nous citons Tanella Boni, qui ayant étudié le sens du sacré dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* trouve dans la matière « or » utilisée comme objet de rite, « le symbole de l'illumination ou de l'irradiation par les forces cosmiques » :

[...] celui qui nous est présenté ici est fait d'un métal noble, le plus précieux qui soit : l'or, le métal parfait. Ce métal éclatant comme la lumière est sans doute le symbole de l'illumination ou de l'irradiation par les forces cosmiques⁴³⁸.

La sacralisation de l'engagement politique s'inscrit dans la logique du militantisme kongo. Dans cette mesure, et à l'instar de Kimpa Vita, l'assassinat d'Estina Bronzario est nécessaire pour qu'elle atteigne la dimension de la sainteté. Sa mort programmée est prédite avec tout le mystère préconisé dans une révélation onirique faite à la sorcière Fartamio Andra :

Fartamio Andra qui les vit arriver la main dans la main nous paniqua avec son rêve de la veille :

-Comme je les ai vus en rêve, comme cela il va la tuer. Et la police viendra tout mélanger. Quelle honte mes aïeux⁴³⁹.

Dans l'univers fictif sonyen, le meurtre est courant, mais la révélation de la mort d'Estina Bronzario prend un sens différent de celui des autres assassinats. C'est un crime voulu par les dieux, sans doute pour sacrer le combat de « la dame de Bronze » :

Les dieux ne prévoient pas la mort des niais.

Elle mourra bien sûr, mais il y a la mort pour les saletés et la mort pour les choses dures. Et Nsanga Norda ne peut pas se targuer de la mort d'une femme comme Estina Bronzario⁴⁴⁰.

Enfin, Estina Bronzario attend sa mort étant convaincue que son rang et son engagement la promeuvent au destin des grands de la Côte. C'est en « Dieu » qu'elle survivra, après sa vie de femme :

⁴³⁸ Tanella Boni, « Sony Labou Tansi et la question du monde », in (dir) Mukala Kadima-Nzvji, Abel Kavouma et Paul Kibangou, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens, op.cit.*, p. 245.

⁴³⁹ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 99.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 92.

Ils croient résoudre les problèmes de la Côte en me tuant : ils se trompent. Je suis plus dure morte que vivante. Ils vont très vite s'en rendre compte : vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu⁴⁴¹.

Dans le roman de Sony Labou Tansi, la mort à plusieurs fonctions. Celle qui nous intéresse dans cette étude est l'interprétation religieuse des églises syncrétistes. La figure du Christ noir annoncé par la prophétie de Kimpa Vita inspire le religieux et l'homme politique congolais créant un lien entre le militantisme politique kongo et l'exégète des catéchistes inspiré du mythe christique.

I.2.2 L'influence du mythe christique

Les militants politiques de l'engagement historique des Ba-kongo, qui débute avec Kimpa Vita, trouvent dans le mythe du Christ le modèle de leur combat pour la libération de l'homme. Suivant les enseignements de Kimpa Vita (et non des évangiles), le leader se confond avec l'esprit annoncé, le messie noir qui vient réunifier le royaume ancien du Kongo. L'homme politique kongo engagé doit traverser une expérience douloureuse proche de la passion et de la crucifixion du christ afin que devenu martyr il soit sanctifié. La politique militantiste des Ba-kongo et l'esprit religieux dialoguent dans le même espace symbolique qui procède de la signification du destin de la communauté des croyants. Le roman de Sony Labou Tansi s'avère un prolongement du messianisme kongo et dévoile une forte influence de la culture chrétienne. D'abord investis dans la lutte contre les missionnaires jésuites, les enseignements de Kimpa Vita ont été repris par Simon Kimbangu contre la colonisation. Emprisonné pendant trente ans après avoir révélé qu'il aurait reçu la visite du Christ en 1918. Arrêté en 1929, il est condamné à la déportation au Tchad où il meurt en prison le 13 janvier 1942. Sa vie inspire les litanies des mouvements politiques qui prônent l'indépendance. Simon Kimbangu est reconnu prophète de l'église kibanguiste. Le culte du martyr voit l'apparition d'autres prophètes engagés dans le combat de libération des Ba-Kongo.

Les plus importants sont repris dans le roman de Sony Labou Tansi, le récit empruntant à l'exégète congolais le sens des sacrifices et de la divinisation. Les multiples assassinats répétés dans l'ensemble des romans s'inspirent de la vie des Saints congolais, elle-même inspirée de la Bible. Les principaux personnages, Martial dans *La Vie et*

⁴⁴¹ *Ibidem*, p.102.

demie, Dadou dans *L'Anté-peuple*, Lorsa Lopez, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* sont des figures renforcées de Simon Kingou et du Christ.

Ainsi, à l'image du Christ, l'engagement du héros sonyen doit nécessairement aboutir à son assassinat. Sa mort relève ainsi de ce caractère religieux et communautaire, donc sacré.

Marie Clémence Adom définit un double de ces mythes qui, selon elle, prennent appui sur « l'humanité chrétienne ». Elle commente avec pertinence le caractère intertextuel du roman et sa parenté avec la mythologie chrétienne. Dans un premier temps, le mythe christique se dévoile comme une inspiration du sacrifice du Christ et dans un deuxième temps, il touche l'ensemble de la structure du roman qui s'organise selon un modèle de représentation biblique.

Le mythe du Christ est apparenté à la violence et au sacrifice de la victime émissaire. Il y a la nécessité de l'expression d'une souffrance expiatoire et d'une violence portée sur le corps agressé de la manière la plus atroce afin de rappeler la passion du Christ et la crucifixion. L'homicide est nécessaire, il apparaît comme la finalité du récit mais il doit impérativement porter l'agression du corps selon un rite eucharistique.

René Girard affirme que la violence est à l'origine du sacrifice, c'est elle qui permet alors la sacralisation du rite qui commémore la victime consacrée pour en faire un mythe.

Nous le citons dans ce passage :

S'il y a une origine réelle, si les mythes à leur façon, ne cessent de se la remémorer, si les rituels à leur façon, ne cessent de la commémorer, il doit s'agir d'un événement qui a fait sur les hommes une impression non pas ineffaçable, parce qu'ils finissent par l'oublier mais néanmoins très forte. Cette impression se perpétue par l'intermédiaire du religieux et peut-être de toutes les formes culturelles. Il n'est donc pas nécessaire pour en rendre compte, de postuler une forme quelconque d'inconscient, soit individuel, soit collectif. Le nombre extraordinaire de commémorations rituelles qui consistent en une mise à mort donne à penser que l'événement originel est un meurtre. Le Freud de *Totem et tabou* a clairement perçu cette exigence. L'unité remarquable de sacrifices suggère qu'il s'agit bien du même type de meurtre dans toutes les sociétés⁴⁴².

Tous les romans de Sony Labou Tansi accordent cette destinée à ses personnages principaux. La mort y est donnée avec une violence attisée, ressassée et voulue atroce dans sa description. Il s'agit d'une mort sacrificielle, « un meurtre communautaire » comme on nous le fait entendre dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Chaque militant,

⁴⁴² René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 140.

chef de file du mouvement de contestation du pouvoir dictatorial, finira en martyr et sera amené à devenir saint et prophète si sa mort atteint le degré de la violence sacramentelle. A commencer par Martial le héros de *La Vie et demie*, dont le supplice est « christique ».

Nous citons Jean Michel Devesa :

Le meurtre sur lequel s'ouvre le roman tourne très vite à l'équarrissage. Martial n'est plus qu'une plaie béante, une viande sanguinolente [...].

La mise en pièces de Martial allie l'horreur physique la plus insoutenable des tortures morales puisque le martyre de Martial se déroule sous les yeux de sa famille.

Le supplice de Martial est christique. Le « voici l'homme » du lieutenant le conduisant devant le Guide Providentiel renvoie au « Ecce homo » de la tradition chrétienne. D'emblée, Sony Labou Tansi situe l'exécution de Martial dans le cadre du messianique : derrière Martial se profilent en effet les figures de Kimpa Vita, de Simon Kibangu et d'André Grenard Matsoua⁴⁴³.

La mort de Martial et des autres héros, Layisho, Estina Bronzario et du Colosse, appartiennent au sacrifice propitiatoire. La victime vainc la mort et survit ; on peut joindre à ces personnages tout le panthéon kongo et convoquer les personnalités politico-religieuses qu'on retrouve d'ailleurs dans le roman : Kimpa Vita, Simon Kibangu, André Matsoua, Patrice Emery Lumumba, L'Abbé Fulbert Youlou, Massamba Débat, Marien Ngouabi.

Le corps de Martial est morcelé et donné à manger à sa famille et à sa communauté. Le déchiquetage de son corps occupe toute la première partie du récit pour marquer la densité de la souffrance endurée par le héros. Le guide use d'armes variées et de méthodes multiples jusqu'à ce que lui-même soit habité par la souffrance qu'il inflige à un corps qui refuse de mourir. Le dessein du récit est de prolonger le supplice, de le faire durer le plus longtemps possible, même après avoir été mis en morceaux puis servis à sa famille, le guide continue à fusiller le corps. Ce sacrifice se veut mémorable, il est mis en scène de manière à occuper le temps et l'espace fictif pour atteindre son sens religieux. Martial est un substitut du prophète, sa souffrance doit égaler celle du Christ. Ainsi, Martial dispose de ses adeptes, « les Gens de Martial » et de son « évangile ». Le narrateur rappelle alors qu'« Amédandio s'employait à distribuer les écrits de Chaïdana parmi les Gens de Martial. Ainsi naquit la littérature de Martial qu'on appelait aussi littérature de passe ou l'évangile de Martial⁴⁴⁴. »

⁴⁴³ Jean Michel Devesa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo, op.cit.*, p. 267.

⁴⁴⁴ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, p. 77.

Marie-Clémence Adom identifie la comparaison de Martial au Christ, elle y voit le fondement de la structure de *La Vie et demie* :

Comme on a pu le constater, l'élément marquant qui structure la fiction dans *La Vie et demie*, c'est le supplice de Martial, qui appelle à lui les notions de victoire sur la mort, de sacrifice propitiatoire... A l'analyse, ces notions relèvent toutes du même champ lexical que les thèmes de la résurrection, de l'immolation... qui eux aussi structurent le mythe chrétien de l'humanité⁴⁴⁵.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le romancier thématise la souffrance de la victime personnage par l'expiation selon le modèle du mythe de la crucifixion. Lorsa Lopez expie une faute communautaire, il est sacrifié au nom de sa communauté. La première lecture fera entendre que Lorsa Lopez a assassiné son épouse Estina Benta parce qu'elle a commis l'adultère. Mais l'étrangeté de ce meurtre surprend le lecteur lorsqu'on s'intéresse à l'assassin. Durant tout le récit, Lorsa Lopez apparaît comme un homme d'honneur et respecté. Le narrateur rappelle ses origines et son intégrité ; en conséquent, le lecteur se demande comment un homme de cette qualité peut tuer aussi facilement sa femme. Le meurtre semble dès lors incongru et injustifié :

Un Lorsa Lopez fils de Lopez Dario et Dona Maniana Cuenso, que toute la Côte tenait dans la vénération les plus légendaires. Un Lorsa Lopez qu'on avait vu durant les quarante-quatre premières années de son existence faire montre de bon sens et d'équilibre⁴⁴⁶.

En réalité, Valancia est une ville déchue où la débauche et la perversion caractérisent l'homme. Dans cette déchéance morale, Lorsa Lopez semble être l'un des rares hommes observant une vie chaste. Le meurtre qu'il commet accuse la ville de lâcheté et d'inhumanité. Le récit insiste et répète à quel point la victime a appelé au secours mais Valancia est restée silencieuse. « La pauvre criait et nous entendions » insiste le narrateur, qui continue dans son récit en précisant que « des portes et des fenêtres s'ouvrirent montrant des ombres qui se signaient », ou « pendant qu'elle criait à l'aide toute la ville se signait ». Il est dit aussi que « personne ne lui apporta ce qu'elle voulait : l'aide ». Et enfin, le narrateur s'étonne que « toute la ville ait pu tourner le dos au crime de Lorsa Lopez⁴⁴⁷. » C'est le fou, Elmunto Louma, qui enfin, donne le sens de

⁴⁴⁵ Marie-Clémence Dom, « Le mythe christique dans *La Vie et demie* », in (dir) Gérard Lezou, Pierre Nda, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, op. cit., p. 239.

⁴⁴⁶ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., pp. 22-23.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, pp. 29-30.

l'assassinat qu'il qualifie de crime communautaire puisqu'aucune personne normale n'ose affronter la réalité de cette condition misérable de l'homme :

Quand il était saoul à point, il tempêtait :

-Vous êtes tous des pauvres types dans ce bled. Vous m'avez bouffé mon amour et ma retraite. Vous prenez les autorités pour votre popote mais moi je sais que le meurtre d'Estina Benta était un crime communautaire qui est venu dormir sur votre foutaise de poux au giron. [...] Qui peut tuer sa femme sa vraie femme pour une saloperie de passation de poux ⁴⁴⁸?

Lorsa Lopez est une victime émissaire sacrifiée pour porter le péché de la communauté. Il est le sauveur qui expie les fautes d'un peuple coupable « d'holocauste » puisque pour le narrateur le crime communautaire, « c'est une manière d'holocauste ⁴⁴⁹ ». Le sens symbolique de cette fonction diégétique est une analogie de la vie et la mort du Christ. Lopez s'impose ainsi une souffrance physique semblable à celle du Christ en s'implantant des clous dans le corps pour expier « ce crime communautaire. » Le récit ne renvoie-t-il pas à la crucifixion lorsque pour expier sa faute, en signe de deuil, Lorsa Lopez « se plantait sept clous qu'il appelait « les solitudes » et une douzaine d'aiguille dans le fanon ⁴⁵⁰ » ? Pour Sonia Euzenot-Le Moine, Lorsa Lopez, cette immolation répétée fait de Lorsa Lopez un nouveau Christ :

S'agit-il alors d'un nouveau Christ qui se clouerait lui-même sur la croix ?

Cette immolation répétée fait de Lorsa Lopez un nouveau Christ. Les souffrances dépasseraient celles du Christ parce que la mort attend des années pour venir. Il est un nouveau Christ dans la mesure où il expie des fautes dont il est coupable. Plutôt qu'une figure inversée du Christ, Lorsa Lopez est un holocauste au sens où il se constitue en victime expiatoire ⁴⁵¹.

La fiction propose des personnages engagés, qui par analogie avec la passion du Christ et à la croyance en sa résurrection enseignées dans les religions messianiques, sont l'image du prophète kongo. Tous ces protagonistes, Estina Bronzario, Martial, Lorsa Lopez, Le Colosse, Hoscarr Hanah sont des mythes porteurs d'un enjeu politique affiché par la fiction sans ambiguïté. Ils agissent au nom d'une idéologie politico-religieuse qui

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁵¹ Sonia Euzenot-Le Moine, *Sony Labou Tansi, La Subjection du contenu dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 203.

doit consacrer le territoire selon la croyance de la croix Lemba qui situe la terre promise au Kongo.

L'univers textuel dévoile d'autres influences chrétiennes, elles sont empruntées directement aux écritures saintes. La culture biblique influence l'écriture romanesque au niveau structural. L'auteur révèle d'ailleurs que la Bible est son livre de chevet, il en tire les enseignements moraux et philosophiques mais sans doute la structure des écritures saintes a des répercussions sur la forme globale du roman. La relation intertextuelle de la Bible et du roman se révèle dans la structure interne de la diégèse et dans la paratextualité⁴⁵² de l'œuvre portent les marques des mythes chrétiens de l'humanité. C'est ce que nous étudions, à présent, dans notre dernier sous-chapitre.

I.2.3 La relation d'intertextualité avec la Bible

En tant que livre saint, la Bible diffère du roman et des autres genres littéraires profanes. En ce sens qu'elle est essentiellement une œuvre sacrée. La manière dont ses écrits sont intégrés dans le roman est différente de la relation que la cosmogonie kongo entretient avec la littérature du fait qu'elle appartienne à la tradition orale. Cependant étant une forme textuelle fixe, la relation de la Bible avec toute autre œuvre écrite sera donc de l'ordre de l'intertextualité⁴⁵³.

La Bible en fait partie et elle reste l'une des œuvres les plus anciennes de la tradition de l'écriture. Au-delà du message sacré qu'elle véhicule, elle reste une matière textuelle. La relation que la littérature entretient avec elle s'appuie sur sa force poétique et sa forme narratologique fragmentaire. C'est ce que l'on voit dans le roman sonyen où son influence se réalise à plusieurs niveaux : dans la structure globale de l'œuvre, dans sa paratextualité et enfin à travers l'évocation d'un chapitre essentiel pour l'écrivain congolais, « L'Apocalypse » de Jean dont certains passages sont repris sous forme de citation dans le récit romanesque.

⁴⁵² Gérard Genette définit la paratextualité comme « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos etc..., notes marginales, infrapaginales.

Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1989.

⁴⁵³ Selon Riffaterre, l'intertextualité est un mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule produit la signification alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que du sens.

La paratextualité renvoie autant aux titres, aux préfaces qu'aux postfaces. Ces courts textes entretiennent un lien sémantique qui appuie la logique ou le message de l'auteur. On peut leur attribuer une fonction communicative puisqu'ils sont adressés au lecteur dans le but de cadrer le sens global de l'œuvre. Le titre est défini d'ailleurs comme le résumé le plus court de la fiction. La préface ou l'avertissement prévient du contenu et impose déjà un sens. On constate alors que la paratextualité de certains romans s'inspire de la Bible. L'analyse non exhaustive, de quelques titres et de quelques préfaces démontre le rapport intertextuel entre le roman et la Bible.

Au niveau des titres, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Le Commencement des douleurs et l'Anté-peuple* correspondent à des évocations bibliques. *L'Anté-peuple* est le titre polysémique d'un récit qui narre une révolution manquée. On peut le voir comme ce qui existe avant la constitution d'un peuple comme nous l'avons évoqué dans notre première partie. Anatole M'banga en fait une deuxième interprétation, il affirme dans que *L'Anté-peuple* se présente comme « une monstruosité » au même titre que l'Anté-Christ est un imposteur. Selon lui, *L'Anté-peuple* est « une ambivalence axiologique ⁴⁵⁴ » qui reproduit le Satan de la Bible, l'ange maudit. Elle s'énonce déjà dans le titre et se poursuit tout au long du parcours narratif du roman. *Le Commencement des douleurs* est un titre qui porte son sens religieux. Il est inspiré d'un chapitre de la Genèse 3, Le Pentateuque dans l'Ancien testament. Le châtiment de Eve est prononcé par Dieu « J'augmenterai tes souffrances, tu enfanteras dans la douleur ⁴⁵⁵. » *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* rappellent une œuvre d'Oscar Vanceslas de Lubicz-Milosz, *Les sept solitudes*. Ce recueil de poèmes a été publié en 1906. Les poèmes abordent des sujets métaphysiques inspirés de la Bible. Nous ne pouvons pas certifier qu'elle a eu une influence directe sur le choix du titre de Sony Labou Tansi, mais il semblerait que le chiffre sept ait eu un écho sur la composition du titre du roman. Les solitudes existent bien dans la Bible, il s'agit de lieux dans le désert qui ont abrité les prophètes pendant leurs méditations. On retrouve une similitude avec le personnage Lorsa Lopez qui se retire de la société.

Les préfaces des romans sonyens se conforment à cette exigence du religieux dans les questions mystiques qui dominent son œuvre. L'auteur précise qu'il parle de « l'homme » et de sa condition « honteuse. » Les indications faites et adressées au

⁴⁵⁴ Anatole MBanga, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 43.

⁴⁵⁵ La Bible, « Le Pentateuque », Genèse 3.

lecteur dévoilent que le scandale que l'auteur dénonce est lié à la transgression d'une morale religieuse qui précipite l'homme dans le chaos de la mort. Les préfaces et les avertissements appellent à un sens métaphysique de l'Existence et à la reconnaissance du mystère de l'œuvre :

A mes morts
Pour mes mots
Qui soient de têtes de mort
Et parce que mourir
C'est vivre un autre rêve⁴⁵⁶.
L'Etat Honteux c'est le résumé en quelques maux de la situation honteuse où l'humanité s'est engagée⁴⁵⁷.
Je suis à la recherche de l'homme, mon frère d'antan à la recherche du monde et des choses, mes autres frères d'antan⁴⁵⁸.

Ou parfois, il s'agit tout simplement d'une citation sortie directement des évangiles :

« Pourquoi m'as-tu abandonné ? » Psaume XXII⁴⁵⁹.

Selon Jean Michel Devesa l'écrivain a en effet toujours « assigné une dimension spirituelle à son combat et à son existence. » Sony Labou Tansi trouvait dans la Bible un modèle d'écriture. Il qualifiait d'ailleurs les Apôtres de « poètes » et « d'auteurs ». Il n'a jamais caché le fait qu'il se référait dans son œuvre ainsi qu'il le dit dans la citation suivante :

Qui connaît les grands poètes de la Bible ? Je suis autrement étonné que les gens qui étudient les belles lettres n'étudient pas certains auteurs bibliques : Et la lumière fut, c'est le plus beau vers que je connaisse⁴⁶⁰.

La citation des écritures saintes se poursuit dans le discours romanesque qui s'emploie à faire figurer des extraits authentiques des poèmes bibliques. Les passages les plus cités par le roman correspondent aux deux chapitres de La Genèse et de

⁴⁵⁶ Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, op. cit., p. 9.

⁴⁵⁷ Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, op. cit., p. 5.

⁴⁵⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 11.

⁴⁵⁹ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op.cit., p. 9.

⁴⁶⁰ Sony Labou tansi, « Locataires de la même maison », *Diagonales*, n°9, 1989, p. 4.

l'Apocalypse de Jean. On les retrouve dans *Les Yeux du volcan* pour ne citer que ces quelques passages lus par l'Adjudant Goldmann au chevet de son lit :

La voix hélas ! n'a jamais suffi même si les textes de la Genèse sont d'une fulgurance, et si Benoit Goldmann 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.. » Le corps d'Alleando orchestrait des va-et-vient autour de l'adjudant qui semblait jouir pleinement des mots de Dieu.

Mais la seule réponse qu'elle put tirer de l'Adjudant fut la fin du verset 10, chapitre 2 de l'Apocalypse « ... fut jeté dans l'étang de feu et de soufre, y rejoignant la Bête et les faux prophètes, et leur supplice durera jour et nuit pour des siècles et des siècles...⁴⁶¹ »

L'influence des écritures bibliques dans ce rapport intertextuel est sensible dans la structure globale de la diégèse. La narration emprunte sa représentation du monde au mythe chrétien de l'humanité qui part d'un chaos originel vers la Genèse pour aboutir à l'Apocalypse. Nous nous appuyerons sur l'étude comparative faite par Marie Clémence Adom dans l'analyse du schéma narratif de *La Vie et demie*. Le roman structure son action en référence à l'ordre événementiel du mythe chrétien de l'humanité. Selon Marie Clémence Adom, tout prend source de ce chaos originel qui demande l'intervention de la force divine :

La Bible nous présente l'histoire du monde comme étant marquée au départ par le sceau d'un désordre phénoménologique. Aucune chose n'est à sa place (la terre, les eaux, le temps...), l'intervention divine viendra rétablir l'ordre des choses en assignant aux personnages de cet environnement, une nature et une fonction⁴⁶².

Dans le schéma établi par Marie-Clémence Adom, les séquences du récit biblique totalisent sept épisodes qu'elles énumèrent de A à F. Elles correspondent à une situation du monde avant et après l'arrivée du Christ que nous retrouvons dans le roman de Sony Labou Tansi. Ce sont les mêmes unités narratives qui apparaissent dans le schéma qui résume l'action de *La Vie et demie* en substituant le Christ au personnage principal du roman, Martial, « l'intérêt de (cette) démarche réside dans les valeurs que crée l'auteur autour d'une unité centrale : Christ/Martial qui ici commande un destin⁴⁶³. » La Bible se résume aux unités suivantes : « chaos, déluge, Livres prophétiques, Christ, Actes des

⁴⁶¹ Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, op. cit., pp. 92-93.

⁴⁶² Marie Clémence Adom, « Le mythe christique dans la Vie et demie, » in (dir) Gérard Lazou, Pierre Nda, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, op.cit., p. 228.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 235.

Apôtres, Apocalypse. » *La Vie et demie* les enchaîne dans le même ordre : « Désordre, Martial, Accumulation et Elargissement, Inondation, Apocalypse. » Selon Marie-Clémence Adom, cette symétrie du mythe biblique et de l'œuvre romanesque tient d'une relation essentiellement littéraire. Il établit une logique d'intertextualité entre le roman et les écritures saintes :

En effet, d'éclaté dans l'hypertexte, l'espace autrefois universel de l'Évangile devient restreint et déterminé dans *La Vie et demie*, témoignant de la volonté de l'auteur de spécifier et de cibler le champ de toute parole qui y sera prise : car, il est vrai qu'aucune action, ni aucune parole ne se manifeste jamais sans ancrage dans un lieu et une durée déterminés, c'est donc que ces éléments influent nécessairement sur les événements et les conduites. Et même si le temps de l'hypertexte reste indéterminé, comme dans tout mythe, l'espace que lui construit *La Vie et demie* est assez net : c'est celui des oppresseurs d'aujourd'hui dans chacun des états qui se créent ; ceux d'aujourd'hui et ceux de demain⁴⁶⁴.

Par ce jeu des associations des symboles religieux et des formes langagières des mythes sacrés, le récit s'enrichit d'éléments symboliques qui dans un rapport hiérarchiquement neutre dévoile le sens philosophique du roman.

Conclusion

Dans ce premier chapitre, notre démarche a été volontairement limitée à une mise en exergue des systèmes mythiques variés et des différents champs symboliques ayant particulièrement un caractère sacré. Nous les avons étudiés comme des systèmes langagiers antérieurs à l'œuvre de fiction dans lesquels l'auteur puise des symboles qui nourrissent ses récits. Les mythes et la pensée religieuse permettent ainsi l'ancrage du récit à un territoire qui l'énonce. L'auteur explique son projet d'écriture comme « le roman d'un peuple privé d'histoire ». Il est tout à fait compréhensible qu'il s'exprime dans son œuvre par la voie de la pensée populaire et à partir du territoire du peuple dont il est question.

Les mythes kongo sont ceux qui se catégorisent par leur appartenance à la tradition orale. Ils appartiennent au domaine du sacré et s'apparente à une violence qui

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 238.

n'est pas moins mystérieuse. Intégrés dans l'univers fictif, ils laissent à l'auteur le choix de les subvertir ou de procéder à une écriture qui préserve leur sens originel. La forme originelle qui reste le récit oral subit une textualisation, elle devient écriture. Nous ne perdrons pas de vue le fait que nous sommes dans un domaine scriptural avec ses traditions et ses mécanismes.

Ici se réalise la rencontre des valeurs de l'oralité et celle de l'écrit. Cette fusion des sources réduit le domaine de l'oralité au néant. Le mythe n'est pas bien perçu dans son nouvel univers culturel puisqu'il appartient désormais au domaine de la lecture. Lu par un lecteur francophone, il garde son statut sacré lorsque le lecteur arrive à le repérer, sinon il passe inaperçu.

