

Études littéraires africaines

Sony Labou Tansi, précurseur de nouvelles écritures dramatiques ?

Amélie Thérésine



Number 41, 2016

Le théâtre de Sony Labou Tansi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037788ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037788ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thérésine, A. (2016). Sony Labou Tansi, précurseur de nouvelles écritures dramatiques ? *Études littéraires africaines*, (41), 25–37.
<https://doi.org/10.7202/1037788ar>

Article abstract

This article focuses on the modernity of Sony Labou Tansi's theatre. If we study his plays according to the drama crisis and deconstruction which characterize modern and contemporary Western playwritings, they resist interpretation. Bringing the categories inherited from Aristotelian theory used in drama studies into question, Sony Labou Tansi's playwriting is about movement, where contradiction and question coexist and do away with principles such as order and measure. By this singular way of doing theatre which breaks with summonses, Sony Labou Tansi is a forerunner of a new type of playwriting.

SONY LABOU TANSI, PRÉCURSEUR DE NOUVELLES ÉCRITURES DRAMATIQUES ?

RÉSUMÉ

Cet article porte sur la modernité du théâtre de Sony Labou Tansi. Abordées sous l'angle d'une déconstruction, à la manière des dramaturgies modernes et contemporaines occidentales qui mettent en crise le drame, ses pièces résistent. Interrogeant la pertinence des catégories héritées de la conception aristotélicienne en usage dans les études théâtrales, l'esthétique de Sony Labou Tansi se manifeste dans une dramaturgie du mouvement, où la contradiction et l'interrogation cohabitent, indépendamment des principes d'ordre et de mesure. Par ce geste créateur singulier qui rompt avec une littérature d'assignation, Sony Labou Tansi fait figure de précurseur de nouvelles écritures dramatiques.

ABSTRACT

This article focuses on the modernity of Sony Labou Tansi's theatre. If we study his plays according to the drama crisis and deconstruction which characterize modern and contemporary Western playwritings, they resist interpretation. Bringing the categories inherited from Aristotelian theory used in drama studies into question, Sony Labou Tansi's playwriting is about movement, where contradiction and question coexist and do away with principles such as order and measure. By this singular way of doing theatre which breaks with summonses, Sony Labou Tansi is a forerunner of a new type of playwriting.

*

Les écrits romanesques de l'auteur congolais Sony Labou Tansi ont fait l'objet de nombreuses études, des années 1980 à aujourd'hui. De *La Vie et demie* au *Commencement des douleurs*¹, les caractéristiques de son écriture ont été maintes fois mises en exergue sous des éclairages variés et toujours renouvelés. Il est également dramaturge et, à ce titre, l'un des premiers artistes africains de langue française à obtenir de son vivant une reconnaissance internationale pour ses œuvres théâtrales en tant que metteur en scène et chef de troupe du Rocado Zulu Théâtre. L'importance de

¹ SONY Labou Tansi, *La Vie et demie* [1979]. Roman. Paris : Éd. du Seuil, coll. Points, n°569, 1998, 191 p. ; ID., *Le Commencement des douleurs*. Roman. Paris : Éd. du Seuil, 1995, 154 p.

ses pièces fait d'ailleurs consensus dans le champ de la recherche. Cependant, si elles suscitent un intérêt certain, elles sont demeurées le parent pauvre de sa production en matière d'analyse critique, particulièrement dans le domaine des études théâtrales.

À la suite des travaux de Sylvie Chalaye², Sony Labou Tansi est bien considéré comme l'initiateur d'une génération d'« enfants terribles » dont le Togolais Kossi Efoui, l'Ivoirien Koffi Kwahulé, le Tchadien Koulsy Lamko ou le Congolais Caya Makhélé sont quelques-uns des représentants ; ce sont leurs pièces, engagées dans une esthétique de la rupture, qui donnent matière à l'identification de nouvelles écritures dramatiques à partir de la dernière décennie du XX^e siècle. Le théâtre sonyen est ainsi placé au seuil d'une nouvelle époque. Dans une approche similaire, l'article d'Edwige Gbouable : « Sony Labou Tansi, ancêtre des dramaturgies contemporaines de la violence »³, s'intéresse à ce même corpus et se focalise sur cinq œuvres présentées comme résultant de sa conception théâtrale.

