

Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi



Jean-Claude Rédjémé

Université de Bangui, République Centrafricaine
jeanclauderedjeme@yahoo.fr

Reçu le 25-06-2013/ Évalué le 20-10-2013/Accepté le 13-03-2014

Résumé

Considéré comme l'un des auteurs phares de sa génération, Sony Labou Tansi, auteur congolais, s'est fait connaître sur la scène littéraire internationale non seulement grâce à une œuvre littéraire abondante, mais surtout par une écriture subversive qui se veut une rupture par rapport à l'esthétique littéraire des premiers écrivains africains, caractérisée par son réalisme et son engagement clairement assumé. C'est ce constat qui a amené Bernard Magnier, dans le numéro 78 de la revue *Notre Librairie*, publié en 1985, à parlé de « *La vie et demie* des littératures africaines ». C'est dire que Sony Labou Tansi est un novateur. Mais son innovation, notamment dans le domaine romanesque, ne procède pas d'une création ex nihilo : l'auteur a une source d'inspiration diversifiée. Le repérage des intertextes dans l'œuvre romanesque de cet écrivain permet de dire qu'il existe une sorte de dialogue entre ses romans et les œuvres antérieures. L'originalité de l'auteur réside justement dans ce dialogisme.

Mots-clés : intertextualité, dialogisme, création, littérature

Fabulous creation by textual mixture with Sony Labou Tansi

Abstract

Considered as one of the leading authors of his generation, Sony Labou Tansi, Congolese author is known on the international literary scene not only through great dramatic literary work, but mainly by a subversive writing that requests a break compared to literary aesthetics of the first African writers, characterized by its realism and its engagement clearly assumed. It is this observation that brought Bernard Magnier, in the revue n° 78 *Notre Librairie*, published in 1985, talked about "*La vie et demie* of African literature." This means that Sony Labou Tansi is an innovator. But innovation, especially in the fabulous field, doesn't proceed by a creation ex nihilo : the author has a diversified source of inspiration. The identification of inter-texts in the fabulous work of this writer permits to find a kind of dialogue between his novels and the earlier works. The originality of the author lies precisely in this dialogism.

Keywords: textual mixture, dialogism, creation, literature

Introduction

Sony Labou Tansi, de son vivant, était considéré comme un auteur talentueux et prolifique. Lors d'un Colloque en hommage à cet auteur, organisé par la Faculté des

Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université de Cocody, en Côte d'Ivoire, en 1996, nous avons, dans notre communication, présenté Sony Labou Tansi comme « l'écrivain le plus doué de sa génération », eu égard à son écriture truculente, luxuriante, déroutante et carnavalesque. En effet l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi se veut une rupture assez radicale avec l'esthétique du roman africain traditionnel, en ce sens qu'elle présente de nombreuses distorsions, c'est-à-dire des déformations ou contraventions aux normes esthétiques en vigueur. L'auteur n'a-t-il pas écrit dans l'avertissement de *La vie et demie*, que « *La vie et demie*, ça s'appelle écrire par étourderie » ? Mais plusieurs études¹ ont montré que son écriture est le résultat d'une inspiration diversifiée. Cet article vise à révéler les phénomènes intertextuels qui se manifestent dans l'œuvre romanesque de cet auteur et à montrer en quoi son écriture constitue une originalité.

1. Le dialogue intertextuel

La critique littéraire, Julia Kristeva, définit le texte comme « une permutation de texte, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. » (Kristeva, 1969 : 52).

En fait c'est la critique russe, Mikhaïl Bakhtine, qui est le premier à introduire cette perspective dans la théorie littéraire. Pour lui, en effet, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. Dans cette optique le mot littérature n'est plus envisagé comme un point (un sens fixe) mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures. Autrement dit la littérature est perçue par Bakhtine comme un fait complexe, lieu où se croisent une multiplicité de discours hétérogènes.

On appelle donc intertextualité la relation qui unit un texte littéraire à d'autres textes préexistants auxquels il s'oppose ou fait écho. L'intertexte est alors cet ensemble d'écrits auxquels le texte est relié, explicitement ou non. Un texte se crée toujours, d'une certaine manière, dans une relation intertextuelle à d'autres textes.

