

## Mémoire de fin d'études

En vue de l'obtention du diplôme de Master  
Spécialité : Littérature et Civilisation

# Sujet

**Révolution et personnages en révolution dans  
*La Parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque*  
de Sony Labou Tansi**

Préparé par :  
Laouari Mustapha

Sous la direction de :  
M. Tabouche Boualem

### Jury

M.Kadim Youcef, M.A.A, Université de Bouira : Président  
M. Doukari Mourad, M.C.B, Université de Bouira : Examineur  
M. Tabouche Boualem, M.A.A, Université de Bouira : Encadreur.

Année Universitaire : 2019/2020

## Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui ont contribué à l'accomplissement de mon mémoire de fin d'étude master 2.

Je voudrais dans un premier temps remercier mon directeur de mémoire M. TABOUCHE de m'avoir encadré et témoigné toute ma reconnaissance pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Egalement, je passe mes remerciements aux membres du jury M. Doukari et M.Kadim de bien vouloir accepter de discuter et évaluer mon travail de recherche.

Je désire aussi remercier tous les professeurs qui m'ont donné cours durant ces cinq années et qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études universitaires.

Encore plus mes reconnaissances les plus sincères a la communauté universitaire, bloc pédagogique, les administrateurs, travailleurs, ménagères, pour leurs efforts et bien être serviable en garantissant un milieu favorable aux étudiants.

## Dédicace

Je dédie ce travail à mes chers parents, ma famille, surtout mes deux frères Mohamed et Hassan qui m'ont comblé de soutien et illuminer mon chemin, à mes amis, à mes collègues à mes frères militants de combat aux serviteurs de liberté, aux humanistes préservateur des droits, et à tous les artistes savoureux de beauté et victime d'art.

*« Adieu tristesse ! Bonjour tristesse ! Tu n'es pas tout à fait la misère Car les lèvres les plus pauvres te dénoncent Par un sourire ».*

# **Table des matières**

Remerciements.....	1
Dédicace.....	2
Table des matières.....	3
Introduction générale.....	6
Premier chapitre : Théâtre et réalité.....	13
I. Théâtre, Histoire et société.....	13
II. I.1. Le théâtre de Sony Labou Tansi et le contexte congolais.....	14
I.2. Théâtre et révolte.....	16
III. Théâtre et représentation.....	17
II.1. Le théâtre comme principe de la réalité : Aristote.....	17
II.2. La reproduction de la réalité.....	19
Deuxième chapitre : Personnages en révolution.....	26
I. Sony Labou Tansi : un homme révolté.....	26
I.1. Sony Labou Tansi : un homme de scène.....	26
I.2. <i>La Parenthèse de sang</i> .....	26
I.3. L'engagement sociopolitique : Je soussigné cardiaque.....	27
I.4. Dénonciation des organes du pouvoir.....	28
II. Le personnage révolté.....	33
III. Types de révolte.....	37
III.1. La révolution par la langue.....	40
III.2. Sony Labou Tansi ou un théâtre de l'action.....	41
III.3. Les scènes de la langue.....	43
Conclusion générale .....	45
Références bibliographiques.....	47

# **Introduction générale**

Le présent travail de recherches est le résultat de la curiosité que la découverte du théâtre africain a produit en moi d'une part et d'autre part une question personnelle que me suis toujours posée en tant que passionnée de la langue française : quels sont les rapports que les différentes cultures, les différents espaces francophones, entretiennent-ils entre eux ? Ces deux paramètres, m'ont conduite à m'intéresser à l'œuvre de Sony Labou Tansi en général et son théâtre en particulier. Si ma recherche porte sur le théâtre, c'est d'abord parce qu'il représente un courant de pensée dans l'époque et dans l'espace du dramaturge, ensuite parce que Sony Labou Tansi pratique les autres genres littéraires comme une manière de pousser jusqu'au bout, ses idées et ses pensées. D'abord connu comme romancier<sup>1</sup> avec des chefs-d'œuvre comme *La Vie et demie* (1979) et *L'État honteux*(1981), etc. Sony Labou Tansi s'est imposé avec le temps comme un dramaturge dont le théâtre recherche la libération de l'individu face à l'oppression. Dans ses œuvres, l'écrivain congolais crée des figures stéréotypées, véritables « marginaux » et parias qui luttent contre le « Moi-collectif», c'est-à-dire contre certaines normes et habitudes de la société. Ses œuvres dramatiques semblent être une partie d'un projet d'identité passionnant mais complexe qui met le « Moi-collectif» en question pour le triomphe social de l'individu. Ses personnages, que ce soit dans le roman ou le théâtre, se battent pour affirmer leur vision du monde et sont prêts, le plus souvent, au sacrifice suprême. Ce sont des figures « marginales » qui veulent faire changer leur société même si, comme arme contre la barbarie politique et la folie des soldats, ils n'ont que le courage et la force de la dissidence. Avec ces figures, le dramaturge veut démontrer une nouvelle mentalité : celle de l'individu libre et responsable.

Le théâtre présente la dernière étape dans la création littéraire de Sony. Comme instituteur, il dramatisait ses cours d'anglais et dans chaque ville où il enseignait (élément frondeur pour ses supérieurs – trop actif et novateur – il a été souvent muté), il fondait des troupes de théâtre. Ses amis fonctionnaires ont réussi à le faire embaucher à Brazzaville. Il y a rejoint la troupe Moni Mambou de Nicolas Bissi - dans une période où les troupes de théâtre amateur font profusion dans la capitale, au lieu de rivaliser, les deux ont eu la sagesse de collaborer. En 1980, le groupe s'est transformé en Rocado Zulu Théâtre qui est devenu la troupe la plus importante de la pépinière.<sup>2</sup> Au fur et à mesure, Sony s'en est fait figure emblématique et écrivait ses pièces pour la troupe. Elles ont été montées dans la deuxième moitié des années

---

<sup>1</sup> . La production romanesque de Sony Labou Tansi se compose de six romans : voir la bibliographie.

<sup>2</sup> . Le nom de la troupe combine deux avis majoritaires au sein du groupe : Rocado (rocher, roc, quelque chose de dur et solide) et Zulu (Chaka, le guide légendaire). Le résultat final veut alors dire « créer quelque chose de ferme et durable ». En plus, « zulu » signifie « ciel » en kikongo, Rocado Zulu Théâtre peut alors aussi dénoter un chemin vers le ciel. A l'origine, il y avait une cinquantaine de membres et l'activité du groupe ne se limitait pas au théâtre – c'était un foyer d'animation culturelle, couvrant aussi la poésie et la musique.

80 au Festival des francophonies de Limoges, mises en scène en compagnonnage avec des metteurs en scène français que Sony choisissait<sup>3</sup>.

L'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi comprend une quinzaine de titres. Ses premières pièces, écrites dans des années 70 ont été jouées par d'autres troupes – *Conscience de tracteur* (1973), *Je soussigné cardiaque* (1976), *La Parenthèse de sang* (1978) et *La Coutume d'être fou* (1979). Rocado Zulu Théâtre jouait au début des œuvres d'autres auteurs ou faisait des créations collectives. La première pièce que Sony a écrite pour la troupe fut, en 1984 *La Peau cassée* (montée en collaboration avec la Compagnie Fartov et Belcher de Bordeaux). En 1985, le Rocado Zulu a participé pour la première fois au festival de Limoges, avec *La Rue des mouches* et *L'Arc-en-terre*. La troupe revenait presque chaque année jusqu'à 1989, les drames de cette période ont été écrits pour ce festival et joués d'abord en France, seulement après au Congo : *Antoine m'a vendu son destin* (1986), *Moi, veuve de l'empire* (1987) et *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* (1989)<sup>4</sup>. Les années 90 sont ouvertes par la « dernière grande pièce » de Sony, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, suivent *Franco, l'âge de Dieu*,<sup>5</sup> *La confession nationale* et des drames considérés mineurs, *Une Chouette petite vie bien osée* (1992), *Monologue d'or et noces d'argent* (1993 – une version retravaillée de pièce intitulée *Une Vie en arbre et chars...bonds*, écrite un an plus tôt et assez mal acceptée) et *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, pièce écrite en 1993, la toute dernière création dramatique de l'auteur.