De quelle modernité les pièces de Sony Labou Tansi, qui sont si rarement au centre de la réflexion, sont-elles porteuses d'un point de vue dramaturgique ? Au regard de leurs principes de construction, sont-elles réellement depositaires d'innovations textuelles et scéniques ? Bien que, du point de vue de la facture de ses œuvres théâtrales, rien ne laisse à penser que cet écrivain inaugure un renouvellement des formes, ses textes s'écartent des conventions du genre. Si ses pièces sont souvent abordées en termes de déconstruction comme des œuvres participant de la mise en crise du drame qui se manifeste dans les dramaturgies modernes et contemporaines occidentales, nous montrerons que ce qui est perçu comme des effets de brouillage relève peut-être moins de cette tendance que

² CHALAYE (S.), *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*. Paris : Éditions Théâtrales, coll. Passages francophones, 2004, 141 p. ; ID, « Les enfants terribles des Indépendances : théâtre africain et identité contemporaine », dans *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, n°10, 2001, 230 p. ; p. 19-26. L'expression « enfants terribles » renvoie à une génération de dramaturges qui a ouvert la voie d'un théâtre de sédition dans une filiation avec Sony Labou Tansi. En rejetant l'enjeu identitaire du retour aux sources qui caractérisait alors les pratiques scéniques de leurs prédécesseurs – comme celles de Bernard Zadi Zaourou, Nicole Werewere-Liking ou Souleymane Koly – leurs fictions dramatiques transcendent la sphère franco-africaine au profit d'univers placés sous le signe du carrefour.

³ GBOUABLE (E.), « Sony Labou Tansi, ancêtre des dramaturgies contemporaines de la violence », dans *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Sous la direction de Papa Samba Diop et Xavier Garnier. Paris : L'Harmattan, 2007, 283 p. ; p. 99-107.

d'une volonté d'élaborer une nouvelle esthétique théâtrale, à partir de laquelle nous réévaluerons le sens à donner au mot « précurseur ».

Des pièces en apparence conventionnelles

Qu'il s'agisse des premières œuvres, qui furent écrites sous différents pseudonymes : *Monsieur Tout-Court*, *Marie Samar*, *Le Bombardé* ou *Le Ventre*⁴, ou de celles qui, signées cette fois Sony Labou Tansi, lui ont conféré une notoriété en tant que lauréat du Concours théâtral inter-africain Radio France Internationale, comme *Conscience de tracteur* (1973), *Je, soussigné cardiaque* (1976) et *La Parenthèse de sang* (1978)⁵, ou encore des nombreuses pièces qui suivront, telles *Une chouette petite vie bien osée* (1992), *Monologues d'or et noces d'argent pour douze personnages* (1993), *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* (1995), *Une vie en arbre et chars... bonds* (1995)⁶, force est de constater que l'architecture de ces œuvres dramatiques ne déroge pas aux règles usuelles de l'écriture théâtrale. Leur construction s'organise en actes ou tableaux, scènes, séquences avec ou sans titre, et présente une intrigue qui se déploie en exposition, nœud, conflit suivi de résolution. Dans *Antoine m'a vendu son destin*⁷ et *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*⁸, l'action dramatique naît d'un coup de théâtre : dans un cas, Antoine est trahi par ses deux acolytes ; dans l'autre, Wallante tombe amoureux de Madame Bergotha, alias Yongo-Loutard. Construit autour de didascalies relatives à l'espace et au temps, le théâtre de Sony Labou Tansi met en jeu des personnages identifiables par leur état civil. Il n'y a qu'à feuilleter l'une de ses pièces pour constater qu'*a priori*, il n'y a rien de nouveau dans la mise en œuvre de la fable.

La progression de l'intrigue en question

Cependant, et tout lecteur ou comédien peut en faire l'expérience, le texte résiste. La conduite de la fable peut d'abord être

⁴ SONY-CIANO Soyinka, *Monsieur Tout-Court*, 1969, 28 f. ; SONY Tendra, *Marie Samar*, 1970, 45 f. ; SONY (Marcel), *Le Bombardé*, 1971, 82 f. et *Le Ventre*, 1972, 59 f. Concours théâtral inter-africain. Paris : Radio France Internationale. Tapuscrits conservés à la BFM de Limoges.

⁵ SONY L. T., *Conscience de tracteur*. Paris : Les nouvelles éditions Africaines / CLÉ, 1979, 116 p. ; ID., *La Parenthèse de sang* [suivi de] *Je, soussigné cardiaque*. Paris : Hatier, coll. Monde Noir Poche, n°11, 1981, 159 p.

⁶ SONY L. T., *Théâtre. 1*. Carnières : Lansman, 1995, 102 p. ; *Théâtre. 2*. Carnières : Lansman, 1995, 103 p. ; *Théâtre. 3*. Carnières : Lansman, 1998, 91 p.

