

## Études littéraires africaines

# Le flou et le fou : espace mystique et figure messianique dans *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi

Pierre Leroux



Numéro 41, 2016

Le théâtre de Sony Labou Tansi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037789ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037789ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, P. (2016). Le flou et le fou : espace mystique et figure messianique dans *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi. *Études littéraires africaines*, (41), 39–50. <https://doi.org/10.7202/1037789ar>

Résumé de l'article

L'intérêt de Sony Labou Tansi pour le *kinguinzila*, théâtre traditionnel de « guérison », trouve des échos dans sa production dramatique, notamment au travers de la mise en place d'un espace que l'on peut qualifier de mystique. Dans *La Parenthèse de sang*, en particulier, les personnages se trouvent coincés dans un entre-deux qui les force à faire évoluer leurs positions. En effet, des soldats font irruption dans un village à la recherche d'un rebelle – Libertashio – qui, selon l'opinion générale, est pourtant déjà enterré. Dès lors qu'ils contredisent les soldats, les villageois sont condamnés à mort au premier acte et tout le reste de la pièce correspond à l'attente de leur exécution. Cet article tente de montrer que Sony Labou Tansi se sert du genre théâtral pour faire jouer la tension entre individuel et collectif, la pièce mettant en avant expérience mystique des condamnés et dynamique messianique de la figure du héros absent. Le fou emplis de voix et le tombeau vide qu'il protège reprennent ainsi des motifs connus de la mystique tout en les replaçant dans le contexte bien particulier des dictatures militaires.

## LE FLOU ET LE FOU : ESPACE MYSTIQUE ET FIGURE MESSIANIQUE DANS *LA PARENTHÈSE DE SANG*<sup>1</sup> DE SONY LABOU TANSI

### **RÉSUMÉ**

L'intérêt de Sony Labou Tansi pour le *kinguinzila*, théâtre traditionnel de « guérison », trouve des échos dans sa production dramatique, notamment au travers de la mise en place d'un espace que l'on peut qualifier de mystique. Dans *La Parenthèse de sang*, en particulier, les personnages se trouvent coincés dans un entre-deux qui les force à faire évoluer leurs positions. En effet, des soldats font irruption dans un village à la recherche d'un rebelle – Libertashio – qui, selon l'opinion générale, est pourtant déjà enterré. Dès lors qu'ils contredisent les soldats, les villageois sont condamnés à mort au premier acte et tout le reste de la pièce correspond à l'attente de leur exécution. Cet article tente de montrer que Sony Labou Tansi se sert du genre théâtral pour faire jouer la tension entre individuel et collectif, la pièce mettant en avant expérience mystique des condamnés et dynamique messianique de la figure du héros absent. Le fou emplis de voix et le tombeau vide qu'il protège reprennent ainsi des motifs connus de la mystique tout en les replaçant dans le contexte bien particulier des dictatures militaires.

### **ABSTRACT**

*Sony Labou Tansi has shown an interest for kinguinzila, a traditional form of « healing » theatre. This kind of ritual finds an echo in his own theatrical plays, as they display on the stage a space that borders on the mystical. It is especially visible in La Parenthèse de sang, where the characters get stuck in a twilight zone which, in turn, forces them to shift their positions. A group of soldiers barges in a village looking for a rebel – Libertashio – who according to popular knowledge is already dead and buried. From then on, anyone contradicting the soldiers' assertion is sentenced to death and the whole length of the play corresponds to the gap in time between sentence and execution. In this perspective, as the mystical experience of the condemned persons takes its course, a messianic dynamics unfolds around the absent hero. This article therefore explores Sony Labou Tansi's use of the dramatic genre in order to reveal the tension between individual and collective forces. The madman filled with voices and the empty tomb he*

---

<sup>1</sup> SONY Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, suivi de *Je, soussigné cardiaque*. Paris : Hatier international, 2002, 159 p. ; p. 9. Ce titre sera désormais abrégé en PS.