Ainsi, bien qu'il tente d'inscrire le mythe kongo dans sa matière et de préserver son caractère sacré, le roman reste une œuvre de fiction en langue française accessible à des privilégiés, il ne peut se substituer à la source du mythe de tradition orale.

Toutefois, on peut bien penser que l'enjeu du mythe est ailleurs, il n'est plus dans le domaine de sa source mais dans l'univers littéraire. Le mythe perd et se perd mais il apporte constamment à l'œuvre littéraire. Bien évidemment, limiter le mythe à sa seule fonction avait été notre axe de travail. Cette part de réflexion qui a été menée n'exclut pas ses autres définitions et d'autres traitements qui demeurent les véritables lieux de la création littéraire.

Nous avons défini un rapport intertextuel du mythe et du roman de manière brève en évoquant surtout le mythe biblique de tradition écrite. Il convient de poursuivre cette réflexion qui doit s'ouvrir sur une définition plus large du mythe qui, selon Roland Barthes, est celle du domaine de la communication.

La transculturalité du roman sonyen se révèle dans ce dialogue des systèmes culturels divers autant ceux des rituels et du sacré (que nous venons de voir) que ceux du langage profane. La présence des discours, des formes et des symboles forment une macrosémiotique devenant dès lors, le lieu où sont représentées les formes culturelles du monde. Le roman est alors conçu comme une œuvre ouverte aux discours et aux poétiques du monde. Après l'étude du sacré, notre deuxième chapitre poursuit ainsi, l'analyse du mythe dans sa conception sémiologique comme phénomène de transgression et de subversion dans la nécessité de démythification des mythes coloniaux.

CHAPITRE II

INTERTEXTUALITE BIBLIQUE ET TEXTUALISATION DU MYTHE ETHNO- RÉLIGIEUX

Textualisation du mythe de tradition orale et réécriture du mythe littéraire

Un séminaire remarquable sur « la textualisation » des langues orales en littérature, dirigé par Laté Lawson-Hellu, s'est intéressé au roman de Félix Couchoro, sans doute parce qu'il est l'un des premiers écrivains francophones de l'Afrique noire. L'étude qui est faite de son œuvre évoque la nation de « principe de maternité » qui définit l'ensemble des paradigmes identitaires – langues, rites, coutumes, croyances, terre, nature – qui se rapportent à l'univers culturel de l'auteur et qui structurent en même temps le discours et la fiction romanesques.

Le roman africain est ainsi défini comme un croisement des traditions africaines relevant « du principe de maternité » avec l'écriture en langue occidentale. Dans sa contribution, Laté Lawson-Hellu insiste sur l'importance des langues vernaculaires dans l'œuvre écrite. Elle atteste qu'elles sont les arguments d'une opposition à l'hégémonie de la langue d'écriture :

C'est en effet par le principe de la maternité que se comprend la pertinence épistémologique de l'opposition entre la langue maternelle et la langue coloniale, dans la problématique de l'hétérogénéisation linguistique inscrite par exemple dans un principe de résistance anticolonialiste chez cet écrivain, il s'agit aussi d'apposer à l'ordre hégémonique de la langue coloniale, la prééminence des langues locales,

maternelles par lesquelles se définissent également les mécanismes culturels de maintien ou de perpétuation de la vie dans les sociétés humaines⁴⁶⁵.

Bien que cette étude ne l'évoque que brièvement, préférant développer plutôt l'aspect linguistique de ce conflit dans le roman, on saisit clairement l'allusion faite aux particularités ontologiques rattachées respectivement aux langues africaines et à la langue occidentale. La langue est en effet, le vecteur d'une culture et des symboles liés à une logique représentative.

Laté Lawson-Hellu précise que l'œuvre francophone procède d'une « mise en écriture de la figure de maternité », dévoilant parallèlement « la pertinence sémiotique et discursive des récits oraux dans l'œuvre romanesque. » Le principe de maternité est alors assimilé à une « catégorie épistémique et au paradigme herméneutique » de tradition africaine. Au-delà du simple fait linguistique et anthropologique, les langues véhiculent des symboles qui entrent en jeu dans la signification. Dans le roman francophone subsaharien, les chaînes symboliques de la tradition orale permettent un ancrage du discours littéraire et de la fiction dans le giron maternel.

L'apposition des signes et des symboles africains dans le roman francophone sont la preuve évidente que l'apparition tardive des œuvres littéraires écrites dans les sociétés africaines et leur amplification par la suite ne signifient pas du tout qu'il y eut une absence d'activités artistiques et de création d'œuvres capables de porter des systèmes de signification autonomes dans les sociétés antérieures à la colonisation. Bien au contraire, le roman montre que les arts ont toujours rythmé les sociétés de tradition orale, organisées autour de leurs mythes, de leurs poésies et de leurs arts figuratifs. Des formes d'art multiples, dont les fonctions furent souvent religieuses, ont été pratiquées et rendues accessibles à la communauté. Ainsi, dès ses premiers âges, l'écriture francophone s'est-elle articulée, plus ou moins, à une dimension mythique africaine opérante dans la signification littéraire.

L'apparition de nombreux auteurs et le développement de la lecture dans les langues européennes sont des phénomènes considérables, que nous qualifions de révolutions épistémiques. La méthode de transmission et les voies de communication se réalisent autant dans le procès linguistique oral que dans l'acte d'écriture/lecture. Il s'agit

⁴⁶⁵ Laté Lawson-Hellu, « Le principe de maternité », in, *La textualisation des langues dans les Écritures francophones*, Les Cahiers du GRELCEF, n°2, mai 2011, p. 13.
www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm.

d'un moyen supplémentaire mis à la disposition de l'artiste dans la création et dans l'acte de signifier à travers l'usage des symboles de la tradition orale et de ceux de la tradition de l'écriture.

Nous partageons le principe de séparation des symboles pour affirmer qu'ils ont bien de sources différentes mais pas contradictoires dans leurs fonctions linguistiques. Notre étude n'a pas pour but d'opposer la société traditionnelle africaine à la société occidentale, ce que nous voulons relever, c'est le fait qu'à un moment de l'histoire intellectuelle des peuples africains, deux voies de communication se sont croisées, l'une écrite et l'autre orale donnant naissance alors au roman polyphonique africain et au développement d'un sens aigu du dialogisme chez un auteur comme Sony Labou Tansi.

Naturellement, une fois adoptée dans un espace culturel dominé par l'oralité, l'écriture va modifier un certain nombre de paramètres esthétiques, ontologiques et épistémiques chez l'individu-lecteur et chez le griot-écrivain. A terme, l'activité d'écriture/lecture s'adjoint aux traditions du terroir et occupe les espaces de communication et de création artistique. La question qui se pose n'est pas de savoir si les deux démarches épistémologiques sont en contradiction ou en opposition mais en quoi elles constituent une richesse supplémentaire pour l'intellectuel et comment elles dialoguent dans ce grand défi de nommer l'existence dans la pratique narratologique et linéaire du texte littéraire.

On en vient alors à la problématique de notre étude, la relation du mythe et de la littérature. Ayant défini dans notre premier chapitre le concept du mythe ethno-religieux et du mythe biblique, nous pouvons affirmer que dans la création littéraire, notamment dans le roman de Sony Labou Tansi, le romancier se trouve face à deux systèmes épistémologiques, l'un dominé par l'écriture et l'autre issu d'une tradition orale. Ils ont en commun une fonction religieuse marquée par le mysticisme et le sacré.

Nous avons reconnu le mythe communautaire africain comme étant inscrit dans une forme langagière de tradition orale et dans une pratique communautaire relevant du rituel et du sacré. Cet aspect mythologique ne constitue pas un phénomène textuel ; il existe plutôt dans un champ symbolique. Il relève d'un modèle de signification des figures tutélaires et ancestrales héritées des créations langagières africaines. Il véhicule les signes basés sur les valeurs endogènes, celles de la terre, de la nature, de l'histoire, des légendes africaines, dont les véhicules sont les contes, les légendes, la poésie orale. La transmission et la communication se réalisent dans un espace communautaire de la

parole dite et de l'écoute collective. Lorsqu'il reprend ce mythe ethno-religieux, le roman procède d'une textualisation de la tradition orale. L'écriture n'est ni réécriture, ni mimésis, ni diégésis ; elle est l'herméneutique de la tradition orale qui prend en charge une forme langagière antérieure au roman. Le texte qui en est le résultat demeure une forme seconde non pas d'un texte premier mais d'une structure verbale de l'oralité appartenant à un système langagier, donc symbolique.

Le roman comme textualisation des mythes oraux

Le roman de Sony Labou Tansi peut être considéré alors comme un palimpseste selon la définition de Gérard Genette. A travers cette métaphore, le critique réfère à « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne le cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence l'ancien sous le nouveau⁴⁶⁶. » La notion de palimpseste suggère l'idée de revisiter et de redéfinir ce qui existe déjà.

Au contraire, la réécriture des mythes bibliques peut être qualifiée sans doute d'approche intertextuelle puisqu'il s'agit d'une relation entre deux textes, la Bible comme texte A et le roman comme texte B. Dans les deux cas, intertextualité ou textualisation, l'œuvre sonyenne et son système mythologique renvoient à une source première.

Ces deux concepts, la textualisation et l'intertextualité, fondent l'axiologie de notre étude. Nous comptons rendre compte de cette présence dans le roman des formes et des signes sacrés de la Bible et des langues orales. Ces mythes émanent des deux champs symboliques, celui de l'Écriture sainte, la Bible et de la tradition orale.

Si la question de l'intertextualité ne pose aucun problème lorsqu'elle est rapportée à la relation du roman, de la Bible et de la littérature, elle devient problématique dès lors qu'on veut l'appliquer à la tradition orale. On se demande si la textualisation du mythe relève d'un phénomène d'intertextualité.

Il s'agit alors de répondre à la question suivante : comment rendre compte de cette absence de texte premier ou/et de la récupération d'une forme de tradition orale dans un environnement textuel ? Il convient auparavant de rappeler brièvement la notion d'intertextualité.

⁴⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Points-Essais, 1982, pp. 246-247.

Pour Gérard Genette, le rapport d'intertexte se situe dans l'acte d'écriture, elle est une affaire de création littéraire. L'intertextualité est définie comme « la relation de coprésence entre deux textes, c'est-à-dire éidiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre texte . »

Riffaterre situe le contexte d'intertextualité dans l'activité de lecture et de perception de l'œuvre. Il s'agit de « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. [...] L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire . »

Dans les deux cas, on relève la problématique de la source ontologique de l'œuvre. Celle-ci constitue l'ensemble des définitions, une relation entre deux textes. Elle se réalise dans un processus de transformation, d'appropriation ou de détournement des textes sources. La notion du texte d'origine est primordiale. Or, la relation de l'œuvre francophone avec la source de tradition orale qu'elle reprend, ne constitue pas forcément une relation d'intertextualité même si les mécanismes qui entrent en jeu sont proches de la création par transformation d'un élément premier. En effet, l'écriture de la tradition orale et sa textualisation pourront relever soit de l'imitation, de la parodie, du pastiche. Mais est-il envisageable de qualifier les récits et les signes mythiques intégrés dans le roman, qui se lisent comme autant d'éléments structurels et de sens appartenant à une épistémologie africaine de l'oralité, de sources propres à l'« intertextualité » ?

Selon Violaine Houdart-Mirot, l'idée de l'intertextualité ne focalise pas son intérêt uniquement sur la source matérielle, qu'il s'agisse du texte ou de la tradition orale, elle tient compte de la structure certes, mais dans une première lecture. La deuxième lecture doit pouvoir la dépasser et prolonger la relation qui s'établit entre l'œuvre et sa source jusqu'au niveau symbolique et philosophique qui l'ont nourrie :

J. Kristeva et Roland Barthes mettent en effet au cœur de l'intertextualité la notion de productivité : tout texte, écrit Roland Barthes s'élabore à partir d'autres textes, assimilés et transformés, relus et interprétés, mais aussi parce qu'il a besoin du lecteur pour accéder à la signification. Dès lors, le texte n'est plus abordé comme un ensemble clos, signifiant en lui-même et par lui-même, mais comme un texte ouvert, résultat d'une interprétation et s'ouvrant sur l'interprétation du lecteur : il n'est plus question, comme dans la critique des sources de simples filiations par rapport à un texte source⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Violaine Houdart-Mirot, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 2006/2, n°153, pp.25-32, <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd'hui-2006-2-page-25.htm>

Violaine Houdart-Mirot définit la notion d'intertextualité comme clé d'écriture littéraire renvoyant au « dialogisme », à « la polyphonie » et à « une altérité constitutive » :

Rappelons que Jelia kristéva présente cette notion d'intertextualité comme étant issue des réflexions de M. Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie. De fait l'idée de dialogisme est présente en filigrane dans cette conception du texte comme productivité : l'auteur n'est pas sous influence, copiste ou héritier d'une tradition, mais il entre en dialogue avec ses lectures, qu'il interprète à sa façon, le texte nouveau ramenant même à lire ses hypotextes. L'intertextualité suppose donc une altérité constitutive de tout texte, s'il est vrai, comme l'affirme M. Bakhtine, que tous les mots de la langue sont habités par la voix d'autrui et que chaque mot est « un drame à trois personnages⁴⁶⁸.»

La relation du mythe et du roman se situe ainsi dans ce sens symbolique qui confronte les chaînes sémantiques ouvrant le champ du dialogisme et de la polyphonie de l'œuvre. La notion d'altérité s'avère une relation d'intertextualité nouée à travers la contribution de systèmes symboliques multiples qui s'entrecroisent dans l'espace discursif.

Sony Labou Tansi déploie une écriture polyphonique qui emprunte ses symboles et son sens épistémique à des sources du sacré et du profane relevant de la tradition orale comme de la littérature. L'intertextualité mythique du sacré et de l'affectif est accompagnée d'une intertextualité littéraire et profane qui renvoie à la fois à l'imaginaire primitif et aux sciences modernes. Nous pouvons, dès lors, envisager la lecture du roman sonyen comme une ouverture polysémique au monde basée sur le sacré, le merveilleux et la rationalité contemporaine selon des modes variés qui interprètent les signes et les symboles, ou les transforme tout simplement par la parodie, l'ironie et la subversion.

L'étude de la polyphonie et du dialogisme relève du domaine de la sémiologie, la lecture demeure un déchiffrement du sens philosophique de l'œuvre à travers la relation qu'elle entretient avec l'origine épistémique des sources qui la structurent. L'étude des signes et des symboles renvoient ainsi à des langages mythiques définis par Roland Barthes dans sa théorie du signe.

Le symbole comme signe mythique

Les études sur le signe mythologique réalisées par Roland Barthes éclairent avec acuité la structure du signe mythique, qui est différent du signe linguistique proposé par

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p.27.

Ferdinand de Saussure dans la linguistique structuraliste – ce dernier définit le mot comme un signe qui associe signifié et signifiant. Le signifiant est une image acoustique, il renvoie à un signifié, une image mentale, et leur relation compose le signe linguistique.

Or, le mythe dispose d'un signe qui « décale » la théorie du signe linguistique puisque ce dernier, tout en gardant son articulation sémiotique signifiant/signifié, joue le rôle de signifiant du Mythe, c'est-à-dire que ce qui est un résultat linguistique final d'un schéma relationnel dans la langue devient une unité initiale dans le signe du mythe. C'est ce que Roland Barthes note :

Il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j'appellerai *langage-objet*, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j'appellerai *métalangage*, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première⁴⁶⁹.

Le Mythe est ainsi un métalangage, il doit son existence à un système linguistique premier qui dispose d'une structure langagière autonome. Il est une accumulation d'opérations linguistiques antérieures et confirmées. Pour simplifier, nous pourrions affirmer que le signe du mythe est un deuxième niveau dont le premier est le signe linguistique. C'est pour quoi son existence est liée directement à la langue et à la forme langagière et non au réel.

Roland Barthes propose deux autres paradigmes qui sont « la forme et le concept ». Le signifiant du mythe est à la fois « sens et forme ». Il est déjà objet de lecture alors que le signifiant linguistique renvoie à une image psychique. Le symbole du mythe dispose déjà d'une rationalité et d'une autonomie de sens.

Roland Barthes observe que :

Le sens du mythe a une valeur propre, il fait partie d'une histoire [...], dans le sens une signification est déjà construite, qui pourrait fort bien se suffire à elle-même [...] Le sens est déjà complet, il postule un savoir, un passé, une mémoire, un ordre comparatif de faits, d'idées, de décisions⁴⁷⁰.

Le symbole mythique est déjà une forme qui est doté d'un sens et d'une histoire qui canalisent le champ sémantique de son signifié. Même si le réel signifié par

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.188.

⁴⁷⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions Seuil, 1957, p.190.

la forme se trouve appauvri par l'amputation d'une partie de ses attributs une fois intégré dans le domaine du mythe, Roland Barthes affirme que ce sens qui survit sera pour la forme comme « une réserve instantanée d'histoire, comme une richesse soumise, qu'il est possible de rappeler et d'éloigner dans une sorte d'alternance rapide⁴⁷¹. » Il définit alors le signifié du mythe comme « un concept ». En tant que représentation abstraite, il est à la fois « historique et intentionnel. » C'est lui qui apparaît comme « le mobile qui fait proférer le mythe ». Enfin, un troisième postulat d'importance majeure est repris dans le paradigme de la signification. Pour Roland Barthes, il est « le mythe même ». En comparant le système du mythe à la langue, le signe du mythe s'organiserait selon les termes suivants : forme-concept-signification :

J'appellerai signifiant : sens [...] sur le plan du mythe, je l'appellerai : forme. Pour le signifié, il n'y a pas d'ambiguïté possible : nous lui laisserons le nom de concept. Le troisième terme est la corrélation des deux premiers : dans le système de la langue, c'est le signe ; mais il n'est pas possible de reprendre ce mot sans ambiguïté, puisque, dans le mythe (et c'est là sa particularité principale), le signifiant est déjà formé de signes de la langue. J'appellerai le troisième terme du mythe, la signification : le mot est ici d'autant plus justifié que le mythe a effectivement une double fonction, il désigne et notifie, il fait comprendre et impose⁴⁷².

En tant que forme, le mythe est idéologie ancrée dans une histoire particulière, marquée par l'ontologie et l'épistémologie qu'elle véhicule. Ce qu'il convient de saisir, c'est son domaine symbolique comme idéologie et manière de signifier. Ecrire le mythe équivaut à « voler » une parole marquée par cette culture et cette idéologie. Il s'agit alors d'accepter ou de refuser son inscription dans l'œuvre en l'imitant ou en le subvertissant. Ainsi donc, Roland Barthes insiste sur le fait que « la mythologie fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie des idées-en-forme⁴⁷³. »

La reprise des « formes » mythiques dans le roman sonyen dévoile un projet polysémique et protéiforme, l'écrivain prônant un dialogisme dont les fondements épistémologiques sont variés. Nous remarquons la présence des mythes primitifs, des mythes bibliques, des mythes littéraires, des langages artistiques comme autant d'expressions qui renvoient à une variété de « concepts ».

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 191.

⁴⁷² *Ibidem*, p.188.

⁴⁷³ *Ibidem*, p.185.

Cette étude s'intéresse principalement « aux formes » dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, toutefois, il conviendra d'évoquer une expérience littéraire plus large, qui montre l'émergence puis la généralisation des phénomènes sémiologiques que nous allons aborder en comparant plus précisément le roman de l'écrivain congolais à celui de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. Les symboles sont notoires chez les deux écrivains africains dont les œuvres dénotent d'une transformation de la pensée et du discours littéraires francophones d'Afrique.

Premièrement, nous nous intéressons aux structures narratives qui relèvent de l'influence la pensée ethno-religieuse. Nous nous attarderons principalement sur la représentation du temps, de l'espace et de la logique événementielle selon le modèle du récit mythique.

Deuxièmement, notre étude procédera à une analyse de l'intertextualité et de la textualisation selon le principe de démythification par la dérision.

Enfin, il conviendra de faire une analyse des langages primitifs dans le roman sonyen en évoquant le symbolisme de la chaîne minérale et du végétal comme fondement de la pensée primitive.

II.1. LA RÉÉCRITURE DU MYTHE RELIGIEUX

Espace mythique et espace symbole

La pensée primitive est une réalité dans l'ensemble des sociétés humaines. Les individus, à une proportion majoritaire, adhèrent à des pratiques religieuses de formes variées. La religion monothéiste et les croyances animistes se rapportent dans leur ensemble au domaine de l'affectif. De plus en plus, notre contemporain ouvre la voie à l'apparition de sectes et de religions nouvelles, tolérées ou interdites publiquement, qui se réapproprient les symboles et les mythes des religions anciennes. Les guerres nombreuses et les conflits qui divisent le monde ne sont-elles pas d'ailleurs appelés guerres de religion ?

A tort ou à raison, l'homme s'accroche aux croyances affectives et rive le sens de sa vie à son appartenance communautaire. Même si les états occidentaux, en apparence, semblent prôner un modernisme laïc en mettant un terme aux gouvernements théocratiques, de nombreuses habitudes sociopolitiques révèlent, elles aussi, le recours au religieux. Les évolutions technologiques et médicales des dernières décennies ne sont

en aucun cas des preuves de l'éradication des pensées primitives qui, s'agissant des sociétés africaines, est encore fortement présente.

Du fait de son symbolisme, le roman sonyen se distingue de l'art narratif réaliste qui veut que la fiction soit le fait d'une représentation qui use du pouvoir évocateur du discours comme signifiant et du réel concret comme signifié. Même s'il tente de trouver une fidélité parfaite avec l'objet de sa représentation, ce récit ne relève pas moins du domaine de l'imaginaire, son sens étant la représentation d'un objet ou d'une action selon le principe aristotélicien de « la mimésis » et de « la diégésis ». Cette fiction classique se conforme à des paramètres conceptuels réalistes et rationalistes, à savoir le temps, l'espace et l'action, qui apparaissent comme les trois éléments majeurs de l'ancrage ontologique de la fiction.

C'est à partir de l'imitation par analogie que l'écrivain structure sa diégèse. Ainsi Gérard Genette définit le récit comme « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs par le moyen du langage et plus particulièrement du langage écrit⁴⁷⁴. »

Pour Aristote, la mimésis est imitation et poésie narrative alors que la diégésis est une représentation de l'action et des gestes par des acteurs agissant devant un public (poésie dramatique). Platon oppose, quant à lui, lexis et le logos, le premier concept traduisant la façon de dire tandis que le deuxième tout ce qui est dit.

Le récit est tout ce que le poète raconte en parlant à son nom alors que le dialogue évoque la reprise directe des paroles des personnages. L'épopée excelle ainsi dans le genre mixte. Il peut être conçu comme l'ancêtre du roman. Nous nous trouvons dans les deux cas dans l'idée de la représentation d'un objet réel feint par l'imitation.

Mais dans le cas où comme chez Sony Labou Tansi, l'art narratif, ou plus précisément, le récit se met à refuser d'imiter le réel pour le substituer à une forme constituée de paramètres encore moins réalistes, les mythes et les symboles mythologiques, nous ne sommes plus dans le cadre du récit narratif mais dans le domaine philosophique du métalangage et de l'herméneutique. Cette écriture devient une surcharge de symboles appartenant à un champ et à un système idéologique extratextuels. Sans vraiment se référer totalement à des éléments de la mythologie convoquée par le récit, le discours romanesque se rapproche du mythe par l'évocation de mythèmes à valeur d'archétype. Chez Sony Labou Tansi, il s'agit du domaine symbolique d'objets,

⁴⁷⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 158

de lieux ou de récit des croyances religieuses kongo, dont la présence dans le discours restructure le monde représenté selon son mode ontologique.

Il suffit d'une présence, même minimale, – signe, symbole ou extrait d'une forme mythologique, imitation d'un concept philosophique relatif à l'esprit mythologique – pour que le romancier se place dans le domaine de la géocritique de l'imaginaire. Ces apparitions, brèves ou consistantes, occasionnelles ou constantes, n'ont pas besoin d'occuper la totalité de l'œuvre pour renvoyer l'univers géographique marqué par le champ métaphysique et religieux de la mythologie. Ce champ extratextuel relève d'une chronotopie textualisée par le roman.

L'espace noue la relation entre le roman comme genre narratif importé et le mythe comme concept ontologique et système de symboles du territoire. Lorsqu'il s'agit du mythe ethno-religieux ou du mythe biblique, comme c'est souvent le cas dans le roman sonyen, l'œuvre bascule dans le domaine idéologique du religieux et du sacré. De ce fait, J.J. Wunenburger évoque « une fascination » des auteurs pour le mythe qu'il explique « comme une attirance vers l'originel » :

La fascination de l'artiste pour le mythe peut se comprendre comme une attirance vers l'originel, comme un mouvement par lequel il assiste, voire participe, à la naissance d'un monde. Placer une activité de création dans le sillage du mythe, c'est se mettre en condition privilégiée de créer⁴⁷⁵.

Le mythe véhicule un mystère qui devient objet de fascination puisqu'il est un absent qui résiste à la rationalité en se déroband à l'analyse. Le roman cherche alors à le saisir et s'engage dans le domaine mystérieux de l'ineffable et de l'inconnu. Ainsi sort-il de son domaine de prédilection, le réel et la mimésis :

Quelque chose dans le mythe résiste à l'analyse et s'y dérobe irrémédiablement. Ce noyau de résistance place le mythe sous le signe d'une irréductible ambiguïté et lui confère un caractère extraordinaire [...]. Le mythe est fait de multiples strates dont la traversée conduit toujours vers de plus en plus de profondeur. Vers une profondeur sans fond qui se creuse et s'approfondit à mesure qu'elle est explorée⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ J.J. Wunenburger, « Création artistique et mythe », dir D. Chauvin, A. Siganos et Philippe Walter, *Question de mythocritique*, Dictionnaire, Paris, Edition image, 2005, p.71.

⁴⁷⁶ Sylvain Santi, « Blanchot créateur de mythes », *op.cit.*

Le fait que le récit sonyen use des « formes » religieuses et mythiques comme autant d'interprétation du monde inspirée du mysticisme n'en fait pas forcément un auteur primitif. En réalité, le romancier est conscient de cette importance du symbolisme dans le quotidien des hommes, c'est pourquoi il tient à donner à son discours la capacité d'interpeller son lecteur sur un champ philosophique qu'il côtoie. Le dialogisme de son roman consiste en l'usage des signes et des symboles de ses personnages. L'écrivain apparaît alors comme l'intermédiaire entre les univers symboliques et son lecteur. Son discours véhicule une conception du monde définie selon des normes qui relèvent d'une logique du temps, de l'espace et de l'événement propre aux croyances religieuses, aux mentalités primitives et aux sciences premières des civilisations humaines.

L'étude sémiologique de la narratologie sonienne s'intéresse non pas à l'action fictive mais aux symboles épistémiques de l'ordre du verbe du mythe et des Ecritures saintes dont use le discours littéraire. Dans certains passages du roman, le temps anhistorique et circulaire de la mythologie et des récits des origines se substitue au temps linéaire et évolutif du récit réaliste. L'espace représenté est imprégné de symboles qui le consacrent et le proposent comme un territoire sacré appartenant au domaine idéologique qu'il réfère.