⁷ SONY L. T., *Antoine m'a vendu son destin*. Paris : Acoria, 1997, 62 p.

⁸ SONY L. T., *Théâtre, 1*, *op. cit.*

minée par la récurrence d'une même action. Dans *La Parenthèse de sang*, le désir d'homicide mène ainsi à l'hécatombe. Dès l'ouverture, on apprend que Libertashio, héros de la révolution, est mort : en atteste sa tombe fraîchement recouverte de feuilles, sur laquelle veille celui que tout le monde appelle le Fou. Mais pour le pouvoir en place qui refuse d'y croire, Libertashio est le rebelle traqué, l'homme à abattre. Venus auprès de sa famille pour le débusquer et faute de le trouver, des militaires se laissent entraîner dans l'auto-destruction : « Marc dégaine et tire sur le Sergent. [...] Il s'écroule », « Pueblo dégaine et abat Marc », « Même terrasse. Même fou. Mais aux tombes se sont ajoutées celles des sergents Pueblo et Sarkansa. Cavacha est en sergent », « [Cavacha] dégaine et tire sur [Prosondo]. Il s'écroule »⁹. À ces tueries accumulées en quatre soirs s'ajoute un matin où tous les membres de la maison et leurs proches, condamnés à mort, sont fusillés. Par ce cercle infernal, la répétition brouille le schéma dramatique jusqu'à décentrer l'histoire de son enjeu premier. Non réalisée, l'action qui consiste à trouver Libertashio s'étiolle et laisse place à l'installation diffuse d'un sentiment de vanité mêlé d'absurde, tout Libertashio « provisoire ou définitif »¹⁰ justifiant l'oppression. Si l'on peut identifier un nœud, il n'y a pas à proprement parler de dénouement de l'intrigue.

Des personnages placés sous le signe de l'opacité

Le flottement concerne aussi le traitement des personnages, les motivations ou les buts de ces derniers échappant le plus souvent au lecteur. Il en va ainsi dans *Conscience de tracteur*, dont la fable, située dans un futur (en 1995), se base sur une enquête policière qui vise à élucider le mystère de la mort et de la disparition subites de plusieurs corps dans la ville de San-Mérina. Indépendamment d'une intrigue qui emprunte au genre de l'anticipation, les personnages de cette pièce présentent une étrangeté de sorte que c'est la notion même de *personnage* qui est altérée. Le personnage principal, un vieillard de quatre-vingt-dix ans, est un savant qui entend rejouer la geste héroïque de Noé : il a construit une nouvelle Arche pour sauver quelques élus, semence qui donnera naissance à une nouvelle humanité au terme de neuf années de ténèbres suite à l'explosion de la bombe carbonique. Oscillant entre l'exaltation prophétique d'un monde délivré de la souffrance et la passion mégalomane de forger une nouvelle espèce douée « d'une conscience de tracteur » –

⁹ SONY L. T., *La Parenthèse de sang*, op. cit., p. 16, 24, 30, 36.

¹⁰ SONY L. T., *La Parenthèse de sang*, op. cit., p. 21.

expression qui peut renvoyer tout aussi bien à la formation d'esprits forts que suggérer phonétiquement, au contraire, la disparition des détracteurs en tout genre –, les discours ou élucubrations de ce savant fou sont marqués par une indécidabilité qui produit un questionnement plus qu'une identification du lecteur, au point que le plus inquiétant des personnages ne s'avère peut-être pas le Général-président qui n'a eu de cesse d'éliminer tous les opposants au régime parce qu'il croyait en un complot. Travaillées par une multiplicité de signes qui les opacifie, les figures dramatiques sonyennes doivent davantage leur existence à ce que l'on devine d'elles par bribes qu'à une épaisseur psychologique qui en permettrait une saisie claire.