Pour Sony, le théâtre incarne « une sorte de thérapie collective, de conjuration et d'exorcisme des défauts et des dysfonctionnements d'une société africaine rongée par l'appât du gain et l'attrait du pouvoir »<sup>6</sup>. Sony revendique ouvertement l'héritage du théâtre Kongo de la guérison, du Kingizila<sup>7</sup>. Selon Boniface Mongo-Mboussa, la littérature négro-africaine refuse de dissocier l'esthétique de l'éthique et Sony est un auteur dont l'engagement littéraire est

---

<sup>3</sup>. Ses rapports avec les institutions francophones ont été très ambigus: d'un côté, il profitait de leur soutien, de leur aide à la création, mais en revanche, il devait adopter son écriture à un public occidental et devenait quasiment prisonnier de l'écriture dramatique, obligé de fournir une pièce par an. Durant cette période, il devait sacrifier quelque chose de son souci pour son pays à la critique parisienne. Les metteurs en scène français qui étaient là pour former en quelque sorte les comédiens du Rocado Zulu Théâtre, aidaient Sony à mieux adapter ses drames pour la scène (française) : était-ce favorable ou limitant? Ce problème est traité avec beaucoup d'attention dans le livre de Jean-Michel Devésa, *op. cit.*, pp. 83-85, 168, 181-196.

<sup>4</sup> Parallèlement, Sony écrivait un roman quasiment tous les deux ans.

<sup>5</sup> Franco : musicien et chanteur, décédé en 1990.

<sup>6</sup> Devésa, J.-M., *op. Cit.*, p. 213.

<sup>7</sup> Le Rocado Zulu travaillait consciemment avec les formes traditionnelles du théâtre Kongo. Devésa trouve dans la dramaturgie de Sony des traces du Lemba, théâtre de l'initiation des riches à l'humilité et à la mort (cf. Abel Kouvouama dans Kadima-Nzuji, M., Kouvouama, A. et Kibangou, P. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens : actes du colloque*, Paris: L'Harmattan, 1997, p. 105), et du théâtre des rois (ou de l'insulte publique). On pourrait probablement ajouter le Miloko, la communication avec les ancêtres morts.

indissociable de l'engagement civique<sup>8</sup>. Sony n'aimait pas le terme d'engagement : « à ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant », écrit-il dans l'avant-propos du roman *La Vie et demie*. Malgré la censure, il est donc resté au pays pour pouvoir confronter ses idées politiques à la réalité de l'Afrique et aussi pour faire honneur au Congo. « *En travaillant sur place, préconise-t-il, à l'intérieur des choses qui sont en train de se faire, nous jouons notre rôle. (...) Si j'étais parti en Europe, j'aurais résolu davantage mes problèmes matériels que moraux* »<sup>9</sup>.

Jean-Michel Devésa explique très bien dans son livre comment Sony était la voix de sa communauté, son lien vivant et comment « [sa] quête d'une relation essentielle entre l'univers et les hommes exigeait une participation active à l'Histoire humaine »<sup>10</sup>. On ne peut pas séparer la littérature de la vie, elle est un instrument de cette participation. Un autre, plus concret, est l'activité politique de Sony – il a été élu député deux fois dans des années 90. Certains intellectuels congolais lui reprochent qu'il se soit mêlé de la « maffia » politique<sup>11</sup>, et les Français n'appréciaient pas non plus son militantisme, qu'il ait mis ses discours en accord avec ses actes dans son pays, ils auraient préféré un « Sony-pourfendeur-des-dictatures-africaines confortablement installé à Paris »<sup>12</sup>. Surtout quand certains de ses points de vue ont été interprétés comme anti-français – il suffit de voir les thèmes éminemment politiques des pièces de 1992 et 1993. Comment Sony est tombé en disgrâce auprès des Français et comment son rapport envers la francophonie allait parfois contre leurs attentes, en témoigne Greta Rodriguez-Antoniotti, coordinatrice de la publication de *L'Atelier de Sony Labou Tansi* (Paris: Revue Noire éditions, 2005)<sup>13</sup>.

La chute des régimes dictatoriaux dans années 90 insuffle un optimisme et un espoir enthousiaste aux Africains, comme la fin du colonialisme trente ans plus tôt. Mais ce ne fut qu'un autre leurre – « depuis l'avènement de la « démocratie » et du multipartisme, le Congo est entré dans un cycle de violence presque interminable », dénonce Victor Mbila-Mpassi Lamy<sup>14</sup>. La société se trouvait au seuil d'une crise profonde, les conditions d'un affrontement ethnique étaient en place. En 1992, on a tiré sur une foule de manifestants – avec Sony en tête

---

<sup>8</sup> Mongo-Mboussa, B., « L'inutile utilité de la littérature » dans *Africultures* No 59, juin 2004.

<sup>9</sup> Brézault, A. et Clavreuil, G., *Conversations congolaises*, Paris: L'Harmattan, 1989, p. 94.

<sup>10</sup> Devésa, J.-M., *op. cit.*, pp. 47-48, 54.

<sup>11</sup> Terme de Boniface Mongo-Mboussa, tiré du film documentaire *Diogène de Brazzaville*.

<sup>12</sup> Terme de Jean-Michel Devésa, tiré de son livre, *op. Cit.*, p. 191.

<sup>13</sup> Voir p.ex. Son article « Que la France se taise devant la majorité que nous sommes » (citation de Sony), publié dans *Africultures* No 69, décembre 2005.

<sup>14</sup> Mbila-Mpassi Lamy, V., « Le théâtre au Congo pendant les guerres et après », dans *Africultures* No 46, mars 2002.

du cortège, et des guerres civiles ont éclaté à Brazzaville en 1993, 1994 et 1997. Ce climat de peur et d'instabilité permanente se reflétait bien sûr dans la troupe. De plus, Sony fut atteint par le sida depuis 1990, son état s'est aggravé surtout après 1994. Il est mort quatre jours après son épouse, le 14 juin 1995<sup>15</sup>.

Pour aller au-delà du contexte canadien et pour satisfaire une curiosité personnelle par rapport à ce qui se passe ailleurs, l'intention de ce travail est de montrer la dimension universelle du théâtre de Sony Labou Tansi, son ancrage social, non pas seulement dans la société congolaise mais celle de tout un continent : l'Afrique. Il s'agit donc d'étudier en profondeur les personnages que les différentes pièces présentent et ce qu'ils nous montrent de la société à laquelle appartient le dramaturge: le Congo postcolonial et dans une grande optique l'Afrique en ce qui concerne Sony Labou Tansi. Cet espace que Sony Labou Tansi recrée dans ses pièces, c'est aussi tout endroit où l'individu est en conflit avec sa propre société, endroit où il cherche la liberté face au pouvoir dictatorial ou simplement face à toute forme d'abus. Il s'agit d'une lutte toujours d'actualité : elle se passe dans la plupart des pays africains (Togo, Cameroun, Gabon, Côte-d'Ivoire, Soudan, Zimbabwe, etc.) et ailleurs autour du monde (Afghanistan, Chine, Corée, Haïti, voire le Canada). Notre hypothèse est que la « création » artistique peut effectivement produire une image de la réalité. Chaque œuvre devient une sorte de « *propagande positive* », voire un « mode d'emploi » du peuple dans le but d'informer sur la manière dont la liberté peut être acquise et conquise.

La méthodologie que nous adoptons est comparative. Elle consiste à étudier le thème de la révolte et le type social du révolté dans les quatre pièces sélectionnées en nous appuyant sur deux approches théoriques du théâtre : *La Poétique* d'Aristote et la *Sociologie du théâtre* de Jean Duvignaud (1965). Ces approches permettent de formuler la typologie sociale qui domine dans les pièces par rapport aux réalités dénoncées et dans une certaine mesure d'opposer l'imaginaire esthétique au réel sociopolitique voire culturel. La *mimêsis* aristotélicienne permet de relier les pièces à la réalité qui leur sert de modèle et d'orienter le spectateur vers un nouveau type de société. Les personnages sur scène démontrent les critiques du dramaturge sur sa propre société, les traditions et les normes de son temps. Le dramaturge se sert du théâtre comme outil de protestation, de révolte et d'éveil des consciences.

Avec les approches théoriques d'Aristote et de Duvignaud, nous pouvons démontrer que Sony Labou Tansi critique sa propre société et guide le spectateur vers de nouveaux principes collectifs.

---

<sup>15</sup> Sylvain Bemba est mort le 8 juillet de la même année.

Afin d'offrir plus de clarté à notre travail, nous le divisons en deux chapitres fondamentaux. Le premier chapitre, *théâtre et réalité*, est consacré à la place de ce genre dans l'ancrage social, la représentation sociale. Il est donc question de la peinture du contexte sociopolitique du Congo. Ce premier chapitre est une occasion de montrer la part de la réalité dans le théâtre de Sony Labou Tansi.

Le deuxième chapitre, quant à lui, *Personnages en révolution*, est consacré à l'analyse de notre corpus où il sera question de la thématique de la révolte dans les deux pièces. Le thème de la révolte est traité de tous les points de vue.