Quant à l'événement fictif, il fait son occurrence dans le domaine du sacré puisqu'il est annoncé et mis en scène dans ce que Mircea Eliade définit comme la fonction dionysiaque du domaine festif, c'est-à-dire la création des conditions qui pour le profane, signifieraient un esprit de fête, alors que pour le religieux, elles seront comprises comme la sacralisation du temps et de l'espace. La structure du récit biblique, la forme des récits de tradition orale, les jeux de langue, les citations, contribuent tous à révéler le symbolisme religieux associé à l'espace vécu des personnages.

Sur le plan de la rhétorique, le discours sonyen est de fait un réservoir de symboles tant il emploie des mots et des images influencées par le domaine religieux et mythique. L'étude stylistique dévoile la présence de figures de tropes, métaphore, l'allégorie et parabole comme signes qui inscrivent une vision hermétique du monde. Elles interpellent le lecteur et lui signifient l'appartenance culturelle et philosophique de l'œuvre, du moins de l'inspiration de son auteur.

Nous nous intéressons alors à cette substitution des repères réalistes de la narration par des formes conceptuelles empruntées à la mythologie. Le temps et l'espace du roman sonyen ne sont en définitive que les symboles d'un domaine surréel qui correspond à l'épistémologie du mythe ethno-religieux.

II.1.1 Temps mythique et temps symbole

Cycle du temps mythologique et narration romanesque

Le rôle majeur que le temps joue dans le récit fait de lui un élément primordial dans la diégèse. La chronologisation de la fiction classique se construit selon un modèle qui imite le temps linéaire et le calendrier connu. Le temps est représenté dans un principe de continuité, c'est le temps qui coule et qui pose les événements les uns par rapport aux autres selon une relation rationnelle de cause à effet. C'est une proposition narrative rassurante, uniforme composée d'une structure évolutive qui suppose un début, un intermédiaire, une fin. Même si on peut relever des digressions chronologiques, qu'on définira comme des analepses ou des prolepses, il s'agit toujours du temps qui passe. Il équivaut au temps des hommes, un temps « profane », selon la définition de Mircea Eliade, qui est opposé au temps du « sacré » ou temps « mythologique ».

Le temps sacré a cette particularité de ne pas être réel mais il est encore moins un temps fictif, il demeure dans le champ symbolique. Ainsi, la temporalité est conçue comme un concept polysémique et polyvalent. L'homme n'étant pas exposé à un temps uniforme, il a le choix entre le temps religieux et sacré, d'une part, et le temps chronologique et linéaire, d'autre part. Lorsqu'il appartient au domaine du mythe et du religieux, le Temps n'est pas un vécu dans l'histoire des hommes, son essence et son manifeste tiennent du domaine spirituel, ce qui signifie que son fonctionnement même est de l'ordre de la croyance et de l'affectif.

Sony Labou Tansi installe son récit dans cet univers temporel du sacré. Le rite et le côté festif sont omniprésents dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* où Estina Bronzario cultive les rituels ancestraux en organisant les bacchanales de commémoration des ancêtres. Dans ce passage que nous citons, les orgies fantastiques de la Côte convoquent le temps des ancêtres et permettent l'accès au temps mythique par le religieux :

Elles avaient apporté les grosses marmites qui depuis deux jours n'avaient cessé de mijoter en dégageant leurs haleines domestiques et qui faisaient voir de temps à autre leur revêtement d'oignons, d'ails et d'herbes de Nsanga Norda... Chapelets de saucisses, boissons de méchouis, collines de grillade, crevettes de soupes, sauces fleuries, sauces mandella, sauces piquet, sauces lantanni, sauces azanio, noix d'Hélène, lois de la Côte, sablons de macaque, rupture de foie, lait bronze, gateaux gigantesques de la taille d'une hutte de pêcheur, misalal aux herbes...⁴⁷⁷.

Il peut s'agir également d'un lieu de rituel ou d'un habitat plein de mystère qui évoquent la vie d'une communauté ordonnée par les croyances comme dans la cathédrale où se rassemblent les peuples de la côte dans *Le Commencement des douleurs*. Le temps vécu durant le procès d'Hoscar Hana dans « les voûtes et le parvis » dont l'architecte pouvait rivaliser avec celle des rochers de Caborabassa qui rappelle des « échoppes laissées par à Nuham par les rois guerriers de Hondo-Bente⁴⁷⁸ ». La localisation de la scène dans cette bâtisse rapproche le temps de l'homme du temps des dieux.

Mircea Eliade affirme que des intervalles existent entre ce temps du religieux et le temps du profane. Pour l'homme religieux, « le Temps n'est ni homogène, ni continu ». Il y a « la durée temporelle ordinaire et ses actes », qui appartient au « Temps profane », et « le Temps sacré, temps religieux ». Entre ces deux temps discontinus, l'homme religieux peut lui seul passer de « la durée temporelle ordinaire et profane » au Temps religieux par « ses rites. » Ce qui explique que le Temps religieux est un temps « réversible », dans le sens où il s'agit d'un temps mythique rendu présent par le rite et l'évocation du sacré, en général, à travers les fêtes religieuses et les rites. Le Temps sacré permet de sortir du temps profane et d'intégrer le monde mythologique. Temps primordial, sa durée est « irréversible », c'est « un temps qui ne coule pas » ou, pour être plus précis, on pourrait dire que le temps mythique ne passe pas :

Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, « au commencement ». Participer religieusement à une fête implique que l'on sort de la durée temporelle ordinaire pour réintégrer le Temps mythique réactualisé par la fête même. Le Temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable. D'un certain point de vue, on pourrait dire que lui ne coule pas, qu'il ne constitue pas une durée irréversible. C'est un Temps ontologique par excellence « parménidien » : toujours égal à lui-même, il ne change, ni ne s'épuise⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 20.

⁴⁷⁸ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op. cit., p.26.

⁴⁷⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.64.

Si le Temps mythique ne coule pas, cela signifie qu'il ne narre pas, puisqu'il ne peut pas envisager une évolution de l'action de manière chronologique. C'est encore moins un temps modal qui véhicule un aspect particulier de la représentation de l'action. Dans le récit romanesque, la représentation du temps mythique est l'expression d'un symbole. Il constitue l'expression d'une sacralité de l'acte narré et de l'acte de narrer que représentent les formes de tradition orale : conte, fable, poésie gymnique. Mircea Eliade affirme que ce temps se présente sous l'aspect paradoxal « d'un temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique ⁴⁸⁰ ».

Chez Sony Labou Tansi, le roman ne clôtur pas son récit en permettant une fin de l'histoire ou un dénouement puisque pour l'homme sonyen tout est cyclique. Tout est amené à exister selon un cycle naturel qui répète la vie et la mort, la genèse des mondes, leur Apocalypse et leur recommencement.

Le symbolisme mythologique envahit toute l'action associée aux rites et aux évocations qui configurent le temps Mythique. L'écriture se fonde non pas sur un réel à imiter mais sur une textualisation du récit oral sinon la textualisation de ses mécanismes. La narration romanesque reproduit le modèle du mythe, crée parfois l'amalgame entre le mythe et l'histoire ou les rend interchangeables.

Selon Pius Ngadu Nkashama, le récit sonyen procède d'une « déréalisation » par la « délinéarisation ». Ces deux termes renvoient à un désamarrage de la fiction d'un temps narratologique apparenté à l'historique réelle. Le roman apparaît comme un projet discursif qui voudrait échapper à la logique du récit classique afin d'amener vers une grammaire différente des séquences narratives qui s'avère celle du récit identitaire africain de tradition orale. La représentation littéraire prend la forme de la fable, du conte, autant de récits qui sont les symboles d'un imaginaire merveilleux. Pius Ngandu Nkashama qualifie cette stratégie narrative de volonté, de la part de l'auteur, d'exprimer un « message transtemporel » :

Tout le programme discursif est ici compris et exprimé à travers le fait de proférer un message « transtemporel ». Par une actualisation des expériences et par la pré-existence des personnages, souvent réduits « aux viandes » et aux formes biologiques, l'écriture récupère la possibilité du dire narratif à son point exact de surgissement. Le conte

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 64.

comme espace de narrativité devient alors une thématique cohérente au long des littératures africaines⁴⁸¹.

Le temps du conte, le temps de la fable et le temps du mythe comme temps anhistoriques et temps de l'irréel deviennent des « espaces de narrativité », non pas que le récit raconte uniquement selon leur modèle mais il les représente dans l'élaboration de la fiction comme des signes communicatifs d'un univers. Ils sont les formes langagières qui obéissent à une idéologie du monde et de la parole.

Le temps est symbolisé par la résurgence dans le présent de bêtes antédiluviennes, de formes d'écriture et des voix perdues par les hommes depuis la nuit du temps. Dans ce passage de *Les Yeux du Volcan*, Le Colosse, principal protagoniste, et le Révérend Père lisent un parchemin dont les écritures datent d'un âge mythique. L'objet symbolise un temps de prospérité, une sorte d'âge d'or de l'écriture :

-Cette grotte est signalée sur les cartes rudimentaires laissées par les peuplades de Koro-Ngota. Elle cache le trésor des rois de la Comète. Vous voyez de quoi je parle ?

Le parchemin devait être une peau de serpent-murène enduite de résine. Il datait de l'époque où nos pères écrivaient avec des nœuds et des traits⁴⁸².

A tout moment, les êtres surnaturels peuvent faire leur apparition dans la vie des hommes et perturber leur temps, puisque pour l'univers sonyen, le temps mythique est une invention de dieu, il précède à l'existence de l'homme. Le récit révèle l'existence d'un calendrier kongo qui compte cinq jours. Bien que le temps chronologique ne constitue pas notre sujet dans cette partie, il convient de rappeler ce conflit qui existe dans le découpage du temps réel. Selon le narrateur, à cause de la colonisation, l'homme kongo aurait perdu son calendrier et son temps sacré :

Dieu créa la lumière, disons-nous, la lumière inventa le temps, le temps à son tour inventa la mort, la mort inventa les solitudes : La solitude du Lundi matin, celle du Mardi midi, celle de mercredi, celle de Jeudi tout court, celle Vendredi, celle de Samedi, celle de Dimanche.

Cette conception des choses nous a été léguée par les Portugais et les Espagnols, en récompense des services rendus à leur couronne. Car du vivant des anciens, la semaine n'avait que cinq jours : Mpika, Bukonzi, Mutsila, Nkoyi, Bumungu [...] ⁴⁸³.

⁴⁸¹ Pius Ngandu Nkashama, « L'œuvre de Sony Labou Tansi, une tragédie de la parole et une scène de l'histoire », in Dorcella Mwishu Rwanika, Nyunda Ya Rubango, *Francophonie, Littérature francophone en procès, Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Silex, Nouvelles du Sud, Rome, 1999, p. 37.

⁴⁸² Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 79.

Bien évidemment, le calendrier structure le récit mais ne domine pas l'univers fictif. La présence des formes de la tradition orale dénote de cette inscription du roman dans le domaine symbolique kongo. Au temps mythique et sacré est associé forcément un espace sacré lié aux symboles et aux mythes cosmogoniques.

II.1.2 L'espace-symbole

Dans notre première partie, nous avons étudié l'espace comme un lieu physique, géographiquement identifiable ou purement imaginaire mais renvoyant de la même manière à l'idée d'un lieu et souvent lieu habité. La notion de l'espace est ici plus complexe. Son champ définitionnel part de la représentation d'un lieu physique à une entité abstraite, purement symbolique qui s'appréhende comme « une spatialité sémiotique⁴⁸⁴ ». L'espace devient signe, il est un lieu de mémoire ou un espace archéologique chargé de sens et de sacralité. On entend donc décrire des espaces abstraits et idéalisés (idéologisés), perçus comme « des unités discursives, des constituants organisés à partir de combinaisons propres ».

Géorice Berthin Madébé affirme que la présence des unités relatives à la spatialité sémiotique ne renvoie pas à la désignation d'un espace, soit-il fictif, mais plutôt au texte lui-même et à sa manière de signifier :

Encore faut-il rappeler que ce qui est en jeu ici n'est pas l'espace territorial en tant qu'espace de sens, mais le texte qui y est produit d'après une culture sémiotique intensive et extensive, qui va de la colonisation à aujourd'hui, sous le mode d'une expansion commune à la langue française, à l'information et à l'initiation des Subsahariens à l'écriture romanesque. Ainsi décrite, la littérature africaine se définit, à ce premier niveau structurellement : elle est une énonciation en acte. La syntaxe et le sens auxquels renvoie sa forme structurent un schématisme figurant aussi bien le roman subsaharien que le sens qu'on lui affecte. Ce qui met en perspective les cultures discursives, voire leurs modes d'existence en tant que praxis énonciatives virtualisées ou réalisées à partir des modèles schématiques courants (le réalisme) ou originaux (la malinkisation, les tropicalités, etc.)⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁸⁴ Géorice Berthin Madébé, « Sémiotique et espace littéraire africain, des milieux physiques à la spatialité sémiotique », in Christiane Albert, Rose Marie Abomo-Maurin, Xavier Garnier et Gisèle-Prignitz, *Littératures africaines et territoires*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, pp. 36-37.

Le schéma du discours sonyen dénote une spatialité sacrée. En effet, à partir d'une chaîne de signifiants appartenant au domaine architectural du sacré – temple, mosquée, basilique ou cathédrale –, le texte de Sony Labou Tansi renvoie le lecteur au domaine discursif structuré par une idéologie religieuse préservée par le roman ou transgressée pour être désacralisée. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, les lieux évoqués ne sont jamais neutres. Imitant parfois un baroque débridé, ils mêlent les édifices de l'histoire à ceux de la religion pour en faire les signes d'un texte qui veut s'enraciner dans les origines sacrées de l'homme. Bien qu'il s'agisse d'une description, les images surréalistes d'un décor mobile dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* renvoient plus à l'univers symbolique qu'à un lieu identifié dans le roman :

On dut transporter jusqu'aux eaux du lac artificiel du Village des Passions, les sept ponts levis, les trente neuf mausolées, les quinze arcs de triomphe, les neuf tours de Babel, les seize étoiles de Nsanga-Norda, ainsi que les douze mosquées [...].

On transporta aussi les sept mille modillons, les cent quinze monolithes, obélisques et ogives, ainsi que la tête du Christ naturellement taillée dans ce qui restait de l'île d'Edouranta⁴⁸⁶.

Dans cette description ambulatoire, le lexique géographique s'ajoute à l'édifice architectural pour marquer le rapport de force qui existe entre l'homme et la nature. La ville de Valancia, monstre de pierre, et ses monuments façonnés par l'homme imposent l'idée de l'*homo sapiens*, dominateur de l'univers mais très vite, la résurgence de la nature et du symbolisme mystérieux des mythes vient affirmer dans le texte, par la surabondance d'un lexique des origines de l'homme, le règne du symbolisme primitif. Il est question de « mille modillons, de monolithes, d'obélisques, d'ogives », tous des monuments venus d'un autre âge, même la tête du Christ a été sculptée – semble-t-il – par le vent sur les restes d'une île.

On transporta aussi les sept millions, les neuf cent quinze monolithes, obélisques et ogives, ainsi que la tête du Christ naturellement taillée dans ce qui restait de l'île d'Eldouranta, mangée une nuit par la mer en colère. Avrai l'original de la tête avait été emporté par les sujets du roi Joani en 1497⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., pp. 14-15.

⁴⁸⁷ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p.15.

D'autres lieux servant usuellement d'espace de rite, de recueillement ou de lieu de mémoire se manifestent dans le champ textuel sous forme de pierres, de terres, d'espaces aquatiques, ou d'éléments de la forêt appartenant au domaine divinatoire des ancêtres et des dieux. Ils investissent le discours afin de lui attribuer une figuralité de l'espace qui détermine un choix, une position épistémologique du roman.

Cette évocation de l'espace renvoie ainsi au rôle fondamental que l'espace joue dans le conditionnement de l'individu. Ce qui semble être la simple description d'un lieu ne renvoie pourtant pas, à aucun moment, à un endroit physique, tout lieu évoqué y devenant un signe qui porte en lui-seul une histoire qui conditionne la destinée d'Estina Bronzario. La surcharge de noms de lieux ou de monuments impose le signe d'autant plus que la ville de Valancia, personnifiée, apparaît comme la fille d'Estina Bronzario. Dans cet extrait de *Les solitudes de Lorsa Lopez*, la mer, les îles et le ciel structurent une relation sémiotique qui se consolide autour d'un intérêt purement textuel. Ce qui fait que le discours ne donne ni indicatif spatial ni supplément de sens d'ordre informatif pouvant aider à la compréhension de l'action. Tout est image conceptuelle dont la seule fonction est de poétiser le discours :

Elle souffla un moment s'étant retournée pour contempler sa fille Valancia : l'île de Jésus, la lagune, la mission, la gare, Baltayonsa, le Bayrou, le Centre, la Plaza de La Poudra, les falaise de Malsayo qui couraient en zig zag dans l'océan et lâchaient des flots multiformes, les lacs où les hippopotames dessinaient leurs masses luisantes, l'ancien port et ses carcasses de wharfs, les menhirs et, au-delà des menhirs, les îles-tombeaux, avec l'île de l'Ange qui crachait ses eaux rouges sur une brochette de pains de roches, tous vêtus de songe multimillénaire, d'un torchon de ciel qui, on ne sait pas comment, trempait ses nuages dans la flotte. Mer, ciel, pierre : c'est notre cœur à nous, gens de la Côte. Estina Bronzario eut le cœur serré : un jour, elle allait partir rejoindre les pierres et la flotte [...] ⁴⁸⁸.

Le symbolisme optimal de la nature est atteint dans ce passage lorsque le romancier confère à la géographie la capacité d'influer directement sur la vie de l'homme. Se référant à cette fonction idéologique de la Nature, Xavier Garnier affirme que le roman de Sony Labou Tansi est celui de l'espace « écologique ou plus exactement d'un « écosystème », puisque l'espace participe de la destinée des individus. Sony Labou Tansi inscrit son texte dans une écologie, et recourt à la conceptualisation du mythe de la terre-mère en trouvant une affiliation naturelle entre le territoire et l'individu

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 93.

qui l'habite. C'est ce qui explique pourquoi dans *Le Commencement des douleurs*, Estango Douma trouve la cause de la malédiction de la Côte dans la géographie. Le personnage regrette la localisation de sa ville à ce lieu précis qu'il définit comme la raison principale « des déboires » d'une existence ficelée par le territoire :

Les géographies sont coupables de l'histoire qu'elles secrètent, avait ri Estango Douma en montrant la racine de ses dents que rougissaient la kola et le tabac de Valmayo.

Et Estango Douma avait raison : sans ce torchon de l'Atlantique soudé aux pierres de Hiana, sans ce troupeau d'îles d'Atlantique soudées semées entre Zouarta et Valtano, sans ce carré de ciel coincé entre les contreforts du mont Mangou, nous aurions été un autre peuple. Tant de déboires n'auraient pas eu le cœur de nous encercler⁴⁸⁹.

L'espace est réinvesti dans les figures de rhétorique en même temps qu'il participe à la symbolisation du texte. Les deux principes demeurent des fonctions rhétoriques et discursives organisées dans l'axe de l'idéologie primitiviste. Le lieu ne peut exister qu'à partir du moment où il est intégré au domaine symbolique. Tout espace non symbolisé ne peut appartenir au domaine du signe. Selon Mircea Eliade, pour l'homme religieux, tout espace non sacralisé ne peut pas être reconnu comme une existence réelle :

Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène ; cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit réel, qui existe réellement, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure. Disons-le de suite que l'expérience religieuse de la non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement*, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure⁴⁹⁰.

Les espaces participent à la symbolisation du discours romanesque en jouant le rôle d'une « spatialité énonciative et/ou discursive ». Ils sont les lieux ontologiques d'ancrage relevant d'une pensée religieuse dominante dans l'univers fictif. L'espace est un supplément de sens, il n'est pas décor mais signe doté d'une fonction communicative participant à l'acte de signification.

⁴⁸⁹ Sony Labou Tansi, *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 20.

⁴⁹⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 25.

II.2 L'ŒUVRE LITTÉRAIRE COMME ACTE DE SIGNIFICATION

L'étude de Philippe Sellier intitulée « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » distingue le mythe religieux qu'il définit comme un récit fondateur anonyme et tenu pour « vrai » et le mythe littéraire qui est reconnu comme un récit individuel. Le mythe littéraire n'instaure ni ne fonde rien de vrai, les œuvres qui le consacrent sont des entreprises purement libres, et en tant que faits individuels, elles sont signées par un auteur connu. Ce qui est commun aux deux systèmes mythologiques demeure le fait qu'ils appartiennent au domaine du langage et qu'ils véhiculent tous les deux une histoire et une situation symbolique qui renvoient à des concepts.

La littérature francophone d'Afrique subsaharienne dispose de ses mythes puisque après un demi-siècle d'écriture, la littérature a imposé ses symboles dans la pensée contemporaine. Contrairement aux mythes ethno-religieux, le mythe littéraire africain appartient à un champ symbolique partagé dans l'ensemble de l'imaginaire littéraire francophone. La profusion d'une littérature exotique anglophone et francophone très en vogue à l'âge d'or de la colonisation en est l'origine. Celle-ci a posé les jalons d'une pensée fondée sur les conflits raciaux et la dialectique du dominé et du dominant qui opposaient le colonisé et le colonisateur.

Les mythes fantasmatiques des romanciers occidentaux constituent un discours sur l'Afrique – Daniel Defoe, Rudyard Kipling dans la littérature anglophone, Pierre Loti, André Gide et Michel Leiris dans la littérature francophone – ont décrit à leurs manières le monde négro-africain.

Des romans sociaux ou philosophiques d'auteurs africains comme *Things fall apart* de Chenua Achebe, *L'enfant noir* de Camara Laye ou *L'Aventure ambiguë* de Cheik Amadou Kane introduisent la réflexion sur la problématique des symboles africains dans un monde en mutation. Le symbolisme de Léopold Sédar Senghor, d'Alioune Diop, de Camara Laye, de Mongo Beti, de Sembene Ousmane manifestent une volonté d'ancrage de la pensée dans une épistémologie africaine.

Ainsi, le champ littéraire africain dispose de mythes qui émanent de l'histoire précoloniale, de la colonisation et de l'ère postcoloniale. Elle les retient et elle en fait les symboles qui structurent les relations problématiques dans les schémas intellectuels en conflit dans la signification du même symbole, l'Afrique. Leur présence dans le roman

amène le lecteur à adhérer à un sens admis comme faisant partie du champ conceptuel de la Négritude ou celui du néocolonialisme.

L'écriture postcoloniale s'approprie cet héritage littéraire, et en réécrivant ses symboles, elle les préserve ou les démythifie. Le roman sonyen est une interprétation des formes symboliques, qui, par une créativité et une verve surprenantes, marque une distanciation avec les « formes » en les subvertissant par la caricature et l'humour. Parmi les mythes les plus récurrents, figurent des symboles traditionnels africains et ceux développés dans la littérature coloniale qui sont rendus humoristiques. Entre les mythes de l'anthropophagie, le mythe du sexe du Noir, le mythe de la sorcellerie, le mythe du Blanc, le mythe de la science et le mythe de la langue française, le romancier déploie un récit qui pastiche l'imaginaire colonial tourné en dérision. Son discours participe ainsi d'une décolonisation des mentalités et les idées reçues sur le colonialisme.

Les figures de l'autorité traditionnelle et étatique sont de véritables mythes dans les sociétés africaines, thème très prisé par les romanciers africains, le chef de l'Etat africain, en tant que souverain, a fini par devenir le symbole de la caricature du pouvoir. Autour de lui, gravitent ses sbires, ses nécromanciens, assimilés tous à la corruption et à la déchéance des sociétés contemporaines. Par ailleurs, la création littéraire prend des libertés qui dénotent d'une forte présence de la subjectivité de l'auteur et d'une envie affichée de réinventer le discours intellectuel sur l'Afrique.

La reprise des mythes bibliques et des mythes ethno-religieux ne s'enlissent pas uniquement dans une fascination passive du sacré et du religieux. Certains symboles et figures de la religion sont inscrits dans un univers lexical ou dans un comique de situation qui les désacralise.

II.2.1 Analyse épistémologique du discours sur l'Afrique, entre démythification et mythification

Le cannibalisme et la sorcellerie, des thèmes récurrents dans la littérature exotique

La rencontre de l'Occident, d'une part, et des continents africains et américains, d'autre part, a ouvert un espace vierge à la littérature occidentale qui, très vite a été fascinée par ces nouvelles régions du monde qui ont nourri les fantasmes les rêves d'exotisme. La littérature exotique s'est appuyée sur les voyages, les témoignages, les récits de vie ou tout simplement l'imaginaire prolixe des auteurs en quête d'aventures.

Un peu plus tard, le cinéma séduira par l'évocation des terres magiques devenues des mythes, telles « l'Eldorado » en Amérique, « l'île de Libertia » dans l'océan indien. Romans et gravures imaginent, dans les jungles inconnues, l'existence de monstres dont le plus populaire reste le King-Kong. Une multitude de héros, tels Tarzan, Robinson Crusoë, apparaissent dans la fiction, défiant la jungle et construisant l'histoire de la colonisation à l'aune d'une réalité moins merveilleuse.

Les mythes du héros blanc engagé dans la jungle s'oppose à celui du Nègre sauvage et terrifiant. Le thème de l'anthropophagie fut l'un des plus visités par cette littérature, le Nègre sauvage, mangeur de chair humaine apparaît dans l'univers symbolique de la littérature exotique comme une figure redoutable de la jungle africaine.

La version connue de l'histoire du cannibalisme est plus un fait de la littérature coloniale qu'une réalité africaine. On doit ce thème à Christophe Colomb, découvreur de l'Amérique et inventeur du mot « cannibale » qui a pour origine l'arawak *Caniba*, qui serait l'altération de *Cariba*, mot par lequel les indiens Carib des petites Antilles se désignent eux-mêmes, et qui dans leur langue, aurait signifié hardi ⁴⁹¹».

Parmi les notes de voyage de Christophe Colomb, on découvre la description d'un repas anthropophagique dont il fut témoin en Guadeloupe lors de son deuxième voyage en 1494. Ses notes décrivent les évocations du repas macabre, elles évoquent un carnage humain qui « bras et jambes embrochés, viande humaine mêlée dans des vaisseaux à la chair de perroquet, tête fraîchement coupée suspendue à une poutre et qui dégoutte encore du sang ⁴⁹². »

Cette thématique va occuper l'esprit des voyageurs pour devenir une hantise et une fascination pour la société occidentale. L'Afrique connaîtra son lot de textes qui laissent une littérature abondante sur le sujet. Montaigne reprend ce thème dans *Les Essais* ⁴⁹³, il lui enlève le côté péjoratif pour créer le mythe du bon sauvage, qui sera repris au siècle suivant. Pour Jean de Lhéry, le contact avec ces peuples fait du cannibale le mythe le plus rependu de l'imaginaire exotique. Il est un symbole qui éclaire sur l'histoire de la rencontre entre les peuples d'Occident et les peuples du Sud.

Le cannibalisme est un symbole à deux facettes, puisque la littérature définit un bon et un mauvais cannibale. En évoquant *Les Essais*, Marie Rose Maurin-

⁴⁹¹ Marie Rose Maurin-Abomo, « Sony Labou Tansi et le cannibalisme, une manière de donner sens à la vie dans *La vie et demie* », in dir Mukala kadima Nzvji, Abel Kavouama et Paul Kibangou, *Sony Labou Tansi, ou la quête permanente de sens, op. cit.*, p. 310.