Dialogue et digression

Cette sorte de parasitage du sens tient en outre à la composition du dialogue qui, usuellement, repose sur un effet de bouclage dans les échanges de répliques et construit le sens de manière progressive. Or, dans le théâtre de Sony Labou Tansi, on constate parfois que l'écriture n'obéit plus à cette fonction. Dans *La Rue des Mouches*¹¹, l'espace-frontière qui sépare les domaines des deux ennemis inconditionnels, Amalfet et Kuti-Kuta, est le lieu de la folie où se brisent tous les rêves. La rivalité qui anime les deux personnages mène au suicide d'Amalfet qui ne peut supporter qu'on ait brûlé sa bibliothèque, geste perpétré par le fou Adiabanko à l'instigation de Kuti-Kuta, lequel ne pouvait accepter la construction de l'usine de son rival en lisière de ses terres. Plus les interventions dialoguées des protagonistes s'accumulent, de scènes en tableaux, plus la parole est marquée par la digression et se creuse en soliloques sous l'effet de la présence obsédante de celui que tous croient être le fantôme d'Amalfet mais qui n'est qu'Adiabanko, instrumentalisé par Messaïne, la veuve d'Amalfet. Les échanges perdent leur dimension conversationnelle et donnent l'impression que les personnages parlent pour eux seuls dans un dialogue qui se morcèle en énoncés autonomes. La mort ou l'égarement triomphent de tous.

Ainsi, au regard de la fable, des personnages et des dialogues, advient une perturbation du fonctionnement dramaturgique très ténue, mais puissante dans ses effets, qu'il nous faut interpréter.

¹¹ Dans SONY L. T., *Paroles inédites*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2005, 126 p.

Autopsie d'une conception aristotélicienne du drame

Ordre et mesure : deux principes d'écriture inefficients

Face à un théâtre qui fascine autant qu'il déconcerte, il peut être intéressant de rappeler les jugements formulés au sujet de l'écriture théâtrale de Sony Labou Tansi par deux proches collaborateurs, dont François Campana, qui a été assistant à la mise en scène de Gabriel Garran pour *Je, soussigné cardiaque* en 1985 :

La production romanesque de Sony est extrêmement riche en images. Le roman permet le délire permanent et Sony est certainement très à l'aise dans une écriture où la liberté peut être totale. Au théâtre, beaucoup de règles doivent être respectées, et c'est le lieu qui permet de confirmer cette « folie » par la mise en pratique des idées. Cette mise en pratique se trouve toujours limitée à la réalité des hommes, des acteurs, des notions d'espace et de temps que l'on est obligé de prendre en compte pour une pièce de théâtre. Et surtout ces questions ne peuvent pas être expliquées laconiquement par l'auteur, ce qui est très facile à faire dans un roman, mais très compliqué au théâtre. Peut-être Sony ne maîtrise-t-il pas très bien ces notions d'espace et de temps, et peut-être croit-il qu'un « acteur » peut tout faire, qu'il suffit simplement de lui dire de faire ¹².

« Riche[sses des] images », « délire permanent », « liberté [qui] peut être totale » sont des constituants bien connus et valorisés de l'écriture romanesque de Sony Labou Tansi ; en matière d'art dramatique, ils sont cependant assimilés à des écueils et des manquements. Cette même conception d'un genre théâtral défini par les conventions et les « règles » à respecter apparaît également dans les propos tenus par Guy Lenoir, qui a travaillé avec l'auteur en tant que metteur en scène :

Certains des spectacles de Sony ont ainsi donné l'impression qu'ils frisaient la confusion, la surcharge. Sa production gagnerait certainement à davantage de rigueur. Sony devrait élagner. Sa dramaturgie est encore trop bavarde, trop verbeuse ¹³.

Ce foisonnement et cet excès, qui suscitent ici des réserves, nous semblent au contraire participer aux transformations des données

¹² DEVESA (Jean-Michel), *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris : L'Harmattan, 1996, 380 p. ; p. 183. Réponse de François Campana à un questionnaire de l'auteur, adressé fin 1994.

¹³ DEVESA (J.-M.), *Sony Labou Tansi...*, *op. cit.*, p. 183. Entretien de Guy Lenoir avec l'auteur, daté du 11 août 1994.

dramatiques relevées précédemment : Sony Labou Tansi fait fi du principe de mesure, au sens d'équilibre, si prégnant dans la conception théâtrale occidentale héritée de la *Poétique* d'Aristote, tout comme il bat en brèche le principe d'ordre, entendu comme organisation. Sur ce point, une anecdote relatée par l'éditeur Émile Lansman, expliquant dans quelles conditions il a ouvert son catalogue en 1989, est éclairante :