*is protecting thus draw on well-known features of mysticism while replacing them in the specific context of military dictatorship.*

\*

En 2012, lors d'un colloque consacré à l'œuvre dramaturgique de Sony Labou Tansi, un des anciens membres de sa troupe, Georges M'Boussi, a tenu à souligner l'influence des formes dramatiques traditionnelles sur la pratique de l'auteur congolais. Parmi elles, le théâtre de la guérison (*kinguinzila*) semble notamment jouer un rôle essentiel pour définir la place du théâtre dans la société et son efficacité. La description qui en est donnée est d'autant plus intéressante qu'elle rappelle certains personnages et certaines intrigues de Sony, que l'on retrouve tant dans ses pièces que dans ses romans :

Une théâtralité très simple. Quand une personne tombe malade – la maladie de la folie par exemple – le malade est amené sur la place du village. Le *nganga*, le personnage du guérisseur, joue le rôle d'un malade plus malade que le vrai malade. Jouer le rôle du fou, plus fou que la personne malade de la folie. Voilà le *kinguinzila* <sup>2</sup>.

La recherche d'un théâtre qui renoue avec son origine sacrée n'est pas propre à Sony Labou Tansi et *Les Bacchantes d'Euripide*, pièce de Wole Soyinka <sup>3</sup> montée en 1973, témoigne de cette tendance. La parenté avec les tragiques grecs, dans ce cas précis, suggère une universalité du théâtre rituel qui, loin d'être une curiosité pour anthropologues, se situe au fondement de la tradition théâtrale occidentale.

Si l'on peut rattacher la pratique théâtrale à une tradition locale, le théâtre comme rituel peut également s'analyser dans un cadre plus large, qui s'appuie sur la compréhension des mystiques juive et chrétienne. Michel de Certeau, en effet, propose une définition de la mystique qui a de nombreux points communs avec l'art dramatique car elle correspond à « la fondation d'un champ où se déploient des procédures spécifiques : un *espace* et des *dispositifs* » <sup>4</sup>. La mysti-

---

<sup>2</sup> Dans *Sony Labou Tansi en scène(s). La Chair et l'idée : théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages écrits et regards critiques*. Ouvrage réalisé sur une idée de Jean-Damien Barbin et sous la direction de Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini. Besançon : Les Solitaires intempestifs, coll. Du désavantage du vent, 2015, 365 p. ; p. 187.

<sup>3</sup> SOYINKA (Wole), *Les Bacchantes d'Euripide : rite de communion*. Traduit de l'anglais (Nigéria) par Étienne Galle. Paris : Silex, 1999, 91 p.

<sup>4</sup> CERTEAU (Michel de), *La Fable mystique, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris : Gallimard, 1982, 411 p. ; p. 26.

que est avant tout une pratique, d'où la focalisation de l'historien sur des grandes figures – Thérèse d'Avila, Jean de la Croix – qui inscrivent leur piété et leur quête de dieu dans une œuvre littéraire. Pour ceux-ci, l'écriture est indissociable d'un rapport au corps et l'expérience mystique devient une source de connaissance car « elle raconte comment un corps "touché" par le désir et gravé, blessé, écrit par l'autre, remplace la parole révélatrice et enseignante »<sup>5</sup>. Si l'on parle de scène mystique, c'est bien parce que le corps, comme au théâtre, est exhibé et mis en scène. Le mystique est un corps perdu qui articule la conscience d'une perte – Dieu, l'absolu, semble hors de portée – et une volonté de combler ce gouffre en sortant de soi-même.

