

ECRITURE ET IDENTITE CULTURELLE CHEZ SONY LABOU TANSI

Dr Jean-Claude REDJEME
Jeanclauderedjeme@yahoo.fr
Enseignant Chercheur
UNIVERSITE DE BANGUI

Submitted: 2021-05-19

valued: 2021-06-02

validated: 2021-06-30

Résumé

La littérature écrite africaine se nourrit de l'imaginaire de l'Afrique profonde. Plusieurs auteurs africains s'inspirent des soubassements culturels traditionnels. Une étude a montré par exemple que *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma était une forme d'épopée qui se termine de façon tragique. Une lecture attentive permet aussi de déceler les critères esthétiques du conte dans *La vie et demie*. Ce travail part donc de l'hypothèse selon laquelle Sony Labou Tansi utiliserait des procédés stylistiques de l'oralité dans son roman *La vie et demie*.

Mots-clés : Ecriture, identité culturelle, oralité, tradition, modernité.

Abstract

African written literature feeds on the imagination of deep Africa. Several African authors are inspired by traditional cultural foundations. A study has shown, for example, that Ahmadou Kourouma's *Soleils des Indépendances* is a form of epic that ends tragically. A careful reading also allows us to detect the aesthetic criteria of the tale in *La vie et demie*. This work therefore starts from the hypothesis according to which Sony Labou Tansi would use stylistic processes of orality in his novel *La vie et demie*.

Keywords: Writing, cultural identity, orality, tradition, modernity.

Si cet article vous intéresse, vous pouvez le [télécharger gratuitement](#) ici.

Introduction

La langue est sans conteste le fondement de toute culture. Or comment concevoir une littérature africaine qui ne serait pas écrite dans une langue africaine ? C'est dans cette situation paradoxale que se sont trouvés les écrivains africains lorsqu'il s'est agi d'illustrer l'existence d'une culture spécifiquement africaine. Ils étaient obligés d'employer des outils linguistiques qu'ils n'ont pas

Pour citer cet article : REDJEME J.C., « Ecriture et identité culturelle chez Sony Labou Tansi », *Annales de l'Université de Bangui*, série A, n° 15, juin 2021, www.surandara-ub.org/

forgés, de couler leur création dans des moules qu'ils n'ont pas inventés, d'utiliser des critères esthétiques étrangers à leurs terroirs.

Pour sortir de ce dilemme, l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma a volontairement observé des écarts par rapport au français académique afin de mieux exprimer son être profond. « J'ai donc traduit le malinké en français pour trouver et restituer le rythme africain. » (Valeria Sperti, 2017 : 101-115). Cette tentative d'intégration d'éléments narratifs empruntés à l'oralité dans le roman, genre littéraire d'obédience occidentale, va inspirer bon nombre d'auteurs africains dont Sony Labou Tansi. Ce travail consiste justement à montrer en quoi la Tradition orale constitue le mode majeur d'expression de l'identité culturelle dans son roman intitulé *La vie et demie*. Pour la clarté de l'exposé qui va suivre, il nous paraît nécessaire de lever toute équivoque quant au concept de Tradition orale.

1. Approche conceptuelle

Avant d'être un débat de littérature, le recours ou non à la Tradition orale pour la connaissance de la culture des peuples africains sans écriture a été un débat d'ethnologues et d'historiens. En effet, d'imminents chercheurs ont tenté de restaurer le passé africain en se référant à la Tradition orale. C'est dans ce contexte que se situent les travaux de Joseph Ki-Zerbo. Dans son introduction au Volume 1 de *L'histoire générale de l'Afrique*, il écrivait : « La Tradition orale apparaît comme le conservatoire et le vecteur du capital de créations socio-culturelles accumulé par les peuples réputés sans écriture. » (Chloé Maurel, 2014 : 715-737). Notons, en passant, que Joseph Ki-Zerbo (1969 : 129) est l'auteur d'un article au titre évocateur : « La Tradition orale : une source de l'histoire de l'Afrique. ». Dans l'Afrique traditionnelle, les griots sont considérés comme les maîtres dans l'art de parler, des sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires ; sans eux, les noms des rois tomberaient dans l'oubli (Djibril Tamsir Niane, 2008 : 8).