« Allô, Sony, tu es certain que les scènes sont dans le bon ordre... Ah bon ! Et qui a le bon ordre ?... Personne car tu as encore changé au dernier moment sur le plateau ! Et qu'est-ce que je fais ?... De mon mieux ?... O.K.... Allô Sony ? J'ai retrouvé le bon ordre mais, après ces changements, tel personnage est mort à la scène X et vit encore à la scène Y. Qu'est-ce que je fais ?... Tu crois ?... Bien sûr que c'est moi l'éditeur, mais... Bien sûr que je veux que le livre soit parfait, mais... Mais, oui, je sais bien que je dois prendre mes responsabilités, mais... » Ainsi est sorti *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Ainsi est née une complicité tout à la fois chaleureuse, respectueuse et critique entre l'auteur dramatique chevronné et l'éditeur débutant...¹⁴

Dans cet hommage posthume de 1995, l'éditeur sacrifie peut-être quelque peu à la mythification de la figure auctoriale ; mais l'autonomie des séquences qu'il évoque manifeste l'absence d'agencement préétabli comme de structure dramaturgique immuable dans le théâtre de Sony Labou Tansi. Sans cautionner l'idée d'une composition aléatoire qui présiderait à l'existence de chaque pièce, ce témoignage atteste de l'importance toute relative accordée par l'auteur à l'organisation dramatique. Cela nous écarte d'une conception organiciste du drame sur le modèle aristotélicien qui détermine les catégories à l'aune desquelles son théâtre a été et ne cesse d'être évalué. Mais appréhender le théâtre de Sony Labou Tansi au regard de cette référence et associer les bouleversements présents dans ses pièces à un désir de mettre en crise le drame comme cela s'opère dans le théâtre occidental moderne et contemporain¹⁵ en Europe de la fin

¹⁴ LANSMAN (Émile), « Bravo, mais les Africains tu y as pensé ? », *La Lettre d'Afrique en créations*, (Paris), numéro hors-série (*Sylvain Bemba et Sony Labou Tansi : l'homme-orchestre et le soliste*, sous la dir. de Bernard Magnier), septembre 1995, 4 p. ; p. [2].

¹⁵ Cette crise du drame a été théorisée à la suite de Peter Szondi par : SARRAZAC (Jean-Pierre), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*. Louvain-la-Neuve : Centres d'Études Théâtrales, 2001, 145 p. ; et RYNGAERT

du XIX^e au XX^e siècle n'est pas satisfaisant. La modernité de Sony Labou Tansi ne réside pas dans cette mise en crise. Si une déstructuration des formes existe dans son écriture, elle n'a pas pour enjeu de brouiller les catégories dramatiques existantes pour créer du neuf comme l'ont effectué par exemple Maeterlinck, Jarry ou Beckett, mais elle est le fondement même d'une poétique, comme le démontrent certains essais de l'auteur.

Ni esthétique d'emprunt, ni contre-discours

Au détour d'un article portant sur la figure de Shakespeare, Sony Labou Tansi expose sans concession sa vision du théâtre :

Tout le théâtre de salle présenté par des Africains actuellement n'est et ne peut être qu'un mauvais théâtre européen, plus ou moins mauvais selon que les élèves sont doués, très doués, à peine doués ou pas du tout doués. L'homme devrait être malheureux et laid s'il ne devait toujours trouver sur le visage des autres que son image propre, plus ou moins torturée, plus ou moins maquillée, plus ou moins ratée : l'Occidental est cela, face à tout extérieur, parce qu'il a voulu enseigner aux autres hommes comment un homme doit se débrouiller face à une sale bête appelée existence [...] Le concept des civilisations d'argent (j'entends civilisations basées sur l'argent comme moyen capital dans tous les échanges humains) qui enferme le théâtre dans une salle (ou dans une logique) est simplement dicté par l'idée de profit. À part son emprisonnement dans une salle, dans une esthétique, dans une logique, le théâtre s'est vu consigner la meilleure part de lui-même, à savoir la créativité ¹⁶.

Face à l'hégémonie esthétique et économique de l'Occident qui a, d'une part, érigé ses propres conventions en absolu, et, d'autre part, répandu une conception marchande de l'art, soit une double posture conduisant « le théâtre de salle présenté par des Africains actuellement » au mimétisme culturel, Sony Labou Tansi rappelle l'impérieuse nécessité de faire exister un théâtre délivré de tout carcan normatif pour renouer avec sa seule et unique définition qu'est la liberté de création.

Aussi n'est-il pas anodin qu'indépendamment de leur diversité, toutes les pièces de Sony Labou Tansi s'accompagnent de fragments

(Jean-Pierre), *Écritures dramatiques contemporaines, 1980-2000. L'avenir d'une crise*. Louvain-la-Neuve : Centres d'Études Théâtrales, 2002, 256 p.