⁴⁹²

⁴⁹³ Montaigne, *Les Essais*, rééd. Livre de poche, 1965, T.1, chap. i, livre 31.

Obomo affirme que Michel de Montaigne distingue le bon du mauvais cannibalisme en accréditant « l'idée d'un cannibalisme de vengeance en même temps qu'il fait de l'acte de manger (un être humain) un usage allégorique. Le bon étant fait dans les règles, en suivant un rituel⁴⁹⁴ ». Le cannibalisme dévoile sa cruauté dans la littérature d'évocation des contrées éloignées de l'Occident, comme dans *Les Tropiques* d'Agrippa D'Aubigné. Il est repris au XVIII^e siècle dans *Candide*, œuvre majeure de Voltaire, qui conduit son lecteur dans les contrées d'Amérique, ou encore dans le roman de Daniel Defoe, avec le mythique *Robinson Crusoé*. On pourra citer pour clore la liste *Aline et Valcour* du Marquis de Sade, *Salombô* de Gustave Flaubert, *Les enfants du capitaine Grant* de Jules Verne, *Les limbes du pacifique* et *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier.

Par la relation d'intertextualité, les auteurs que nous avons cités sont à l'origine du mythe du cannibale et de la sorcellerie africaine, deux symboles incontournables de la littérature exotique et des sociétés occidentales dans leur représentation de l'Afrique noire. Les figures du bon sauvage, du cannibale et du sorcier sclérosent la création artistique et l'écriture pour s'imposer finalement dans la réalité occidentale comme des vérités constitutives des sociétés primitives africaines. En tant que mythes, ils appartiennent au champ littéraire. Bien que dans les sociétés africaines, la magie et le rite cannibale relèvent du sacré, leur thématization en fait des faits littéraires, ce qui leur donne une fonction de « formes » communicatives.

Mythes littéraires et démythification de l'Afrique

Le cannibalisme comme signe et symbole est un mythe colonial qui constitue pour l'Africain un cliché imposé par le regard de l'Occident. Sony Labou Tansi se saisit des deux mythes dans son roman et dans son théâtre. La sorcellerie comme pouvoir traditionnel et le cannibalisme comme agression sont les champs symboliques de la violence faite au corps dans la relation politique.

Le roman de Sony Labou Tansi reprend le thème du cannibalisme dans une réécriture polysémique du symbolisme de l'anthropophagie à la fois sens figuré comme image et sens propre comme acte de dévoration. Selon leur degré de violence et de manière métaphorique, les agressions basées sur le rapport de domination évoquent le cannibalisme pour qualifier l'acte d'agression. Sans que le roman ait à représenter

⁴⁹⁴ Marie Rose Maurin-Abomo, « Sony Labou Tansi et le cannibalisme, une manière de donner sens à la vie dans *La vie et demie* », in dir Mukala kadima Nzvji, Abel Kavouama et Paul Kibangou, *Sony Labou Tansi, ou la quête permanente de sens*, op. cit., p. 314.

l'anthropophagie sauvage, le discours l'emploie comme un symbole de la coercition politique.

Le chef de l'Etat, le Guide Providentiel incarne la figure du cannibale alors que ses opposants deviennent les victimes sacrifiées. Parmi les scènes d'anthropophagie les plus célèbres dans la littérature francophone, nous pouvons citer le dîner du Guide Martimilli Lopez qui oblige la femme et les enfants de sa proie, Martial, à consommer la viande du père de famille.

La cruauté du personnage fait de son existence le symbole de l'état sauvage qui ne peut fonctionner qu'en mangeant la viande de l'autre. En analysant cette thématique dans *L'Etat Honteux* de Sony Labou Tansi, Janos Riesz fait un rapprochement de ce texte avec celui de Georges Cochon, *L'état sauvage* (1964). Il affirme que *l'Etat Honteux* peut être lu comme « une réponse » à *L'état Sauvage*. Les deux romans configurent le rapport discursif de l'Afrique symbolique et le partage des espaces de signification complémentaires ou cotradictaires.

Chez Sony Labou Tansi, le Guide véhicule le concept d'un monde coercitif, cruel et barbare, encore dans l'état de sa sauvagerie primaire. Il est une anti-civilisation, il est le nègre négatif des littératures exotiques coloniales. Figure métaphorique de tout l'univers de prédation façonné dans l'imaginaire de l'Occident, il fait la sommation des formes de peurs accumulées durant l'esclavage et la colonisation et en est lui-même le produit.

Les deux œuvres, *L'état sauvage et l'Etat honteux*, dialoguent en se contredisant parfois ou en se complétant dans leurs propos. Ils réfèrent à des symboles construits dans deux cultures différentes pour nommer les mêmes phénomènes et les mêmes territoires. Leur réécriture obéit à une logique représentative, à la fois conceptuelle et idéologique. Ces romans représentent deux traditions littéraires, l'une, plus vieille, ayant construit au fil du temps ses mythes et son monde, l'autre, plus récente, cherchant à les défaire et à s'appropriier son territoire. La comparaison de Janos Riesz est on ne peut plus explicite concernant le rapport de la littérature francophone et de la littérature française dans le traitement des mythes coloniaux. Il s'agit de la dialectique de soi et de l'autre, et du jeu de regard du sujet et de l'objet. C'est ainsi que dans cet espace de subjectivation ou d'objectivation, l'écrivain tente de conquérir les symboles littéraires :

Les deux titres m'ont semblé résumer, en quelques sortes, deux traditions littéraires différentes, deux discours, de façons de parler de l'autre, de se situer par rapport à

l'autre mais qui à un moment donné de leur parcours (ou de leur trajectoire) se sont rencontrés et fondus de façon inextricable. Un discours européen sur les sauvages (ou « les barbares », « les païens », « les naturels », « les indigènes ») qui en faisait les objets de sa volonté de savoir et de domination, d'un zèle missionnaire, religieux ou civilisateur (ou des deux à la fois), les transformant en sujet d'un pouvoir étranger en les aliénant. De l'autre côté un discours de « la honte » qui accompagne l'emprise discursive de l'âge des découvertes de la violence, de l'assujettissement colonial dès leurs débuts, depuis *la Brevisima relacion* du père dominicain Las casas, *Les Essais* de Montaigne, l'anticolonialisme de Rousseau, Diderot et Raynal jusqu'au parti pris des Gide, Sartre, Leirios, ou du côté allemand : Enzensberger et Peter Weiss⁴⁹⁵.

La littérature francophone émergente en Afrique a ressenti, dès les premières œuvres, cette nécessité de dépasser un discours occidental dont la vocation était la domination de l'homme colonisé. Il fallait, selon Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit* de la colonisation. Janos Riesz rappelle que :

Avec l'apparition des auteurs africains de langue européenne dans les premières décennies de ce XXe siècle, le tenant de ces discours ont dû faire l'expérience de les voir mis en question, contredits, déconstruits. [...] Au fur et à mesure, une littérature coloniale d'apparence monolithique défendant le monopole de son discours sur l'Afrique se fissure chaque jour de plus en plus et se voit obligé de battre en retraite, de céder du terrain ; de l'autre côté des auteurs africains qui non seulement occupent ce terrain, mais s'approprient également le discours du passé en le transformant [...] ⁴⁹⁶.

Chez Sony Labou Tansi, la « honte » du discours africain est une honte de soi à combattre en le nommant soi-même avec ses propres images et son réseau de symboles. La honte sonyenne ne s'oppose pas à « la sauvagerie » de Georges Cochon dans un sens politique ou morale mais culturelle, discursive et épistémique. Ce qui peut représenter une sauvagerie pour l'écrivain occidental de la littérature exotique, à savoir le cannibalisme et la sorcellerie, est re-catégorisé et redéfini comme la honte de l'homme moderne dans ces Etats *anthropophages* et sorciers qui pratiquent, selon les termes de Jean Michel Dévéa, « la cuisine cannibale ».

La littérature occidentale serait donc arrivée à la fin de son monopole – ce qui reste tout-de-même à démontrer –, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle n'a plus l'exclusivité dans la signification et la création des symboles d'une Afrique fantasmée. A travers la textualisation de la tradition orale et l'intertextualité francophone, le roman revisite les thèmes majeurs de la littérature et de la tradition orale. Il les caricature et les interprète

⁴⁹⁵ Jonas Riesz, « De l'Etat sauvage à l'Etat-Honteux », in (dir) Dorcella Mwishu Rwanika et Nyunda Ya Rubango, *Francophone littéraire africaine en procès, Le destin unique de Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 67.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 67.

dans une création dominée par l'humour et la transgression. La réécriture des mythes du cannibalisme et de la sorcellerie participe de leur subversion et de leur transformation contre ceux qui les utilisent comme des armes de pouvoir.

II.2.2 La subversion des mythes littéraires dans le roman sonyen

La désacralisation du mythe du Blanc

On assiste à une subversion de toute forme d'autorité, soit-elle traditionnellement africaine, coloniale ou occidentale, par le jeu, l'humour et l'ironie. Le récit s'attaque aux clichés du Blanc et à l'ensemble de l'univers qui lui était associé durant la colonisation. Le narrateur de *Le commencement des douleurs* dresse un portrait très péjoratif du Blanc et de ses comportements. Dans ce passage, il est observateur et subjectivité qui juge, les rôles sont alors inversés. Dans ce récit, si le narrateur emploie le vocable, « les Blancs », il les pose comme objet mais sans connotation raciale. Le vocable Blanc renvoie au monde colonial et à des habitudes civilisationnelles qui sont « [leur] pragmatisme, [leur] matérialisme et [leur] arrogance ».

Les Blancs de Hondo-Noote nous disons qu'ils étaient restés coincés au vingtième étage du siècle de leur arrivée, à cause de leur prétendu pragmatisme, de leur matérialisme, de leur arrogance insensée. Arthur Banos Maya, le père de la petite, avait échappé par quelque miracle à la lourdeur blanche, à tous les lardolements et graisse-la-patte qui poursuivaient les Blancs de Hondo-Noote⁴⁹⁷.

Associé au monde occidental, le mythe du progrès est revisité, la critique qui en est faite révèle le refus d'une Afrique issue de la colonisation qui est condamnée fatalement à imiter les sociétés occidentales pour se développer. Le romancier impose la démarche écologique des cultures primitives contre la science atomique et ses catastrophes naturelle.

Ailleurs, le récit réactualise le vieux thème de l'impérialisme et des conflits des différences durant l'époque coloniale. Dans le même roman, le narrateur introduit, avec ironie et humour, une comparaison des habitudes des Nègres à celles des Blancs. En insistant sur le jeu des couleurs il oppose deux civilisations : les Noirs premiers ont, dans

⁴⁹⁷ Sony Labou Tansi, *Le commencement des douleurs*, op. cit., p. 25.

leur culture, l'instinct écologique alors que les Blancs sont des pollueurs de la terre responsables « des cataclysmes » et de destructuration « des traditions » :

Les Blancs sont pourris de bonne étoile : ils font des âneries et c'est la Terre qui paie. Au lieu de boire et de manger, de dégueuler comme tout le monde, les Blancs de Hondo-Noote voulaient montrer qu'ils n'étaient pas des hommes comme tous les autres : ils ajoutaient à la tradition des retouches et des loufoqueries qui provoquaient des cataclysmes⁴⁹⁸.

La reprise insistante du vocable Nègre, « nègre digne » et « nègre noir » n'est pas moins ironique. Sony Labou Tansi renvoie tout un monde, celui de la colonisation, à son absurdité et à ses considérations racistes, déjouant la logique raciale de la négritude senghorienne.

A l'origine du baiser que le pantin Hoscara hana avait posé sur les lèvres de l'infante Banos Maya était une cinglerie, une foutaise arrogante d'homme blanc. Aucun Nègre digne de ce nom n'aurait inventé une si lourde bévue. Ah ! Les Blancs de Hondo-Noote ! Blancs de haricots, comme nous disions. Aucun Nègre noir comme nous ne serait allé soulever les jupons du destin pour la balourdise de montrer les ailes d'un argent pioché aux fumeurs de paspalum⁴⁹⁹.

La mythologie de la science est tout à fait claire, elle existe et elle est entretenue par une littérature propagandiste qui contribue encore de nos jours à l'impérialisme des puissances occidentales. La science physique et l'atome fondent les arguments et les moyens de la domination des peuples occidentaux sur les sociétés primitives. La fascination qu'elle peut susciter est due aux découvertes récentes et à la croyance en leur capacité à tout résoudre et à démystifier l'univers. Ce qui est un autre mythe véhiculé par les écritures littéraires et imposées dans les colonies.

L'Occidental vit dans l'assurance de son savoir, il l'impose partout dans les autres cultures comme une nécessité indéniable et fondamentale. Les romans de Jules Verne, la prolifération des œuvres de science-fiction, le cinéma contemporain ont renforcé cette idée. Aux yeux des sociétés actuelles, tout savoir primitif demeure un archaïsme inutile à jeter et incapable de contribuer à la prospérité de l'homme.

Abel Ghosem Ghiasizarch, qui a soutenu une thèse sur les mythes orientaux, propose un classement qui s'organise selon l'idée de l'existence des gènes dans les

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 27.

mythologies. Cette filiation génétique structure, dans le temps, l'épistémologie et l'ontologie des cultures humaines. Tout système mythologique dispose de son archétype comme noyau « des images » qui en seront « dérivées » :

Wunenburger estime que l'archétype a une puissance de production d'images dérivées d'après ses sources d'information et de production du réel sensible. Par cette démarche, il sert de canon de référence pour identifier et évaluer toutes les copies construit, ce que les gènes font dans les cellules d'un être vivant.⁵⁰⁰

Selon de nombreuses approches sociologiques, la culture scientifique s'apparente à la civilisation occidentale, qui, elle-même, est fille de la mythologie prométhéenne. Symbole du savoir, de la révolte et de la connaissance, l'ontologie prométhéenne appelle à la quête, au renversement des traditions et au progrès.

Dans le roman sonyen, on trouve un rejet manifeste de l'adhésion aveugle à la science qui est symbolisée par la présence de nombreux personnages de race blanche. L'ambition de ceroman est de revaloriser plutôt le savoir endogène et, en évoquant par le discours direct, un dialogue entre deux protagonistes, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* présente un monde dans lequel l'Africain est rassuré par sa culture primitive dominée par le mystère qu'incarne Fartamio Andra do Ngalo Ndalo, la griotte. Contre le rationalisme et les mécanismes scientifiques que véhiculent les huit cents Blancs nichés sur le sommet de « l'île des Solitudes » cherchant « à percer le mystère des cris de la falaise ».

-Le temps des Blancs est fini. Reste celui de l'homme. Mais comment leur dire ça à ces cons ? Ils sont presque aussi niés que les gens de Nsanga-Norda. Allez donc y penser : comme eux, ils descendent du singe. Quelle niaiserie, ils ont emporté la terre de l'île des solitudes chez eux pour savoir comment le rocher de la Quadrilla pousse comme un arbre toutes les fois qu'on le coupe.

Cee passage dévoile un monde dichotomique qui oppose le désir de connaître et la sublimation du mystère. Les huit cents Blancs veulent « savoir pourquoi » et « expliquer » mais « ils ne savent pas » justement, alors que Fartamio Andra et les siens ont compris que « l'énigme » n'est pas une ignorance ; c'est « la plus belle explication du monde ». Au savoir scientifique, à l'explication rationnelle de la nature qui caractérise

⁵⁰⁰ Abol Ghasem Ghiasizarch, *Gènes et mythes, pour un modèle biologique du dynamisme mythique*, thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2006, p. 46.

« les huit cents Blancs », Fartamio Andra préfère lemythique, son énigme et son mystère ainsi qu'il est dit dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* :

Sur l'île des Solitudes se sont installés les Blancs, (on dit qu'ils sont huit cents) qui cherchent à expliquer le cri de la falaise. Et Fartamio Andra do Ngalo Ndalo se marre :

-Ils ne savent pas que l'énigme est la plus belle explication du monde, disait Fartamio Andra sa sœur cadette.

-Laissons-les chercher commère. Ils veulent même savoir pourquoi le rocher de Mpoumbou au nord de Calzora saigne quand on le blesse. Non, commère, les Blancs ne savent pas qu'ils sont venus au monde beaucoup plus tard que le monde.

-Ils croient qu'ils vont expliquer le cri de la falaise avec leur force de Nsanga-Norda. Quelle naïveté⁵⁰¹.

Le champ fictif se désorganise en se désolidarisant des schémas épistémiques de la colonisation que le personnage et son discours refusent de porter. En proposant une vision basée sur les savoirs et les connaissances endogènes, le roman sonyen réhabilite tout un monde rejeté en arrière plan ou décrit de manière péjorative par le roman exotique.

La désacralisation des symboles atteint également, certains aspects de la tradition africaine réinvestis dans le pouvoir dictatorial. Jean Jacques Chevrier a parlé « d'inculcation de la tradition », celle-là même qui, quelques décennies auparavant, avait été décrite de manière apologique par les poètes et les romanciers de la Négritude. L'héritage littéraire de cette génération qui puisait ses thèmes dans le fond ethnologique est en grande partie subverti, non pas pour le rejeter définitivement mais pour le libérer du pouvoir politique.

Subversion des figures de l'autorité politique et de la tradition africaine

Tout schéma de communication exploite les réseaux de symboles et les canaux de discours qu'ils mettent en œuvre dans leur propagande. Les sociétés modernes utilisent naturellement les moyens médias appropriés à une société individualiste qui, de plus en plus, prend les habitudes d'une vie d'isolement.

Au contraire, en Afrique, la rumeur, la parole errante reste encore un phénomène majeur, et sa mise en contribution dans la communication est un recours permanent des

⁵⁰¹ Sony Labou tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 51.

forces politiques qui en période de guerre ou forte tension politique, l'amplifie pour effrayer l'adversaire. Certains chefs d'Etat sont souvent accusé d'anthropophagie, de cannibalisme ou de disposer des sorciers capables des cruautés et des horreurs qui hantent les individus. Ainsi, le cannibalisme et la sorcellerie vont de pair avec le pouvoir.

Pas plus tard qu'en 2012, le *Monde* proposait un dossier sur la guerre en Côte d'Ivoire. On découvrait l'autre versant du conflit ivoirien à travers l'investissement de la sorcellerie dans le jeu politique. L'article révèle que dans ce conflit qui opposait Laurent Gbagbo à Ali Assane Wattara, plus que le président déchu, c'était sa femme que « les Ivoiriens redoutaient, la soupçonnant d'être derrière toutes les dérives criminelles du régime. » L'article révèle la peur que la première dame inspirait au peuple ivoirien. Ainsi, toute « la littérature » était volontairement propagé autour de celle qui était surnommée « *la sorcière* » :

Elle sera particulièrement malmenée au moment de sa capture. Les images de cette femme à terre, dont on brandissait les cheveux arrachés, ont choqué. Mains il y avait plus que de la colère dans ce geste.

Les tresses ? On raconte qu'elles étaient nouées avec les intestins d'un enfant sacrifié au bénin. Ils voulaient les arracher au plus vite, pour l'empêcher d'user de ses sortilèges⁵⁰².

Pour l'historienne, Florence Bernault, « la sorcellerie n'est qu'un terme colonial fourre-tout réapproprié par le vocabulaire commun » :

Même dans un pays aussi riche que le Gabon, le jeu politique s'apparente dans une large mesure à une lutte à mort pour la survie matérielle et symbolique. Or dans ce combat, la plupart des acteurs recourent, ouvertement ou implicitement, à la « sorcellerie », terme colonial fourre-tout réapproprié par le vocabulaire commun⁵⁰³.

Ceci ne signifie pas que les pratiques occultes ne sont pas réelles et qu'elles n'appartiennent pas au monde africain. Il ne s'agit pas non plus de faire le déni de toute la symbolique de la magie mais il convient de préciser que la littérature néocoloniale a conféré à la magie une fonction qui la stigmatise dans une finalité maléfique appelée la sorcellerie. Cette symbolisation fantasmatique émane de l'imaginaire colonial, contrairement à la magie, qui est partagée dans les sociétés africaines, dans sa fonction médicinale et, bien évidemment, comme espace de pouvoir et d'équilibre ontologique.

⁵⁰² Maria Malagadis, « Côte d'Ivoire, valse avec les démons », Paris, *Libération*, 14 janvier, 2012.

⁵⁰³ Florence Bernault, « Magie, sorcellerie et politique au Gabon et au Congo-Brazzaville » In Marc Mve Mbekale, *Démocratie et mutations culturelles en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 21-39.

Les mêmes symboles ont été récupérés par le pouvoir qui les réinvestit dans une propagande qui use des mythes traditionnels. La création littéraire et la dictature font, dans un même concept, la confusion de la magie, de la sorcellerie et du cannibalisme par le fait qu'ensorceler un homme équivaut à le manger symboliquement ou à dévorer sa chair pour prendre sa vie et asseoir son autorité selon un principe de zombification :

En Afrique équatoriale, l'un des discours les plus dramatiques dans ce contexte est sans conteste celui du négoce des gens et de leur corps. Ainsi, les rumeurs des « zombies » du Cameroun, main-d'oeuvre captive volée par des magiciens, seraient une illustration des effets invisibles de la globalisation, et apparaîtraient au croisement des folklores sorciers anciens avec la marchandisation (en anglais : *commodification*) globale des marchandises, des valeurs et des êtres humains⁵⁰⁴.

Le conflit du pouvoir colonial et, plus tard, celui de l'autorité postcoloniale se situe dans cette gestion des symboles. La communication des partis politiques consiste à contrôler les médias et l'espace littéraire pour mieux contrôler les symboles. Ce qui explique les assassinats nombreux des écrivains ou leur exil pour échapper au pouvoir dictatorial. En effet, la force de la littérature se manifeste dans cette aptitude à déconstruire les mythes de l'autorité et à proposer les symboles de la résistance contre la dictature.

Le roman de Sony Labou Tansi parodie ainsi les mythes et les formes, il les subvertit dans une verve ironique pleine d'humour où l'univers scatologique libère le savoir traditionnel de l'emprise du pouvoir. Le roman qui reprend les mythes de la tradition orale et de la littéraire devient « une troisième chaîne sémiologique qui pose sa signification comme premier terme d'un second mythe⁵⁰⁵ ».

Roland Barthes qualifie le roman de mythologie artificielle, en prenant l'exemple de *Bouvard et Pécuchet*⁵⁰⁶, il révélait un discours bourgeois et un ensemble de schémas sémiotiques de l'absurde et de la caricature qui caractérisent cette classe sociale. On peut appliquer cet exemple au roman africain qui, depuis *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, offre un sens aigu de l'humour qui déstructure l'ensemble des mythes traditionnels affiliés au pouvoir dictatorial. Les Guides providentiels, les fétichistes, la coutume africaine et les figures religieuses chrétiennes sont tous victimes d'une ironie qui rompt leur statut d'autorité.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pp.21-39.

⁵⁰⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 208.

⁵⁰⁶ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, 1881, rééd, Paris, Le livre de poche, 1999.

Au « premier système mythique, qui est déjà « un second système sémiologique », l'œuvre crée « une troisième chaîne [dont] le premier maillon sera la signification ». La réécriture du mythe et de sa forme dans une relation de textualisation ou d'intertextualité va devenir « la forme du nouveau système ». Roland Barthes affirme que « le pouvoir du second mythe (c'est-à-dire l'œuvre littéraire, ici le roman de Sony Labou Tansi) est de poser le premier (le mythe ethno-religieux ou le mythe littéraire référé) en naïveté regardée ⁵⁰⁷ ».

La reprise des symboles et des mythes de la tradition africaine dans le roman leur confère ce statut de mythe second ou des mythes artificiels. Par un effet de démystification, ils retombent dans leur statut de signifiant linguistique et ne représentent plus les modèles archétypaux « d'un concept ». Ils renvoient à un signifié concret accessible, qui donne au lecteur la capacité de se représenter la laideur du pouvoir ou la corruption des autorités traditionnelles. Du statut de formes mythiques, les symboles tombent dans la platitude de simples signifiants d'un monde d'absurdité et de violence qui est la dictature postcoloniale.

Ainsi, le chef de l'Etat porte l'ensemble des attributs de la chefferie traditionnelle. Le roman procède à une reprise analogique des noms donnés aux chefs traditionnels, le même système nominal caractérise des dictateurs imaginaires comme dans *L'Etat Honteux* où Martimilli Lopez porte le nom du chef « alias Césama Ier et Marc-François-François-Matéla Péné-Loango », dans *La Vie et demie*, le nom coutumier du président est « Henri-au-cœur-tendre », ou « Jean-Oscar-Couer-de-Père ». Ces dictateurs imitent les noms des chefs traditionnels pour fonder leur pouvoir.

Ils usent de la sorcellerie en engageant à leur service un nécromancien attiré. L'ensemble des caractéristiques citées sont représentées par la fiction avec humour et ironie. Le roman dénonce l'affiliation de la tradition et de l'autorité. Le narrateur y dévoile leur absurdité dans un comique de langage, de caractère et de gestes qui, aux yeux du lecteur, fait apparaître le Guide comme un imposteur. Dans *L'Etat honteux*, le choix du nom du sorcier de Martimilli Lopez n'est pas anodin. En effet, il s'appelle Merline, la version féminine du célèbre Merlin, l'enchanteur. Le roman convoque un symbole de la littérature occidentale pour rappeler au lecteur la pratique des sciences occultes en Occident. Merline renvoie aux origines des littératures orales, des mythes et

⁵⁰⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 209.

des croyances confisquées par la dictature. Les fonctions premières de la sorcellerie sont rappelées par le narrateur qui affirme que Merline est avant tout un guérisseur :

Puis c'était Merline. Il guérit les malades ; Il soigne les fous. Il ressuscite les morts. Ah monsieur le Président il est fort. Sur Une imposition de mains, il donne la vue aux aveugles et rend l'utilisation de leurs jambes aux paralytiques. Le maître d'un petit quartier de Zamba-town devenu Merline de toute la ville. Merline des Blancs et des Noirs. Avec le magasin des dons et l'autre magasin des plantes révélées. Il a sauvé de vrais cancéreux figurez-vous monsieur le président. Il dit l'avenir⁵⁰⁸.

La figure du sorcier intègre l'univers politique des Etats modernes, et leur association au pouvoir dictatorial se révèle dans un environnement dominé par la scatologie. Le roman décrit une séquence de la cérémonie de sorcellerie durant laquelle Merline demande à Martimilli Lopez d'avaler une pièce. Tout est dramatisé comme dans une scène de théâtre. Le drame prend des allures comiques lorsqu'une pièce, le fétiche employé, est coincée dans le larynx de Lopez, qui tombe dans le coma. « Lopez avale la pièce mais la pièce se bloque à l'entrée du larynx, lui s'écroule dans le coma. Sa hernie dégage une odeur amère. » Toute la symbolique de la sorcellerie tombe dans le ridicule de la situation pour montrer la supercherie du charlatan.