## **Premier chapitre : Théâtre et réalité**

#### IV. Théâtre, Histoire et société

Dans son célèbre *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société* Dominique Maingueneau nous expliquent qu'il y a toujours un lien entre une œuvre de fiction et le réel. L'œuvre peut s'inspirer de ce réel, elle peut le reproduire, elle peut le falsifier, car membre de la société, l'écrivain ne peut créer une œuvre qui n'a aucun rapport avec sa société. Stendhal imaginait déjà que le roman est comme un miroir que l'on promène le long d'une route. Les analyses de Maingueneau font penser à la théorie Marxiste qui estime que la littérature est un élément de la superstructure qu'est la société. Cela signifie que l'œuvre et son contexte social, culturel, idéologique sont liés. La littérature ne représente pas seulement un monde imaginé par l'auteur, mais montre aussi comment le monde imaginé, le monde imaginaire, est une conséquence du monde réel dans lequel l'auteur vit ou dont l'auteur a entendu parler ou encore dont l'auteur rêve. Ainsi, le roman de Zola exprime une réalité de son époque, le monde ouvrier du 19<sup>e</sup> siècle, Suzanne Jacob représente la condition de la femme dans le monde contemporain, Yambo Ouéloguem dans *Le Devoir de violence* reproduit les violences en l'Afrique précoloniale et en l'Afrique coloniale. Ce sont quelques exemples – on peut en donner plusieurs – que l'écrivain quel qu'il soit et où qu'il soit écrit pour dire un monde ou parler d'un monde, ce qui signifie que la situation d'énonciation est très importante pour comprendre une œuvre surtout celle des pays anciennement colonisés comme le Québec ou le Congo sur lesquels porte ce travail. Pour Dominique Maingueneau :

Quand en linguistique on parle de situation d'énonciation, c'est pour désigner non les circonstances empiriques de la production de l'énoncé mais le foyer de coordonnées qui sert de repère, directement ou non, à l'énonciation : les protagonistes de l'interaction langagière, énonciateur et co-énonciateur, ainsi que leur ancrage spatial et temporel<sup>16</sup>.

Ce que Maingueneau veut indiquer, c'est que les circonstances dans lesquelles l'œuvre est produite peuvent déterminer le sens de celle-ci. L'extérieur de l'œuvre, c'est-à-dire tout ce qui a participé à sa production : les personnes réelles qui ont inspiré les personnages, les lieux réels qui servent de modèles littéraires, les situations et les événements réels qui constituent l'intrigue dramaturgique ou littéraire sont une porte d'entrée à l'intérieur du récit. Cette possibilité d'étudier une œuvre à partir de la situation d'énonciation est appuyée par la Nouvelle

---

<sup>16</sup> . Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 121.

Critique avec les travaux de Lucien Goldmann (*Le Dieu caché*) qui reprennent les points de vue de G. Lukàcs en les approfondissant.

Pour l'auteur du Roman historique, la fiction est le reflet d'un mouvement historique car : « *la nature de la création artistique consiste précisément dans le fait que cette image relative, incomplète produise l'effet de la vie elle-même, sous une forme encore rehaussé, intensifiée, plus vivante que dans la réalité objective* »<sup>17</sup>.

À partir de ces éléments, l'hypothèse que le présent mémoire défend est que le théâtre de Sony Labou Tansi a un rapport avec la situation d'énonciation c'est-à-dire le contexte socio-politique, voire linguistique, dans lequel l'auteur a écrit ses pièces.

## V. I.1. Le théâtre de Sony Labou Tansi et le contexte congolais

L'histoire du Congo, comme pour la plupart des pays Africains, est très mouvementée. La lutte pour les indépendances va commencer très tôt avec les mouvements nationalistes et en 1958, le Congo devient une république autonome et non indépendante. Finalement le 15 août 1960, le Congo obtient son indépendance et le premier ministre Fulbert Youlou devient président jusqu'en 1963. Il est remplacé par Massamba Débat Alphonse, chassé du pouvoir en 1968 par un coup d'état militaire. Le capitaine Marien Ngouabi devient à son tour président et proclame la « *République Populaire du Congo* ». Il crée un parti politique de tendance socialiste appelé le « *Parti Congolais du Travail* » (PCT) qui est un parti unique et dictatorial. Quand Marien Ngouabi a pris le pouvoir, Sony Labou Tansi était dans la vingtaine, l'âge de la révolte par excellence, et il avait comme modèle littéraire Tchicaya U'Tamsi qu'il appelle d'ailleurs « le père de notre rêve ». « *Son ventre à lui est le lieu saint de la douleur* »<sup>18</sup>écrit-il. La littérature congolaise a connu une grande activité sous le règne de Ngouabi, avec des noms comme : Jean-Baptiste Tati-Loutard, Maxime N'debeka, Henri Lopes, etc.

Sony Labou Tansi qui entretient un très bon rapport avec tous ses aînés, profite de leur expérience et de leur protection pour se faire un nom dans le champ littéraire congolais, déçu des indépendances, et surtout de la nouvelle ligne politique que le pays a commencé à prendre avec le socialisme mal-maîtrisé. Désormais, Sony Labou Tansi écrit pour dénoncer la dictature, pour se mettre du côté du peuple qui souffre à travers le roman, le théâtre et même la poésie. Comme les œuvres d'Henri Lopes et de Maxime N'debeka, tout ce qu'il écrit reflète la situation de son Congo natal. Il écrit comme pour témoigner de ce qu'il voit et de ce qu'il vit. C'est

---

<sup>17</sup> . Georg Lukàcs, *Le Roman historique*, (1956) traduction française, Paris, Payot, 1965, p. 99.

<sup>18</sup> . Sony Labou Tansi, "Tchicaya U'Tamsi : Le père de notre rêve », *Notre Librairie*, n°92-93, mars-mai1988, p. 83.

comme si en gardant le silence et en n'écrivant pas il devient complice de la situation. Ses œuvres théâtrales, romanesques et les personnages qu'il invente : comme Chaïdana dans *La Vie et demie*, Mallot Bayenda dans *Je soussigné cardiaque*, incarnent la révolte contre la dictature, l'abus de pouvoir, que l'on retrouve sous le nom de Perono dans *Je soussigné cardiaque*, La Capitale dans *La Parenthèse de sang*, Martillimi Lopez dans *L'État honteux*, Jean-sans-cœur dans *La Vie et demie*, etc. La situation du Congo au moment où Sony Labou Tansi la découvre fait que tout ce qu'il écrit sent le mécontentement, la révolte et même le dégoût.

Il ressent la même chose pour la langue française, qui est la langue de domination, de la colonisation. Sony fut un révolté, un vrai rebelle. Il écrivait parce que « *ses entrailles et le bruit de sa respiration le poussaient à l'écriture. C'était un rêveur qui voulait changer le monde* »<sup>19</sup>. Sony Labou Tansi est né Marcel Ntsoni à Kimwanza au Zaïre (Congo Démocratique) d'un père zaïrois et d'une mère congolaise en 1947. Il a fréquenté les écoles régionales où il a acquis un enseignement en kikongo. Il a appris le français à l'âge de douze ans. Il a étudié au Congo Brazzaville, au collège de Boko au lycée et à l'École normale supérieure de l'Afrique centrale de Brazzaville. Il est devenu enseignant d'anglais, et a enseigné dans plusieurs villes de province (Boko, Mindouli, Pointe-Noire).

Très tôt, il a commencé à s'intéresser au théâtre : il a organisé des spectacles avec ses étudiants. Il a commencé à écrire des pièces de théâtre en 1969, il les a signées de divers pseudonymes : Sony-Ciano Soyinka, Sony Tendra, Marcel Sony, avant d'adopter définitivement celui de Sony Labou Tansi. Il participait au Concours Théâtral Interafricain organisé par Radio France Internationale (RFI) où il figurait parmi les lauréats, en 1973 avec *Conscience détracteur*, en 1975-1976 avec *Je soussigné cardiaque*, en 1977-1978 avec *La Parenthèse de sang*. En 1979, il a rencontré Nicolas Bissi à Brazzaville et les deux jeunes dramaturges ont fondé ensemble le ROCADO ZULU THÉÂTRE. Ils ont joué des pièces de Bissi, Henri Lopes, Sylvain Bemba et d'Aimé Césaire avant de jouer uniquement les œuvres de Sony Labou Tansi. Entre 1979 et 1985, il a écrit plusieurs pièces de théâtre et a publié quatre romans. Dès 1985, il s'est concentré plutôt sur son écriture dramatique, sans complètement abandonner le roman puisqu'il a eu publié un cinquième en 1988 et un dernier en 1995.

À partir de 1985, il participait régulièrement avec sa troupe au festival des Francophonies de Limoges. Il a reçu de nombreux prix, notamment le prix de la francophonie de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (1988) et le prix Ibsen attribué par le Syndicat de la critique à Paris (1988). À cette époque, il s'est engagé dans la politique avec de

---

<sup>19</sup> . Dominique Niossobantou, « Sony le rebelle » in Kadima-Nzuji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 433.

nombreuses interventions dans la presse et de diverses lettres ouvertes. En 1990, il s'est engagé dans la politique plus directement et pour devenir député de son quartier de Makélékélé, à Brazzaville. Il est mort le 14 juin 1995, l'année de la publication de son dernier roman, victime du SIDA. Le parcours de Michel Tremblay a beaucoup de points communs avec celui de Sony Labou Tansi, pour plusieurs raisons.