¹⁶ SONY L. T., « Donner du souffle au temps et polariser l'espace », *Recherche, Pédagogie et Culture*, (Paris), n°61, 1^{er} trimestre 1983, p. 22-24 ; p. 24.

paratextuels. L'un des seuils paratextuels de *La Parenthèse de sang* commence ainsi : « Pourquoi avez-vous si peur d'apprendre qu'on existe ? Effectivement, je vous le dis : on existe. Si vous avez peur, c'est que vous êtes dans le camp de la catastrophe. C'est que vous fuyez la vie et ça ne suffit pas pour inexister »¹⁷. Écrire a valeur d'acte de parole et devient une manière de déjouer le vide créé par les silences de l'Histoire. De manière analogue, dans *Le Bombardé*, l'épilogue se conclut ainsi :

Il n'était pas question de cracher de beaux mots de France après avoir respiré la foudre. Non. Il fallait dire ce qu'on dit chez nous avec une bouche de chez nous, penser ce qu'on pense chez nous tel qu'on le pense chez nous, voir ce qu'on voit chez nous avec des yeux de chez nous¹⁸.

Dans les deux énoncés, une existence scripturale détachée d'une esthétique d'emprunt se fait jour. Rejetant une littérature d'imitation où le discours est modelé sur les productions de l'autre, l'affirmation d'une différence – « je », « on », « nous » – ne s'élabore pas pour autant en réaction et dans l'opposition à une dramaturgie occidentale comme s'il s'agissait de forger une dramaturgie africaine, voire congolaise. Loin d'une littérature de contestation, le théâtre prôné par Sony Labou Tansi n'est pas davantage un contre-discours, lequel demeure de fait assujéti à l'autre par le fait qu'il lui répond. Discours de soi par soi et non plus en rapport à un autre que soi, discours qui ne fonde sa légitimité qu'à partir de sa propre énonciation : telle est la modernité dont Sony Labou Tansi est le représentant.

Pour un théâtre de l'humain

Publié en 1986, le texte programmatique intitulé « Réinventer une logique à la mesure de notre temps » permet de relier l'esthétique sonyenne à une pensée politique :

Notre monde doit choisir entre changer de logique et pourrir. Mourir ! [...] Notre logique actuelle (cannibalisme économique, culturel, philosophique, esthétique...) aboutira à un ensauvagement toujours plus grand de l'espèce humaine¹⁹.

¹⁷ SONY L. T., *La Parenthèse de sang*, tapuscrit, Concours théâtral inter-africain. Paris : Radio France Internationale, 1978, 85 p. ; p. 5.

¹⁸ SONY L. T., *Le Bombardé*, *op. cit.*, f. 81.

¹⁹ SONY L. T., « Réinventer une logique à la mesure de notre temps », dans *Équateur*, (Paris), n°1 (*Sony Labou Tansi : un citoyen de ce siècle*), octobre 1986, p. 33-35 ; p. 34.

Ce propos en forme d'injonction repose sur une vision eschatologique, celle du « cosmocide » que l'écrivain mobilise dès ses premières œuvres pour décrire un monde où la prédation sévit sous toutes ses formes, dont la plus retorse est la mort de l'imagination. Sony Labou Tansi rappelle la responsabilité de l'homme face à la vie :

Une erreur avait été commise : celle du désir d'uniformiser les hommes par ce qu'on a essayé d'appeler « la civilisation ». Face à cette erreur, erreur parmi tant d'autres, mais qui jouit du privilège d'être acceptée partout, aucune nouvelle prise de position comme un coup de génie n'a pointé à l'horizon de nos préoccupations. Tout le monde fait passer l'erreur pour une nécessité vitale. Je crois, quant à moi, que le salut est dans la différence acceptée et vécue comme telle, gérée comme un trésor et comme une volonté de cotisation. L'universel ne saurait être qu'une cotisation volontaire des génies, des facettes, des regards, des routes, des apports...²⁰

Refusant d'entériner le monde tel qu'il existe, l'écrivain souhaite en inventer un qui prenne pour valeur l'humain dans sa diversité. Par l'avènement d'une singularité scripturale qui rompt avec la stricte imitation des canons occidentaux et avec la seule revendication de sources africaines, Sony Labou Tansi fait le choix d'un théâtre de l'humain, rupture consommée à sa suite par la génération des « enfants terribles » (cf. *supra*) dans les années 1990. Les enjeux esthétiques du théâtre de Sony Labou Tansi étant ainsi clarifiés, comment informent-ils les caractéristiques dramaturgiques de ses pièces ?