Le pouvoir des griots dans les sociétés dites de tradition orale consiste en l'évocation des mythes et des épopées. Ce sens hagiographique et poétique de la forme mythologique se trouve rompu dans *L'Etat Honteux* pour laisser l'expression d'un récit qui n'est que la caricature humoristique du mythe africain. La surabondance du lexique de la scatologie et l'absurdité de l'histoire de Martimilli Lopez provoquent le rire chez le lecteur qui perçoit, dans le jeu de l'auteur, la démythification de la parole du griot. Désormais, le pouvoir prive le peuple de son histoire et de ses symboles, ceux-ci étant confisqués par l'omniprésence d'un Guide plus mort que vivant. Dans ce passage de *L'Etat honteux*, le narrateur raconte l'histoire de Martimilli Lopez, chef du gouvernement, dominant la loufoquerie et l'humour d'un discours qui contraste avec la gravité son contenu. Martimilli Lopez est allongé dans son cercueil, l'œil ouvert, il semble un obstacle, « sa pourriture » et son pouvoir contaminent la mémoire de sa Nation puisque l'histoire ne peut être transmise que sous le contrôle de « son œil qui regarde ». C'est une histoire corrompue qui devient sujet de rire par sa grossièreté :

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 93.

Voici l'histoire de Martimilli Lopez Fils de Maman nationale, telle que la racontent ceux de ma tribu, avec leur goût du mythe, au milieu des éclats de rire, Lopez Maman qui maintenant dort au musée de la Nation dans son cercueil de pierre, avec son œil droit qui n'a pas su se fermer, mais laissons-le regarder la patrie pour les siècles des siècles, qu'il veille sur nous dans son sommeil de père pourrissant, laissons-le nous protéger des tyrans, ce regard de mort germera dans la mémoire des enfants de nos enfants, c'est le symbole même de notre passé. Dieu est grand ! Et cet œil qui regarde, c'est la nation en miniature⁵⁰⁹.

Nora Alexandre Kazi-Tani atteste qu'il s'agit bien d'un rapport intertextuel qui consiste à reprendre les symboles qui fondent « les lois du Père ». Dans cette perspective, le roman se présente comme une réflexion sur l'extraordinaire pouvoir du langage symbolique. On retrouve, chez Sony Labou Tansi, de même que chez Kourouma, ce qui est maintenant un classique dans la littérature francophone, à savoir « la tradition comme prétexte pour l'examen des idées reçues. »

Les figures traditionnelles de la religion chrétienne sont aussi sujettes à la transgression. La mission d'évangélisation est tournée en dérision par le fait que les prêtres, les abbés et les cardinaux, représentants de Dieu, tombent dans le vice de la cupidité, de la fornication et du pouvoir politique. Tout ce monde de piété s'avilit dans les tentations mondaines ou dans les mailles du pouvoir par cupidité, leurs valeurs ne sont plus crédibles. Dans *La Vie et demie*, le Révérend Père Wangotti est un monstre qui continue et qui symbolise la colonisation. Le narrateur note que « si le révérend père vous donne une aubergine, c'est qu'il va vous prendre votre jardin⁵¹⁰ ». Le Révérend est décrit avec des défauts graves, il est raciste et n'aime pas les Pygmées, mais au comble de ses nombreux défauts, figurent son goût pour les femmes. Il est accusé de « trahir les bonnes sœurs de la mission Sainte-Barbe⁵¹¹ », et il pratique même la sorcellerie selon les dires des fidèles. Quant à l'Abbé, une autre figure de l'Eglise, il finit par succomber au charme de Chaïdana et il commet l'adultère de manière répétitive étant sous l'envoûtement d'un corps qu'il qualifie de « piège de chair ».

Les personnages religieux rejoignent le lot des symboles et des mythes de la déchéance. Ils entraînent avec eux les mythes originels de la tradition orale et ceux du christianisme mais uniquement lorsqu'ils sont affiliés au pouvoir. La déstructuration des mythes constitue une tentative nouvelle de conquérir le langage littéraire. L'écrivain doit le nettoyer de ses clichés, il doit libérer la langue de ses mythes et de ses symboles pour y

⁵⁰⁹ Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, op. cit., p. 23.

⁵¹⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 112.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 116.

inscrire une vision du monde débarrassée du colonialisme et de la propagande des Etats des indépendances. Le discours romanesque apparaît ainsi comme un macro-système sémiologique dans lequel certains symboles sont évoqués dans le but de les désacraliser alors que d'autres doivent ou survivre ou naître.

II.3 UN SYMBOLISME DES ORIGINES POUR UNE RÉHABILITATION DE LA PENSÉE PREMIÈRE

Qu'est-ce qu'un symbole ?

Nous avons introduit la théorie du signe mythique en précisant son affiliation à un domaine non pas du réel directement ainsi que cela se passe avec le signe linguistique mais comme un ancrage dans le domaine langagier donc symbolique. Le signe mythologique a une valeur idéologique. C'est l'exemple de la croix chrétienne et de l'épée musulmane qui réfèrent au domaine idéologique d'un système sacralisé.

Ceci est également vrai pour le mythe profane ainsi que le montre l'étude du signe mythique faite par Roland Barthes. Le critique prend en exemple deux mots courants : le lion et le Nègre. L'utilisation de l'image « du lion » dans le discours et du vocable « Nègre » dans une photographie affirme que ces deux symboles sont liés à une histoire particulière partagée par une communauté qui reconnaît leur valeur sémiologique, il les associe à une chaîne de concepts. On comprend alors que c'est dans une chaîne mythologique maîtrisée que ces deux vocables se singularisent, se distinguent et se vêtent d'un symbole fort dans « une signification déjà construite » :

Le sens du mythe a une valeur propre, il fait partie d'une histoire [...], dans le sens une signification est déjà construite qui pourrait bien se suffire à elle-même, si le mythe ne le saisissait pas et n'en faisait pas d'un coup une forme vide parasite. Le sens est déjà là complet, il postule un savoir, un passé, une mémoire, un ordre comparatif, de faits, d'idées et de décisions⁵¹².

⁵¹² Roland Barthes, *Mythologies, op, cit.*, p

Le symbole ne peut avoir qu'un « fondement historique » puisque la particularité de ce signe est d'être une parole choisie par l'histoire, il ne saurait surgir de la nature des choses. Le signe symbolique est ainsi de nature variée : il peut être verbal mais peut bien se révéler dans une forme artistique différente. En tant que figure de rhétorique dans l'analyse du discours, il se présente comme une figure métaphorique, telles que la parabole, l'allégorie, le symbole, la synecdoque. Ces images sont l'expression de la profondeur insaisissable du mystère du mythe. Il s'agit de signes qui inscrivent le récit dans un univers culturel désaliéné et restructuré dans sa logique propre.

Les arts sont des postulats indéniables de discours, formes picturales, verbales ou performances corporelles, ils appartiennent au domaine symbolique : le théâtre, la danse, la musique, la sculpture, le sport et le cinéma sont des formes artistiques modernes faiseuses de symboles. La présence permanente des artistes, des troupes de théâtre, du cirque, des danses, des sculpteurs, des architectes dans le roman sonyen, participe à la diégèse en faisant des arts contemporains intégrés dans la fiction une autre voie symbolique qui vient, à côté du discours, apporter toute la mythologie de son récit. Le discours romanesque met en exergue la culture de masse, plusieurs scènes décrivent la profusion et l'effervescence d'une foule avide d'art. On peut entrevoir des symboles de la modernité de l'œuvre sonyenne, eux-mêmes accoucheurs de mythes modernes dans l'univers fictif qui met en scène l'effet de la culture de masse. Dans cet aspect du symbole, nous insisterons particulièrement sur le rôle du langage architectural.

Pour Paul Ricoeur, le symbole se définit comme « toute structure de signification où un sens primaire, littéral du signe désigne un autre sens indirect, secondaire, figuré qui se peut être appréhendé qu'à partir du premier⁵¹³ ». De la même manière, Charles Falardeau, cité par Mouhamadou Diop, affirme qu'aucun auteur « ne peut consciemment éviter que son œuvre ne soit remplie de symboles ou de mythes⁵¹⁴ ». On peut ainsi affirmer qu'écrire, c'est aussi créer des mythes.

C'est pourquoi chez un auteur comme Sony Labou Tansi, la pensée symbolique est beaucoup plus développée que chez d'autres. Ainsi lorsqu'on s'intéresse à la rhétorique sonyenne, est-on confronté à l'abondance des figures allégoriques qui renvoient au monde mystérieux de la religion et du mysticisme ethnique ou artistique. Une œuvre dominée par une telle force et soucieuse des références au monde

⁵¹³ Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 16.

⁵¹⁴ Cheikh Mouhamadou Diop, *Fondements et représentations identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 254.

métaphysique ne peut qu'avoir un fort attrait pour la pensée symbolique. Elle utilise une rhétorique de l'image de la mythologie collective ou individuelle dans le but manifeste de signifier un monde absent, qui n'est pas le réel mais l'univers philosophique.

Le discours littéraire évoque des chaînes sémantiques et leurs idéologies par le simple emploi d'un objet concret reconnu comme représentatif d'un concept hermeneutique. Il convient d'insister, puisque cela a son importance dans notre étude, que dans le langage symbolique, c'est le concret qui signifie le domaine absent de l'abstrait en nous renvoyant au monde des idées et de la signification.

Selon ce modèle de signification par substitution d'un signe par un autre, D. Villepelet, cité par Marie Christine Hazaël-Massieux, affirme que le symbole a cette capacité de « dire autre chose que ce qu'il exprime ».

Le langage symbolique a la force et la capacité de dire autre chose que ce qu'il exprime. Pour l'être humain le monde de significations est aussi vital que le monde des choses, il lui est essentiel de donner sens à la réalité. On peut parler à cet égard de la force de la symbolisation du langage humain dans la mesure où le symbole est moins le mot que le mouvement même de la signification qui offre le sens évoqué. Le symbole rend présent ce qui est impossible à percevoir. Il décrit la réalité sous des aspects qui ne sont pas immédiatement perceptibles, il la recrée et l'invente. Il permet de décoller de l'univers des choses et de faire venir au langage ce que les êtres humains éprouvent, ressentent ou croient⁵¹⁵.

Dans le roman sonyen, ce langage symbolique nous plonge parfois, dans le monde du mystère et dans « les forêts des symboles », d'autres fois, dans les signes théologiques. Là où le signe linguistique révèle ses limites, l'allégorie (du symbole) prolonge le sens. Le romancier exprime dans son œuvre l'insuffisance des mots dans cette nécessité de percer le mystère de l'invisible et de révéler l'ineffable.

Deux fonctions se révèlent dans l'usage du symbole, la première l'inscrit dans l'univers foisonnant et chaotique. Les symboles viennent dire la décadence des mondes politique et religieux modernes. La tradition, le religieux et le profane se côtoient, ils se désidentifient, par l'effet de l'ironie et de l'humour, les symboles retombent dans l'absurdité d'un univers marqué par la perte des valeurs fondamentales. C'est ce que nous étudierons en premier lieu.

Le deuxième mouvement de l'étude des symboles a une portée hagiographique, il s'intéressera au retour au langage symbolique à travers l'usage abondant des matières

⁵¹⁵ D. Villepelet, *L'avenir de la catéchèse*, les éditions de l'Atelier/Lumen Vitae, 2003, pp. 23-24. Cité par Marie Christine Hazaël-Massieux, « Signes et symboles dans la question du sens (en littéraire). »

précieuses lorsque le symbole use du minéral. Lorsque le symbole appartient au champ du végétal qui apparaît, il relève les vertus de la médecine traditionnelle. Le récit procède alors d'une quête d'un langage premier comme sources des idées et des sciences, celui-ci se situe entre la matière brute et son usage architectural.

II.3.1 Usure des symboles chrétiens et expression de la décadence

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, où Estina Bronzario constate que « l'homme n'a que les mots pour dire ce que les mots ne savent pas dire⁵¹⁶. » Jean Michel Devesa soutient que cet ineffable est le mystère qui entoure le réel. Il reprend ainsi l'image de Baudelaire, « les forêts des symboles », et en fait l'enjeu du dire littéraire. L'écriture est alors exégèse et appelle à une lecture herméneutique puisqu'il s'agit de déchiffrer la pensée africaine figurée à partir du symbole qui l'évoque.

Le mystère qui entoure le réel requiert d'être déchiffré. Si le monde se donne bien à lire à travers des forêts de symboles, il incombe aux esprits éclairés, aux hommes conscients de combler en eux une passerelle de cette énergie et de cette respiration essentielle de dégager la désignation d'en dire l'harmonie⁵¹⁷.

Au vu de ses aspects cognitifs, le symbole est envisageable comme une prise de parti dans l'acte de signification dans la mesure où il révèle « l'appartenance culturelle » et ontologique du discours littéraire. Il s'agit d'un ancrage dans un ensemble « d'associations sémantiques liées à la culture qui ne peuvent être traduites » dans une autre culture.

Ce roman convoque plusieurs types de symboles appartenant à plusieurs chaînes d'associations sémantiques, à savoir celles du catholicisme, de la pensée ethnique kongo et de la création artistique. Le discours sonyen n'est pas pour autant un réservoir neutre de symboles. L'auteur use de l'humour comme un contre-pouvoir du symbolisme lorsque celui-ci frôle le dogmatisme. Il s'agit alors d'une distanciation et d'une démystification du symbole religieux par l'humour et l'ironie. Le symbole subit un désencrage de son champ conceptuel. Il appartient à l'auteur de lui donner une fonction valorisante ou de le subvertir. On retrouve abondamment les symboles de la pensée chrétienne revisités dans *La Vie et demie* pour dénoncer la décadence morale.

⁵¹⁶ Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 148.

⁵¹⁷ Jean Michel Devasa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve kongo*, op. cit., p. 102.

On le voit dans l'usage particulier de certains noms ou titres usuels : le discours littéraire en fait des archétypes qui véhiculent l'ensemble idéologique auquel ils appartiennent. Leur signifié est autre qu'une personne physique référée, car ils renvoient directement au domaine idéologique. C'est le cas des titres des personnalités religieuses, ainsi, on trouve dans cette liste les Révérends, les Pères jésuites, les Clercs, les Pasteurs, le Pape, les prophètes. Ces figures sont désacralisées par l'humour et l'ironie qui se perçoivent dans l'incongruité de l'appellation caractérisée d'un personnage et de son comportement.

Ces noms-symboles sont omniprésents dans tous les romans. Cependant, dans la majeure partie des cas, ils sont portés par des personnages défailants et impies. Leur présence rappelle la chute et la décadence de tout un monde spirituel. Dorcilla Mwishu Rwanika, dans son étude du symbole chrétien dans le discours, note que :

Dans *La Vie et demie*, les mots qui désignent des institutions religieuses symbolisant l'implantation de la religion catholique dans le pays décrit par l'auteur et ceux qui dénotent de la hiérarchie des personnes qui veillent à cette religion perdent leur sens premier et ne représentent qu'un symbole auquel des gens ne croient plus⁵¹⁸.

La Vie et demie mentionne le culte de Noël qui a lieu le 24 décembre, cependant cette date symbolique est subvertie par le pouvoir politique qui en use pour faire sa propagande. Le dimanche, jour symbolique du seigneur, est détourné de cette représentation religieuse, le Noël, jour de naissance de Jésus, devient jour politique. La fonction du signe symbole est présente mais le récit provoque une rupture avec sa source idéologique chrétienne, ces symboles sont récupérés par le pouvoir dictatorial qui impose son idéologie à la pensée chrétienne :

Au Révérend Père Wang, qui avait réuni plus de dix personnes autour de la table du Seigneur le dimanche avant neuf heures, on lui avait ordonné de bouffer tous les livres les siens et ceux des chrétiens, on lui avait acheté deux maniocs pour huit heures de repas.

Pour s'amuser, Jean-Cœur-de-Pierre instaura la nuit de l'Opinion, celle du 24 décembre, où les tracts pouvaient être jetés à volonté, à condition qu'on ne vous trouvât pas avec un papier compromettant le 24 avant sept heures du soir et le 25 au matin⁵¹⁹.

⁵¹⁸ Dorcilla Mwishu Ronika, Nyanda Ya Rubango, *Francophonie en procès, le destin unique de Sony Labou Tansi*, op. cit. pp. 206-207.

⁵¹⁹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 119.

L'étude des religions, sectes et des confréries montre que l'utilisation du langage symbolique est importante. Elle fonde une sacralité de certains objets qui structurent une communication au sein du cercle des fidèles. L'adhésion aux symboles sacrés est primordiale puisqu'ils ne sont identifiables et interprétables que par les initiés. Dans cette mesure, leur méconnaissance et leur abandon signifient une menace pour la communauté. On s'aperçoit que le roman sonyen construit, traduit des situations où les symboles sont ou subvertis ou reniés ou décalés de leur cadre spirituel, ce qui signifie que l'univers référé est dans sa phase de décadence. La confiscation du jour du Seigneur et du « 24 décembre » par le pouvoir et l'abandon de « Dieu » par ses fidèles signifient un monde à venir sans religion et sans spiritualité dominé par la dictature.

Les types de symboles formels représentés par un objet ou un geste sont nombreux. Il s'agit de « la croix de Jésus », du geste de « se signer », des livres saints « - le coran, le Talmud, la Bible et leurs prophètes-« . Cependant, ils sont tous représentés dans des situations humoristiques ou un univers qui les désacralise. L'emploi du langage symbolique par l'abondance de signes religieux rapproche la rhétorique sonyenne de l'écriture biblique puisque l'une des caractéristiques de l'Apocalypse de Jean est l'usage du langage symbolique.

Ainsi Elian Cuvillier observe en effet que :

[...] Parler de l'avènement du monde nouveau suppose un discours sur l'indicible, sur l'action même de Dieu. Le langage symbolique tente de représenter la réalité transcendante dont il est sensé rendre compte. [...] Ce faisant le langage symbolique œuvre sur une réalité profonde du discours : par-delà les réalités imposées, l'auteur donne à penser une compréhension de Dieu et du monde spécifique⁵²⁰.

Tous les symboles représentés sont en usure dès lors que leur structure suprême, le concept du divin, qui demeure leur pilier, s'effondre. Dans *La Vie et demie* à travers ce qui peut paraître comme blasphématoire, la mort de Dieu est déclarée selon le principe nietzschéen. La raison en est le désespoir des hommes, les fidèles s'en prennent au fondement de la logique chrétienne, en accusant « Dieu » d'être responsable du malheur des hommes sur terre, ils abandonnent leur croyance et s'abandonnent à un sort tragique.

⁵²⁰ Elian Cuvillier, « L'Apocalypse de Jean », in (dir) Daniel Maguerat, *Introduction au nouveau testament, son histoire, son écriture et sa théologie*, Paris, Editions du Cerf, 2008, p. 418.

Les fidèles du RP Wang ainsi que ceux du pasteur Matassalakari tombèrent d'accord pour dire qu'il ne servait à rien d'aller à la messe puisque Dieu avait envoyé l'enfer à domicile et à tout le monde sauf à Chaidana-aux-gros-cheveux et à quelques pygmées⁵²¹.

Le discours de Sony Labou Tansi est un rapport parallèle à la langue symbolique, mais il est différent du sens catholique du fait qu'il n'est que la représentation de ses signes bibliques. Le récit se dévoile alors comme une technique de transformation voire même de métamorphose du symbole chrétien. La dichotomie du Bien et du Mal est rompue. Tout s'entremêle d'ailleurs : la croix, les écritures saintes, les symboles rituels sont tous contaminés par le chaos qui marque la fin d'un monde spirituel substitué à un monde de pierre.

La matière fécale et le minéral comme symboles de la décadence politique

C'est ce que révèle l'omniprésence de constructions architecturales -cathédrale, pont, route-, symboles de la lutte de l'homme moderne contre ses dieux et contre la Nature. L'omniprésence de la pierre dans le récit apparaît comme un nouveau symbole de l'homme moderne et de sa société. Elle est doublée d'une autre matière qui la prolonge, la matière fécale. Celle-ci domine l'univers des dictatures comme symbole de sa déchéance. La matière fécale et la pierre sont de l'ordre du règne minéral, matières pauvres et hiérarchiquement les plus basses, leur froideur et leur inertie dénotant un vide d'esprit et d'idée. Ainsi leur symbolisation renvoie-t-elle à un appauvrissement moral et la déchéance comme condition de l'homme moderne.

En s'appuyant sur la dialectique des matières dures et molles, Florence Paravy constate qu'il y a une imagination qui se structure dans l'opposition du mou et de du dur. « Toutes les images que nous nous faisons de la matière intime des choses » sont soumises à ces qualités, « les premiers qualificatifs que reçoit la résistance de la matière, la première existence du monde résistant. » Ces deux matières ont un usage symbolique pertinent dans le roman francophone en général. Ce sont deux matériaux durs et solides, mous, malléables et humides qui dominent « le symbolisme de la matière dure », en jouant le rôle d'archétypes des schèmes multiples qui composent la symbolique du minéral.

⁵²¹ *Ibidem*, p.122.

Florence Paravy explique que :

A ces deux univers, s'associent des schèmes dysphoriques quelque peu différents. L'image de la défaite et de la mort, dans ce que nous appelons le régime minéral, s'exprime à travers des images de fracture, d'effritement et de désagrégation, car c'est ainsi que dépérit la matière sèche et dure⁵²².

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, le narrateur évoque la tragique condition de sa communauté à travers la métaphore de la dureté qui renvoie à la fois à la pierre et à la vie des opprimés. L'image de la pierre exprime l'angoisse et la dépression, elle donne l'impression que c'est l'homme qui a été « fracturé ». Le narrateur use du champ lexical de la chaîne du minéral, il évoque cette « part du monde [qui] est dure de cette dureté sans nom. Ainsi, « les pierres [nous] ont toujours montré » à l'homme « le côté fracturé de leur rêve⁵²³. »

Dans l'image symbolique de la condition humaine, le narrateur évoque la responsabilité du ciel, coupable de cette vie de pierre que l'homme doit vivre ici bas. Les éléments de la constellation, qui jadis ont été en harmonie avec l'homme dans sa volonté de symboliser le divin et le domaine idéologique, lui échappent désormais, confisqués par « un ciel étourdi ». Ce sont les pierres qui appartiennent à l'homme et qui partagent son espace dans ce « grand rêve fracturé des pierres de Baltayonsa. Colonnades. Menhirs. Sous (notre) ciel étourdi qui a toujours oublié de lâcher le soleil le soir. L'amour ne peut que deux choses : sauver ou tuer.»

Le roman intègre la matière fécale dans la chaîne des symboles tirés du langage minéral de telle sorte que les selles qui envahissent l'univers du pouvoir se répètent dans tous les romans. *L'Etat honteux* décrit cette scène où le scatologique et l'humour s'imposent face à la gravité des sujets abordés. Le palais présidentiel, lieu de torture et des violences multiples s'apprêtent lorsque régulièrement cet espace est envahi par les selles symbole de la déchéance politique. Cette séquence de l'écriture grotesque et absurde porte la violence du symbole de la chute de l'homme à son paroxysme puisque le lieu d'autorité devient espace scatologique :

⁵²² Florence Paravy, *L'espace dans le roman francophone africain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 324.

⁵²³ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 188.

Pauvre mon colonel Martimilli Lopez : il les fait tous venir et leur montre le caca que j'ai trouvé dans mon gobelet, il le leur fait humer à tous ; voilà comment sent la patrie, humez, humez-moi ça.

- Mon colonel moi aussi j'ai trouvé du caca dans un gobelet chez moi, dit Torezo national ministre des matières premières.

- Et Moi aussi.

- Et moi aussi.

- Taisez-vous.

Lojeyo national dit : monsieur le président j'ai trouvé du caca dans mon lit.

Moi aussi⁵²⁴.

Florence Paravy décrit l'univers fécal comme le symbole du pouvoir, tout ce qui est de l'ordre de la matière abjecte renvoie au symbolisme des dictatures. « Les déjections, symbole de l'abjection morale et politique deviennent donc l'emblème honteux d'un pouvoir qui n'a d'autre nom que le caca. » Ces symboles populaires tirés du langage sont ceux de la souillure politique dans l'univers fictif. Ils s'opposent, dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, à l'or, à l'argent, au bronze, au rayon et aux photons magnétiques comme matières nobles, dans ce qui peut être qualifié d'expression d'une pensée première dans le roman sonyen.

II. 3.2 Le retour au langage symbolique

Définition de la pensée première et de la magie comme ancêtres de la science

Le discours romanesque explore les domaines symboliques des matières scientifiques et permet leur participation à l'écriture du roman sonyen au même titre que la cosmogonie kongo et les religions ethniques. Le domaine de la science en tant que connaissance transformatrice est introduit par des personnages tels que Hoscarr Hanah père et fils ou le Père Bona. A cette catégorie, s'ajoute la profusion de chercheurs occidentaux qui prolifèrent dans la fiction pour résoudre les mystères de la nature.

Tout scientifique moderne apparaît, dans le roman, comme un chercheur tourné vers un passé qu'il interroge et vers un avenir qu'il craint. Il est hanté par l'idée de la création divine ou cherche à produire son œuvre. Chez Sony Labou Tansi, la recherche s'apparente au roman picardien, le scientifique est un véritable Don Quichotte, il demeure étrangement dans l'Absurde. Le récit est dominé par l'ironie de telle sorte qu'on

⁵²⁴ Sony Labou tansi, *L'Etat honteux*, op. cit., p. 85.

peut apercevoir dans la démarche scientifique une critique de la rationalité pure en comparant la science de la vie et la science de la matière. Les sujets abordés sont la médecine, l'archéologie et la science physique. Le roman sonyen dévoile les signes analogiques d'un « langage premier » que Levi-Strauss définit comme l'origine des arts et de la science. Le récit ouvre une brèche entre la pensée primitive et la raison analytique en les rendant par moment complémentaires dans cet univers où tout contribue à signifier le mystère de l'existence.

Claude Levi Strauss développe cette idée d'un artiste bricoleur en mi-chemin entre la science et la magie dans le chapitre I de *La pensée sauvage*⁵²⁵ intitulé « La science du concret », il affirme alors la relation naturelle entre l'art, la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique » ; car, poursuit-il, « l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui en même temps objet de connaissance. » Dans la pensée mythique ou la pensée première, le sujet pensant est comparé à un bricoleur qui mobilise des matériaux divers et des images concrètes pour créer et agir sur le réel.

Il s'agit de l'aspect conceptuel de « la mythopoétique » qu'on retrouve dans l'art dit « brut ou naïf ». Très présent dans l'architecture, celle-ci pourrait en être le symbole parfait. Dans la pensée mythique, « l'image et le concept » jouent tous les deux les rôles de « signifiant et de signifié ». Toutefois, en tant que pensée concrète, « l'image ne peut pas être idée ». Même si elle peut jouer le rôle de signe, elle reste figurée. Le langage mythique fonctionne à coups « d'analogies et de rapprochements ». Il s'emploie à des objets concrets de la nature qui intègrent des créations qui « se ramènent toujours à un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée selon qu'ils figurent dans l'ensemble instrumental ou dans l'argument final » faisant des signifiés les signifiants par analogie. La pensée « première » est conçue comme un langage qui communique non seulement avec les choses mais aussi au moyen des choses ». Il est poésie du bricolage usant « des bribes d'événements, des débris et des morceaux, témoins et fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. »

A travers plusieurs aspects esthétiques que nous allons relever, nous constatons que le langage sonyen imite le langage primitif, il use des images composées de la symbolique de la matière minérale et végétale. La Nature entière prête des matières qui représentent une chaîne de logique et des catégories d'objets reconnus dans leur

⁵²⁵ Claude Levi Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 389 p. (numérisé le 2 juin 2088).

fonctionnalité et dans leur valeur symbolique. Deux catégories dominent le roman : premièrement, la matière minérale organisée dans une chaîne hiérarchique comme catégorie de la pensée archéologique de la transformation de la matière porteuse de témoignage de la mythologique et des origines de la science. Et deuxièmement, la matière biologique caractérisée dans son rapport à la science médicale dont le mystère est préservé dans la forêt des ancêtres.