1.1. L'intertextualité externe

L'intertextualité externe désigne le rapport d'un texte à d'autres qui ne sont pas de l'auteur lui-même. Dans *La vie et demie*, à propos d'une discussion entre le guide Jean-Sans-Cœur et le Général Fantasiani, le narrateur déclare : « Mais la raison du Guide étant toujours la meilleure, le général désarmait ». Cette phrase laisse transparaître la formule célèbre de Jean de La Fontaine qui, dans sa fable intitulée « Le Loup et l'Agneau », écrit : « La raison du plus fort est toujours la meilleure. » (Livre I, fable

X). On voit donc que c'est la phrase de La Fontaine, texte premier ou hypotexte (T1) qui a servi de modèle à la phrase de Sony Labou Tansi, considérée comme texte second ou hypertexte (T2). Les autres intertextes procèdent selon ce schéma.

Dans *L'Etat honteux*, le narrateur nous parle d'une avenue dénommée Pangloss (Labou Tansi, 1981 : 18). Ce nom nous fait penser à un personnage de *Candide* (de Voltaire) qui porte le même nom. En outre, l'extrait suivant : « et mes frères au galop creusez, bêchez, fouillez, ne laissez nulle place où ma hernie ne passe et repasse » (Labou Tansi, 1981 : 78) nous rappelle une fable de La Fontaine intitulée « Le laboureur et ses enfants » où on peut lire :

*Travaillez, prenez de la peine :
c'est le fonds qui manque le moins[...]
Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'août.
Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place
où la main ne passe et repasse. »²*

Par ailleurs, l'un des personnages des *Yeux du volcan* s'appelle Alphonse Tchicaya. Tandis qu'un autre se nomme Martillimi Lopez dans *L'Etat honteux* ou encore Lorsa Lopez dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Ces noms sont d'autant plus évocateurs qu'ils constituent une sorte de clin d'œil que l'auteur fait à ses compatriotes, hommes de lettres, Tchicaya U. Tam'si et Henri Lopes, qu'il admire et auxquels il a dédié *L'Etat honteux* :

à Ame La Yao,
Lopès
et U. Tam'si.

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

D'autre part, on trouve dans *Les yeux du volcan* un extrait du livre de la Genèse : « 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. » (Labou Tansi, 1988 : 93).

Enfin, dans *Le commencement des douleurs*, la phrase de Arthur Banos Maya, à savoir : « Vous ne pouvez pas courir plus vite que votre ombre. » (Labou Tansi, 1995 : 60), nous fait penser au héros d'une bande dessinée : *Lucky Luke*. Ce personnage dont le livre porte le nom est défini par son créateur comme « l'homme qui tire plus vite que son ombre », parlant de sa rapidité à manier son pistolet.

Ces quelques exemples montrent bien que les romans de Sony se réfèrent à d'autres œuvres préexistantes. Il y a donc un dialogue entre ses livres et les textes du passé. C'est dire qu'il peut y avoir un autre dialogue entre ses œuvres et l'histoire réelle.

1.2. L'intertextualité historique

Dans les romans de Sony, on trouve des noms qui évoquent des figures ou des événements historiques. Dans *Les yeux du volcan* notamment, on découvre une ville au nom évocateur : Tombalbaye. En réalité ce nom fait penser à François N'Garta Tombalbaye, homme d'Etat tchadien, né à Bissaba en 1918. Président de la République en 1960, il reçut l'aide armée de la France en 1968 pour lutter contre la rébellion dans le Nord du pays ; réélu en 1969, il fut tué lors d'un coup d'Etat à N'Djamena, en 1975.