C'est dire que la Tradition orale relève d'emblée de l'histoire, c'est-à-dire la science qui étudie le passé d'un peuple. A ce titre, elle représente le témoignage le plus éloquent de ce que l'Afrique apporte sur son propre passé, sur sa façon de vivre, de penser et de sentir. Mais très souvent, le concept de Tradition orale est employé par certains africanistes comme synonyme de littérature orale, comme si tout ce qui se transmet par la bouche relevait forcément de la littérature. A partir de quand doit-on parler de littérature orale ? Il y a littérature orale dès qu'il

y a effort pour bien dire et non seulement pour dire. C'est pourquoi Alain Kam Sié renchérit en disant : « La littérature orale, parlée par essence, est l'ensemble de tout ce qui a été dit, généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple, et qui touche la société entière dans tous ses aspects.» (Alain Kam Sié, 1988 : 10).

Cette définition met l'accent sur le fait que la littérature orale est l'expression esthétique par voie orale, des valeurs sociales d'un peuple transmises verbalement à travers les générations. Ce qui signifie en principe qu'elle s'occupe de ce qui est dit avec beauté et art dans la Tradition orale, sans oublier le contenu qui y est enfermé. La littérature orale en Afrique noire est liée à la parole agréable, généralement rythmée et toujours fluide grâce à l'épuration des sons rocailleux et à la recherche constante des affinités sonores du langage. Elle privilégie le bien-dire, le bonheur de l'expression. Elle se subdivise en littérature sacrée ou sérieuse et la littérature profane ou légère (Ngijel-Ngijol, 1990 : 23).

A la lumière de cette définition, la littérature orale apparaît comme une partie, ou plus exactement, un aspect de la tradition orale. L'étude qui va suivre consiste à mettre en évidence les critères esthétiques de la littérature orale dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. En effet, de nombreuses œuvres de la littérature contemporaine s'inspirent des épopées ou contes traditionnels et reprennent les procédés stylistiques de l'oralité.

2. Les procédés stylistiques de l'oralité

L'oralité est l'état d'une civilisation dans laquelle la culture est en grande partie orale et non consignée par des textes. On pourra ainsi parler de l'oralité d'une tradition, transmise de bouche à oreille pour alimenter une mémoire ancestrale et non écrite.

Les échanges oraux constituent l'essentiel de la communication dans certaines communautés humaines. Ils dominent dans les besoins de communication quotidienne, le divertissement et la transmission des savoirs. Ces communautés humaines sont dites sociétés orales. Cauvin (1980) qualifie la société orale de groupe humain qui fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole. Pour lui, une société orale lie son être profond, sa mémoire, son savoir, son passé, ses conduites valorisées et leur transmission aux générations suivantes, à la forme orale de communication. En d'autres termes, ce n'est pas seulement un échange de messages dans l'instant présent, mais bien au-delà il y a un échange entre le passé et le présent, avec ce qui fait que telle société dure à travers le temps parmi d'autres sociétés.

Et lorsqu'on se réfère à une société orale, on pense que c'est une société où « on parle beaucoup » et où la pratique écrite est ignorée. Jacques Chevrier (1986) rejette cette position et refuse de qualifier les sociétés orales de sociétés « sans écritures ». Pour lui, l'oralité et l'écriture n'entretiennent pas un rapport de succession, d'évolution, ou d'exclusion, mais correspondent, chacune à leur place, à des modèles d'expression obéissant à des conditions de production, de transmission, de conservation étroitement dépendantes d'un certain type de société.