## **I.2. Théâtre et révolte**

Sony Labou Tansi a commencé à écrire à un moment où la révolte fait partie intégrale de la littérature africaine. Ces mouvements de révolte ont commencé avec la Négritude dans les années 1930. Les étudiants noirs d'Afrique, de Madagascar, des Antilles comme Léopold Sédar Senghor, Alioune Diop, Léon Gontra Damas, Aimé Césaire, Jacques Rabemananjara, etc. se retrouvent à Paris et dans leurs discussions ils se rendent compte de la situation des dominés, des méprisés, en un mot du Noir. Ils créent le mouvement de la Négritude (Césaire, 1935) pour exprimer leur révolte, leur colère, leur désir de liberté à travers leurs œuvres, à travers des revues comme *Légitime Défense*, *L'étudiant Noir*, *Présence Africaine*. Ces écrivains constituent la première génération des écrivains noirs qui vont aider les pays africains à obtenir leurs indépendances surtout dans les années 1960. Après eux, une deuxième génération a commencé à écrire dans les années 1970 et se révolte non plus contre la colonisation, mais contre les nouveaux dirigeants africains : les dictateurs. Ce sont les écrivains comme Ahmadou Kourouma, Charles Nokan, Henri Lopes, Sony Labou Tansi, etc. Cette génération vit la dictature, les horreurs, les massacres des soldats, les coups d'état, et assiste au silence de la population qui ne peut rien dire ni rien faire de peur de se retrouver en prison ou simplement tué. Les écrivains, comme les autres artistes deviennent alors les porte-parole de leur peuple, ainsi ils deviennent les combattants pour la liberté. C'est dans cette lignée que l'on peut situer Sony Labou Tansi pour qui écrire c'est mener un combat pour la libération des peuples dominés, soumis, privés de parole. Dans une lettre à son mentor, Sylvain Mbemba, datée du 9 novembre 1974, il écrivait :

Je vais travailler dur pour que je puisse influencer par le verbe une, deux, trois, quatre ou cinq générations. Ambition bien sûr. Mais ambition propre. Je ne blague pas, j'ai envie de coincer la terre entre deux mots, pendant longtemps. Et ça fait rigoler. Parce que le seul mot de la langue qui me séduise c'est

devenir. Tu me fais rire aux éclats quand je pense que tu es maintenant mon ami<sup>20</sup>.

Nous comprenons pourquoi Sony Labou Tansi crée des personnages-kamikazes, prêts à se tuer pour leurs idées. Parce que ce qu'ils vivent, c'est ce que vit la majorité, ils sont comme en mission pour libérer les autres. Dans *Je soussigné cardiaque*, Mallot Bayenda sait qu'il n'a aucune chance contre Perono, le roi du pétrole dans le Lebango, mais il est prêt à l'affronter pour lui montrer que tout le monde n'est pas d'accord avec lui, qu'il est une autorité contestée. Même dans *La Parenthèse de sang*, les filles de Libertashio savent que les soldats sont des machines à tuer, sans intelligence, mais elles décident de les affronter, de leur montrer que personne n'a peur d'eux. Les révoltés que nous propose Sony Labou Tansi sont des téméraires – ils font preuve d'un courage imprudent. Ils veulent toucher l'orgueil et l'autorité du système sans penser à leur propre vie. Ils sont très actifs et c'est ce qui fait d'eux des rebelles insouciants, qui inspirent les autres, même s'ils ne le veulent pas.

Ce que nous retenons du théâtre de Sony Labou Tansi, c'est qu'il traite de la révolte comme un sentiment d'indignation, d'insatisfaction et de refus. Chez Sony Labou Tansi le contexte de massacre et de sang qui caractérise l'Afrique postcoloniale fait du révolté une figure active qui lutte au nom de tous les siens, même si une seule personne ne peut libérer tout un peuple.

## II. Théâtre et représentation

### II.1. Le théâtre comme principe de la réalité : Aristote

Il est quasi-impossible de discuter le théâtre sans citer, au moins une fois, la *Poétique* d'Aristote. Écrite dans les années 300 avant l'ère commune, cette réflexion sur l'art demeure, de nos jours, un outil important pour la théorie littéraire. Rédigé comme un type de « *mode d'emploi* », cet ouvrage décrit en grands détails diverses approches sur la tragédie, l'épopée ainsi que l'art de l'imitation qu'elles partagent. Bien que quelques notions soient de nos jours un peu démodées, comme le chant, et d'autres ont été retravaillées de façon plus scientifique, la linguistique par exemple, les notions de base de la *mimêsis* restent toujours utiles dans l'étude du théâtre contemporain.

Pour Aristote, il existe une vérité poétique. Pour pouvoir exprimer cette vérité, l'écrivain est obligé de suivre quelques règles : « *Puisque le poète est imitateur, ainsi que le peintre et*

---

<sup>20</sup> . Christian Kocani, « Sony Labou Tansi : jusqu'au bout de l'engagement », in D. Gérard Lezou et Pierre N'Da (dirs.) *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, Limoges Cedex, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 299.

*tout artiste qui figure, il faut de ces trois choses : l'une qu'il imite les objets tels qu'ils sont ou qu'ils étaient, ou tels qu'on dit qu'ils sont et qu'ils semblent être, ou tels qu'ils devraient être* »<sup>21</sup>.

Selon lui, le poète a la possibilité de recréer plus ou moins le réel. L'écrivain reproduit, de manière plus esthétique, sa propre société, et le théâtre, plus que toutes les autres formes d'art, en devient le miroir. Capable de refléter chaque petit détail, la pièce de théâtre devient ainsi un simulacre, ou une analogie de ce qui se passe dans la société. C'est le travail du dramaturge de présenter et de décrire la société, en taille réduite, au spectateur. En tant que représentation, le théâtre examine de près chacun des éléments qui font partie d'une telle société. La pièce de théâtre devient ainsi une reproduction fidèle de l'image de l'homme et une description précise du comportement humain.

Les personnages d'une pièce, selon Aristote, devraient être illustrés d'une manière précise. À la page 10 de son fameux ouvrage, il explique que : « ...c'est une action que la tragédie imite, et qui s'exécute par des personnages agissants, qui sont nécessairement caractérisés par leurs mœurs et par leur pensée actuelle »<sup>22</sup>. C'est donc le travail du dramaturge d'illustrer les traits principaux de ses contemporains. Celui-ci doit avoir alors, une connaissance profonde des habitudes individuelles et collectives de la société dans laquelle il vit. Les personnages agissent sur scène, ils présentent divers comportements, attitudes et passions, et l'écrivain les laisse parler d'eux-mêmes. La pièce de théâtre devient un miroir par lequel le spectateur peut voir la société à laquelle il appartient et il peut juger les vices et les vertus qui s'y trouvent. Le dramaturge, porté par une fureur poétique, veut « *mettre sous les yeux* » du spectateur un portrait collectif de sa société. Il a pour but une représentation de ce qui s'y manifeste.

Il est évident que l'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait pu arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire [...] et c'est pour cela que la poésie est *beaucoup plus philosophique et plus instructive* que l'histoire. Celle-ci peint les choses dans le particulier ; la poésie les peint dans le général.<sup>23</sup>

L'écrivain est, selon Aristote, à la fois instructeur et philosophe. Il fait voir à son public les hommes tels qu'ils sont pour leur faire comprendre, évaluer et juger la société. Le théâtre

---

<sup>21</sup> . Aristote dans Charles Batteux, *Poétique d'Aristote – Traduction française*, Paris, Imprimerie et Librairie Classiques, (rééd.) 1874, p. 42

<sup>22</sup> . *Ibid.* p. 10.

<sup>23</sup> . *Ibid.* p. 15.

devient une école du soir. Le spectateur apprend, à travers ce qu'il voit se dérouler sur scène, les comportements qu'il devrait imiter et ceux qu'il vaudrait mieux éviter.

Dans son ouvrage, Aristote souligne la valeur instructive de la *mimêsis*. Selon lui : « *L'homme est le plus imitatif des animaux, c'est même une des propriétés qui nous distinguent d'eux : c'est par l'imitation que nous prenons nos premières leçons* »<sup>24</sup>. En fait, c'est par l'imitation que nous apprenons, pas seulement nos premières, mais effectivement l'ensemble de nos leçons. Avant que l'écriture se soit présentée comme forme d'art, le théâtre existait toujours, comme un véritable instinct communautaire. Les animaux se servent du « théâtre », les lionceaux jouent à la chasse pour pouvoir en comprendre la technique dans la réalité. Les jeunes enfants jouent à « la maison » en préparation des rôles qu'ils joueront dans le futur. Il n'est donc pas surprenant de voir que les adultes se servent du théâtre pour à peu près les mêmes raisons.