Dans ce même roman, l'un des personnages s'appelle Mao Zedong (Labou Tansi, 1988: 81). Cette appellation nous rappelle une grande figure de l'histoire de la Chine : Mao Tsé-toung (orthographié aussi Mao Tsö-tong ou Zo-dong). Homme d'Etat chinois né à Shao Shan, en 1893, militant communiste dès 1918, l'un des fondateurs du parti communiste chinois, il le dirigea à partir de 1935, ayant imposé dès 1930 la thèse suivant laquelle la paysannerie devait constituer la force révolutionnaire (1937 - 1941). Puis adversaire de Tchang Kai-Chek, dans la lutte contre les Japonais, il reconquit la Chine continentale (1946-1949) et devint président de la République populaire de Chine (1954-1959). Après 1959, il resta, en tant que président du Parti communiste, le principal personnage de la Chine et inspira le Grand Bond en avant (1958), la rupture avec l'U.R.S.S. (1960), la révolution culturelle (1966). Sa pensée exprimée dans de nombreux ouvrages politiques et philosophiques, a été résumée dans *Le petit livre rouge*, massivement diffusé. Le maoïsme se présente comme une application du marxisme aux conditions particulières de la Chine et comme une théorie de la révolution démocratique et nationale dans les pays dominés par l'impérialisme. Il a eu un retentissement mondial. Le Grand Timonier est mort à Pékin en 1976. L'auteur cite ce personnage sans doute pour son caractère symbolique. Peut-être faut-il ajouter que l'auteur adhère à son idéologie.

On y retrouve aussi le nom d'un personnage charismatique qui nous replonge dans l'histoire du Congo. Il s'agit de Matsoua (Labou Tansi, 1988 : 56). André Grenard, dit Matsoua, est né le 17 janvier 1899. Il reçoit le baptême chrétien et devient catéchiste. Il séjourne plusieurs années en Europe et se rebelle contre l'autorité coloniale. Il crée une association typiquement africaine dénommée *Association Amicale*, dont le but est purement sociopolitique. Il est arrêté, emprisonné et meurt en prison le 13 janvier 1944. Il est enterré par la colonisation à l'insu de ses amis. Ceux-ci qui n'ont jamais cru à sa mort, le divinisent, l'adorent ; une religion typiquement africaine en est née, caractérisée par un culte à Matsoua, une rébellion contre l'Administration coloniale et

plus tard contre le gouvernement indigène. Matsoua est devenu le Sauveur des Noirs, comme Jésus l'a été pour le peuple d'Israël. Comme Jésus, Matsoua reviendra pour chasser définitivement les Blancs du sol congolais (Makouta Mboukou, 1980 : 120). C'est ce qui explique sans doute l'attente des habitants de Hozonna qui sont vite allés en besogne en prenant le Colosse (personnage principal du roman) pour ce messie. Mais d'un autre point de vue, le Colosse se présente plutôt comme la caricature d'une autre figure historique congolaise : Patrice Lumumba. Ce nom apparaît en effet dans *L'Etat honteux* (Labou Tansi, 1981:126) et dans *L'Anté-peuple* (Labou Tansi, 1983 : 14). Il existe une ressemblance entre ce personnage historique et le personnage principal du roman intitulé *Les yeux du volcan* : le Colosse. Pour justifier cette assertion, nous allons confronter ce roman à l'ouvrage de Jean Van Lierde : *La pensée politique de Patrice Lumumba*.

L'histoire contemporaine de l'Afrique nous enseigne que Patrice Lumumba est l'un de ceux qui ont lutté pour l'émancipation du continent africain en général et du Congo³ en particulier. Président du Mouvement National Congolais (M.N.C.), Patrice Lumumba avait une grande ambition, celle de « voir établir dans notre grand pays un Etat démocratique moderne, assurant la liberté, la justice, la paix sociale, la tolérance, le bien-être et l'égalité des citoyens, sans discrimination aucune. »⁴ N'est-ce pas cette déclaration qui revient dans la bouche du Colosse, à savoir : « - Non, Monsieur le maire, vous n'en aurez pas le loisir. Car cette ville deviendra la cité de la loi et du droit. Plus personne n'y piétinera personne pour son loisir »? (Labou Tansi, 1988 : 74).

Le Colosse, nous l'avons montré plus haut, est le personnage principal, sinon le « héros » de *Les yeux du volcan*. J.-P. Sartre, dans sa préface à l'ouvrage de Lierde, nous dit aussi, à propos de P. Lumumba que « Dès 56, il est à Stanleyville l'idole des foules ». C'est dire que Lumumba fait figure de héros comme le Colosse.