Il y a, bien évidemment, un écart entre les mystiques européens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles et les personnages de Sony Labou Tansi, mais les deux aspects relevés par l'historien – l'espace et les dispositifs – s'avèrent être particulièrement efficaces pour comprendre le fonctionnement de la mystique dans le théâtre sonyen. L'action de *La Parenthèse de sang*, qui nous intéressera plus particulièrement ici, se situe ainsi devant une villa éloignée de la capitale, et la tombe de Libertashio, un rebelle dont on ignore s'il est véritablement mort, est présente sur scène. Afin de mettre en mouvement cet espace bien particulier, des soldats arrivent dans le village et affirment qu'ils ont reçu l'ordre de tuer le rebelle. La situation vire à l'absurde quand ils refusent de croire que ce dernier a déjà été exécuté. C'est ainsi que, peu à peu, tous les personnages présents sur scène se voient condamnés à mort et l'essentiel de la pièce correspond au temps qui précède leur exécution. C'est cette attente qui ouvre la possibilité d'un questionnement : « Entre l'ordre et son exécution s'ouvre une parenthèse dangereuse pour le pouvoir le mieux assis, car, dans ce moment déhiscent, un espace-temps imprévisible se déploie »<sup>6</sup>.

Pris dans cet espace-temps de l'attente, le mystique ne cherche pas à s'affirmer en tant que sujet, mais à s'effacer pour ne faire qu'un avec Dieu. Comme l'indique, cette fois, André Neher, « le temps mystique réalise la fusion totale du divin et de l'humain »<sup>7</sup>. Dans cette perspective, surtout lorsqu'il est question d'une œuvre théâtrale, se pose la question du personnage et de son statut. Doit-il

<sup>5</sup> CERTEAU (M. de), *La Fable mystique*, op. cit., p. 13.

<sup>6</sup> GARNIER (Xavier), *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*. Paris : Karthala, 2015, 252 p. ; p. 131.

<sup>7</sup> NEHER (André), *Prophètes et prophéties : l'essence du prophétisme*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2004, 396 p. ; p. 94.

totallement disparaître, ou au contraire s'affirmer au travers de la présence sur scène ? La notion de figure, proposée par Xavier Garnier, est à ce sujet intéressante car elle suggère la possibilité d'un personnage vide, dépourvu de toute intériorité<sup>8</sup>. Celui-ci n'existe que par le discours des autres, en creux, et peut se confondre avec la silhouette d'un acteur traversant la scène.

Pour ces personnages devenus coquilles vides, l'exploration de l'espace mystique dans *La Parenthèse de sang* passerait ainsi par un examen de la circulation de la parole qui oppose la verticalité de l'ordre donné (qui vient toujours de plus haut) et l'horizontalité de la rumeur dont l'origine est inassignable. À partir de cette première représentation, nous verrons comment Sony met en place un espace de l'entre-deux qui brouille les frontières entre la vie et la mort, comme entre le bourreau et la victime. Enfin, par un dernier jeu d'oppositions entre le plein et le vide, entre le contenu et le contenant, nous reviendrons sur la notion de *figure* en nous intéressant au personnage du fou qui, bien qu'il semble ne jouer qu'un rôle secondaire, est toujours présent sur scène.

### L'ordre et la rumeur

L'obéissance poussée à l'absurde et la rumeur qui vide un personnage de sa substance concourent à mettre en place, dans la pièce, un espace hors du temps. Cette construction, dans le cas du soldat, peut même aller jusqu'à nier la réalité lorsque celle-ci entre en contradiction avec la logique hiérarchique et administrative. La parenthèse qui s'ouvre sur la scène théâtrale est, de fait, assez proche de ces périodes qui voient, dans les romans de Sony, le temps s'étirer démesurément. Les deux plans, vertical et horizontal, qui structurent la circulation de la parole fournissent un cadre à son tour mis en valeur par un certain nombre de dispositifs qui renforcent la fonction symbolique de l'espace.

Comme l'indique le personnage de Martial dans les premières pages, la scène se déroule au « pays des soldats » (*PS*, p. 9). Ces derniers sont là pour obéir aux ordres et, pour eux, la circulation de la parole est un phénomène vertical marqué par une hiérarchie et des grades bien définis. Même si certains personnages, totalement absorbés par leur fonction, semblent oublier pourquoi ils sont là, cette origine peut être retrouvée et assignée à une autorité plus ou moins précise, comme en témoigne le dialogue suivant :

---

<sup>8</sup> GARNIER (X.), *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*. Bruxelles : P.I.E. / Peter Lang, coll. Nouvelle Poétique Comparatiste, 2001, 191 p.