Le théâtre miniaturise le monde ainsi que tous ses conflits. Étant donné qu'il n'existe pas de société sans conflits, il est possible d'affirmer qu'il n'existe pas de théâtre sans conflits. Le théâtre existe pour nous rappeler que notre vie de tous les jours est effectivement le conflit. Effectivement, les conflits sont des moteurs de développement; ils font changer la société.

Le théâtre force les spectateurs à repenser ce qui existe autour d'eux, à repenser ce que cela veut dire d'être humain. L'homme est à la fois singulier et universel. Il est unique, néanmoins, il est aussi « l'autre ». D'un point de vue sociologique, l'homme est toujours en conflit avec lui-même : comment satisfaire son propre corps, son esprit, ses ambitions ? Il cherche toujours autre chose. Cependant, le conflit n'est pas seulement intra-personnel, il peut aussi être interpersonnel : l'homme est toujours en conflit avec les autres. Les hommes se battent constamment à cause de leurs statuts et de leurs rôles sociaux.

## **II.2. La reproduction de la réalité**

Il n'existe définitivement pas de question là-dessus : la littérature, ainsi que le théâtre créent tous deux un « *effet de réel* ». Cet effet est le résultat d'une certaine relation avec la réalité mimétique. Effectivement, l'écrivain ou le dramaturge est un « faiseur d'illusion », son œuvre étant une analogie de la vie, voire un simulacre de la condition humaine. Mais quel peut être l'écart entre le simulacre et son réel ?

---

<sup>24</sup> . *Ibid.* p. 6.

Dans son article « *L'illusion référentielle* », publié dans le collectif *Littérature et Réalité*, Michael Riffaterre, linguiste, dit : « *L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature* »<sup>25</sup>. Dans un autre article dans le même ouvrage, « *Un discours contraint* », Philippe Hamon, spécialiste de théorie littéraire, insiste sur l'idée que « *ce n'est jamais, en effet, le « réel » que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction* »<sup>26</sup>. Selon les théoriciens René Wellek et Austin Warren, « *en art, le paraître compte plus que l'être* »<sup>27</sup>. Pour tous ces spécialistes, l'écart entre le simulacre et son réel est quand même grand : le texte ne reproduit pas la réalité, il n'est qu'une illusion, une rationalisation, une représentation. Ces grands penseurs réfléchissent tous sur la littérature et le réel, où l'effet du réel est reproduit à travers le choix des mots.

Cependant, le théâtre, lui, doit être examiné sous une différente lentille, car les mots sur papier sont absents, remplacés par les humains qui parlent à haute voix sur la scène devant un public. Alors, une question demeure : le théâtre, peut-il reproduire la réalité ?

Après une analyse approfondie, menée d'après la vision du théâtre que quelques spécialistes partagent, nous verrons bien que la réponse est évidente. Incontestablement, le théâtre est un art de « spectacle vivant »<sup>28</sup> et à cause de cette partie *vivante*, nous tenons à y appliquer le qualificatif de la « réalité », et non seulement celui de l'« *illusion* ». Bien sûr, le théâtre peut reproduire la réalité : c'est-à-dire il peut rendre fidèlement<sup>29</sup> ce qui ne constitue pas seulement un concept, mais une chose, un fait<sup>30</sup>.

Après avoir cherché à prouver ce pouvoir que le théâtre possède, notre étude examinera quelques fonctions sociologiques du théâtre et terminera avec une étude de cas sur les deux pièces de Sony Labou Tansi et plus tard sur celles de Michel Tremblay, pour encore souligner cette aptitude et les fonctions qui l'accompagnent.

Selon Alain Robbe-Grillet, romancier et cinéaste français, dans une œuvre littéraire, une conversation sous-entendue s'établit entre le lecteur et l'auteur : « *celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un*

---

<sup>25</sup> . Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 1982, p. 93.

<sup>26</sup> . Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 1982, p. 129.

<sup>27</sup> . René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions Seuil, Collection « Poétique », 1971, p. 306.

<sup>28</sup> . Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny Cedex, Éditions Bréal, 2002, p. 41.

<sup>29</sup> . Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert de la Langue française*, Paris, SNL Le Robert, 2010, p. 2208.

<sup>30</sup> . *Ibid.* p. 2134.

*document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue*»<sup>31</sup>. Nous, comme lecteurs, jouons à croire ce que nous lisons, toutefois, nous savons que ce n'est qu'une histoire grâce à notre action de lire. Les mots que nous lisons sur papier parlent de la condition humaine et semblent être réels, mais cette forme de l'art écrit souligne l'irréel. Cependant, le théâtre suppose l'absence de l'auteur, il se libère des mots écrits car le metteur en scène fait la lecture pour nous, et par conséquent, cette forme d'art joué intensifie le réel.

Ces formes d'art, la littérature et le théâtre, se servent tous les deux de la *mimêsis*, qui est, selon Aristote, le mode fondamental de l'art. Néanmoins, cette *mimêsis*, voire imitation, peut se réaliser de différentes manières. Le théâtre la produit de manière directe tandis que le récit narratif la produit de manière indirecte<sup>32</sup>. La manière directe est pourtant plus efficace, car elle évacue l'intermédiaire et par conséquent elle est plus réelle que la manière indirecte. En d'autres termes, le récit doit être traité dans la tête du lecteur à travers plusieurs filtres : son propre code de communication, sa culture et ses expériences ainsi que toutes ses lectures antérieures. Tandis que dans le théâtre, le spectateur a un travail beaucoup plus réduit, la combinaison des mots et des actions sur scène construisent ensemble le sens. Le spectateur n'a rien à faire que de se détendre et de profiter de la réalité qui se joue devant lui par des personnes réelles.

Une autre distinction majeure entre la littérature et le théâtre est l'existence du rapport de réel que le lecteur crée entre l'œuvre et les différentes interprétations possibles. Dans le théâtre, il n'y a pas ce travail à faire, il n'y a aucun choix à faire, le spectateur n'a pas ce travail de reconstruction. La différence entre lecteur (une personne qui lit et juge) et spectateur (une personne qui regarde ce qui se passe sans y être mêlé) amplifie la différence entre récit et théâtre. L'une ne peut faire qu'illusion de la réalité, tandis que l'autre peut la dupliquer presque parfaitement.

Le romancier et le dramaturge ont tous les deux la volonté de représenter le monde, c'est-à-dire la condition humaine, l'un le fait plus par l'imitation, l'autre plus par la reproduction. Le récit demeure simplement de la fiction, tandis que la pièce de théâtre devient un phénomène, un fait, voire une réalité structurée une fois portée sur scène.

Florence Naugrette, historienne du théâtre et spécialiste du romantisme, auteure de l'ouvrage *Le plaisir du spectateur de théâtre* décrit le phénomène du théâtre comme un art fabriqué avec :

---

<sup>31</sup> . Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 2000, p. 33.

<sup>32</sup> . *Le plaisir de spectateur de théâtre*, Op. Cit., p. 69.

[...] un matériau homogène à la réalité qu'il représente : des hommes, des chaises, des verres, des vêtements, pour représenter des hommes, des chaises, des verres, des vêtements, là où les autres genres littéraires n'utilisent que les mots, là où la peinture utilise de la toile et des tubes de couleur, là où la sculpture utilise de la pierre ou de la glaise<sup>33</sup>.

Elle insiste ici sur le fait que le théâtre est dans une catégorie d'art à part. Pour cette raison il est un art singulier, car il a un pouvoir spectaculaire qui manque aux autres arts : le pouvoir de reproduire la réalité, de la dupliquer. Quand un être humain représente un être humain sur scène, l'art qui est produit est en fait vivant, concret et donc réel dans la perspective mimétique.

Jean Duvignaud, dans l'introduction de son ouvrage, *Sociologie du théâtre*, explique lui-aussi ce pouvoir et il affirme « *il s'agit d'un segment de l'expérience réelle* »<sup>34</sup>. Selon lui, le théâtre avec « la charnelle présence des acteurs » sur la scène, nous offre encore plus de réalité que même le cinéma. Avec l'analyse et l'exposition de cette faculté du théâtre, une deuxième question se pose naturellement : que pouvons-nous réaliser avec une telle puissance artistique ?

Aristote, dans sa *Poétique*, a profusément écrit sur le théâtre, et plus particulièrement sur la tragédie et ses fonctions. Sa réflexion théorique a profondément marqué tout le théâtre occidental. Selon lui, l'effet de *catharsis*, créé par la réalité jouée sur scène, est la fonction majeure de la tragédie. Il explique que le spectateur qui voit des événements qui se déroulent sous ses yeux, est exposé à de douloureuses histoires. Ces histoires, vécues par les personnages sur scène, déclenchent chez le spectateur un état psychologique de similitude et de différenciation. Ce développement cause la délivrance de ses propres peurs et lui fait apprécier ce qu'il voit : il fait l'expérience de la *catharsis*, autrement dit, la purgation des âmes.