D'autre part, le Colosse se présente comme un partisan de la « non-violence » puisqu'en aucun cas il n'a parlé d'une lutte armée pour réaliser sa Révolution. A ce titre, on peut le comparer à Lumumba qui déclare : « Nous avons choisi pour notre lutte une seule arme : la non-violence. La seule arme qui permette une victoire dans la dignité et l'honneur. » (Van Lierde, 1963 : 395). Une lecture attentive permet de dire que le Colosse est un héros ambigu dans la mesure où il se propose de faire deux choses contradictoires : « faire la révolution » et « vendre des crimes » ; de sorte qu'on ne sait pas très bien si c'est un véritable révolutionnaire ou si c'est un plaisantin. Cette caractéristique se retrouve également chez Lumumba. A ce sujet, écoutons Jean-Paul Sartre : « On lui a reproché de jouer un double triple jeu. Devant un public exclusivement congolais, il se déchaînait ; il savait se calmer s'il découvrait des Blancs dans l'assistance et souffler habilement le chaud et le froid⁵. »

Dans *Les yeux du volcan*, le Colosse avait demandé au rédacteur en chef de « La Septaine », Bernardo Maquise, de publier un article subversif intitulé. « Le Colosse est venu dans notre ville avec trois crimes à vendre ». La réaction de ce dernier - sa réponse - est révélatrice : « - Mais Monsieur, votre article ne paraîtra pas. À cause de la censure. On est dans une ville où la loi hait la vérité et commande le trucage. » (Labou Tansi, 1988 : 60).

C'est dire que le Colosse veut lutter contre ce muselage médiatique. A ce titre, il rejoint Lumumba qui, dans son exposé à la clôture du séminaire international d'Ibadan (Nigeria) le 2 mars 1959, déclare : « Il nous faut de la véritable littérature et une presse libre dégageant l'opinion du peuple et non plus ces brochures de propagande et une presse muselée ».

Par ailleurs, lors du Congrès du M.N.C. à Stanleyville, Lumumba avait tenu un discours qualifié de subversif par les autorités coloniales. A cet effet, il sera condamné par le tribunal de première instance de Stanleyville pour avoir ainsi « excité les populations contre les pouvoirs établis. » Dans une déclaration qu'il a faite le 6 février 1960 à la tribune des « Amis de Présence Africaine » à Bruxelles, Lumumba déclare :

Lorsque la population a appris que j'étais malmené, immédiatement après, il y a eu plusieurs centaines de personnes qui ont entouré la prison de Jadotville [...] J'ai pu recevoir au moins cent visiteurs le même jour, le deuxième jour, j'ai encore reçu beaucoup de personnes qui venaient de Bukama, d'Elisabethville, d'un peu partout, et le troisième jour, on m'apportait la nouvelle que je devais partir pour Bruxelles.

Ce fait historique ressemble étrangement à une séquence dans *Les yeux du volcan*. En effet, voici ce qui s'est passé après l'inculpation du Directeur du journal « La Septaine » qui a publié l'article subversif du Colosse :

Alphonse Tchicaya fut jeté à la prison de Rocheau [...] Le lendemain, il y eut autour de la prison huit cent cinquante sept mille demandes d'emprisonnement [...] cinq des sept communes de notre ville s'étaient alignées devant la prison pour réclamer un emprisonnement de solidarité. Prises de panique, les autorités durent ordonner la mise en liberté du directeur [...] (Labou Tansi, 1988 : 64).

Un autre point de convergence se situe au niveau de la finalité de leur lutte. Dans *Les yeux du volcan*, le Colosse est mort sans avoir fait la Révolution qu'il envisageait. Par ailleurs, l'absence d'appareil révolutionnaire issu des masses et contrôlé par elles a rendu impossible l'Etat de droit que Lumumba voulait instaurer. C'est dire que « Lumumba était un révolutionnaire sans révolution ». En d'autres termes, « Lumumba n'a pas fait la révolution congolaise »⁶ à l'instar du Colosse à Hozonna, d'autant plus qu'il est tôt assassiné par les hommes de main des colons : Kassavubu, Mobutu,

Tschombé et Munongo⁷.

Comme on le voit, il y a une similitude entre les faits historiques et certains événements évoqués dans *Les yeux du volcan*. On peut alors conclure que le Colosse est construit à l'image de Lumumba. C'est dire que Sony s'inspire de l'histoire réelle pour écrire ses romans. Dans cette optique on ne peut qu'être d'accord avec Bakhtine qui « situe le texte dans l'histoire et dans la société envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquelles il s'insère en les réécrivant. » (Julia Kristeva, 1969 : 83).