La chaîne sémantique du minéral

Contrairement à la narration, l'occurrence de figures et des objets matériels relevant de la pensée mythique ne participent pas à l'évolution de l'histoire. Leur émergence soudaine et inattendue constitue en fait des fragments dans les chaînes de signification dont la valeur demeure mnémonique. Son intérêt littéraire est de participer d'une poétique de l'image concrète parfois métaphore parfois allégorie. Le désordre et le caractère hétéroclite de ces matériaux composites est significatif : ils accordent à l'œuvre l'esthétique du merveilleux et du baroque par le gigantisme des projets. Dans *Le Commencement des douleurs*, la science de Hoscari Hanah sauve la race noire, « de la médisance classique et du mépris où les potentats du savoir ont enfermé notre race.⁵²⁶ » Hoscari Hanah s'évertue dans ses recherches scientifiques, il tire « du fond de l'Océan », tel un dieu, des terres absolument vierges interdites aux cultures et à l'habitat. » L'émergence des îles dans l'Océan font du savant-artiste un dieu vivant créateur des formes.

« L'or », « le bronze », « l'argent » et « le granit » composent une chaîne sémantique proche du symbolisme scientifique. D'autres matières plus merveilleuses complètent cette liste. Il est question des « photons » et d'un âge de « rayon ».

Cette démarche de signification est différente des tropes qui utilisent des signes linguistiques selon la définition saussurienne. Elle est plutôt proche de la science puisqu'elle en est l'ancêtre, le recours à une telle écriture fait de l'écrivain « le bricoleur » qui rassemble et lie des objets de natures diverses. Ainsi Claude Lévi Strauss distingue-t-il le travail du scientifique et de l'artiste par le fait que ce premier « fait des événements (changer le monde) au moyen des structures » alors que le dernier, l'artiste, des structures au moyen des événements ». L'art se situe dans le domaine concret et

⁵²⁶ Sony Labou tansi, *Le Commencement des douleurs*, op.cit., p. 112.

matériel des objets du réel et de la nature réinvestis dans le langage comme signes concrets d'un discours romanesque apparenté, dans certains de ses aspects, au langage mythique et à la magie comme pouvoir de transformation.

En effet, dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Estina Bronzario, qui signifie Estina de bronze, la dame de bronze est un personnage proche des déesses par sa vertu et son sens moral. Héroïne de ce roman, elle représente le monde des ancêtres et semble sortir d'un autre âge où l'homme fut plus vertueux. Nous avons évoqué le mortier en or qu'elle utilise dans sa loge pour communiquer avec les ancêtres, ces deux matières rappellent un âge d'or kongo, un monde harmonieux où le respect de la nature était de rigueur. Ce temps correspond au temps des mythes et des symboles de « la pensée première ».

Dans ce passage de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* marqué par le merveilleux du récit de Ngomédé, il est évoqué de nombreuses matières chimiques ou transformables. Tout est symbole de la science et de la recherche à travers « le Calypso » et son équipage qui fouille les fonds marins. Le récit évoque des matières rares comme « les bronzes de la cité du roi Yargononta », « la boîte en argent », « le soufre et du phosphore », les « photons magnétiques ». La matière comme outil de travail de transformation renvoie à un homme premier qui laisse ses traces et les vestiges d'un savoir de transformation dans une civilisation disparue. Le « Calypso » et les rois « Yargononta », homonyme des Argonautes, réfèrent à deux célèbres équipages d'exploration des mers. La légende des Argonautes embarqués dans l'Argo, en quête de la toison d'or, appartient à la mythologie grecque. En convoquant ce symbole ancien de la mythologie grecque, le récit renvoie à toutes les origines de la science.

Quand j'ai étripé la lote, j'ai trouvé une boîte en argent dans son estomac et dans la boîte était ce livre.

[...] J'ai montré le livre à l'équipage de la Calypso. Mais ils m'ont traité de tout, à l'époque, ils remontaient les bronzes de la cité du roi YargoNonta. Vous n'allez pas me croire mais les caractères du livre sont faits de photons magnétisés, une technique que notre époque ne connaît pas. J'ai passé huit ans à les déchiffrer...⁵²⁷.

Les temps et les drames promis par le livre sont les représentations imagées des guerres atomiques et des catastrophes écologiques. Il est ainsi question d'explosion de

⁵²⁷ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 62.

« soufre », de « phosphore » et des « gaz ». Le roman sonyen avertit des rechauffements de la planète, des canicules et de la pollution par le rejet du « carbone ». Les matières explosives et polluantes constituent l'une des menaces qui annoncent les temps apocalyptiques. La chaîne de la matière oppose le brut à la matière transformée par l'homme devenue toxique. En tant que substance polluante, le carbone marque un âge plus proche des temps modernes, il entame la décadence de l'humanité et les conséquences d'une science qui précipite les drames écologiques. Le narrateur affirme qu'il y aura « des tempêtes de souffres et de phosphore, il y aura les gaz de Nsanga-Norda portés à des températures si hautes qu'ils liquéfieront le carbone... il y aura des vents de feu . »

Le Commencement des douleurs, dernier roman de Sony Labou Tansi, postule un débat, où se noue et se dénoue l'intrigue du conflit entre la science et la Nature. Écriture parabolique, ce roman impose alors à l'homme de trouver un juste milieu. Hoscscar Hanah, le savant, cherche à faire pousser une île dans l'océan comme un dieu. À sa mort, son fils, Hoscscar Hanah Junior, poursuit ses recherches, il réussira à éradiquer les maladies et la canicule qui menace la terre de son extinction grâce à la découverte de « l'immunité générale permanente. » La description du laboratoire de Hoscscar montre, par la profusion des éléments et l'excès de détails, cet attrait aux symboles de la science alchimique :

C'était un monde lugubre de visières, de tubulures, de cuves, de vases, de bonbonnes, de scanographes, de mateaux, de presses, de thermostats, de projecteurs, de raclours, d'aimants gigantesques, de fils conducteurs...⁵²⁸

Sony Labou Tansi adhère à une science qui invente la vie et qui contribue au bien-être de l'homme, tout en condamnant les dégâts écologiques que fait notre ère de l'atome et du nucléaire. La matière comme symbole ne renvoie ainsi qu'à elle-même. Signe concret, il appartient au domaine du langage de la transformation et de l'art.

La chaîne sémantique du végétal

Dans *La Vie et demie*, il est évoqué un peuple de la forêt, les pygmées, qui ont su sauvegarder une connaissance et un savoir faire ancestral, équilibre entre l'homme et

⁵²⁸ Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, op.cit., p. 147.

la nature. Les savoirs ancestraux demeurent les vertus thérapeutiques de la nature. La forêt est le lieu d'un langage premier qui exprime la correspondance parfaite entre l'homme, son corps et toute la chaîne végétale. Comprendre et dialoguer avec la nature demande une maîtrise des sciences traditionnelles et une redécouverte des vertus thérapeutiques des plantes. De plus en plus méconnue, cette médecine traditionnelle de la forêt est uniquement à la portée des ses initiés. Ce monde végétal est un schéma symbolique qui contribue au discours de manière imagée selon le fonctionnement du signe de la pensée mythique, c'est-à-dire par analogie. Les personnages reconnaissent les plantes selon leur fonction dans la vie et les réintègre à la communication.

Si on compare les signes du symbolisme végétal aux formules scientifiques d'Hoscar Hana Junior dans *Le Commencement des douleurs*, il convient de dire que la médecine traditionnelle ne s'oppose pas à la médecine moderne mais plutôt que les deux se complètent. L'intérêt de l'analyse de la chaîne végétale dans notre travail demeure sa fonction langagière, les plantes et ses composantes étant employées comme des signes symboliques.

La scène où Chaïdana se fait soigner se passe dans la forêt des pygmées, lieu de communication avec les ancêtres. Deux personnages, Kabahashou et Kapahacheu, démontrent une maîtrise parfaite du monde sauvage. Chaque plante évoquée est pour eux un signe et une formule de leur médecine. Le symbole de la chaîne végétale ne renvoie pas à un signifié qui lui est extérieur, il évoque la manière dont il agit sur l'homme. Sa communication est de l'ordre du performatif. C'est ce qui est révélé à Chaïdana dans cette scène où elle est initiée au langage de la Nature :

Cette feuille tu mets sous la langue pour devenir homme-arbre. Cette feuille tu mâches pour ne pas faire fuir le gibier. Cette feuille tu frotes pour que les serpents s'éloignent. Cette feuille pour garder le souffle. Cette feuille. Cette liane. Cette racine. Cette sève. Cette plante⁵²⁹.

L'emploi du pronom démonstratif singularise ici chaque signe évoqué. Il signifie que chaque feuille est unique et elle s'oppose aux autres feuilles par sa fonctionnalité. La causalité de son usage définit son utilité, elle correspond à cet usage particulier. Ainsi, chaque signe est unique et existe par opposition aux autres

⁵²⁹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p. 98.

signes. Dans ce système symbolique, les objets n'ont de sens que parce qu'ils sont utiles, c'est selon leur nécessité qu'ils intégreront la chaîne par une relation d'analogie.

Antoine Yila affirme qu'il s'agit d'un « univers scientifique de la tropicalité ou d'une exaltation de la médecine traditionnelle africaine⁵³⁰. » Les sèves, substances liquides, s'apparentent à la famille des potions guérisseuses, leur fonction significative les distingue les unes des autres et en fait une autre famille de signes concrets de ce langage de la Nature. Il est révélé à Chaïdana que « les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages et les effets de vin. La gamme de poisons. La gamme de drogues⁵³¹. »

De la même manière, dans cet univers fonctionnel, les mots sont eux aussi des signes concrets qui existent à côté des plantes, des feuilles, des lianes et des sèves. Ils ont une fonction médicinale et agissent sur le corps humain comme des signes magiques. Ils perdent ici leur fonction de signifiants et ne sont que des formules concrètes ayant des vertus guérisseuses qui n'ont de sens que dans leur relation au corps humain. Le narrateur évoque, dans le passage que nous citons ci-dessous, la voie thérapeutique des mots « qui guérissent, des mots qui font pleuvoir, des mots qui donnent la chance et ceux qui la tuent⁵³². »

Les vertus de la nature par la magie de ses symboles sont multiples tant celles-ci cachent des mondes perdus par les hommes. Derrière le mystère de la forêt, les arbres, les fleuves et les animaux se révèlent une chaîne sémantique du merveilleux qui permet à l'homme d'entrer en contact avec sa mémoire. L'allégorie mythologique de l'arbre décline ses fonctions, de l'arbre à palabre, de l'arbre de vie et de l'arbre de la connaissance. Comme il est dit dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, il existe « l'arbre à palabre, un sumac touffu et bien feuillu, planté disait-on par les fondateurs de Valancia. L'arbre devait avoir sept à huit cents ans⁵³³ » :

Au-delà du lac est le bois Zumbu où les anciens ont coutume de venir parler aux vivants. Le bois cache le lac mystérieux de Polo Sadisa, avec ses fonds tapissés d'or, d'argent et du squelette des téméraires qui ont voulu contourner les lois impitoyables de sa gestation. La nuit les eaux du lac s'allument et tonnent [...] ⁵³⁴.

⁵³⁰ Antoine Yila, « L'œuvre de Sony Labou Tansi, une poétique de la modernité », in Mukala Kadima Nzuji, *Sony Labou Tansi ou la quête du sens*, op. cit., p. 195.

⁵³¹ Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, op. cit., p.

⁵³² *Ibidem*, p. 98.

⁵³³ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p. 115.

⁵³⁴ Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan*, op. cit., p. 90.

Le langage poétique de l'architecture

Le texte sonyen est « une mythopoésie » dont les vertus rhétoriques fascinent par le pouvoir magique du signe évocateur. Le discours cumule les images, qui par l'effet de la représentation, célèbrent un sens figuratif qui se désolidarise du réalisme et de l'imitation habituelle de la description. Le discours s'ancre plutôt dans les langages incantatoires de la parole magique qui appartient à la pensée première dominée par le signe et la forme, dans cette logique, le thème de l'architecture revient régulièrement dans le roman sonyen.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Sarngata Nola construit une citadelle qualifiée de « monstre de pierre », soi-disant pour sauver Estina Bronzario. Cette citadelle est édifiée par des artistes, des comédiens, elle est faite d'un assemblage de pierres et de glaise. Le récit ne mentionne à aucun moment l'utilisation d'une autre matière plus noble, le métal étant complètement exclu. L'homme se trouve réduit à son âge premier par l'usage de sa matière propre, la glaise à partir de laquelle il a été créé et la pierre son semblable. Cette citadelle n'est que le symbole d'une condition toujours répétée de l'homme, le désir de s'élever. Elle se dévoile en un monstre d'argile et de pierre, symbole concret de l'âge primaire de l'humanité. On retrouve ici cette dialectique du dur et du mou à travers l'évocation de la pierre et de l'argile qui montent vers le ciel pour montrer « le rêve inépuisable des hommes » :

Des files de gens transportaient la terre qui allaient dans le sens opposés à celui de transporteurs de pierres, qui les roulaient, les poussaient, les tiraient sur des bûches.

[...] Le monstre de pierres montait. On le voyait déjà à Nsanga Norda. Pendant seize ans, jour et nuit, de foules noires roulèrent les monolithes, chantant et dansant le chahut de l'espoir. Mois après moi, année après année, l'édifice montait à l'assaut du ciel bleu à qui les pierres montraient leurs formes farouches, et le rêve inépuisable des hommes. Au bout de la seizième année, le monstre atteignit la taille immonde de quatre cent vingt-sept mètres. [...] ⁵³⁵.

La matière comme symbole finit par s'imposer à l'homme, elle est à la fois langage des formes et pensée architecturale qui procède d'une représentation essentiellement géométrique. Elle se substitue au signe linguistique ainsi, les formes évoquées ne renvoient à aucun signifié de l'ordre du réel.

⁵³⁵ Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, op. cit., p.122.

Impostes, archivoltas, arcades, colonnes, volutes, bas reliefs, triforiums, tourelles, rinceaux, queues d'aronde, pylônes, portiques, péristyles, monoptères, lanternes, donjons dansaient aux lueurs du sud à l'heure où les tropiques sentent la dure odeur des tombeaux. C'était si beau que personne ne savait plus comment arrêter l'édifice⁵³⁶.

Grâce à cette cathédrale aux allures mythiques rappelant la démesure de la tour de Babel, Sony Labou Tansi écrit peut-être l'une de ses meilleures. Dans un langage poétique, le symbolisme des figures géométriques affiche la densité et la profondeur du verbe mythologique.

Conclusion de la troisième partie

La présence des mythes sacrés et des signes mythologiques religieux sont la proposition d'un nouveau discours littéraire africain. L'œuvre est en quête d'équilibre entre un héritage primitif et les apports de la colonisation. Achille Mbembe trouve chez l'auteur congolais et chez son homologue ivoirien, Ahmadou Kourouma, les sources de la pensée postcoloniale, qui, à plusieurs niveaux, dépasse les vieux antagonismes idéologiques de la raison et de l'émotion.

En effet, *Les Soleils des indépendances* met en scène le savoir en interrogeant la place de la pensée africaine aujourd'hui. Mais Madeleine Borgomano estime que le roman d'Ahmadou Kourouma le fait de manière « simpliste » en se basant uniquement sur le regard de Fama :

Les Soleils des indépendances dressent le constat d'une fracture profonde du savoir, tout en restant, avec le héros, d'un seul côté. Le parti pris monologique et l'enfermement dans l'unique point de vue de Fama, réduisent cependant le conflit à une opposition trop simple. Car le point de vue représenté est celui d'une vieille garde tournée vers le passé qui ne peut que déplorer le déclin de son savoir dans un monde « terrible, changeant, incompréhensible », un monde « renversé ». Mais le personnage ne peut se confondre avec l'auteur et le monologue intérieur de Fama est contesté par le discours du roman, genre importé et écrit en français. Ce discours implique un auteur et un narrateur passés, eux, de l'autre côté, même s'ils choisissent de laisser s'exprimer le chant du cygne d'un vieux féodal déchu, témoin du crépuscule d'un savoir qui se perd, sans intervenir autrement que par leur présence implicite et sans prendre de position⁵³⁷.

⁵³⁶ *Ibidem.*, p. 151.

⁵³⁷ Madeleine Borgomano, « La place des savoirs dans l'œuvre de Kourouma », notre librairie, <http://www.institutfrancais.com/librairie/dernier/pdf/>, 2001, p. 20.

Plus que dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, la polyphonie et le dialogisme qui dominant le récit sonyen favorisent une pluralité de discours et l'ouverture de la réflexion qui confèrent à sa fiction tout un sens philosophique. Les idées qui se contredisent et qui s'opposent à l'intérieur de la même œuvre ne sont que l'affirmation, dans cet espace fictif, d'une réflexion philosophique ouverte à la réalité postcoloniale et à son hybridité. Sony Labou Tansi est un précurseur du dialogisme dans le roman africain puisque cette technique propice au débat polyphonique ne se trouvera dans le roman d'Ahmadou Kourouma que beaucoup plus tard alors qu'elle est efficiente déjà dans *La Vie et demie*, roman publié en 1979.

Madeleine Borgomano rappelle dans son article que *Les Soleils des indépendances* fut le récit du monologue alors que *Monné, Outrage et Défi* introduit le dialogisme et la confrontation des idées et des savoirs ancestraux et occidentaux :

Le monologue, dominant dans *Les Soleils (des indépendances)*, est remplacé dans ce roman dialogique par un concert de voix diverses et souvent discordantes. La voix de Djigui, porte-parole des traditions et de l'expérience, interprète assuré des signes du monde, est souvent atteinte par le doute. La voix du griot rassure mais participe au mensonge généralisé en « inventant » l'histoire officielle (p. 190). La voix du « sicaire » dévoile les dessous du pouvoir (p. 177). La voix de l'interprète, unique passeur entre les deux savoirs, tente d'accommoder des connaissances occidentales rudimentaires à la sauce malinké, non sans moult distorsions. « Nous », voix collective du peuple de Soba, gavé de mensonges contradictoires, ne sait plus à quel saint se vouer⁵³⁸.

Le roman sonyen se définit comme un espace des idées capable d'inspirer une philosophie africaine ou d'enrichir ce qu'on qualifie aujourd'hui d'ethnoscience. Il s'agit de l'aboutissement du processus de « reterritorialisation » de la pensée et de la problématique littéraires. Parlant du même phénomène, Achille Mbembe préfère le terme de « vernacularisation des langues, des religions et des techniques héritées du colonialisme » :

Les langues, religions et techniques héritées du colonialisme sont passées par un processus de vernacularisation - iconoclaste sans doute, et en bien des aspects destructeur, mais aussi porteur de ressources nouvelles tant sur le plan de l'imagination, de la représentation que de la pensée. Il n'y a qu'à voir, de ce point de vue, la saveur

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 11.

Le roman de Sony Labou Tansi peut ainsi se lire comme le discours qui canalise le chaos postcolonial, qui sans chercher à l'ordonner, arrive à signifier son caractère difforme et à trouver dans son hybridation, le sens philosophique de notre contemporain. Ce faisant, la réhabilitation de l'ontologie des peuples du continent africain est primordiale, elle s'avère une reterritorialisation du débat intellectuel. Le discours qui en résulte intègre autant la pensée primitive que les apports occidentaux. Cette présence des symboles des systèmes idéologiques ethno-religieux et syncrétistes est un refus clair de mimer et d'imiter une pensée occidentale qui ne traduirait alors qu'une reproduction artificielle.

L'œuvre poétise les lieux de mémoire, les langues, les symboles et les mythes dans le but d'investir le discours critique et la pensée philosophique contemporaine. Cette caractéristique du roman sonyen constitue l'un des héritages majeurs que Sony Labou Tansi lègue à son lecteur et aux générations actuelles d'auteurs francophones d'Afrique.

⁵³⁹ Achille Mbembe, « Francophonie et politique du monde », <http://congopage.com/article4594.html>, (Consulté le 24 juin 2011.)

CONCLUSION GÉNÉRALE

La thématique de la violence confère au roman sonyen une portée philosophique qui, à travers l'omniprésence du religieux et des mythes des origines, rapproche l'œuvre du domaine métaphysique. Ainsi, le premier constat qu'on peut faire est que le roman de Sony Labou Tansi appartient au domaine idéologique. Sa lecture doit définir la fiction comme le résultat d'une réflexion sur la condition humaine qui aboutit à l'engagement de l'auteur dans la défense des idées et des mémoires des peuples issus de la colonisation.

Deux analyses pertinentes comparent la philosophie sonyenne à l'existentialisme sartrien, ce qui semble cohérent au vu des préoccupations de l'écrivain. Kapanga Kasongo affirme qu'il y a une éthique humaniste qui veut défendre l'homme dans la plénitude de sa vie et de ses idéaux. Il y a chez les personnages-héros un désir ardent d'émerger au dessus de la mêlée. Ces deux principes participent d'une vision sartrienne et nitzschéenne de l'existence, ils suggèrent un élan centrifuge du héros sonyen qui se donne la tâche d'ériger une existence significative et de contribuer à l'édification de la société contre les forces du mal à contenir⁵⁴⁰ ». *L'Enfer c'est les Autres*, disait Jean Paul Sartre dans sa pièce de théâtre *Huis-clos*⁵⁴¹. La violence politique chez Sony Labou Tansi fait écho à cette dialectique de l'Autre, c'est la raison pour laquelle Jean-Marie Kouakou lui trouve des points de convergence avec l'existentialisme sartrien dans ce qu'il qualifie de « phobie vis-à-vis de tout objet », « d'instinct de conservation du moi » et de « chiasme » :

On a en tout cas l'impression d'une œuvre où cohabite la phobie vis-à-vis de tout objet toujours radicalement opposé en objet d'angoisse. Et cette cohabitation se partage constamment avec les instincts de conservation du moi. [...] C'est ainsi encore que tout

⁵⁴⁰ Kapanga Kasongo, « Le héros sonyen à la croisée des principes sartriens et nitzschéens », in dir, Dorcella Mwishu Rwanika et Nyunda Ya Rubango, *La littérature francophone en procès, le destin unique de Sony Labou Tansi, op. cit.*, p. 105.

⁵⁴¹ Jean Paul Sartre, *Huis-clos*, Paris, Gallimard, Folio, 1944.

vient se penser dans l'ordre du chiasme, puisque justement, l'être (le sujet tansien) est pris dans son être et son non-être⁵⁴².

Le rapport à l'Autre ne peut se jouer que dans l'espace politique où se négocient la vie et la mort comme représentation à la fois réaliste et symbolique de l'Autre. Ce dernier est l'opposition à ce désir « de conservation du moi », sa cohabitation avec l'élément maternel et ses mythes est conflictuelle. Il est la substance mortifère incarnée par le pouvoir dictatorial, il est aussi la langue de l'Autre qui risque d'absorber le moi dans des symboles qui lui sont étrangers. Enfin, l'Autre est l'élément à maîtriser dans l'écriture pour permettre l'affirmation d'un moi complexe défini dans l'être postcolonial.

Ainsi, écrire la violence, c'est dire l'Autre et les douleurs qu'il a imposées dans son histoire propre. Le roman vacille entre le refuge dans « le principe du maternel » à travers l'évocation des langues, des mythes et de la pensée religieuse contre ce pouvoir qui n'est en réalité que la continuité des formes d'injustice coloniales perpétrées et pérennisées par un Etat postcolonial qui singe les violences de l'ancienne colonie. L'écriture dans la langue de l'Autre génère une œuvre hétéroclite marquée par une audace qui consiste à inscrire ses valeurs dans le discours littéraire.

Œuvre complexe et protéiforme, une quinzaine d'années après la mort de son auteur, le roman de Sony Labou Tansi continue à soulever beaucoup d'interrogations sur son sens et son esthétique. Profondément ancré dans les questions politiques qui secouent le monde depuis les années soixante, la modernité de ce roman se révèle dans cette capacité à traiter des sujets de son contemporain sans pour autant les cloîtrer dans un récit qui apparaîtrait comme un témoignage réaliste. Bien au contraire, la thématique de prédilection, c'est-à-dire la violence, apparaît dans ce sens politique et philosophique que nous venons d'évoquer. Elle stimule l'imaginaire et demeure un outil de réflexion. On est tenté de dire des violences au pluriel à l'image de ces multiples visages de l'agression définis dans les trois parties qui composent notre thèse. En effet, il s'agissait de la violence politique, de la violence linguistique et de leur fonction ontologique exprimées dans les mythes comme une condition de l'homme.

Cette violence a essentiellement une fonction créative, elle traduit le refus de s'accommoder à une littérature docile et fermée. Partant de ce fait, Sony Labou Tansi a poussé à l'extrême ce désir de créer et de faire émerger une nouvelle écriture africaine.

⁵⁴² Jean-Marie Kouakou, *La pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 25.

Ainsi, le premier facteur de ce renouveau demeure un penchant tout naturel à la subversion de tout ce qui semble un acquis et une habitude littéraire héritée de l'époque coloniale. La tradition africaine, la littérature française, l'idéologie néocoloniale, tout devient alors cible de l'ironie et du pastiche. Le thème de la violence elle-même, déjà présente dans de nombreuses œuvres, subit le traitement de la plume audacieuse de Sony Labou Tansi. Alors qu'elle fut intellectualisée et moralisée chez ses prédécesseurs, elle est humoristique, merveilleuse et parfois, elle s'exprime sur un ton de provocation. Cette capacité à approcher toute thématique à partir d'un angle inattendu apporte des nuances considérables au roman sonyen. La réécriture d'un thème souvent visité par les romanciers francophones, à cause du sens de leur histoire, n'enlève pas le roman dans l'imitation, au contraire le traitement de la violence colorie le roman sonyen d'une originalité rarement égalée. Etudier la violence en littérature ne consiste pas uniquement à décrire l'horreur, il fallait pouvoir analyser la littérarité de cette thématique et de son écriture chez Sony Labou Tansi.

La violence est un paradigme littéraire d'analyse associé à plusieurs autres thèmes initiés par le roman sonyen. Ils sont des constances dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne. Dans notre première partie, le sens politique l'associe à l'émergence de l'Etat postcolonial. La violence est la motivation de l'écriture et ce que l'œuvre artistique tente de signifier. Elle est le lieu où la réalité et la fiction se rencontrent mais aussi, là où s'organise la correspondance entre l'écriture engagée et la politique. Les structures institutionnelles et leurs composantes politiques ont toutes cette affiliation directe à la question de la violence qui les révèle dans leur fonction réelle ou fictive. L'Etat, le peuple, la nation, le territoire, la mémoire, l'histoire et les traditions sont les thèmes de prédilection dans l'œuvre sonyenne. Ils sont substantiellement inscrits dans cette relation avec la violence de telle sorte que les thèmes qui se rapportent à cette thématique se sont imposés dans l'œuvre postcoloniale, ils deviennent le legs d'une dizaine d'années d'écriture engagée que Sony Labou Tansi laisse à la littérature francophone. Les œuvres qui en découlent ressassent les scènes de l'extrême, elles miment l'horreur des drames humains et chargent la littérature d'une acuité philosophique et d'une sagacité qui éclairent sur la nature du pouvoir politique. Ces thèmes sont ceux d'un roman africain postcolonial profondément marqué par les questions contemporaines sur l'Etat, l'autorité, les mémoires collectives et le territoire. Dénués de toute approche psychologique du personnage, la fiction s'avère une

représentation de la dégradation et une esthétique de la déstructuration voire de la destruction des sociétés et de leurs mémoires.