Une vision beaucoup plus contemporaine des fonctions majeures du théâtre est proposée par Duvignaud, qui est à la fois sociologue, critique de théâtre et aussi dramaturge. Pour lui, le théâtre a des éléments beaucoup plus puissants que la simple purgation des âmes : il a des fonctions très importantes pour la société tout entière. Il explique que le théâtre est effectivement un instrument polyvalent, c'est-à-dire que l'outil qu'est le théâtre peut assumer plusieurs rôles, celui par exemple de nous rappeler ce qui se passe autour de nous.

À différents moments, le théâtre a accompli différentes fonctions, car il a toujours été « *un instrument pour un groupe qui lui permet de s'imposer aux autres groupes – du moins de*

---

<sup>33</sup> . *Idem*.

<sup>34</sup> . Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1965, p. 9.

*s'affirmer devant eux* »<sup>35</sup>. Selon l'intention du dramaturge, une pièce de théâtre peut effectivement devenir un outil de propagande (champ politique) ou de conversion (champ religieux).

Peu importe si elle lutte pour le bien commun ou contre lui, la pièce de théâtre est perpétuellement un « *instrument de provocation, une sollicitation à l'action* »<sup>36</sup>.<sup>16</sup> Quand la pièce revendique l'action positive du spectateur en le poussant à changer sa propre société, elle peut devenir en fait un instrument de *connaissance* et de *révolte*.

C'est à travers le théâtre que le dramaturge fait l'expérience pratique de sa propre société. Il crée une seconde réalité et il y insère les mêmes conflits qu'il tente de résoudre sur scène à travers ses protagonistes. Comme le dit Duvignaud : « [...] *le théâtre est expérimentation de l'existence collective et individuelle, le ban d'essai où se mesurent les chances réelles d'intervention de la liberté dans le monde* [...] »<sup>37</sup>. Cette expérimentation a un but réel : l'amélioration de la société.

Quand nous nous trouvons au théâtre, nous faisons partie d'un énorme travail social. C'est le dramaturge qui tente de nous renseigner sur ce qui ne marche pas dans notre société, et c'est aussi lui qui tente de redresser ce qui ne va pas. Il essaye « *d'expérimenter le futur immédiat à travers des figures individualisées par leur projection vers l'avenir* »<sup>38</sup>. Les personnages donnent au spectateur une image claire de sa propre condition et des conflits qui font partie de sa vie quotidienne. En faisant cela, le théâtre fait une sorte de demande aux spectateurs : il les supplie d'agir. Le dramaturge n'est pas tout simplement un « *faiseur d'illusion* » mais effectivement un « *racommodeur de la société* », qui nous met en contact avec des figures marginales, révoltées, insoumises.

De bons exemples de ce type de figure « marginale » se trouvent dans les pièces du dramaturge congolais Sony Labou Tansi. Dans ses pièces, Sony Labou Tansi crée un autre monde, une réalité sur scène, avec des personnages qui luttent contre la dictature politique et économique. Le concept de figure « marginale » se réfère ici au concept de la lutte des classes : cette figure se comporte d'une manière qui est en contradiction avec la norme oppressive du « Moi-collectif » et elle se bat pour être l'exception. En fait, Sony Labou Tansi tente de démontrer ses propres objections contre la société à travers ses personnages, généralement hérétiques, qui

---

<sup>35</sup> . *Ibid.*, p. 551.

<sup>36</sup> . *Ibid.*, p. 564.

<sup>37</sup> . *Ibid.*, p. 560.

<sup>38</sup> . *Ibid.*, p. 558.

doivent lutter contre les normes et les traditions de leurs sociétés dominées par des pouvoirs oppressifs.

Dans un article intitulé « *Le théâtre en Afrique noire* »<sup>39</sup>, Jean-Norbert Vignondé explique l'importance du théâtre dans l'histoire et la politique en Afrique. Il montre que le théâtre comme regard sur la société connaît une vie active en Afrique, depuis la période coloniale jusqu'à nos jours. Au lendemain des indépendances, les dramaturges sont au premier plan du combat idéologique pour la réhabilitation de l'histoire et des grandes figures du continent.

Avec la montée en puissance des dictateurs partout sur le continent, le théâtre devient également le lieu où la dure réalité des peuples, le massacre et l'exil des cadres sont miniaturisés. Dans son étude, Jean-Norbert Vignondé montre aussi que, à partir des années 80 surtout, le théâtre africain cible les régimes dictatoriaux, dénonce l'arbitraire et la violence. C'est ce qu'il intitule « Un nègre au pouvoir », où il écrit :

Tout se passe à l'intérieur de cette thématique récurrente comme si le désenchantement qui a suivi l'espérance fondée sur les indépendances s'était transformée en cauchemar. Humour, farce et satires se mêlent pour restituer de cette Afrique nouvelle une image à la fois désespérante et porteuse d'espoir<sup>40</sup>.

Le théâtre devient la voix du peuple. Il permet d'échapper à la censure. Des nouvelles figures comme le soldat et le président apparaissent dans plusieurs pièces pour mimer une réalité dans laquelle analphabètes, brutes et cyniques, le soldat et le dictateur font la loi.

---

<sup>39</sup> . Jean-Norbert Vignondé, « Le théâtre en Afrique noire », in *Palabres* Vol. II, n° 1&2, juin 1998, pp. 7-13.

<sup>40</sup> . *Ibid.*, p. 11.

## **Deuxième chapitre : Personnages en révolution**

## I. Sony Labou Tansi : un homme révolté

### I.1. Sony Labou Tansi : un homme de scène 26

Si Sony Labou Tansi, comme la plupart des dramaturges du continent s'inspire de la réalité, c'est parce que cette réalité le révolte. Les dramaturges ne la supportent pas. Ils ne veulent pas la soutenir. Mais avant de parler de révolte, il serait intéressant de présenter Sony Labou Tansi et les deux pièces que nous avons retenues pour ce travail « *Sony fut un révolté, un vrai rebelle. Il écrivait parce que ses entrailles et le bruit de sa respiration le poussaient à l'écriture. C'était un rêveur qui voulait changer le monde* »<sup>41</sup>.

Sony Labou Tansi, était à la fois romancier et dramaturge, mais comme nous l'avons vu, après 1985 il a quasiment laissé de côté le roman. Ce n'est pas au hasard car les romans doivent être lus, et ils ont besoin d'un éditeur. Le théâtre a un accès plus facile au public, il est direct et vivant. Sony Labou Tansi a redéveloppé les mêmes thèmes de ses romans dans ses pièces de théâtre. Comme le fait remarquer Richard-Gérard Gabou à propos de l'Afrique : « *l'analphabétisme est une maladie de notre continent* »<sup>42</sup> il devient évident que la meilleure façon de toucher le plus grand public est de passer par les genres de l'oralité. Ainsi, l'accessibilité à un grand public est certainement plus facile pour le dramaturge et notamment pour Sony Labou Tansi. Il a créé des pièces qui peuvent être jouées par le peuple pour le peuple, et son théâtre est ainsi devenu un type « *d'école du soir* » où le peuple réapprend à découvrir ses propres problèmes et à y faire face, surtout dans *La Parenthèse de sang*.

### I.2. *La Parenthèse de sang* :

La pièce s'ouvre avec un prologue, commentaire d'un match qui s'apparente à celui du football. Il y a deux équipes sur ce terrain de violence que le dramaturge appelle un « match de foot-bas » : les « *Onze du Sang et les Onze des entrailles* » qui représentent respectivement les oppresseurs et les opprimés :

Ça commence – en ce siècle douloureux. Qu'on l'ouvre ou bien qu'on la ferme – cette parenthèse de sang – cette parenthèse d'entrailles. Ça commence, mais ça ne finit plus. Ça commence comme un match de football : quatre-vingt-dix minutes, deux mi-temps, vingt-deux joueurs, trois arbitres – c'est la vie vue de dehors de la vie<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> . Niossobantou *op cit.*, p. 433.

<sup>42</sup> . Richard-Gérard Gambou, « L'idée de liberté et de démocratie chez Sony Labou Tansi » in Kadima-Nzvji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 351.

<sup>43</sup> . Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, Op. Cit., p.5.

Dès le début, on apprend que Libertashio est mort. Sa femme, ses trois filles et un neveu, sont en deuil. Un Fou s'est autoproclamé gardien de la tombe du disparu. Cependant, la Capitale ne croit pas à sa mort et elle envoie des régiments entiers de soldats pour trouver de façon « provisoirement définitive ou définitivement provisoire » le fameux Libertashio. Les soldats arrivent dans la maison du défunt. La famille ne peut les convaincre que le rebelle est mort. Les membres de la famille sont tous arrêtés et condamnés à mort. Les soldats préparent leurs exécutions, totalement ivres, et demandent à chaque membre de la famille de formuler sa dernière volonté. L'esprit du chef de la famille n'est pas encore mort et chacun crie à tour de rôle : VIVE LIBERTASHIO !