LE SERGENT. – Marc ! Marc ! Rappelle-moi qui nous envoie.

MARC. – La capitale.

LE SERGENT, à Ramana qui verse le vin dans le chapeau. – La capitale (*PS*, p. 13).

Ce premier sergent – trois autres au moins prendront sa place par la suite – n'est même pas capable de se rappeler pourquoi il est là. Sa stupidité souligne son absence totale d'initiative, mais il n'en demeure pas moins le porteur d'ordres venus d'en haut. Il est bien conforme à ce que dit Xavier Garnier du soldat sonyen : « Le soldat fonctionne en deux temps : il attend les ordres puis il les exécute. C'est un pur rouage, un instrument implacable qui exécute les ordres dans une indifférence totale à toute valeur morale »<sup>9</sup>. Cette logique du rouage, Sony Labou Tansi la pousse jusqu'à l'absurde, car l'ordre à exécuter est impossible. Il faut tuer Libertashio mais celui-ci est déjà mort. Une quête sans objet se poursuit et chaque soldat qui affirme que le rebelle a déjà été exécuté est lui-même considéré comme déserteur. Marc, après avoir pris la place du premier sergent, résume la situation :

Nous l'avons dit à la capitale. Elle ne nous a pas crus. (Il boit.)

La capitale n'a pas d'oreilles. Elle nous demande de chercher, nous cherchons. Des Libertashio ? Nous en trouverons cinquante, nous en trouverons cent. Tant que la capitale dira de chercher, nous chercherons. (Un temps.)

Nous ne cherchons pas pour trouver : nous cherchons pour chercher (*PS*, p. 19).

L'ordre descend de la capitale aux soldats, mais l'information ne peut remonter parce que la capitale « n'a pas d'oreilles ». Quand, finalement, à la suite probablement d'un coup d'État, Libertashio passe du statut de rebelle à celui de « héros national » (*PS*, p. 66), le nouveau sergent, Cavacha, se retourne contre l'institution car c'est bien de cet ordre – il faut tuer Libertashio – qu'il tire sa raison d'être : « À bas Libertashio. (Un temps.) / Ceux qui veulent me suivre, en route. Nous allons fusiller la Radio nationale. Nous allons fusiller la capitale » (*PS*, p. 67).

À cette verticalité, source d'un comique macabre, s'oppose l'horizontalité de la rumeur qui confronte des discours multiples et contradictoires. C'est grâce au personnage du fou et à l'utilisation de la modalisation que s'exprime le mieux cette autre forme de circulation de la parole :

---

<sup>9</sup> GARNIER (X.), *Sony Labou Tansi...*, op. cit., p. 132.

RAMANA. – Il paraît que ce fou était un grand chanteur. Un grand, grand poète. Il a composé un ballet qui s'appelle... [...]

RAMANA. – Un ballet qui s'appelle « La Mort et la Vie ».

ALEYO. – On dit qu'il vivait dans la capitale. (*Un temps.*) Paraît qu'il est devenu fou parce qu'il est rentré dans la peau de sa mère. Il aurait même tué sa femme et ses huit gosses.

YAVILLA. – On raconte aussi qu'il a fait un « coup de nuit » à son oncle et que c'est un grand sorcier (*PS*, p. 9).

Le recours au pronom impersonnel (« il paraît ») et au pronom indéfini (« on dit », « on raconte ») souligne l'absence de source identifiable pour ces rumeurs qui racontent le passé du fou. Du « grand chanteur » au « grand sorcier » se dessine une silhouette aux contours incertains mais ces contradictions, présentes dès le début de la pièce, font du fou un personnage mystérieux, et donc attirant pour le lecteur ou le spectateur. Il semble bien, comme l'a suggéré Delphine Chaume, que « le discours rumorale introduit par Sony Labou Tansi dans ses œuvres bouleverse tellement la structure narrative des textes qu'il crée un "vide", une sorte d'appel d'air au sein des textes »<sup>10</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce vide mais il est important d'insister dès à présent sur le fait que la rumeur, contrairement à l'ordre, circule librement et sans entraves dans le texte.