Au total, l'ensemble des intertextes découverts dans l'œuvre romanesque de Sony relève de l'allusion qui consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une chose qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée. Remarquons cependant que ces intertextes subissent plus ou moins des transformations formelles ou sémantiques au cours de leur insertion pour des besoins de l'art romanesque. Dans cette perspective, les œuvres de Sony Labou Tansi se présentent comme la mimésis d'un réel qu'elles tentent de reproduire en le transformant. L'auteur part donc d'un déjà là. Il fait ainsi dialoguer ses romans avec un passé lointain ou récent. Mais lorsque l'auteur ne s'appuie pas sur un fait historique, il peut s'inspirer de l'œuvre d'un autre écrivain ou d'un courant littéraire. C'est justement ce que nous nous proposons de montrer dans les pages qui vont suivre.

2. L'art de la recombinaison littéraire⁸

Nous empruntons le titre de ce chapitre deuxième à Sylvain Bemba qui, dans son article intitulé « Sony Labou Tansi et moi », écrit :

Sony porte en lui [...] deux dimensions. Comme l'oiseau qui fait son nid avec de multiples brindilles, il a l'art de ce que j'appellerais la recombinaison littéraire. D'un autre côté, il est capable de créer des univers et des personnages qui lui doivent entièrement droit à l'existence.

Notre tâche consiste, dès à présent, à déterminer « les multiples brindilles » qui constituent le « nid littéraire » de cet auteur.

2.1. Le modèle latino-américain

Dès la parution de *La vie et demie*, la critique a vite remarqué un lien de parenté entre cette œuvre et celles de l'écrivain colombien Gabriel Garcia Marquez, à savoir : *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche*. Au nombre de ceux qui ont fait ce rapprochement, on peut citer Dabla Séwanou, Daniel-Henri Pageaux et Sylvain Bemba.

2.1.1. Les arguments de Dabla Séwanou⁹

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

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

Il note, par ailleurs, que dans ces deux œuvres l'action se répète constamment et consiste, pour l'essentiel, en des guerres et des luttes doublées d'aventures amoureuses (parfois immondes) qui mettent aux prises une multitude de protagonistes tous plus déments les uns que les autres. Il voit dans ces deux romans un recommencement inlassable en ceci que, de père en fils, les personnages adoptent les mêmes comportements et poursuivent éternellement les mêmes rêves sur un temps forcément indéfini qui installe ces deux récits dans le mythe.

D'autre part, il voit chez l'un comme chez l'autre une surenchère verbale qui cultive la démence, l'in vraisemblance, et traduit de façon inattendue les faits narrés. Ainsi, tandis que, entre autres phénomènes, chez G.G. Marquez les nourrissons pleurent dans le ventre de leur mère, et naissent les yeux ouverts, nullement étonnés de voir le monde (Marquez, 1980 : 28), chez Sony Labou Tansi, une maternité, comme celle de Chaïdana peut durer « dix-huit mois et seize jours » (Labou Tansi, 1979 : 174).

Pour Séwanou, *La vie et demie* tient également de *L'Automne du patriarche*, notamment en ce qui concerne les thèmes centraux de pouvoir, de solitude et de folie qui lui sont inextricablement liés. Ceci amène l'auteur à comparer « Les Guides Providentiels » successifs, finalement uniques dans leurs excentricités et leurs fantasmes, au patriarche sans nom et sans âge que l'écrivain colombien met en scène et élève au niveau de l'archétype. En outre, il constate la même description minutieuse des exterminations, des abus sexuels et autres exactions inhérentes aux dictatures actuelles du Tiers-Monde chez Marquez et chez Sony. C'est ainsi qu'il voit, dans le pâté et la daube de chair humaine que le Guide Providentiel fait servir à la famille de Martial, une réplique de la torture anthropophagique à laquelle le patriarche soumet ses adversaires en leur offrant sur « la table de gala le cadavre exquis » de leur chef.

Ainsi, pour Séwanou, *La vie et demie* est une manière de synthèse des deux romans du Prix Nobel Colombien et surtout une version réduite et africaine de *Cent ans de solitude* dans laquelle la forêt équatoriale a remplacé l'Amazonie, les pygmées, les indiens, « la puissance étrangère qui fournissait les guides », les multinationales américaines.