Le terme « littérature orale » désigne un genre très vaste et diversifié de textes standardisés par l'usage dans le temps. Ces textes ne sont pas proférés dans le langage de tous les jours et sont à placer dans la catégorie des paroles qu'Affin Laditan (2004) appelle « les belles paroles ». Pouvoir dire de « belles paroles », c'est pouvoir tenir un discours bien articulé, cohérent et illustré au besoin de métaphores et de proverbes, dans lequel le choix des mots fera de la parole un langage soutenu. Un tel discours est sollicité de vive voix ou de façon implicite. C'est dire que ces « belles paroles » appartiennent à la catégorie de la littérature orale.

Ainsi, sous la rubrique de littérature orale, on inclut à la fois les devinettes ou énigmes, les maximes et dictons, les formules divinatoires, les louanges, et aussi les proverbes, les fables et les contes. Leur importance sur le plan social n'est plus à prouver. Ces genres universellement connus s'interpénètrent si bien que leur caractérisation dans une perspective typologique peut parfois poser des problèmes au chercheur. Chez les Yorubas, les proverbes accompagnent souvent les contes et les contes sont souvent l'illustration d'un proverbe. Les soirées d'oralisation commencent par des échanges de devinettes pour enfin aboutir à l'écoute du conte. Ceci montre qu'il n'existe pas de frontière nette entre les différentes composantes de cette littérature dont l'énonciation se déroule dans des circonstances particulières (Affin O. Laditan, 2004).

Chez les Yorubas, les contes obéissent à des lois précises et leur oralisation est toujours encadrée par une formule d'entrée et une formule de sortie.

L'amorce annonce le commencement du conte, la sortie sa fin. La formule d'entrée sert souvent à mettre en avant le caractère fictif du conte. Ce préambule manifeste la volonté du conteur d'introduire son auditoire dans un monde imaginaire en rupture avec le quotidien. C'est aussi une invitation « au voyage dans un monde surnaturel ». C'est donc le moment où l'auditoire est uni et cette intégration à l'espace psychique du récit favorise une prise de conscience d'un destin commun. La formule d'entrée met aussi en place une relation active entre le conteur et

l'assemblée. Elle est suivie par la présentation des personnages. Le conteur cite les personnages de son conte. Après cette présentation, vient le conte lui-même. Les formules finales servent, elles, à assurer l'enchaînement entre les contes ou à inciter d'autres personnes à prendre la parole. Avec les formules de sortie, on revient au monde du réel. Les formules d'entrée et de sortie tout en assurant le changement de monde permettent aussi le changement de registre de langue.

3. Les procédés stylistiques du conte dans *La vie et demie*

Pour commencer, disons que *La vie et demie* s'ouvre à la manière d'un conte, avec une formule d'entrée : « C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans... ». Dans la première phrase de ce roman, « C'était l'année où ... » renvoie approximativement aux formules introductives du conte, à savoir « Il était une fois », « En ce temps-là » ou encore « A cette époque-là ». Cette formule liminaire assure une double fonction : d'une part, elle permet de situer le récit dans une époque indéfinie ; d'autre part, elle sert à dépayser le lecteur, à le transporter dans un monde irréel, par la magie du verbe.

Ce roman se termine également à la manière d'un conte. A la fin du livre, en effet, l'histoire n'est pas achevée, elle se trouve suspendue avec de fortes possibilités de répétition. Le second roman de Sony Labou Tansi intitulé *L'Etat honteux* viendra confirmer cette idée, d'autant plus que c'est le dernier mot de *La vie et demie*, à savoir « Sa Toute-Grasse-hernie » qui lui sert de début. Ainsi, le conte reprend toujours la parole là où il l'a laissée.

Aucun récit ne se construit à partir du néant. La parenté du roman avec le conte ne se limite pas seulement aux mots d'ouverture et de clôture. Nous retrouvons une similitude entre eux dans la multiplicité des récits. En effet, sur le plan de la construction ou du rôle des personnages, la littérature écrite paraît également porteuse d'une plus grande complexité. Les contes présentent généralement un développement linéaire du récit.