### **Aménagement de l'espace intermédiaire**

La rumeur est un phénomène collectif qui marque une résistance de la foule face au pouvoir unificateur de « la capitale ». En tant que telle, elle peut prendre une dimension politique et semble plus apte à rendre compte d'une dynamique messianique collective que de l'expérience individuelle de la mystique. Il n'en demeure pas moins que les personnages présents sur scène – du moins les condamnés – suivent un parcours qui les transforme individuellement de manière profonde. Le dispositif scénique mis en place pour tous favorise l'expérience mystique, alors que la figure messianique, Libertashio, demeure un horizon lointain. Par cette transformation, c'est bien une « guérison » symbolique des personnages qui se joue sur scène.

*La Parenthèse de sang* se divise en quatre soirs et un matin qui remplacent les cinq actes d'une tragédie classique. Les principaux per-

<sup>10</sup> CHAUME (Delphine), « Les absences et les creux dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi », dans *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Sous la direction de Papa Samba Diop et Xavier Garnier. Paris : L'Harmattan, 2002, 283 p. ; p. 197-205 ; p. 198.

sonnages sont condamnés à mort dès le premier soir et tout le reste correspond à l'attente de l'exécution. Ce temps intermédiaire est occupé par un débat à propos des dernières volontés des condamnés (deuxième soir) et par le mariage de deux d'entre eux, Aleyo épousant le sergent Cavacha (troisième soir). Ainsi, pendant la plus grande partie de la pièce, les personnages sont en sursis et les dialogues mettent l'accent sur cet état intermédiaire entre la vie et la mort :

CAVACHA, *il vide son chapeau*. — Note ! C'est une dernière volonté. Elle m'épousera et vous... et nous la fusillerons derrière tout ça.

LE SOLDAT. — Et celui qui veut rester vivant ?

CAVACHA, *il remplit son chapeau*. — Nous l'enterrerons vivant. Il mourra quand le cœur lui prendra.

LE SOLDAT. — Bravo ! Il croyait nous avoir (*PS*, p. 32).

La question des conditions de l'exécution prend la forme d'une dispute juridique bouffonne. Cependant, c'est au moment du quatrième soir que le débat change de nature et que l'idée d'espace intermédiaire prend tout son sens. Pour la première fois, en effet, les personnages ne sont plus devant la villa, près de la tombe de Libertashio, mais isolés dans une pièce éclairée seulement par des jalousies (*PS*, p. 52). Les condamnés ne se demandent alors plus comment ils vont mourir, mais s'ils ne sont pas déjà morts. Selon Ramana, tout est consommé : « Ils ont tiré. Ne parle pas : nous sommes morts. Les morts ne parlent pas » (*PS*, p. 52). Le curé, quant à lui, est convaincu de l'inverse : « Taisez-vous. Ils n'ont pas tiré. Ils attendent que le sergent se réveille » (*PS*, p. 59). Alors qu'il était possible de réduire les arguties des soldats à une intention satirique, l'enjeu de ce nouveau débat qui se déploie dans la pénombre est plus difficile à cerner. Dans cet espace que l'on peut qualifier de mystique, les contraires cohabitent pour mieux questionner la peur face à la mort et le pouvoir, véritable ou factice, qu'exercent les soldats.

Quand ils comprennent enfin qu'ils n'ont pas encore été exécutés, les condamnés rejoignent symboliquement le monde des vivants, mais leur attitude face à la mort a radicalement changé. Pour Aleyo, qui prononce la dernière réplique de ce quatrième soir, ce passage par les limbes est synonyme de simplification : « C'est farouche là-dedans, farouche mais simple. (Un temps.) La peur est morte, la honte aussi, le courage, tout. Reste la chair à tuer » (*PS*, p. 62). Tout comme les soldats ne peuvent tuer qu'une fois celui qui



s'oppose à eux <sup>11</sup>, ils ne peuvent plus rien contre ce mur de chair qui n'a plus peur. Un sentiment d'appartenance à une communauté naît de cette parenthèse et, ainsi que le remarque Xavier Garnier, tout « se passe comme si c'était dans l'obscurité et le silence d'une prison que devait naître la nation » <sup>12</sup>. L'exclamation « Vive Libertashio », que celui-ci soit vivant ou non, sert de cri de ralliement pour plusieurs personnages, dont le Docteur, qui ne semblaient pourtant pas proches des rebelles lors de leur première apparition.