Coup de théâtre : les soldats s'entre-tuent, s'accusant de trahison. Aleyo, la fille cadette, essaye de repousser les exécutions en choisissant comme dernière volonté de se marier avec le sergent. Le curé et deux témoins, le docteur Portès et sa femme, sont invités. Les trois nouveaux arrivants deviennent contaminés par l'esprit de la révolte eux aussi et ils crient : VIVE LIBERTASHIO !

La pièce se termine avec un massacre sanglant : seul le docteur survit.

### Les personnages de la pièce

Cette répartition présente de manière très visible la configuration des forces en présence, la famille de Libertashio, les victimes du pouvoir, les sergents et les soldats, les tenants du pouvoir et trois personnages neutres, par leurs fonctions sociales.

Personnages	Appartenance
Kalahashio	Femme de Libertashio, recherché par le pouvoir local.
Ramana, Aleyo, Yavilla	Filles de Libertashio.
Martial- Makaya le fou	Neveu de Libertashio
Le sergents, les soldats	Ils sont en nombre de quinze
Le Docteur Portès	+++++
Madame Portès	+++++
Le Curé	+++++

### I.3.L'engagement sociopolitique : Je soussigné cardiaque 27

Publiée dans le même volume que La Parenthèse de sang, cette pièce est l'histoire de la révolte intime de Mallot, un instituteur incapable de se taire face aux injustices. Il est

constamment opposé au pouvoir, notamment à Perono. Pour cela, il est muté de place en place : chaque fois qu'il énerve quelqu'un d'autre il est affecté ailleurs.

En fait, en huit ans il a été déplacé douze fois. La pièce s'ouvre sur une cellule de prison. Mallot va être exécuté le lendemain. Il est allé trop loin avec sa révolte. Il a enragé trop de personnes puissantes. Sauf dans les premières et dernières scènes, la pièce se déroule sous forme de rêve. À travers ses rêves, Mallot revit ses choix et les actions qui l'ont amené dans cette cellule de prison, donc vers sa mort. Sony Labou Tansi utilise la circularité; la pièce finit où elle a commencé. La pièce se déroule principalement dans la tête du condamné.

### La répartition des personnages de la pièce

Personnage	Appartenance
MALLOT BAYENDA	Instituteur, 29 ans.
MWANDA	Sa femme, 22 ans.
PERONO	Colon espagnol de nationalité lebangolaise, 60 ans.
BELA ÉBARA	Directeur général de l'enseignement en République du Lebang, 46 ans.
MANISSA	Médecin-chef à l'hôpital général d'Hozana, Capitale du Lebang.
OKO-KARIBOU	Boy de Perono.
HORTENSE	Bela Ébara.
LES ÉCOLIERS	+++++
L'ASSISTANTE	+++++
LES MALADES	+++++
LES EMPLOYÉS DU MINISTÈRE	+++++
LES SENTINELLES	+++++
LES SOURIS GRISES	+++++
LE PELOTON	+++++
LA FUSILLADE	+++++
NELLY	Fille de Mallot, 4 ans.

### I.4. Dénonciation des organes du pouvoir

Ces deux pièces traitent de la question de la colonisation et de l'illusion des indépendances. En réalité les indépendances que le Congo a vécues dans les années 70 ne sont pas de véritables « indépendances ». Sony Labou Tansi propose un théâtre de la contestation où il critique ouvertement les nouveaux dirigeants. Son écriture devient la première phase de la révolte. Il lutte contre le pouvoir qui brime et qui opprime. Il fait le portrait des figures du pouvoir : dans *La Parenthèse de sang* il s'agit des soldats et de la Capitale – métaphore du centre du pouvoir politique – dans *Je soussigné cardiaque* il s'agit du colon, du ministère de l'éducation et du médecin-chef de l'hôpital.

Nous avons eu la chance de lire la transcription intégrale d'une conférence au Centre culturel français de Lomé (Togo) en février 1988 où Sony Labou Tansi a parlé. À travers cette conférence publique, nous avons pu « rencontrer » l'écrivain comme personne et donc d'apprendre plus sur son écriture politique. Il avoue que « *la plupart de ses œuvres partent d'un fait vécu* »<sup>44</sup>; en fait il ne connaît « *pas une seule de ses œuvres qui ne soit pas parti d'une situation vécue* »<sup>45</sup>.<sup>4</sup> Ainsi, les portraits des organes du pouvoir qu'il dénonce peuvent être lus comme des exemples des représentants de l'autorité dictatoriale réelle du Congo. La figure principale de cette autorité dans *La Parenthèse de sang* est le Soldat.

Dans cette pièce le soldat est non pas quelqu'un qui protège le peuple mais quelqu'un qui protège la Capitale contre le peuple. Il est manipulé par la Capitale, il est déshumanisé, obéit aveuglément aux ordres. Il fait partie de l'équipe des « Onze du sang » et il personnifie l'endoctrinement et la force brute :

RAMANA, *après réflexion*. – Vous cherchez pour rien.

LE SERGENT. – Nous le savons.

RAMANA. – Alors pourquoi cherchez- vous?

LE SERGENT. – Marc, Marc ! Rappelle-moi pourquoi on cherche ?

MARC, *violent*. – Pour... pour la Capitale.

LE SERGENT à Ramana. – Pour... pour la Capitale.

RAMANA. – Pourquoi cherche-t-elle, la Capitale ?

LE SERGENT. – Marc ! Marc ! Rappelle-moi pourquoi elle cherche, la Capitale ?

MARC, *furieux*. – Pour faire chier !

LE SERGENT, à Ramana. – Pour faire chier. (*Un temps*.) Et pour en finir aussi<sup>46</sup>.

Le sergent ne se rappelle pas pourquoi il cherche. Il fait ce que lui demande la Capitale de manière mécanique. En fait, la Capitale enlève tout aspect humain aux soldats : ils suivent aveuglément ses ordres sans le moindre respect pour le peuple, sans le moindre état d'âme, sans la moindre réflexion.

Sony Labou Tansi décrit les soldats *tels qu'ils sont* en créant un portrait collectif de ceux qui ont le pouvoir militaire. Ce pouvoir n'a pas de conscience et se caractérise par la brutalité, la sauvagerie. Les soldats se cachent derrière les lois pour pouvoir être de « bons soldats », ils n'ont pas à se soucier du peuple, même si les ordres venant de la Capitale sont cruels. Même si les ordres sont inutiles :

MARTIAL. – Il faut peut-être...

---

<sup>44</sup> . Sony Labou Tansi, *À Lomé en 1988*, Travaux et Documents, Bordeaux, C.E.A.N., 2000, p. 15.

<sup>45</sup> . Idem.

<sup>46</sup> . Sony Labou Tansi, *Je Sousigné Cardiaque*, Op. Cit., pp. 13-14.

MARC. – Ta gueule ! (*Silence.*) Moi je fais ce que la loi me demande.  
(*Un temps.*)  
Je suis soldat et ma conscience de soldat commence par la conscience des lois. (*Un temps.*)  
Est-ce ma faute si les lois n'ont plus de conscience? Je suis soldat. Bon soldat. Et je fais à la manière du bon soldat<sup>47</sup>.

En créant un échantillon miniaturisé de militaires, le dramaturge force le spectateur à juger ce qui se passe dans sa société. Le portrait qu'il fait de ces soldats jette la lumière sur la cruauté tyrannique qui les caractérise à l'égard du peuple.

Les soldats sont brutaux et se mettent en colère facilement. Ils sont les marionnettes de la Capitale qui leur donne un rôle qui diffère largement de ce qu'il devrait être :

CAVACHA. – Madame, s'il vous plaît, ne me mettez pas en colère. Je suis sergent de sang. Sergent de race. [...] Un sergent, ainsi que son nom l'indique, doit parfaitement savoir serrer les gens. Je suis sergent centimètre par centimètre, tranche après tranche<sup>48</sup>.

Un soldat devrait être un défenseur du peuple, un serviteur qui protège la population. L'autoportrait que fait Cavacha est frappant. Il est fier de pouvoir parfaitement « *serrer les gens* », il est donc l'opposé de ce dont le peuple a besoin. Ce jeu de mots devient bouleversant pour le spectateur, car celui-ci apprend les comportements et les attitudes des militaires qu'il ne peut que juger comme abominables.