Le laboratoire sonyen : une dramaturgie du mouvement

Dynamisme de l'univers et combat

Attribuant à l'écriture la fonction « de venir chambarder les données fondamentales de l'univers »²¹ puisque celui-ci résulte d'une donne erronée, Sony Labou Tansi développe une conception dynamique du monde, habitée par le mouvement. L'emprise du monde sur l'homme doit faire place à la venue au monde de l'humain. Pour ce faire, Sony Labou Tansi met en scène un théâtre de combat. Ses pièces reposent toujours sur un antagonisme. Bien souvent, le personnage principal est en lutte pour préserver sa part de rêve et ne

²⁰ SONY L. T., « Lettre ouverte à l'humanité », dans *Sony Labou Tansi : un citoyen de ce siècle*, op. cit., p. 23-25 ; p. 24.

²¹ SONY L. T., *Conscience de tracteur*, op. cit., p. 18.

cesse d'être confronté à un système oppressant, comme dans *Antoine m'a vendu son destin* ou dans *Je, soussigné cardiaque*. Sa force de résistance est exaltée même si le sacrifice doit être l'étape finale. Comme Sony Labou Tansi s'en explique dans *Conversations congolaises* – « Je n'aime pas la guerre mais j'adore le combat [...] la guerre ne fait que détruire alors que le combat est une forme de promotion »²² –, ce conflit vaut moins pour lui-même que parce qu'il permet d'intégrer « la contradiction et l'interrogation »²³ au cœur de la fiction. De la sorte, le devenir, c'est-à-dire la quête d'une humanité à actualiser, apparaît comme une potentialité des personnages toujours accessible.

*Pour un théâtre expérimental aux tracés indéfinis :
circularité et inachèvement*

L'effacement de la linéarité au profit de la circularité est la forme retenue pour traduire cette vision du monde :

Je suis un homme de forêt et de hautes savanes. [...] La réalité de la forêt est telle que, quand vous prenez la ligne droite, vous sacrifiez une très grande partie de la réalité. C'est pourquoi j'essaie d'avoir un regard circulaire, explosif qui va dans tous les sens²⁴.

La ligne droite lui apparaît comme un leurre parce qu'elle repose sur une perception limitée de l'existence : elle ampute et reste aveugle à une part de monde. La spatialité que déploie Sony Labou Tansi dans certaines de ses pièces, en particulier à travers les titres de scènes comme dans *Une chouette petite vie bien osée*, peut être appréhendée comme une volonté de se détourner de l'univocité par des entrées textuelles qui ménagent des non-dits et des glissements ou des suspensions de sens. De la scène « avant-jardin » et « d'inauguration » à celle qui est « camphrée des herbes de Thaïlande » ou « mi-voix de baryton » en passant par les « glaise et porcelaine » et « sel piment », le lecteur est invité à s'orienter différemment et à envisager d'autres parcours que la linéarité. Prolongeant les remarques qui figurent plus haut à propos de l'organisation de la fable,

²² BRÉZAULT (Alain) et CLAVREUIL (Gérard), *Conversations congolaises*. Paris : L'Harmattan, 1989, 140 p. ; p. 84.

²³ BRÉZAULT (A.) et CLAVREUIL (G.), *Conversations congolaises*, op. cit., p. 84.

²⁴ DE ROLAND (Élisabeth), « Entretien de Sony Labou Tansi du 10.05.1985, R.F.I., n°1126 », cité dans : ID., *Étude du théâtre de Sony Labou Tansi : un théâtre d'Afrique noire francophone, un théâtre engagé, un théâtre d'éducation et de combat*. Mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Chevrier. Université Paris-Sorbonne, 1993, 203 p. ; p. 33.

l'ouverture des modalités d'appréhension de l'œuvre fait de l'ina-
chèvement un principe dramaturgique qui se concrétise également
par le travail de plateau :

Il faut commencer à réfléchir en termes de texte-chantier qui
laisse des ouvertures à tout moment. Des choses sont projetées :
aux acteurs de s'en abreuver et d'organiser un spectacle. [...]
Durant les répétitions, le travail avec les comédiens peut faire
évoluer le texte qui n'est plus qu'un « canevas ». Il s'agit
d'entremêler la mise en scène à l'écrit. Le théâtre, ce n'est pas
un travail d'écriture. C'est un travail de chantier, d'atelier.
C'est un laboratoire de comportement, un laboratoire d'inspira-
tion aussi. On tente une modernisation, une modernité²⁵.