La représentation dramatique de l'expérience mystique donne ainsi à voir la multiplicité des réactions face à un même dispositif. Par la même occasion, elle articule la guérison individuelle et le rapport au collectif avec l'émergence d'une communauté derrière la figure de Libertashio. Ce personnage mystérieux, à la fois présent et absent, mort et vivant, représente en quelque sorte la quintessence du mystique, en même temps qu'un messie capable de fédérer la foule.

### **Le plein et le vide : à propos de la figure du fou**

L'expression latine *corpus mysticum* désigne à l'origine un « corps caché », et c'est bien de dissimulation ou de disparition qu'il s'agit lorsque l'on examine les figures du fou et de Libertashio. L'identité du premier est incertaine – nous avons déjà évoqué les rumeurs qui le concernent – et la tombe du second ne contient que « ses vêtements et sa tête » (*PS*, p. 14). Si l'on se fie à une lettre écrite par Sony Labou Tansi au moment de la rédaction de sa pièce, ces deux personnages finissent par se confondre, même si le texte demeure volontairement ambigu :

Pour la pièce. Je ne sais pas si les gens voient que Libertashio qu'on cherche partout c'est le Fou qui est venu habiter à côté de sa famille pour échapper à la vigilance policière et à la « Vie ». Tu peux ajouter une ou deux répliques pour expliquer ce flou – que j'ai voulu – en épilogue. Quelqu'un peut dire : « Maintenant, Libertashio est mort de sa vraie mort. Libertashio était ce fou qui avait choisi la liberté des fous. Ils l'ont tué. Savent-ils qu'ils l'ont tué ? » <sup>13</sup>

<sup>11</sup> Face à Cavacha qui menace d'aggraver sa sentence alors qu'il est déjà condamné à mort, Martial insiste sur ce point : « Il ne fut créé qu'une mort, hélas ! Une en deux : celle des hommes et celle des rats » (*PS*, p. 40).

<sup>12</sup> GARNIER (X.), *Sony Labou Tansi...*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>13</sup> *SLT : l'atelier de Sony Labou Tansi*. Vol. 1 : *Correspondance*. Paris : « Revue noire » éd., coll. Soleil, 2005, 264 p. ; p. 214.

En s'interrogeant sur la nécessité d'explicitier ou non l'identité de Libertashio et du fou, Sony attire l'attention sur un personnage double qui, selon l'expression de Michel de Certeau à propos des fous mystiques des premiers siècles de l'Église, « fait déchet »<sup>14</sup>. En d'autres termes, il n'appartient ni au groupe des soldats, ni à celui des condamnés, et il évolue en dehors de la société dont il dépend pour sa subsistance. Contrairement aux échanges que nous avons examinés plus haut, le fou est l'objet de discours, mais sa parole est intransitive, il ne dialogue pas avec les autres personnages. Il passe son temps à demander à manger ou à nettoyer la tombe en s'adressant aux feuilles comme à des personnes : « Eh ! O Bramoussando ! Pas sur la tombe de Libertashio. (*Un temps.*) Arrière ! Arrière ! Lessayino ! Arrière, Agoustano. Laissez-lui la paix à ce pauvre Libertashio » (*PS*, p. 6).