Le personnage du Guide providentiel, chef suprême, a longuement incarné l'Etat et l'autorité même s'il est de moins en moins représenté. Figure du Père et symbole de la dictature, il reste dans les mémoires. Entre imaginaire et histoire, les gros dictateurs appelés d'ailleurs Père de la nation, hantent encore l'Afrique. Personnage inspiré de la réalité, il est devenu le mythe littéraire et symbole de l'anti-héros africain.

Et pourtant, le personnage semble s'effacer du le paysage politique et dans l'écriture. Sujet d'une caricature fameuse dans les trois décennies passées, il est moins porté par la fiction actuelle. Il fut l'objet d'une parodie qui a permis à Sony Labou Tansi et à beaucoup d'autres auteurs après lui, d'écrire leurs pages les plus humoristiques. Bien qu'étant associé à une image tératologique de l'ogre dévoreur ou d'autres bêtes fantasmagoriques, le Guide Providentiel provoque souvent le rire du lecteur puisque dans la fiction sonyenne la réalité est transgressée afin de permettre au récit de mêler des registres reconnus comme contradictoires. Dans l'écriture de la violence, Sony Labou Tansi mêle l'horreur et l'humour, le sérieux et l'absurde offrant à son lecteur un univers débridé, coloré et plein d'espoir.

Garant de l'Etat et de son autorité, tout ce qui se rapporte au pouvoir tombe dans la raillerie et dans la caricature. Lorsque le roman prônait une valorisation de la tradition, le roman sonyen poursuit la dégradation de la tradition initiée par Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances*. Les personnages traditionnels, conteurs, sorciers, nécromanciens associés au pouvoir deviennent l'appât du pastiche des croyances traditionnelles. La violence politique et l'effet de corruption contaminent l'ensemble de la fiction. Le récit s'emploie à transgresser les traditions politiques et coutumières. Ceci constitue, de ce fait, un autre aspect des thèmes postcoloniaux. L'interférence du pouvoir monarchique traditionnel et d'un système étatique moderne crée un univers incongru où domine l'absurde.

La fonctionnalisation de l'Etat dans la dénonciation du crime a été perpétuée chez de nombreux auteurs. Parmi les dernières œuvres de cette envergure qui montrent l'excès de l'horreur, nous citerons le Sénégalais Boubacar Boris Diop, *Murambi, ou le livre des ossements*⁵⁴³ Bayenda Bolya, *La profanation des vagins*⁵⁴⁴ et le Congolais

⁵⁴³ Bayenda Bolya, *La profanation des vagins*, Paris, le Serpent à plumes, 2005.

⁵⁴⁴ Emmanuel Dongala, *Johny chien méchant*, Paris, le Serpent à Plumes, 2007.

Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant*⁵⁴⁵. L'écriture de ces auteurs poursuit avec des variantes la quête sur la violence politique. Le crime politique d'Etat, nommé ou suggéré, hante la fiction. Sa structure s'avère une hybridité au sein de laquelle se négocient les habitudes du pouvoir traditionnel, les rebellions miliciennes, principales sources des crimes, des génocides et des déplacements des populations.

La rhétorique de la violence

On assiste à un phénomène de poétisation de la violence qui dépasse l'usage thématique. Il s'agit de la conséquence directe d'une représentation identitaire qui lie la notion du territoire et de la mémoire. L'affectif y joue un rôle primordial, ce qui modifie fortement les concepts puisque le subjectif y tient également une place majeure. Le territoire apparaît comme un lieu vécu par l'auteur et par sa communauté. Il se démarque de son sens géographique, nationaliste et frontalier. Il est lieu d'appartenance, repère historique et espace symbolique qui appelle à la résistance et à la symbolisation.

Dans le roman sonyen, le Kongo est le territoire imaginaire qui ne figure sur aucune carte contemporaine comme un Etat. L'auteur le décrit un lieu métaphorique où se structure sa nation. Le Kongo est à la fois un pays et une nation imaginaires qui dictent les principes d'engagement de l'auteur dans son œuvre. Ce qui vient à dire que la résistance n'est pas orientée vers des puissances étrangères mais contre un Etat jugé illégitime. La géographie réelle de l'héritage colonial est contestée par des frontières imaginaires dessinées par la littérature elle-même. Le vieux débat de la littérature nationale semble dépassé puisque la nation n'existe pas, elle est à penser et la littérature se charge de la représenter comme une entité à venir mais surtout comme un principe marqué par la subjectivité de l'auteur. On est confronté à la notion de « chronotopie, inventée par Bakhtine pour tenter de rendre compte de la manière dont le roman articule ce passage du lieu à l'espace⁵⁴⁶. » Xavier Garnier affirme que « pour Bakhtine, le chronotope, comme complexe d'espace-temps, est l'opérateur de la mise en image du réel, dont il conditionne la visibilité. En agissant sur les formes de l'espace [...] participe de la configuration du territoire⁵⁴⁷. »

⁵⁴⁵ Boubacar Boris Diop, *Murambi, ou le livre des ossements*, Paris, Stock, 2008.

⁵⁴⁶ Xavier Garnier, « Chronotopies dans le roman swahili pour une orientation du territoire est-africain », in (dir) Christiane Albert, Rose-Marie Abomo-Maurin, Xavier Garnier et Gisèle Prignitz, *Littératures africaines et territoires*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p.132.

On comprend alors l'écriture de l'espace comme la symbolisation du réel à travers un autre phénomène développé par Deleuze et Guattari : « la territorialisation ». Le roman participe d'une expérience intellectuelle dont le sens est politique, il est une manière de nommer -sinon de marquer- son territoire pour s'opposer à l'histoire fabriquée par le pouvoir étatique et la colonisation.

La problématique de cette œuvre littéraire en quête de mémoire se révèle naturellement dans sa matrice langagière. Toute écriture tient de la capacité de son auteur à trouver dans une langue sa force poétique. Celle de Sony Labou Tansi repose sur un verbe de transgression et déstructuration du discours littéraire classique dans un but de rupture avec le champ littéraire français et de quête d'autonomie dans la création littéraire.

Comme tout écrivain francophone s'exprimant dans la langue de l'Autre, le partage de l'outil linguistique pour exprimer son moi bute sur le problème de la réception de l'œuvre. On constate que le principal problème de ce roman demeure cette expression de soi dans une langue étrangère. L'outil linguistique intègre la dialectique de l'Autre et de soi. Il est un héritage de la colonisation et comme élément exogène qui échappe à l'auteur et à sa communauté. On constate tout de même que ce qui était vécu comme une contrainte est devenu, au fil des années, un enjeu de rhétorique. La grammaire textuelle et les normes linguistiques sont transposées dans un champ diglossique qui les marque de l'empreinte géographique et identitaire permettant la naissance du fait langagier postcolonial ; une écriture polyphonique qui porte la marque de l'oralité et de la subjectivité de l'auteur.

L'œuvre de Sony Labou Tansi dans la littérature francophone contemporaine

Toutefois, persiste encore la question problématique de l'influence des institutions littéraires de l'ancienne métropole. Plusieurs fois accusé de plagier des auteurs latino-américains, Sony Labou Tansi s'est défendu de pasticher une littérature latine incarnée par Gabriel Garcia Marquez. Quant à la critique, elle reste divisée sur ce sujet. Ce qui apparaît dans l'analyse textuelle, c'est un rapport d'intertextualité refusé aux auteurs africains alors que dans la mesure où toute écriture n'est que relation intertextuelle avec des œuvres antérieures, il conviendrait de reconnaître que l'auteur africain engagé dans la littérature intègre lui aussi « la grande république des lettres ». Or, il est accusé de plagier les grands auteurs français. Cela revient par conséquent à faire

abnégation de toute légitimité pour ces auteurs dans un monde de la littérature francophone en perpétuelle mutation. Il est curieux de constater qu'à l'heure où l'écriture/lecture devient, partout, le principal moyen de communication, au moment où les influences et les interactions entre différentes cultures et différentes régions du monde apparaissent comme la logique de notre monde, en ces temps où les moyens de communication rendent accessibles de manière remarquable les livres, les valeurs symboliques à travers l'image et la lecture, nul on s'étonne encore que la littérature devienne ce champ de l'hybridité et du métissage.

Parler de plagiat, c'est chercher à minimiser les auteurs africains contemporains et à garder une main mise sur les littératures et les langues. Cela relève plutôt d'une attitude néocolonialiste et du refus d'accepter les mutations de ces dernières années dans les sociétés actuelles. Or, cette hybridation, ces mélanges de registres variés de la langue, ce goût prononcé pour l'abject et la parole fluctuante sont les faits marquant dans les œuvres récentes écrites par des jeunes auteurs francophones héritiers de l'écriture sonyenne tels que Kalixthe Beyala, Alain Mabanckou, Koffi Kwaule, Kossi Efoui, Kagni Alem.

Cette écriture de l'abject et du dévoilement s'est amplifiée dans les années quatre vingt dix, même si des évolutions sont à noter dans la réception à travers une meilleure renommée des auteurs dans les institutions occidentales, il est évident que l'absence de maisons d'édition et de réseaux de distribution nationaux constituent l'un des problèmes majeurs de cette littérature qui est, en grande partie et pour des raisons politiques, volontairement ignorée par les Etats africains. Cette contradiction explique sa vulnérabilité du fait qu'elle est en grande partie promue par l'Occident.

Consciente de ces contraintes, la critique littéraire francophone contemporaine met en exergue les apports endogènes et l'hétérogénéité littéraire francophone déterminée par le vocable postcolonialisme, qui englobe les phénomènes de polyphonie, les notions de mémoire et de territoires géographiques ou imaginaires. Le territoire littéraire francophone est alors défini comme un espace de réinvention des concepts nés de la colonisation mais qui sont à décoloniser. Ainsi, il est question de décolonisation des apports occidentaux et de positionnement de l'écrivain francophone comme *sujet-créateur* et *sujet-parlant* qui se veut une force de proposition proférant et interprétant le monde à partir d'un lieu de mémoire qui, chez Sony Labou Tansi, s'avère les mythes et le territoire kongo.

Ainsi, l'étude de ces mythes a démontré, dans un premier temps, que le roman sonyen participe de cette ambition de révéler la part de la pensée populaire. Son principe relève de l'intertextualité mythologique ou de la textualisation de la tradition orale. Certaines séquences en langue kongo ou des pas de récit empruntés à la parole mythologique constituent un ancrage du roman dans un univers ontologique kongo. Mais le récit ouvre son champ fictif à d'autres mythes, ceux de la bible et du mythe chrétien de l'humanité.

Le roman cherche à se structurer autour de l'univers des idées issues et des symboles mythiques d'un peuple marqué par la pensée religieuse et la pensée primitive. L'œuvre demeure un acte de signification, produit d'un dialogisme qui, de l'intérieur de l'univers diégétique, permet l'émergence des discours africains. L'auteur appelle un ancrage épistémologique de l'écriture créant un sens nouveau à travers une réappropriation du discours sur l'Afrique. Cela passe par une déstructuration du monde colonial et de ses symboles. Tout est rompu, le mythe du Blanc, le mythe du Nègre, les mythes de la science et parfois même les mythes traditionnels africains.

Quel avenir littéraire et philosophique de l'héritage de l'œuvre de Sony Labou Tansi ?

Sony Labou Tansi demeure un créateur et non un consommateur passif d'images classiques de la littérature française et de sa pensée. Dans ce contexte dominé par l'ironie et la subversion des signes, le roman de Sony Labou Tansi a réussi à initier un débat idéologique et philosophique moderne qui a eu le mérite d'intégrer la part africaine dans la pensée universelle en lui permettant de jouer un rôle dans les grandes questions politiques et idéologiques de notre contemporain. Nous semble-t-il qu'un auteur comme Sony Labou Tansi fait partie de ce qu'on peut appeler une pierre sur la littérature africaine. Avant et après son écriture, la littérature africaine francophone ne peut pas être étudiée de la même manière. Son influence fut telle que son roman dépasse la fonction diégétique et l'univers fictif pour influencer les idées contemporaines. La fiction procédant d'une réappropriation des discours anthropologiques sur l'Afrique restés longtemps le produit des anthropologues occidentaux, trouve un écho dans l'ethnophilosophie africaine contemporaine.

Dans sa fiction, Sony Labou Tansi a mis en scène les recherches archéologiques, les préoccupations scientifiques sur les origines et l'avenir de l'homme à travers l'évocation de questions philosophiques. Il a apporté un discours qui s'est révélé comme a nourri la pensée philosophique et sociologique portée par d'imminents intellectuels

africains contemporains. On retrouve son influence, et sans doute celle d'Ahmadou Kourouma également, dans le projet philosophique, plus ou moins ouvert, de Paulain Hontondji, Marcien Towa, Stanislas Adotevi, Jean Yves Mudimbe qui tous, se préoccupent du savoir endogène. Si Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi ne l'ont pas eux-mêmes initiés, ils ont sans doute permis à leur roman d'en être le lieu d'observation et la matière qui se prête à l'analyse. La démarche des philosophes tient du roman en ce sens que même si elle se veut éminemment scientifique, elle intègre les traditions ancestrales qu'elle réhabilite, non pas comme simple objet d'étude, mais comme outils analytiques. L'ethnophilosophie africaine semble alors une tentative d'infiltration des institutions spécialisées dans les savoirs et dans les sciences humaines en apportant leur part africaine.

Ce dialogue entre la pensée philosophique et la création littéraire a permis l'émergence de la Négritude dans les années 1930. Léopold Sedar Senghor et Aimé Césaire, influencés d'abord par les théories occidentales du primitivisme, ont conçu la pensée de la Négritude qui a été opérante dans la création littéraire et essentiellement dans la poésie. Les problématiques de l'époque ont été traitées par le théâtre et le roman. C'est naturellement que la littérature postcoloniale voudrait disposer de sa pensée avec la participation active de l'Afrique et de ses intellectuels.

La pensée postcoloniale se positionne dans l'histoire de la littérature comme le deuxième grand mouvement de révolution des idées et des mentalités. Sa particularité demeure le fait qu'il ne s'enlise pas dans une question raciale mais cherche plutôt l'universalité et l'objectivité scientifique. A travers ses premières préoccupations humaines, elle trouve sa méthode et ses outils analytiques dans le domaine culturel et patrimonial africain. L'intellectuel postcolonial ressent le désir de s'ériger en sujet pensant et la volonté de dépasser le statut d'objet pour défendre une philosophie africaine qui doit intégrer les grandes institutions de savoirs. Ni victime, ni l'expression de la moindre frustration de son appartenance ontologique africaine, c'est par le biais d'une méthode réfléchie et reconnue que le scientifique veut s'imposer dans le domaine des idées contemporaines.

La pensée d'Albert Memmi et celle de Frantz Fanon sur l'analyse de la mentalité du colonisé a eu une influence profonde sur les évolutions qui ont marqué la littérature francophone. Les ouvrages d'Edouard Saïd, *L'Orientalisme* et *Culture et impérialisme* sont reconnus également comme des références intellectuelles pour

l'appréhension du postcolonialisme. Ils posent l'idée des interférences et des échanges pluriséculaires indéniables qui ouvrent la voie à une littérature hybride, fruit de la rupture des frontières identitaires et de l'émergence de l'esprit du métissage.

L'Antillais Edouard Glissant a trouvé, dans ses études poétiques, le terme adéquat à cette nouvelle réalité intellectuelle. « Le Tout-monde » n'est qu'une manière de marquer, dans la littérature, les multiples lieux géographiques et culturels de poésie. La littérature francophone, qui ne prône plus « la francité » de Senghor – il serait d'ailleurs étonnant de nos jours d'entendre un écrivain faire son apologie –, substitue les territoires et les mémoires. Il n'y a plus une littérature francophone mais des littératures francophones dans la « République des lettres » ou dans « la Nation du roman ». Edouard Glissant enseigne alors « qu'il nous faut non seulement habiter le monde mais également le percevoir poétiquement⁵⁴⁸ », tout territoire, tout lieu de vie doit inspirer le dire et la façon poétique de dire le monde.

En philosophie, nous sommes loin de l'Africain décrit par Lévy Bruhl dans son analyse de *La mentalité primitive*, où le Négro-africain est représenté comme un être pleinement mystique, ignorant la raison et la causalité. Lévy Bruhl affirme que le Noir trouve dans tout phénomène naturel une expression « des puissances mystiques ».

Ici, comme il arrive le plus souvent, il faut séparer le fait qui nous est rapporté de l'interprétation qui y est mêlée. Le fait consiste en ceci, que le primitif, Africain ou autre, ne se préoccupe aucunement de rechercher les liaisons causales qui ne sont pas évidentes par elles-mêmes, et que, tout de suite, il fait appel à une puissance mystique. En même temps, les observateurs, missionnaires ou autres, donnent leur explication de ce fait : si le primitif a recours tout de suite à des puissances mystiques, c'est, selon eux, parce qu'il néglige de rechercher les causes. - Mais pourquoi le néglige-t-il ? L'explication doit être renversée. Si les primitifs ne songent pas à rechercher les liaisons causales, si, quand ils les aperçoivent ou quand on les leur fait remarquer, ils les considèrent comme de peu d'importance, c'est la conséquence naturelle de ce fait bien établi que leurs représentations collectives évoquent immédiatement l'action de puissances mystiques. Par suite, les liaisons causales, qui sont pour nous l'ossature même de la nature, le fondement de sa réalité et de sa stabilité, n'ont à leurs yeux que fort peu d'intérêt⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ Georgia Makhoulouf, « Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau, de la nécessité du poétique en temps de crise, » *L'Orient littéraire*, n° 68, Février, 2012, [http:// www.lorientlitteraire.com/](http://www.lorientlitteraire.com/)

⁵⁴⁹ Lévy Bruhl, *La mentalité primitive*, http://www.ugac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, p.19. (Consulté le 17 juillet 2011.)

La définition de l'esprit du négroafricain donnée par Lévy Bruhl fut à l'origine de la célèbre citation de Léopold Sédar Senghor : « L'émotion est nègre comme la raison est hellène. »

Nous nous accordons à penser que le roman de Sony Labou Tansi, comme bon nombre de ses homologues contemporains, est une affirmation de l'homme africain dans le monde. Longtemps après les contestations coloniales, l'engagement de l'écrivain apparaît comme un refus de « la périphérisation » de sa pensée et une volonté d'ouverture au monde. La décolonisation de la pensée et le principe d'appropriation du discours sur l'Afrique sont une continuité du travail de recherche de Cheikh Anta Diop. Théorisé par les philosophes africains, cet esprit méthodologique s'éloigne des théories primitivistes de Lévy Brühl, d'Heidegger et de Kierkegaard. Il trouve son fondement dans de multiples matériaux d'analyse, parmi lesquels figure le roman moderne.

Ainsi, c'est à juste titre que Paulain Hountondji rappelle qu'il ne peut y avoir de philosophie en Afrique si la démarche de la pensée consiste uniquement en l'étude de la tradition orale. L'écriture littéraire a son rôle à jouer. L'avenir du roman et des sciences humaines tient de cette étroite collaboration entre l'écrit et l'oral. Le champ scientifique apparaît ainsi comme un nouvel espace de lecture qui, sans faire de l'œuvre romanesque un objet de témoignage, permet au romancier de participer à l'émergence d'une modernité intellectuelle africaine.

En évoquant la tradition orale, Paulain Hountondji relève l'existence insoupçonnée de dizaines, de centaines, de milliers de Socrate mais ils ne seraient pas suffisants pour constituer un corpus philosophique africain. Il exige l'adjonction de l'écriture et des écrivains aux côtés de formes de traditions orales et des savoirs ancestraux pour rendre possible « la formation et la consolidation d'une tradition critique. » Il convient « de prendre acte des modes de fonctionnements respectifs de l'écriture et de l'oralité » et de prendre « la mesure des tâches actuelles » du philosophe africain.

Paulain Hountondji oppose cette philosophie à celle qui fit de la tradition africaine et de l'Africain l'objet de la pensée des experts occidentaux de l'Afrique qui « cooptent » l'écrivain ou le griot. A la place de l'Afrique-objet, il réclame une Afrique-sujet. Aux lieux et place d'un système de pensée attribué à une Afrique imaginaire parlant d'une même voix, on chercherait désormais le discours pluriel de l'Afrique réelle, dans sa diversité et dans ses contradictions.

On conviendra qu'il s'agissait là du projet littéraire de Sony Labou Tansi. L'écrivain congolais a voulu faire reconnaître le savoir africain sans refuser les influences du monde. Il a désiré, dans son œuvre, le partage des symboles et des lieux de production du savoir.

Pourtant, quinze ans après sa mort, l'appropriation de Sony Labou Tansi et de son œuvre par les peuples du Congo est loin d'être acquise. Afin de favoriser la prospérité de sa pensée, ses écrits devraient d'abord être portés par les universités de son pays et par celles de l'Afrique subsaharienne de manière indépendante. Cela nécessite au préalable l'émergence des institutions littéraires autonomes dans les Etats africains afin de permettre aux écrivains de cette notoriété d'occuper le statut patrimonial qui doit leur revenir.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ÉTUDE : ŒUVRE DE SONY LABOU TANSI

Romans

- **La Vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979, 191 p.
- **L'Etat-honteux*, Paris, Le Seuil, 1981, 156 p.
- **L'Anté-peuple* Paris, Le Seuil, 1983, 188 p.
- **Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Le Seuil, 1985, 200 p.
- **Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, 191 p.
- **Les Commencements des douleurs*, Seuil, 1995, 154.
- **Machin la hernie, Volume III*, Paris, éditions Revue Noire, 2005.

Théâtre

- **Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha*, Bruxelles, Promotions théâtre, 1987, 140 p.
- **Une chouette petite vie bien osée*, Bruxelles, Lansman, 1992, 45 p.
- **La Parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, théâtre, réédition, Paris, Poche, Monde noir, 1999, 142 p.

Correspondance et poésie

- **L'Autre Monde, écrits inédits*, Poésie, Paris, éditions Revue Noire, 1997, 154 p.
- **L'atelier de Sony Labou Tansi, Correspondance, Volume I*, Paris, éditions Revue Noire, 2005, 264 p.

Articles

- *« Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser », propos recueillis par Bernard Magnier », revue *Notre Librairie*, Paris, n° 79, avril-juin 1985, p. 5.
- *« Lettre ouverte à l'humanité », revue *Equateur n°1*, Paris, octobre-novembre, 1986, p. 23-25.
- *« La Magie des quotidiens », in Jean Michel Devesa (dir.), *Magie et littérature au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 55-59.
- * « Les Sources Kongo de mon imagination », in Jean Michel Devesa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du fleuve Kongo*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 359-362.

AUTRES ROMANS SUB-SAHARIENS FRANCOPHONES

ACHEBE, Chenua, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1966, 243 p.

BETI, Mongo, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel, 1974, 303 p., rééd, 1989.

DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, ou le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, 268 p.

DONGALA, Emmanuel, *Johny chien méchant*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2007, 456 p.

KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, 1961, Julliard, rééd. Le Livre de poche, 1988, 191 p.

KOUROUMA, Ahmadou, *Monné, outrages et défis*, Paris, Le Seuil, 1976, rééd. Seuil-Points, 1990, 286 p.

KOUROUMA Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Le Seuil, 1998, rééd. Seuil-Points, 2000, 359 p.

LAYE, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953, rééd. Paris, Le Livre de poche, 1971, 221 p.

LY, Ibrahim, *Toile d'araignée*, Paris, L'Harmattan, 1982, rééd. Paris, Actes Sud, 1997, 419 p.

MONEMBO, Tierno, *Les crapauds-brousse*, Paris, Le Seuil, 1979, 185 p. Rééd. Seuil-Points

MONEMBO, Tierno, *Les écailles du ciel*, Paris, Le Seuil, 1986, 192 p.

NGAL (M. aM.), Georges, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, 1975, rééd. Paris, Hatier, Monde noir, 1984, 110 p.

NGAL, Georges, *L'Errance*, Paris, Présence africaine, 1979, rééd. 1999, 222 p.

OUOLOGUEM, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Le Seuil, 1968, 208 p., réédition Paris, Le Serpent à plumes, 2003 avec une préface de Christopher Wise, 271 p.

OUSMANE, Sembene, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Le Livre contemporain, 1960, rééd. Presses Pocket, 1979, 379 p.

OUSMANE, Sembene, *Xala*, Paris, Présence africaine, 1976, 171 p.

OYONO, Francis, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956, rééd. Paris, Presses Pocket, 1970, 185 p.

ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE SONY LABOU TANSI (ouvrages et articles)

BLACHERE Jean Claude, *Sony Labou Tansi, le sens du désordre*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1993, 186 p.

BREZAULT, Alain et CLAVREUIL, Gérard, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 2000, 139 p.

CABAKULU, Mwamba, *Introduction à l'œuvre de Sony Labou Tansi*, St-Louis Dakar, Kham, 1995, 54 p.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, « Chroniques, gestes épiques, récit symbolique », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, « Sony Labou Tansi : Affabulation, critique sociale et ressourcement », in *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai, 1988.

CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, « Entretien avec Sony Labou Tansi, écrivain, homme de théâtre, Poésie-théâtre-Roman, L'Espérance francophone, propos recueillis », *Revue Ecrire l'Ecole à L'Université*, Nice, 1990.

DEVESA, Jean Michel, *La magie dans la littérature congolaise*, Paris, L'Harmattan, 1994, 186 p.

DEVESA, Jean Michel (dir.), *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du fleuve Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, 379 p.

DEVESA, Jean Michel, « Sony Labou Tansi et les mangeurs d'hommes », in *Notre Librairie*, n° 125, janvier-mars 1996, p. 123-129.

DIA TOURÉ, Thierno, *Modernité et postmodernité dans les écritures de violence, le cas Rachid Boudjera et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat, Université de Lumière, Lyon II, 2010, 226 p.

DIOP, Papa Samba et GARNIER Xavier, *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007, 290 p.

EUZENOT-LE MOIGNE, Sonia, *Sony Labou Tansi, la Subjection du contenu dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2010, 391 p.

FETTWEIS, Nadine, « Lecture sémiotique de *L'Anté-peuple*, de Sony Labou Tansi », *Les Cahiers du CEDAF*, Bruxelles, Centre d'étude et de documentation africaine n°4, 1989, 101 p.

KADIMA-NZVJI, Mukala, KOUVOUAMA, Abel, KIBANGOU, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, 480 p. (Actes de colloque international, 13, 14 et 15 juin 1996, Brazzaville)

KONGA, Ndzanga, « Sony Labou Tansi : un homme à la recherche de l'homme perdu », in *Recherche pédagogique et culture*, n° 64, 1983, p. 75-77.

KOUAKOU, Jean Marie, *La pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003, 218 p.

KOUNZALAT, Alain et MALANDA, Ange-Severin, *Colloque sur Sony Labou Tansi et Sylvain N'tari Bemba*, Michigan, éd. ICES, 1996, 115 p.

LEZOU, D. Gérard, NDA, Pierre, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Limoges, PULIM, Collections francophonies, 2003, 314 p.