La simplicité de l'intrigue est un aspect important du conte africain. Le conteur évite souvent d'encombrer son récit avec des digressions afin de rendre son texte plus audible. Voilà pourquoi il met l'accent sur l'unité d'action et présente son récit de façon linéaire. Toutefois, il faut faire quelque réserve. Dans le Mvet (un ensemble de récits guerriers qui se joue accompagné d'un instrument de musique à cordes) par exemple, l'action n'est pas du tout linéaire. Le conteur passe facilement d'une scène à l'autre qui se déroule dans une autre région. Et on peut être

surpris que le conteur lui-même se retrouve dans ces va-et-vient, ces situations parallèles dans le temps et dans l'espace.

A première vue, *La vie et demie* se présente comme un récit linéaire. Cependant, une lecture attentive permet de déceler trois intrigues. Il y a d'abord la relation des règnes successifs de la dynastie des Guides souverains de la Katamalanasia ; il y a ensuite l'histoire de Martial qui, sur trois générations (le père, la fille et la petite fille), s'oppose aux régimes des Guides Providentiels) ; il y a enfin le récit rendant compte de la chasse aux Pygmées de la forêt des Léopards, chasse organisée par le pouvoir central en vue de leur intégration. Il tombe donc sous le sens que ce roman est bâti selon le modèle du Mvet, car il met en jeu un amalgame d'histoires sans liens apparents qui rompt la linéarité du récit. Au nombre des éléments empruntés à la littérature orale, on peut ajouter la structure dialogique du conte.

En effet, dans une séance de conte, il existe toujours un dialogue entre le conteur et le public. Durant le récit, l'auditoire est invité à intervenir, à reprendre des chants. De plus, généralement, dans une communication émetteur- récepteur de la Tradition orale, le récepteur réagit. Il doit donner son avis quant à la performance du conteur en approuvant ou en s'opposant. Tout se passe comme si les destinataires du message sont sollicités pour être co-créateurs du processus de production du sens. De même, le roman africain va réhabiliter le dialogue narrateur-lecteur, dialogue interrompu évidemment par la médiatisation de l'oralité. Ainsi, au lieu de décrire, de raconter, d'expliquer devant le lecteur, le narrateur se contente tout simplement de le provoquer, de le prendre à témoin, de susciter une question ou une réponse comme on peut le constater dans ce passage : « Pour un oui ou pour un non, les gens des forces spéciales, les FS comme on les appelait, te faisaient bouffer tes papiers, ta chemise, tes sandales, tes insignes périmés, ou simplement une tenue militaire avec ses boutons. Tu crevais par la faute de ton estomac. » (Sony Labou Tansi, 1979 : 131).

Dans cet extrait, les pronoms personnels (te, tu) et les possessifs (tes, ta) assument la fonction dite conative dont le but est d'attirer directement l'attention du récepteur qui doit se sentir concerné par le message.

Une autre stratégie employée par le narrateur de *La vie et demie* consiste à intervenir directement dans son récit : « Ils (les gens de Martial) allaient sans procès au cimetière des Maudits où une fausse commune, **je dirais** un four commun, les attendaient. » (Sony Labou Tansi, 1979 : 145). Dans cette citation, le pronom personnel « je » est la marque de la fonction

expressive. Elle permet à l'émetteur de communiquer ses impressions, ses émotions, ses jugements sur le contenu de son message. Pour atteindre cet objectif, l'auteur se sert aussi du merveilleux.

En effet, l'Africain vit constamment dans une ambiance merveilleuse : Dieu créateur, génies, doubles, revenants, esprits divers, lui sont aussi familiers que sa femme et ses enfants. Aussi, est-il naturel que le conte négro-africain ne manque ni de merveilleux ni de fantastique. Comme dans le conte, le merveilleux est présent dans *La vie et demie*, non comme décor, non comme diversion folklorique, mais comme élément constitutif du roman.