Cela nous ramène au caractère rituel du théâtre. En effet, rappelons que le *kiguinzila* présenté en introduction met en scène un guérisseur qui joue à être « plus fou que la personne malade de la folie ». Dans cette perspective, la présence du fou, avec sa voix que l'on entend même pendant le quatrième soir, alors que les condamnés se croient déjà morts, serait un moteur discret de la transformation des personnages. Ainsi que nous avons déjà pu le voir, celui-ci n'agit pas en contraignant physiquement comme les soldats, ou en avançant des arguments comme les condamnés. Il se contente de répéter les mêmes paroles encore et encore, avec d'infimes variations : « Arrière ! Arrière ! Pas sur la tombe de Libertashio ! » (*PS*, p. 60). Ces quelques mots, par leur répétition, prennent la dimension d'une formule magique qui ponctue l'action dramatique.

En outre, par cette activité, en voulant « échapper à la vigilance policière et à la “Vie” », Libertashio met en place un dispositif qui n'est pas sans rappeler les origines du christianisme, et singulièrement la disparition du corps du Christ. Il devient le gardien de son tombeau – vide lui aussi selon toute vraisemblance – et, en se débarrassant des feuilles qui recouvrent la sépulture, il garde sa propre mémoire vivante.

Si le motif du tombeau vide est essentiel dans la mystique chrétienne, il doit également s'inscrire dans le contexte congolais car il est à l'origine d'au moins une Église messianique qui a fortement influencé Sony Labou Tansi. Le cas d'André Grenard Matsoua (1899-1942), en effet, rejoue à l'échelle locale le phénomène de cristallisation autour d'une disparition pure et simple. Ce syndica-

<sup>14</sup> CERTEAU (M. de), *La Fable mystique...*, op. cit., p. 62.

liste fondateur d'une « Amicale » pour soutenir les intérêts de ses compatriotes laris a été arrêté à plusieurs reprises et est mort en détention. Le culte messianique et l'Église qui s'est développée par la suite doit beaucoup au fait que l'administration a gardé secret le lieu de sa sépulture et, « n'ayant pas été inhumé rituellement, Matsoua Grenard ne peut être considéré comme mort »<sup>15</sup>. C'est ainsi que, à la manière du Christ, ce personnage qui n'avait aucune prétention religieuse devient messie, du fait même de sa disparition.

Si les autres personnages parviennent à s'approprier si facilement la figure de Libertashio, c'est sans aucun doute à cause de cette absence qui leur permet d'investir son nom de leurs désirs et de leurs aspirations. L'onomastique transparente qui laisse entendre le mot liberté souligne d'ailleurs sa dimension éminemment symbolique.

Le fou, à l'inverse, est une silhouette sans identité, qui oppose à la vacuité du tombeau le trop-plein de la folie :

Encore. Encore un peu. Nous sommes douze dans mon corps.  
On y est serré comme des rats. Encore, puisque douze, ça  
mange comme douze. Et puis, mon vieux ! Il y a Sakomansa  
parmi les douze. Sakomansa mange comme quatre (*PS*, p. 9).

Derrière cette image bouffonne du corps surpeuplé se révèle la représentation la plus juste du leader messianique. Celui-ci est en effet littéralement plein des autres avec lesquels il ne fait plus qu'un. En jouant sur la dualité du vide et du plein pour mettre en scène le Fou-Libertashio, Sony parvient à montrer sur scène une figure qui devrait être irréprésentable et, ce faisant, il donne à voir le paradoxe d'un personnage collectif incarné par un seul acteur qui demeure à la marge de l'action principale.

La question du vide et de ce que Delphine Japhet a appelé une « esthétique de la parenthèse » trouve des échos jusque dans la genèse de l'œuvre, qui est contemporaine d'un autre texte au titre évocateur : « Je viens de terminer une pièce de théâtre pour le prochain concours : *La Parenthèse de sang*. J'attends l'opinion de Sylvain pour te l'envoyer. Tu verras bien du *Trou* ou de la *Parenthèse* celle qui marcherait le mieux »<sup>16</sup>. Dans la première pièce, ce « trou » n'est plus une sépulture mais une mine que les politiciens d'Hozana, la capitale, menacent de creuser sur l'île de Bota. Bien que cette menace soit très différente de celle qui pèse sur *La Parenthèse de sang*,

<sup>15</sup> SINDA (Martial), *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques, kimbanquisme, matsouanisme, autres mouvements*. Paris : Payot, 1972, 390 p. ; p. 235.