2.1.2. Les arguments de Daniel-Henri Pageaux

A l'instar de Séwanou, Pageaux pense que *La vie et demie* doit beaucoup à *L'Automne du patriarche* et à *Cent ans de solitude* en traduction française. A cet effet, il a mis en évidence un certain nombre d'éléments qui peuvent être éclairés par le modèle marquésien. Il s'agit notamment du trajet du filet de sang de *Cent ans de solitude* et celui qui poursuit sa course dans *La vie et demie* :

Un filet de sang passa sous la porte, traversa la salle commune, sortit dans la rue, prit le plus court chemin parmi les différents trottoirs, descendit les escaliers et remonta des parapets. (G. G. Marquez).

Il y eut un petit ruisseau de sang qui coula de la cahute au jardin des perles, traversa la forêt des Méditations jusqu'au lac des Ames simples, arriva au théâtre Pontinacra et s'arrêta devant la galerie des Diamants. (S. L. Tansi).

Par ailleurs, en superposant les deux textes, il découvre des phénomènes comparables : la couleur bleue, le dictateur voleur de bétail, les longévités excessives, les grossesses anormalement longues, les concours de bouffe, l'ogre super-mâle, les marques indélébiles sur la peau, etc.¹⁰ Intéressons-nous maintenant aux arguments de Sylvain Bemba.

2.1.3. Les arguments de Sylvain Bemba

Sony confiait un jour à Sylvain Bemba qu'il a lu *Cent ans de solitude*, roman qui avait également, sur place à Brazzaville, enchanté d'autres lecteurs. Ainsi, pour Sylvain Bemba, Sony n'a pas manqué, comme tout le monde, d'être frappé par cette altercation opposant José Arcadio Buendía et Prudencio Aguilar qui, après avoir subi une mort atroce de la main de son adversaire, revient hanter Buendía et sa femme Ursula, leur apparaissant chaque nuit, malgré leurs prières et menaces, jusqu'au jour où le couple, excédé, décide de fuir très loin de là. Partant de ce constat, Sylvain Bemba s'interroge : « Une telle scène n'a-t-elle pas impressionné Sony, au sens où l'on dit que la pellicule photographique est impressionnée par telle ou telle image ? ».

Ces différents arguments montrent à suffisance que Sony a été influencé par Marquez. Pageaux dira à juste titre : « Labou Tansi a trouvé dans Marquez un maître de style

(prolifération verbale, style hyperbolique), un maître du fantastique.» Mais il convient de préciser que Marquez n'est pas le seul maître de Sony. On peut citer aussi l'écrivain colombien Borges. C'est justement ce qui transparaît dans l'une des lettres de Sony adressée à son compatriote Silvain Bemba :

J'aimerais que tu me dises comment tu vois «La vie et demie». J'ai acheté «L'Automne du patriarche» - J'ai lu ça en deux jours. C'est fantastique ce con de Garcia Marquez. J'ai lu aussi Borges : «Les fictions» et «L'Aleph» : un jour il faut qu'on écrive comme nos bons cons là.¹¹

Partant de là, la question qui se pose est de savoir si *La vie et demie* est une adaptation, un plagiat ou une œuvre originale.

2.2. La vie et demie, une œuvre originale ?

L'influence désigne l'action qu'exerce une chose, un phénomène, une situation sur quelqu'un ou quelque chose. Du point de vue littéraire, l'influence est le mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à en faire naître une autre. A quel moment peut-on alors parler d'adaptation ? L'adaptation est la traduction très libre d'une pièce de théâtre, comportant des modifications nombreuses qui la mettent au goût du jour. *Une tempête* d'Aimé Césaire, par exemple, est l'adaptation de la pièce de Shakespeare, *La tempête*. L'adaptation, c'est aussi la transposition à la scène ou à l'écran d'une œuvre d'un genre littéraire différent (surtout romanesque).

Comme on le voit toutes ces définitions ne s'appliquent aucunement au roman de Sony. *La vie et demie* n'est pas la traduction très libre d'une pièce de théâtre ; L'auteur n'a pas adapté *Cent ans de solitude* ou *L'Automne du patriarche* pour le théâtre ou le cinéma. *La vie et demie* n'est donc pas une adaptation. Doit-on alors le considérer comme un plagiat ? Le plagiat désigne l'action du plagiaire. Il consiste pour une personne donnée à piller les ouvrages d'autres auteurs. C'est en somme un vol littéraire comme le montre si bien Marie-Joseph Gonat : « Le plagiat, en effet, est une pratique prohibée car elle ne laisse pas voir la créativité de son auteur. C'est une fraude en matière de création qui est d'ailleurs sanctionnée. » (Gonat, 1994 : 124).