L'une des figures les plus utilisées dans l'oralité en Afrique est l'hyperbole ou ce que Dogbe appelle « exagération impressionniste. » Elle consiste à grossir démesurément les faits et les choses. L'hyperbole est abondamment utilisée par Sony Labou Tansi. Chaïdana, par exemple, a porté une grossesse qui a duré dix-huit mois et seize jours (Sony Labou Tansi, 1979 : 74). De même, les cinquante femmes du Guide Jean-Cœur-de-Pierre ont mis au monde cinquante garçons après une maternité qui a duré treize mois et sept jours. Ces enfants possèdent, à leur naissance, des yeux verts et douze dents dont six sur chaque mâchoire (Sony Labou Tansi, 1979 : 148)

Par ailleurs, le fantastique est introduit dans le roman par la présence d'un homme exceptionnel nommé Martial. Accusé d'avoir provoqué une vingtaine de guerres civiles, Martial, le Chef de l'opposition katamalanasienne est condamné à la torture. Le Guide providentiel ne parvient pas cependant à mettre fin à la vie de ce personnage dérangeant, malgré les armes utilisées à cet effet. Voici un extrait relatif à son assassinat :

Il tira un deuxième chargeur à l'endroit où il devinait le cœur de la loque-père (...) il se fit apporter son grand sabre aux reflets d'or et se mit à abattre la loque-père (...) la loque-père fut coupée en deux à la hauteur du nombril, les tripes tombèrent avec le bas du corps, le haut du corps restait là, flottant dans l'air amer, avec la bouche saccagée qui répétait la phrase : « Je ne veux pas mourir cette mort » (Sony Labou Tansi, 1979 : 14).

Martial refuse donc de mourir de façon ignoble. Il se transforme alors en zombie pour hanter la vie du Guide providentiel. Celui-ci, exaspéré par les apparitions fantomatiques de Martial, est obligé de faire appel à son cartomancien préféré nommé Kassar Pueblo afin que ce dernier puisse lui trouver une solution susceptible de chasser l'image du revenant.

L'abondance des phénomènes surnaturels témoignent de la volonté du romancier de ne pas trop s'écarter de la structure de la littérature traditionnelle où les fantômes côtoient les hommes, où

les devins servent d'intermédiaire entre les hommes et les dieux, où les génies interviennent pour donner du poids positif aux vicissitudes de l'homme.

Dans certains contes africains, l'initiation du héros s'accomplit fréquemment par la confrontation avec une figure monstrueuse. Celle-ci peut être un conjoint non humain, un animal doté de pouvoirs magiques, un génie bénéfique ou malfaisant. Selon les contes, la figure peut jouer vis-à-vis du héros un rôle d'auxiliaire ou d'agresseur.

Dans *La vie et demie*, nous assistons plutôt à une drôle d'initiation. Ici, l'héroïne appelée Chaïdana sera confrontée non pas à un conjoint non humain, mais à un être humain, son propre père, plus précisément le fantôme de son père qui va l'initier à travers l'acte sexuel. En effet, mécontent parce que sa fille a osé coucher avec le Guide providentiel, son bourreau, Martial, le fantôme, décide de punir sa fille Chaïdana en lui donnant une gifle intérieure : « Martial entra dans une telle colère qu'il battit sa fille comme une bête et coucha avec elle, sans doute pour lui donner une gifle intérieure. » (Sony Labou Tansi, 1979 : 69).

L'une des composantes de la littérature orale couramment utilisée par le conteur et dont se sert également Sony Labou Tansi est l'humour. En effet, le conte est un art total où le comique occupe une place prépondérante. Le roman a détrôné la comédie comme moyen d'expression ; cependant les principes esthétiques restent les mêmes ; il s'agit de montrer des personnages que domine un trait de caractère et de les placer dans des situations telles que ce trait les mettent comiquement en porte-à-faux par rapport aux autres personnages de l'action. La technique du rire consiste à créer entre le ton et le sens des paroles un décalage qui forcera le rire de l'auditoire. Ainsi, parlant de l'hôpital Sir Amanazavou où personne ne veut s'y rendre, le narrateur avance : « (...) les Bantous et les semi-Bantous y seraient venus (...) si le garçon de salle, cousin de Sir Amanazavou qu'on y avait envoyé avec la mention de docteur, ne plaçait pas le fémur au cou et l'omoplate au ventre (...) » (Sony Labou Tansi, 1979 : 113).