<sup>16</sup> *SLT : l'atelier de Sony Labou Tansi*. Vol. 1, *op. cit.*, p. 211.

les luttes de pouvoir et la quête spirituelle des personnages se traduisent par un rapport similaire à l'espace. Dans cet extrait du prologue, le trou qui traverse toutes les couches de la réalité physique et mystique sert, comme la tombe de Libertashio, de centre aveugle à l'histoire qui va se dérouler sous les yeux des spectateurs :

Chaque peuple a sa vérité ; et dans chaque peuple, il n'y a pas un petit diable qui n'ait son histoire. Cette chose est si évidente que l'on ne l'accepte plus. Mais voici le « trou » : pour ne pas y tomber, il faut y aller. Le trou de la vie. Le trou des autres. Le trou du monde. Le trou des espérances. Le trou de la réalité – et celui des rêves. Le trou des religions et celui que fait en vous votre propre viande <sup>17</sup>.

Le dispositif théâtral, dans les deux pièces, donne à voir ce vide qu'il est nécessaire d'embrasser. À cause de ce trou, les habitants de Bota se révoltent contre la capitale et, parce qu'ils acceptent le vide de la mort, les condamnés de *La Parenthèse* montrent que les soldats n'ont plus prise sur eux.

En jouant sur la présence du fou et l'absence de Libertashio, Sony Labou Tansi met en place un dispositif qui rappelle le théâtre de « guérison ». Plus encore que les personnages physiquement présents sur scène et le décor – la tombe du rebelle –, c'est la circulation de la parole qui crée l'espace mystique dans lequel les personnages se transforment. À la parole descendante de l'ordre donné au soldat s'oppose ainsi le grouillement de la rumeur qui circule, s'échange et se démultiplie jusqu'à construire une représentation contradictoire et paradoxale. L'impact de cette parole en liberté est renforcé par la condamnation des personnages qui les place, de fait, dans un lieu intermédiaire entre la vie et la mort. Dans ce contexte, la dualité entre le plein et le vide incarnée par le fou Libertashio sert de centre aveugle à une expérience qui voit naître chez les condamnés un sentiment d'appartenance à une communauté qui n'existait pas auparavant.

Le « hors texte » <sup>18</sup> dont parle Delphine Japhet pour les romans de Sony Labou Tansi pourrait, dans le cas de son théâtre, se voir remplacé par un « hors scène », voire un « hors champ » pour reprendre la terminologie de l'analyse cinématographique. L'important, dans *La Parenthèse de sang*, est ce qui n'est pas montré, mais

<sup>17</sup> SONY L. T., *Théâtre, 3 : Monologue d'or et noces d'argent, Le Trou*. Carnières-Morlanwelz : Lansman éditeur, 1998, 91 p. ; p. 61.

<sup>18</sup> JAPHET (Delphine), *La Rumeur au Congo, du texte au « hors texte »*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, 221 p.

seulement suggéré. Le « quatrième soir », avec ses personnages qui attendent la mort dans la pénombre et qui écoutent les bruits de l'extérieur, est en cela caractéristique d'un théâtre qui donne une importance à la figure plus qu'au personnage. Le dialogue entre dispositif mystique et dynamique messianique, enfin, marque une tentative pour concilier sur scène l'élan collectif et les quêtes individuelles qui ne peuvent être totalement oblitérées. Une autre réponse au « trou », cependant, se retrouve dans un rapport à l'autre qui s'exprime par la dédicace et l'échange épistolaire. Ainsi, le court avant-propos dédié à José Pivin propose de vaincre le vide par l'amitié et la porosité des âmes :

C'était donc cela sortir de la « vie brute » pour aller croire en tous ces cœurs, qui font chœur en nous ! Cela donc, la preuve qu'il n'y a pas de néant. Toute ma chair penche en toi : nous avons fondé l'anti-trou ; l'âme c'est nous sans les mots (*PS*, p. 3).

■ Pierre LEROUX <sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> CERC, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.