Depuis la parution de *La vie et demie* en 1979, aucune accusation de plagiat n'a été formulée à l'endroit de Sony, du moins à notre connaissance. Au contraire, ce roman a été accueilli favorablement par la critique qui y voit une œuvre de génie, d'autant plus que l'auteur est considéré comme « un artisan hors pair de l'invention langagière, un Picasso de l'écriture¹² ». C'est dire que *La vie et demie* n'est pas un plagiat. Qu'est-ce qui fait alors son originalité ?

2.3. Une réécriture novatrice

Eviter le plagiat, c'est faire preuve de créativité en transformant l'hypotexte. En effet, toute hypertextualité procède de la transformation de l'hypotexte. La transformation, c'est le changement de forme ou de sens que l'auteur de l'hypertexte (T2) fait subir à l'hypotexte (T1). C'est cette transformation qui permet d'établir l'originalité de l'auteur du texte second (T2) par rapport à l'auteur du texte premier (T1).

Certes, *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche* constituent les hypotextes qui ont servi de modèle à Sony. Cependant l'auteur n'a pas écrit un autre *Cent ans de solitude* ni un autre *L'Automne du patriarche* : il a écrit *La vie et demie*, une œuvre qui se démarque nettement des textes-sources en ceci que le modèle utilisé est très vite dépassé. A propos justement des prénoms de ses personnages, Pageaux écrit : « Ce qui est embrouillamini volontaire chez Marquez, par la réutilisation de mêmes prénoms dans une famille prolifique, devient chez Sony Labou Tansi exploitation mécanique et hallucinante du calendrier, de l'alphabet et de l'ordinateur ». S'inspirer d'une œuvre connue pour en concevoir une autre est une pratique qui relève de l'imitation. L'imitation devient plagiat lorsque l'auteur de l'hypertexte (T2) recopie plus ou moins textuellement l'hypotexte (T1). L'imitation est dite originale lorsque l'auteur du texte second procède à des transformations dont nous avons parlé plus haut. L'œuvre de Sony n'est pas une imitation servile, elle se veut une imitation originale. A ce titre, *La vie et demie* relève plutôt du pastiche. Ce mot désigne une œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître, par exercice de style ou dans une intention parodique. Le pastiche fonctionne comme la parodie. Celle-ci et celui-là se distinguent nettement de la citation qui ne change rien au texte repris. Le pastiche et la parodie, quant à eux, travaillent les textes, les organisent en un nouvel objet. Or,

une erreur grossière consiste à considérer le texte pastichant comme remplaçable par le texte pastiché. On oublie que la relation entre les deux textes n'est pas de simple équivalence mais connaît une grande variété et surtout que le jeu avec l'autre texte ne doit en aucun cas être oblitéré. (Todorov, 1968 : 43).

C'est dire que *La vie et demie* est une réécriture novatrice, donc une œuvre originale ; car :

L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles [...] Non seulement le pastiche mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. (Chklovski, 1965 : 50)

Conclusion

Il ressort de tout ce qui précède qu'il est pratiquement impossible d'apprécier, à sa juste valeur, la littérature africaine actuelle, sans faire allusion à l'histoire et aux œuvres antérieures. Sony Labou Tansi tente d'exprimer sa spécificité à travers un style, une écriture, une forme, tout en essayant d'être universel. C'est dire que Sony ne s'enferme pas dans sa tour d'ivoire : il prône une politique littéraire d'ouverture, notamment par le recours au modèle latino-américain. L'importance d'une telle démarche n'est plus à démontrer, et pour cause :

Notre littérature, en accédant à l'écriture, postule l'utilisation, par nos écrivains, des critères à la fois endogènes et exogènes [...] Il est donc tout naturel qu'en prenant racine dans nos traditions et dans notre fonds originel, nos œuvres littéraires et artistiques s'inspirent de techniques extérieures. Des besoins nouveaux et un environnement de plus en plus diversifiés créent des mutations auxquelles l'art n'échappe pas. Nous devrions donc tout en nous enracinant en nous-mêmes, en nos valeurs esthétiques propres nous ouvrir aux autres¹³.