Par cette ironie mordante, le narrateur parvient à tourner en dérision les protagonistes impliqués dans une situation pourtant dramatique. D'autre part, voici une situation burlesque mettant en scène un religieux :

Monsieur l'Abbé qui voulait faire arrêter la musique de Sarianato avait renversé la soupière que Patrice lui présentait. La soupe pimentée était allée baigner le visage et la barbe du R.P. Wang, qui se mit à gronder comme un tracteur (...) Le cuisinier, dans la précipitation, s'était trompé de bidon (...) le piment et le pétrole continuèrent leur effet sur les nerfs du R.P. Wang qui changea les injures en

véritable messe de grands mots où ne manquait que le nom du Père et celui du Fils (Sony Labou Tansi, 1979 : 109-113).

Cette situation est d'autant plus cocasse que les insultes sont proférées par un curé. Cette description caricaturale procède-t-elle du blasphème ? Aucunement pas car le rire, par son pouvoir de dédramatisation qu'il opère, permet de prendre des distances à l'égard des normes sociales ou de se désengager de certaines situations. C'est dire qu'à l'instar du conteur, Sony Labou Tansi manie l'humour avec dextérité. Il ne répugne pas à basculer dans la caricature, génératrice de bonne humeur. Voilà pourquoi il est difficile de lire ses romans, particulièrement *La vie et demie*, sans se laisser emporter par son souffle comique.

Conclusion

Voilà donc le relevé de ce qui nous a paru constituer les traits dominants de la littérature orale dans *La vie et demie*. Ces quelques exemples montrent bien qu'on ne peut apprécier la littérature africaine actuelle, à sa juste valeur, sans faire allusion à la Tradition orale. C'est vers elle, en effet, que Sony Labou Tansi s'est retourné pour y puiser des images et des formes. C'est ainsi qu'il est parvenu à une création originale marquée du sceau de l'africanité. L'écriture de Sony Labou Tansi est donc une écriture de l'identité culturelle africaine. Car, comme disait Cyriac Yavouko, dans l'Afrique traditionnelle, « les enfants (...) baignent dans la sagesse des contes, des proverbes et des légendes et ils s'initient en même temps au secret de la pêche, des danses sacrées, de la chasse, des labours et de l'art culinaire. » (Pierre Nda, 1984 : 124). La démarche de Sony Labou Tansi rejoint celle des écrivains africains tels que Jean-Marie Adiaffi et Bernard Zadi Zaourou qui, eux aussi, actualisent les figures de l'oralité traditionnelle, tout en se réclamant d'influences occidentales ou plus contemporaines.

C'est dire que les écrivains africains naviguent entre deux rives, le passé et le présent, la tradition et la modernité.

BIBLIOGRAPHIE

- CHLOE, Maurel. 2014, « *L'histoire générale de l'Afrique de l'Unesco* », *Cahiers d'études africaines*, n°215.
- KAM SIE, Alain.1988, *Cours de littérature orale : généralités*, Ouagadougou.

- KI-ZERBO, Joseph. 1969, «Une source de l'Histoire de l'Afrique : la tradition orale», *Diogène*, Paris, Gallimard.
- LABOU TANSI, Sony.1979, *La vie et demie*, Paris, Seuil.
- LADITAN, Affin O. 2004, « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen*, n°18.
- NDA, Pierre. 1984, *Le conte africain et l'éducation*, Paris Harmattan.
- NIANE, Dibril Tamsir. 2008, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présences Africaines.
- REDJEME, Jean-Claude. 2000, *Les recherches formelles dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi*, Thèse de 3^{ème} Cycle, Université d'Abidjan.
- SPERTI, Valeria, 2017. « Regards obliques : les représentations linguistiques de la différence dans le roman subsaharien d'expression française », *Littératures*, n°77.