MAGNIER, Bernard, « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser. Entretien avec Sony Labou Tansi », in revue *Notre Librairie*, Paris, n° 79, juillet-septembre 1986, p. 5-7.

MBANGA, Anatole, *Les Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : système d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996, 288 p.

MOMBO, Charles Edgar, *Réception en France des romans d'Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et Calixthe Beyala*, Thèse de doctorat, Université de Paris XII, 2004, 336 p.

MWISHA RWANIKA, Dorcella, *L'inscription féminine : le roman de Sony Labou Tansi*, Paris, Nouvelles du Sud, 1988, 223 p.

MWISHA RWANIKA, Dorcella, YA RUBANGO, Nyunda, *Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Rome, Silex, Nouvelles du Sud, 1999, 319 p.

ZALESSKY, Michèle, « Locataires de la même maison, entretien avec Sony Labou Tansi », *Diagonales*, n° 9, janvier, 1989, p. 3-4.

ÉTUDES CRITIQUES SUR LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES ET SUR LA LITTÉRATURE CONGOLAISE (ouvrages et articles)

ALBERT, Christiane, ABOMO-MAURIN, Rose-Marie, GRANIER Xavier et PRIGNITZ, Gisèle, *Littératures africaines et territoires*, Paris, édition Karthala, 2011, 276 p.

ALI, Mahamade, *Le Roman africain face à la critique de l'unité à la multiplicité, tentative de bilan*, Nice, P. U. Septentrion, 1997, 294 p.

BARDOLPH, Jacqueline, *Littérature et maladie en Afrique, Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994, 350 p.

BESSIERE, Jean, *Littératures francophones et politiques*, Paris, L'Harmattan, 2009, 199 p.

BLACHERE, Jean Claude, *Négritures, les écrivains de l'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 254 p.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain, la pérennité d'un chef d'œuvre*, Paris, L'Harmattan, « Classiques francophones », 2010, 135 p.

CHAULET-ACHOUR, Christiane (dir.), *Frantz-Fanon, figure du dépassement. Regards croisés sur l'esclavage*, Amiens, Encrage édition (publications du CRTF-Cergy), 2011, 135 p.

CHEMAIN, Roger, CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence africaine, 1979, 273 p.

CHEMAIN, Arlette, CAMBO, Valérie et GASTADI, Marc, (dir) « *Littérature-monde* » francophone, *Ecriture en dissidence*, Paris, L'Harmattan, 2009, 299 p.

CHEMAIN, Roger, *La ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1981, 280 p.

CHEVALIER, Karine, *La Mémoire et le présent, Daniel Maximin et Salman Rushdie, du masque au chaos*, Paris, L'Harmattan, 2010, 330 p.

CHEVRIER, Jacques, *Anthologie africaine (I), Le roman et la Nouvelle*, Paris, Hatier, 1981, 160 p. (Monde Noir Poche)

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, 287 p.

CHITOUR, Marie-Françoise, « Politique et création littéraire dans les romans africains », *revue Ethiopiques*, numéro 34-35, www. <http://ethiopiques.refer.sn/>

CONSTANT, Isabelle, *Le rêve dans le roman africain et antillais*, Paris, Karthala, 2008, 252 p.

CORNATAN, Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1997, 128 p.

DABLA, Sewanou, *Nouvelles Ecritures africaines : Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 2000, 255 p.

DAHOUDA, Kanaté, GBANOU Sélom K., *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2009, 266 p.

DEHON, Claire L., *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2003, 409 p.

DELAS, Daniel, DELTEL, D., *Voix nouvelles du roman africain*, Nanterre, Université Paris X, 1994, 138 p.

DIOP Cheikh Mouhamadou, *Fondements et représentations identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2008, 358 p.

DIOP, Papa Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2007, 326 p.

EKPO, Denis, *La philosophie et le roman africain : une étude des romans existentiels africains d'expression française*, thèse de doctorat, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 1984, 364 p.

GANDONOU, Albert, *Le roman Ouest africain de langue française, étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002, 357 p.

GARNIER, Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999, 163 p.

GHAZISARCH, Abol Ghasem, *Gènes et mythes, pour un modèle biologique du dynamisme mythique*, thèse de doctorat, Grenoble, Université de Grenoble, 2001, 322 p.

HUANNOU, Adrien, « La technique du récit et le style dans *Les Soleils des indépendances* », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 38, 1975, pp. 31-38.

ILBOUDO, Pierre Claver, *Nouveau roman africain d'expression française*, thèse de doctorat, Cergy, Université de Cergy Pontoise, 2010, 465 p.

KALLENLAYI, Bibiane Tschibola, *Roman africain et christianisme*, Paris, L'Harmattan, 2003, 252 p.

KASENDE, Jean-Christophe-Lukaha, *Le Roman africain face aux discours hégémoniques*, Paris, L'Harmattan, 2001, 316 p.

KAZI-TANI, Nora Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, L'Harmattan, 2003, 352 p.

KESTELOOT, Lylian, *Anthologie négro africaine, Histoire et textes de 1918 à nos jours*, 1967, rééd., Paris, Edicef, 1992, 548 p.

KONÉ, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne, les avatars de la tradition orale dans le roman ouest africain*, Frankfurt am Main, Verlag Für Interkulturelle Kommunikation, 1993, 216 p.

LAWSON-HELLU, Laté, *Roman africain et idéologie, Tchicaya U'Tamsi et la réécriture de l'histoire*, Presse universitaires de Laval, 2005, 233 p.

LEPAPE, Pierre, « Varlam Chalamov, Vingt années au goulag », *Le Monde diplomatique*, n° 100, août-septembre, 2008, pp. 20-24.

Littérature congolaise, Revue *Equateur* n°1, Paris, octobre-novembre, 1986.

La littérature congolaise, Paris, *Notre librairie*, N°92-93, mars-mai 1998, 255 p.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean Pierre, *Introduction à la littérature nègre*, Paris, CLE, 1970, 140 p.

MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Rires noirs : Anthropologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, SEPIA, 1991, 188 p.

MONDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales, la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, 160 p.

MOURA, Jean Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, « Ecritures francophones », 1999, 185 p.

MOURALIS, Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain*, Abidjan, Université d'Abidjan, 1969, 165 p.

MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement – Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex éditions, 1984, 572 p.

MOURALIS, Bernard, « La révolte contre le pouvoir colonial et religieux », in *Notre librairie*, n° 68, janvier-avril, 1983, pp. 57-65.

MOURALIS, Bernard, « Pays réels, pays d'utopie », in *Notre librairie*, n° 84, juillet-septembre 1986, pp. 49-52.

NDEMBY-MAFOUMBY, Pierre, *D'une écriture de la rupture à une relecture des cultures : lire et comprendre les pouvoirs traditionnels dans le roman de l'Afrique noire*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 2005, 369 p.

NDINDA, Joseph, *Révolution et femmes en révolutions dans le roman africain francophone au Sud de Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2002, 203 p.

NDONGO, Jacques Fame, *Le prince et le scribe : une lecture politique et esthétique du roman négro-africain post-colonial*, Paris, Berger-Levrault, 1988, 338 p.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, 138 p.

NGAL, Georges, *Littératures congolaises de la RDC, 1482-2007, Histoire et Anthologie*, Paris, L'Harmattan, 2008, 344 p.

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Littérature africaine- De 1930 à nos jours*, Paris, Silex, 1984, 472 p.

NGANDU-NKASHAMA, Pius, *Ruptures et écritures de violence : étude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, 392 p.

NGANDU-NKASHAMA, Pius, *Etudes et discours littéraires : études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, 301 p.

NINGBINNIN, Bani, *Littératures africaines et conquête du pouvoir*, Paris, L'Harmattan, 2007, 222 p.

PARAVY, Florence, *L'Espace dans le roman francophone africain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 2002, 384 p.

Peter Childs R.J. Patrick Williams, *An introduction to Post-colonialism theory*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, Michigan, 1997, 270 p.

RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala-CNRS, 1995, 304 p.

RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS éditions et Karthala, 1995, 305 p.

SARR, Benjamin Sombel, *Sorcellerie et univers religieux chrétien en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

SEMUNJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain, éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, 207 p.

WYNCHANK Annie, SALAZAR Philippe Joseph, *Afriques imaginaires, regards réciproques et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, 297 p.

HISTOIRE ET SOCIÉTÉ (CONGO ET GÉNÉRALITÉS)

ABBÉ YOULOU, Fulbert, *Le Matsouanisme*, Brazzaville, Imprimerie centrale d'Afrique-Brazzaville, 1955, 55 p.

-
- BALANDIER, Georges, *La vie quotidienne au royaume du Congo du VI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1965, 286 p.
- BALANDIER, Georges, *Le royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e*, Paris, Hachette, Pluriel, 2009, 286 p.
- BAYART, Jean François, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, Paris, Karthala, Disputatio, 2010, 126 p.
- BIYAENDA, Emile, *Coutumes et développement chez les Bakongo de Congo-Brazzaville*, thèse de doctorat, Lyon, Facultés catholiques de Lyon, 1968, vol 1/ 2, 146 p. et 118 p.
- BOLYA, Bayenda, *La profanation des vagins*, essai, Paris, Le Serpent à plumes, 2005, 201 p.
- CUVELLIER, Jean, *L'Ancien royaume Congo*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1956, 223 p.
- DE DREUILLE, Mayeul, *La Bouenza, 1892-1992, Les sources de l'Eglise au Congo*, Lyon, Beauchesne, 1994, 140 p.
- IBRAHIMA, Baba Kake, *Dona Béatrice, la Jeanne d'Arc congolaise*, Paris, Editions ABC, 1976, 95 p.
- JADIN, Louis, *Le Congo et la secte des Antoniens. Restauration du royaume sous Pedro IV et la Saint Antoine congolaise (1694-1718)*, Bulletin de l'institut belge de Rome tome XXXIII/1961, 204 p.
- JUSTIN-MACAIRE, Dandila, *Le Congo et le droit de mer : l'exploitation des ressources pétrolières et halieutiques*, thèse de doctorat, Paris, université de Paris-X, vol.2, 1992, 302 p.
- KOLELAS, Bernard, *Les épreuves initiatiques chez les Bantu*, Paris, Menaibuc, 2007, 151 p.
- KOULA, Yizhak, *La Démocratie brûlée au pétrole*, Paris, l'Harmattan, 2005, 212 p.
- MAMPUYA MA NDWALA, Batsikama ba, *L'Ancien royaume du Congo et les Bakongo*, Paris, L'Harmattan, 1999, 320 p.
- MANTOT, Pierre, *Le projet de société des Matsouanistes*, Paris, L'Harmattan, 2009, 161 p.
- MAYOULOU, Etienne, *L'Histoire des forces armées dans l'espace culturel Kongo*, Paris, Publibook, 2006, 121 p.
- MBEMBA, Rudi, *L'ordre pénal, histoire et justice pénale dans la société traditionnelle Kongo depuis les origines jusqu'au XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Toulouse, Université des sciences sociales de Toulouse, 2000, 135 p.

MBEMBA, Rudi, Dia BENAZO-MANZULU, *Le Procès de Kimpa Vita, La Jeanne d'Arc congolaise*, Paris, L'Harmattan, 2002, 135 p.

NZÉLOMONA, Bertin (dir), *Congo, ethnicité et démocratie*, Paris, Bajag-Meri, 1997, 84 p.

NZÉLOMONA, Bertin, *Les religions africaines*, Paris, L'Harmattan, 1999, 127 p.

RANDLES, William G.L., *L'Ancien royaume du Congo, des origines à la fin du XIX^e siècle*, Paris, La Haye E.P.H.E/Mouton et co, 1968, 276 p.

SARR, Benjamin Sombel, *Sorcellerie et univers religieux chrétien en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2008, 217 p.

SINDA, Martial, *Le messianisme congolais et les incidences politiques*, Paris, Payot, 1972, 390 p.

VAN WING, Joseph, *Etudes Bakongo, sociologie- religion et Magie*, Bruxelles, édition Desclée de Brouwer, 1959, 512 p.

ZORGBIBE, Charles, *Paix et guerres en Afrique, un continent en dehors de l'histoire ?* Paris, Bourin éditeur, 2004, 355 p.

HISTOIRE, SOCIOPOLITIQUE et PHILOSOPHIE

ADE AJAYI, J. F., *Histoire générale de l'Afrique VI. L'Afrique au XIX^e siècle jusque vers les années 1880* ; Présence africaine / Edicéf/UNESCO, 1997, 333 p.

ADOTEVI Stanislas Spero, LOPEZ, Henri, *Négritude et négrologues*, Paris, Le Castor Astral, 1998, 216 p.

AIVO, Frédéric Joël, *Le Président de la République en Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 2007, 643 p.

ANTA DIOP, Cheik, *Nations nègres et Cultures, I et II*, Paris, Présence africaine, 1955, réd. 1979, 335 p.

ANZIEU, Didier, *La sublimation, les sentiers de la création*, Paris, Tchou, 1979, 318 p.

ARENDDT, Hannah, *Du mensonge à la violence*, Paris, Poche, 1991, 249 p.

BETI, Mongo, TOBNER Odile, *Le Dictionnaire de la Négritude*, Paris, L'Harmattan, 1997, 245 p.

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1973, 384 p.

CHRISTOPHE, Desjours, *Le corps d'abord : corps biologique, corps érotique, sens moral*, Paris, Payot, 2001, 212 p.

DE SOUZENELLE, Annick, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, Espaces libres, 2002, p. 491.

ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, 1971, rééd, Paris, Gallimard, Folio, 1991, 335 p.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, 1987, Paris, Folio, essais, 2009, 186 p.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, 1988, Paris, Folio essais, 2009, 246 p.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, 232 p.

FANON, Frantz, *Pour la révolution africaine*, Paris, Maspero, 1964, 198 p.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle (essais sur les aberrations sexuelles)*, rééd. Paris, folio essais, 1999, 140 p.

GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Le Seuil, 2004, 342 p.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, (1972), rééd., Paris, Hachette, Pluriel, 2011, 486 p.

HOLO, Théodore, « Introduction », in AIVO Frédéric Joël, *Le Président de la République en Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21-22.

JACOB, Odile, *Le pouvoir, l'Etat et la politique* vol.9, Paris, poche, Université de tous les savoirs, 2002.

LANDOU, Christophe, *La mythologie de la parole*, Paris, L'Harmattan, 2007, 256 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 389 p.

LEVI-STRAUSS, Claude, *L'origine des matières de table*, Paris, Plon, 1968, 479 p.

MAGUERAT, Daniel, *Introduction au nouveau testament, son histoire, son écriture et sa théologie*, Paris, Editions du Cerf, 2008, 547 p.

MARCUSE, Herbert, *Le marxisme soviétique*, Paris, Gallimard, idées NRF, 1971, 376 p.

MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit, essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, 246 p.

MUDIMBE, Jean-Yves, *L'Odeur du père, essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique*, Paris, Présence africaine, 1982, 203 p.

PAZ Octavio, *Une planète et quatre à cinq mondes*, Paris, Gallimard, folio essais, 1985, 248 p.

RENAULT, Alain, *L'ère de l'individu : contribution à une histoire de la subjectivité*, Paris, Gallimard, 1989, 231 p.

RENAULT, Mathieu, *Frantz Fanon, de l'anticolonialisme à la critique postcoloniale*, Editions Amsterdam, 2011, 224 p.

SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, Le Monde diplomatique, 2008, 555 p.

SARTRE, Jean Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Folio-essais, 1996, 108 p.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté I, Négritude et civilisation de l'universel*, Paris, Le Seuil, 1964.

VILLEPET, Denis, *Langue d'expression française, L'Avenir de la catéchèse*, Paris, Les éditions de l'Atelier/Lumen Vitae, 2003.

ZIEGLER, Jean, *Le pouvoir africain, éléments d'une sociologie politique de l'Afrique noire et de sa diaspora aux Amériques*, Paris, Le Seuil, 1979, 233 p.

THÉORIES ET CRITIQUES LITTÉRAIRES

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 1966, 80 p., rééd. Seuil-Points.

BARTHES, Roland, L. BERSANI, HAMON, Philippe, RIFFATERRE, Michel, I. WATT, *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, Points essais, 1982, 181 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, Essais, 1972, 187 p., rééd. Seuil-Points.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 267 p., rééd. Seuil-Points.

CHAUVIN Danièle, SIGANOS André, WALTER, Philippe, *Question de mythocritique*, Paris, Edition image, 2005, 372 p.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 1991, 206 p.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966, 359 p. rééd., Points-Essais

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, 293 p. rééd., Points-Essais

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, le Seuil, 1972, 238 p. rééd., Points-Essais

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, 467 p. rééd., Points-Essais,

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983, 435 p. rééd., Points-Essais

GENETTE, Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Le Seuil, Points essais, 1992, 245 p.

GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard NRF, 1996, 106 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, (Tome 1, 1963/ Tome 2, 1973), , Paris, éditions de Minuit, collection « Arguments ».

JEANDILLOU, Jean François, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997, 192 p.

GARDES-TAMINE, Joëlle, ARMAND, Marie Claude Hubert *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1996, 239 p.

GARDES-TAMINE, Joëlle, 1990, 1998, rééd, *La Grammaire 2, Syntaxe*, Paris, Armand Colin, 2001, 159 p.

GODWINE, Ochiba, Ph.D. « Essai sur la sémiotique comme outil d'investigation littéraire », *Hev*, CAMES - Série B, Voi. 005 W 1-2. 2003.

KIBEDI-VARGA, Aron, BERTHO, Sophie, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, Paris, n°77, février, 1990, pp. 3-22.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique*, Paris, Hachette, 1997, 155 p.

MONNEYRON, Frédérique, Joëlle THOMAS, *Mythe et littérature*, Paris, Que sais-je ? Puf, 2002, 127 p.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, 181 p.

RICOEUR, Paul, *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, 505 p.

SITOGRAPHIE

ARTICLES consultés pour diverses rubriques

CHEYMOL, Marc, *Littérature au sud*,
http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/LittératuresDuSUD_BAT.pdf.

FEZE, Yves-Abel, « Langues et interculturalité dans la littérature d'Afrique francophone », 2006, <http://Annales.univ-mosta.dz/index.php/108.html>.

FONTANILLE Jacques, « Sémiotique et littérature : Essais de méthode », www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf.

HAN, Qian, « Un Roland Barthes entre le texte et l'œuvre », in *Synergie Chine*, Beijing, n°5, 2010, pp.187-193. ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Chine5/qian_han.pdf

HALBACHS, Maurice, « La mémoire collective », 204 p.
http://www.classiques.uqac/Halbachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf

HEGEL, G.W.F., *La Raison dans l'Histoire. L'Afrique*,
<http://www.monde-diplomatique.fr/2007/11/HEGEL/15275>.

HOUDART-MEROT, Violaine, « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le Français aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 2006/2, n°153, p. 25-32.

HOUNTONDJI, Paulin J., « La Rationalité une ou plurielle ? »
<http://www.africanbookscollective.com/books/la-rationalite-une-ou-plurielle/>, 2007.

KASEREKA, Kwaheri, « V. Y. Mudimbe et la réinvention de l’Afrique, poétique et politique de la décolonisation des sciences humaines », [http :www. Etudesafricaines.revues.org/13462](http://www.Etudesafricaines.revues.org/13462)

LAWSON-HELLU, Laté, « La textualisation des langues dans les Ecritures francophones », Les Cahiers du GRELCEF, n°2, mai, 2011.
www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm.

LEVY-BRUHL, Lucien, *La mentalité primitive*, (vol. 1), 1922, 154 p.
http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

MAKHLOUF, Georgia, « Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau, de la nécessité du poétique en temps de crise,» *L’Orient littéraire*, n°68, juillet, 2009, www.lorientlitteraire.com.

MBEMBE, Achille, « Notes provisoires sur la postcolonie », <http://www.politique-africaine.com/numéros/pdf/060076.pdf>, 1995.

MBEMBE, Achille, « Francophonie et politique du monde », <http://congapage.com/article4594.html>, (Consulté le 24 juin 2011.)

MBONDOBAKI, Sylvère, « Ecriture et peinture de l’immédiateté : le pouvoir postcolonial dans le chemin de la mémoire d’Okumba Nkoche », revue *Neohelicon*, octobre, 2008, pp 101-113, www.savoirspartage.aurf.org/chercehurs/6431/pdf

SONY Labou Tansi, YAO EDO, Amela, RODRIGUE-ANATONIOTTI, Greta, « Sony Labou Tansi à Lomé, le 15 février 1988, suivi de Sony Labou Tansi, l’Amérique et moi, Textes et documents », *Travaux et documents*, n°65, Bordeaux, octobre, 2000, 62 p.
<http://caen.sciencepobordeaux.fr/^pageperso/TD65.pdf>.

NGAMASSU, David, « Perspectives linguistiques et didactiques de la déterritorialisation/reterritorialisation du français dans les productions littéraires de la francophonie périphérique, » *Agence universitaire de la francophonie*, Cameroun, université de Buéa, www.llcd.auf.org/IMG/pdf/NGAMASSU.pdf

RENAULT, Mathieu, « Penser la post colonie, » p. 17-18.
[www.crascdz.org/.../Penser+la+ post_colonie+par+Matthieu+Renault\(1\).pdf](http://www.crascdz.org/.../Penser+la+ post_colonie+par+Matthieu+Renault(1).pdf)

SANTI, Sylvain, « Blanchot créateur de mythes », Espace Maurice Blanchot, <http://www.blanchot.fr>

SOMMAIRE

Introduction générale	p. 3-19
Première partie	
ETAT, TERRITOIRE ET VIOLENCE	p. 20-120
Chapitre I	
L'ETAT POSTCOLONIAL DANS LA FICTION SONYENNE	p.21-65
I.1 Politique et violence	p.23-36
I.1.1 L'émergence de l'Etat postcolonial	p. 26-29
I.1.2 Le rôle du président de la république	p. 29-32
I.1.3 La caricature du tyran	p. 32-36
I.2. Sexualité et violence	p. 36-49
I.2.1 Le phallus du président comme objet de pouvoir	p. 38-43
I.2.2 La subversion de l'amour dans le jeu politique	p. 43-45
I.2.3 La fécondité comme symbole de pouvoir et l'impuissance comme absence d'autorité	p. 46- 49
I.3 Espace et violence	p. 49-65
I.3.1 L'opposition traditionnelle de l'espace urbain et de l'espace rural dans son enjeu politique	p. 51-54
I.3.2 La capitale, un espace mortifère	p. 54- 59
I.3.3 La réinvention des espaces politiques, les provinces comme lieux de contestation du pouvoir	p. 59-65
Chapitre II	
TERRITOIRES, MÉMOIRES ET VIOLENCE	p. 66-119
II.1 De la vision panafricaniste à la représentation de l'espace communautaire	p. 69- 82

II.1.1 Le roman colonial et la vision panafricaniste de l'histoire	p. 71-73
II.1.2 Mémoire collective et territoire kongo	p.73-77
II.1.3 Le temps de la vacuité ou temps du drame collectif	p. 77-82
II.2 Le roman de Sony Labou Tansi et la réécriture de l'histoire contemporaine p. 82-105	
II.2.1 Le régime communiste, un système impérialiste	p. 84-89
II.2.2 Savoirs endogènes et philosophie <i>matsouaniste</i>	p. 89-94
II.2-3 La philosophie <i>matsouaniste</i> , un sens de l'histoire	p. 95- 105
II.3 Le roman de tragédie des mœurs et des drames contemporains p. 105-116	
II.3.1 La dépravation des mœurs	p. 107-109
II.3.2 Le baiser comme métaphore de la contamination	p. 109-111
II.3.3 Le sida dans les deux derniers romans	p.111- 116
Conclusion de la première partie	p. 116-119

Deuxième partie

VIOLENCE « SCRIPTUAIRE » ET CRÉATION LANGAGIÈRE p. 119-230

Chapitre I

DÉCENTREMENT DES NORMES DANS LA CRÉATION LITTÉRAIRE FRANCOPHONE p.121-184

INTRODUCTION p.121-130

I.1 Le complexe de la langue dans l'écriture francophone p.131-146

I.1.1 Une écriture conflictuelle p.135-140

I.1.2 L'émergence des premiers textes de la littérature postcoloniale p.140-142

I.1.3 Le roman d'Ahmadou Kourouma et l'invention du discours africain p. 142-146

I.2 « Reterritorialisation » de la grammaire du récit p.146-150

I.2.1 Aspects d'une nouvelle grammaire du récit romanesque p. 149-151

I.2.2 La narration communautaire de Sony Labou Tansi p. 151-154

I.2.3 Les incertitudes narratologiques du récit polyphonique p. 154-159

I.3 Aspects d'une écriture en langue française p.159-184

I.3.1 Magie et littérature au Congo p. 160-164

I.3.2 Hybridité et transdisciplinarité p. 164-172

I.3.3 Théâtralisation de l'acte narratif p. 172-185

Chapitre II

SEMIOLOGIE DE LA POETIQUE SONYENNE	p.186-230
II.1 violence et poétique	p.187-203
II.1.1 La fabrique d'une esthétique de violence	p. 188-191
II.1.2 La création sur le champ lexical du corps	p. 191-197
II.1.3 L'écriture de la colère : un calque du cri et de la parole	p.197-203
II.2 Critique et réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi	p.204-230
II.2.1 Le manuscrit comme authenticité d'une écriture polémique	p.206-213
II.2.2 La contrainte de l'édition française	p.213-219
II.2.3 Plagiat ou intertextualité ?	p.219-226
Conclusion de la deuxième partie	p. 226-230

Troisième Partie

LES MYTHES ET LE SACRÉ DANS LE ROMAN DE SONY LABOU TANSI

	p. 230-356
Introduction	p. 230 -239
Chapitre I	
LE MYTHE PRIMITIF ET LE RÉLIGIEUX	p.245-293
I.1 La cosmogonie comme essence du roman	p.252-274
I.1.1 La tradition orale et le domaine mystérieux du rêve	p.257-261
I.1.2 La pensée de la Terre	p.261-266
I.1.3 <i>Le Commencement des douleurs</i> , un théâtre cosmique	p.267-274
I.2 Les mythes chrétiens du Congo, une reterritorialisation des évangiles	p.274-275
I.2.1 La sanctification par le récit romanesque	p.277-282
I.2.2 L'influence du mythe christique	p.283-288
I.2.3 La relation d'intertextualité avec la Bible	p.288-292
Conclusion	p.292-293

Chapitre II

TEXTUALISATION SUR LE MODELE MORPHOLOGIQUE ET STRUCTURELLE DU MYTHE

	p. 294-354
Introduction	p.294-302
II.1 La réécriture du mythe religieux	p.302-313
II.1.1 Le temps mythique et le temps symbole	p.305-309
II.1.2 L'espace-symbole	p.309-313
II.2 L'écriture comme acte de signification	p.313-328
II.2.1 Analyse épistémologique du discours sur l'Afrique	p. 315-319
II.2.2 La subversion des mythes de la littérature néocoloniale	p. 319-328
II.3 Symbolisme des origines et réhabilitation de la pensée « première »	p.329-348
II.3.1 Usure des symboles chrétiens et expression de la décadence	p.332-337
II.3.2 Le retour au langage symbolique	p.337-345
Conclusion de la troisième partie	p.345-348
CONCLUSION GÉNÉRALE	p.348-359
Bibliographie	p.360-372
Sommaire	p. 373-376