L'écriture par étourderie de Sony Labou Tansi procède d'une innovation. Si « toute innovation formelle est subversive », alors on peut dire que l'œuvre de cet écrivain est une subversion du roman africain traditionnel. En fait l'auteur ne veut pas écrire des romans mais des fables. C'est dire qu'il rejette toutes les formes d'académisme et de monologisme qui caractérisaient les premières générations d'auteurs négro-africains pour adopter le dialogisme et la polyphonie. L'originalité de Sony réside donc dans le travail de la forme. L'auteur mêle les genres et les courants littéraires de sorte qu'il débouche sur une écriture métissée, hybride, profondément dialogique. Cet amalgame répond justement à la politique d'une écriture qui se veut un discours politique non structuré se déployant en vrac dans les textes romanesques¹⁴.

Bibliographie

Publications de Sony Labou Tansi

- 1979. *La vie et demie*. Paris : Seuil.
- 1981. *L'Etat honteux*. Paris : Seuil.
- 1983. *L'Anté-peuple*. Paris : Seuil.
- 1985. *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Seuil.
- 1988. *Les yeux du volcan*. Paris : Seuil.
- 1995. *Le commencement des douleurs*. Paris : Seuil.

Autres ouvrages de référence

Bakhtine, M. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la*

Renaissance. Paris : Gallimard.

Borges, J.-L. 1967. *L'Aleph* (roman). Paris : Gallimard.

Chklovski, V. B. 1965. *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil.

Genette, G. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil.

Gonat, M.-J. 1993-1994. *Le problème de l'intertextualité chez Sophocle et chez Giraudoux : le cas de l'«Electre»*. Abidjan, Mémoire de Maîtrise, Université de Cocody.

Kristeva, J. 1969. *Sémiotikè-Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

La Fontaine, J. d. 1966. *Fables*. Paris : Garnier-Flammarion.

Makouta Mboukou, J.-P. 1980. *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*. Abidjan : NEA.

Marquez, G. 1976. *L'Automne du patriarche* (roman). Paris : Grasset.

Marquez, G. 1980. *Cent ans de solitude* (roman). Paris : Seuil.

Rabelais, F. 1972. *Gargantua* (roman). Paris : Pierre Michel.

Rabelais, F. 1988. *Pantagruel* (roman). Paris : Nouvelle Librairie de France.

Todorov, T. 1968. *Qu'est-ce que le structuralisme ?* 2. Paris : Seuil.

Van Lierde, J. 1963. *La pensée politique de Patrice Lumumba*. Paris : Présence Africaine.

Notes

1. Mbang, A. 1996. *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : système d'interaction dans l'écriture*. Paris : l'Harmattan.

Sewanou, D. 1986. *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la Seconde Génération*. Paris : l'Harmattan.

Rédjémé, J.- C. 2000. *Les recherches formelles dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi*. Abidjan, Thèse de 3^{ème} Cycle, Université de Cocody.

2. Jean de La Fontaine : *Fables*, Livre V, Fable IX.

3. Il s'agit notamment de la République Démocratique du Congo.

4. Cité par Jean Van Lierde

5. Cf. Préface de Jean-Paul Sartre au livre de Jean Van Lierde.

6. Idem.

7. Ibid., p. XXXVIII.

8. Sylvain Bemba : « Sony Labou Tansi et moi », *Equateur*, n° 1, 1986, p.48-54.

9. Dabla Séwanou, op. cit., cf. pp.225-232.

10. Daniel-Henri Pageaux : « Entre le nouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », *Notre Librairie*, n° 78, 1985, p.31-35.

11. Sylvain Bemba : « Sony Labou Tansi et moi », *Equateur*, op. cit., p.48-54.

12. Sylvain Bemba, op. cit. p.48-54.

13. Alioune Sène, cité par Alphonse Sonfo et Urbain Dembélé : « De l'oral à l'écrit ». *Notre Librairie*, n° 75-76, p.77-85.

14. Pierre N'Da : « Un écrivain engagé, Charles Nokan ». *Notre Librairie*, n° 87, p.57-62.