L'auteur n'étant pas son seul garant, le texte devient un prétexte. Il
est doté d'un statut autre, sorte de matière à jouer qui laisse le
champ libre à l'improvisation. Objet d'un travail scénique avec les
comédiens du *Rocado Zulu Théâtre* lors d'une résidence à Sienne
(Italie) pour le Premier Festival mondial de Dramaturgie Contem-
poraine, *Une chouette petite vie bien osée* a ainsi connu une première
publication dans la collection « Tirages légers » chez Lansman, pre-
mière édition qui a été remaniée pour le volume du *Théâtre 2*. Le
texte devient ainsi indissociable d'une recherche stimulant la créa-
tivité collective.

Un théâtre de nomination : la parole donnée au corps

Dans cette nouvelle dramaturgie, une place essentielle est dès lors
accordée à la scène. L'écriture du dire, fondée sur le mot, appelle la
profération de l'acteur :

Il nous faut nous rappeler de toute urgence que le théâtre c'est
le lieu naturel de la communication vitale par la sueur, la res-
piration, la couleur des voix, l'explosion des cœurs, le choc des
peurs, l'anecdote, le on-dit, l'univers même du souffle, la pala-
bre des non-dits, bref la fête-massacre des commencements qui
naissent et meurent sous les yeux grands ouverts de l'exigence
que beaucoup ont la paresse de nommer beauté et que peut-être

²⁵ BOIRON (Chantal), « Limoges : l'atelier théâtral », entretien avec Sony Labou
Tansi, *Notre Librairie*, (Paris : CLEF), numéro hors-série (*Créateurs africains à
Limoges*), septembre 1993, p. 16-19 ; p. 19.

il est plus juste de nommer bien-être esthétique ou simplement liberté ²⁶.

Espace où s'actualise une incessante liaison entre la chair et l'idée, la scène appelle une réhabilitation du corps. Contraint, amoindri, entravé dans la fiction mais chahuté et traversé dans l'épreuve du jeu scénique, le corps devient le réceptacle des énergies en circulation dans un mouvement qui, des comédiens, ne va pas sans convoquer aussi le spectateur. Assailli par un sentiment de doute qui devient questionnement par rapport à la représentation, c'est à lui aussi qu'il revient « de faire s'entrechoquer ses morceaux dans ce lieu de casse qu'est le théâtre » ²⁷.

*

Pour la génération d'« enfants terribles » dont il était question en ouverture, quelle est la nature du legs et quel sens attribuer au terme de « précurseur » ? Si Sony Labou Tansi est précurseur de nouvelles écritures dramatiques, ce n'est pas tant parce que son théâtre se présenterait comme une succession de formes audacieuses, accueillies et prolongées tel un héritage circonscrit et défini, que parce qu'il théorise une vision esthétique moderne pour son époque, vision qu'il met à l'épreuve de l'écriture et de la scène pendant deux décennies, et parce qu'il ouvre ainsi à d'autres créateurs le champ des possibles. Par les conceptions qui sous-tendent son « théâtre de l'humain » et lui confèrent une dimension programmatique, Sony Labou Tansi a laissé les clés pour contribuer « aux travaux d'aménagement dans la baraque » ²⁸, ce qui suppose davantage une posture de lecteur-interprète pour ses successeurs qu'une filiation. C'est ce passage de relais qu'exprime Sylvain Bemba dans *Conversations congolaises* : « l'important, c'est "d'entrer en littérature" pour donner à la relève "les armes miraculeuses" de la continuité... pour qu'elle puisse se pencher sur les œuvres déjà écrites et en parler au futur en élaborant son propre discours » ²⁹.

■ Amélie THÉRÉSINE ³⁰

²⁶ SONY L. T., « Préface à la planète des signes », dans *L'Autre monde : écrits inédits*. Textes choisis et réunis par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette. Paris : Revue Noire, 152 p. ; p. 52.

²⁷ SONY L. T., « Propos de répétition » (8 novembre 1984), dans « La parole est à Sony », DEVESA (J.-M.), *Sony Labou Tansi...*, op. cit., p. 351.

²⁸ ZALESSKY (Michèle), « Locataires de la même maison », entretien avec Sony Labou Tansi, *Diagonales*, (Vanves : Hachette), n°9, janvier 1989, p. 3-4 ; p. 3.

²⁹ BRÉZAUULT (A.) et CLAVREUIL (G.), *Conversations congolaises*, op. cit., p. 31.

³⁰ SeFeA, laboratoire rattaché à l'IRET/Un. de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3.