La Capitale qui distribue les ordres n'a pas de visage. Elle est une institution qui ne répond à personne. Elle est puissante, impérieuse, et tyrannique. Le spectateur arrive à comprendre sa force par le biais des soldats. Pour pouvoir expliquer la raison pour laquelle la famille est condamnée, le soldat lit mot pour mot une page qui lui a été donnée par la Capitale :

ALEYO. – Pourquoi nous tuez-vous ?  
(*Cavacha claque les doigts. Un soldat s'approche d'Aleyo, ouvre une sorte de par chemin et lit.*)  
LE SOLDAT, *lisant.* – La Cour martiale du huit, barre, huit, barre, soixante-huit, ayant condamné à mort par contumace le sieur Anamanta Lansa dit Libertashio, l'unité, groupe ou individu qui l'arrêtera est chargé d'exécuter la sentence. Tout individu, groupe ou organisation qui prêtera assistance ou asile au condamné, de quelque façon et sous quelque prétexte, s'exposera aux mêmes peines que le sieur Anamanta Lansa dit Libertashio. N.B. Tout retard dans l'exécution de la sentence en cas d'arrestation du condamné sera

---

<sup>47</sup> . Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang...*, Op. Cit., p. 21.

<sup>48</sup> . Ibid. p. 29.

considéré comme un acte de haute trahison dont les acteurs s'exposeront aux mêmes peines que le condamné.

CAVACHA, *après un silence*. – Vous avez entendu ? (*Désignant Martial.*)

Nous avons trouvé Libertashio chez vous.

(*Il boit.*)

Nous exécuterons la sentence<sup>49</sup>.

Le spectateur comprend par les répliques des soldats que la Capitale est intraitable. Même les soldats qui sont à son service ne peuvent pas lui faire changer d'avis. La Capitale n'est ni raisonnable ni rationnelle :

RAMANA, à Marc. – Libertashio est mort.

MARC. – Non.

RAMANA. – Si.

MARC. – Non, non, non et non.

RAMANA. – Si, si, si et si. (*Un temps.*) Nous pouvons aller le dire à la Capitale.

MARC. – 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 cherchons. (*Un temps.*)

Nous ne cherchons pas pour trouver : nous cherchons pour chercher. (*Un temps.*)

Si tu dis que Libertashio est mort, c'est toi qu'on tue. Je n'ai pas envie de mourir, moi. (*Il boit.*)<sup>50</sup>

La Capitale se sert des soldats pour exécuter les actes de violence contre le peuple. Les soldats sont effectivement dans la même « équipe » qu'elle, cependant, ils ont peur d'elle. Dans cette pièce la notion de pouvoir est quelque chose d'insaisissable. Le pouvoir est un rôle, une fonction. Le pouvoir du gouvernement totalitaire soumet les soldats à leur touret ils tuent tous ceux qui semblent être contre lui.

Par contre, dans la pièce *Je soussigné cardiaque* l'organe de pouvoir a un visage, c'est un visage laid et ridé, c'est le visage de Perono. Cette figure est décrite par Hortense, la secrétaire du directeur général de l'enseignement, Ébara. En fait, cette réplique est la seule preuve que Perono a soudoyé ce dernier :

HORTENSE,  *brusquement*. – Perono ! J'ai trouvé : c'est un vieux morceau de cuir espagnol qui vient souvent à la villa de monsieur le directeur. Soixante ans au moins. Gros, les joues bien assises; front ridé avec une déclaration de calvitie au sommet de l'occiput<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> . *La Parenthèse de Sang*, Op. Cit., p. 28.

<sup>50</sup> . Ibid. p. 19.

<sup>51</sup> . *Je Soussigné cardiaque*, Op. Cit., p. 132.

Effectivement, le pouvoir de Perono a touché le docteur Manissa aussi, ce fait n'est révélé qu'une fois au spectateur par le directeur de l'enseignement qui lit la lettre écrite par Manissa pour Mallot Bayenda :

ÉBARA. – [...] Je, soussigné patati, patata... certifie patati, patata... (*Un temps.*) Et puis en bas une espèce de gri-gri avec un sceau mis à l'envers<sup>52</sup>.

Le docteur, craignant pour sa vie et fort probablement *acheté* par le colon, a mis son empreinte à l'envers pour ne pas être pris comme étant du « côté » de l'enseignant. Ce méchant colon, celui avec tout l'argent, devient dans cette pièce une métonymie du pouvoir économique. Il est un étranger, un colon espagnol de nationalité lebangolaise, qui a des ressources : c'est-à-dire le pétrole, l'argent et ainsi le pouvoir. Il a un « boy » qui lui fait la cuisine, vit dans une immense villa, est entouré d'objets d'art, de masques, de collections. Il fume des cigarettes, a le profond besoin de posséder. Ici, Perono dresse son propre autoportrait :

PERONO. – Ici, voyez-vous, monsieur l'instituteur, je suis tout. Absolument tout.

MALLOT. – Presque tout.

PERONO. – Absolument tout.

MALLOT, *avec un rire.* – C'est pas impossible.

PERONO. – Je suis le drapeau, la loi, la liberté, le droit, la prison, le diable et le bon Dieu, enfin. Vous voyez bien – tout. Si bien que toute la région m'écoute et m'obéit, disons aveuglément<sup>53</sup>.

Le colon, qui parle toujours dans de longues répliques, et qui parle beaucoup de lui-même, donne au spectateur de nombreux points sur sa vision du monde. Sa méchanceté est soulignée à tout moment par ce qu'il dit à son propre propos :

PERONO. – Ici personne ne me résiste. Personne. Je distribue le droit et l'oxygène. J'écrase tout le monde. Mais il faut me comprendre. Cette soif de puissance, j'en ai besoin pour fabriquer ma propre manière de respirer; j'en ai besoin pour fonctionner.

Oui ! Toute ma chair et tout mon sang me prient de suffoquer les autres<sup>54</sup>.

Il possède l'argent, et dans un pays aussi pauvre que le Lebango, celui qui a de l'argent établit ses propres règles. Il ne se décrit pas comme étant au cœur de la loi, mais comme étant la loi elle-même :

PERONO. – Dans ce pays personne ne pose de questions à l'argent. Non, personne. Je suis le bonheur, le malheur, l'amour, la haine, le drapeau et la loi.

---

<sup>52</sup> . *Je Soussigné Cardiaque*, Op. Cit., p. 134.

<sup>53</sup> . Ibid. p. 87.

<sup>54</sup> . Ibid. p. 89.

Je suis le bien et le mal. Tout dans ce monde m'appartient : les idées, les hommes, les nations, tout. L'homme est une soif de posséder – et moi le breuvage<sup>55</sup>.

Les atrocités dans les deux pièces font partie des systèmes de pouvoir. Le dramaturge décrit sa propre réalité sous une forme mimétique.

## II. Le personnage révolté

La force de la révolte est omniprésente dans les pièces de Sony Labou Tansi, elle se manifeste comme une expression d'un ras-le-bol, d'un réveil, d'une marque de rupture. La révolte est une action par laquelle un individu ou une collectivité refuse une autorité ou une règle sociale établie ; elle peut être sociale, politique ou morale. En fait, chacun des personnages dans *La Parenthèse de sang* incarne sa propre forme de cette insoumission. Sony Labou Tansi dépeint sa propre société à travers ses pièces : une société saturée de révolte. Les dominants se révoltent contre les dominés, les dominés se révoltent entre eux, et tout le long du chemin le phénomène est en état de propagation.

Le dramaturge décrit les conflits de sa société en miniature, chaque individu sur scène personnifie une couche de révolte. Le Fou représente l'état primaire de la désobéissance. Il ne suit pas les règles sociales : il dit ce qu'il veut. Il utilise un langage qui n'est que partiellement compréhensible par les autres. Il crie : « *Pas sur la tombe de Libertashio* »<sup>56</sup>. Il parle comme si son corps est possédé par de nombreux esprits. Il boit pour eux : « *Il y a dans moi Sakomansa et Sakomansa boit comme quatre* »<sup>57</sup>. Il mange pour eux : « Nous sommes douze dans mon corps. On y est serré comme des rats. Encore, puisque douze, ça mange comme douze ». Même, il fume pour eux : « *Le douzième de mes habitants veut fumer. Personne n'a une cigarette ?* »<sup>58</sup>. Le spectateur comprend plus tard quand Martial explique l'arbre généalogique de la famille que les esprits qui habitent la tête du Fou sont en fait les membres déjà morts de la famille de Libertashio. La folie du Fou symbolise la révolte même de Libertashio, comme dit Aleyo : « *On dirait que c'est l'esprit de notre pauvre père qui remplit sa tête* »<sup>59</sup>. Les esprits de Libertashio et des onze autres membres révoltés de sa famille résident dans le Fou : il est débordé par la force de la révolte.

---

<sup>55</sup> . *Je soussigné cardiaque*, Op. Cit.,p. 92.

<sup>56</sup> . Ibid. p. 11.

<sup>57</sup> . Ibid. p. 08.

<sup>58</sup> . Ibid. p. 10.

<sup>59</sup> . Ibid. p. 06.

La famille vivante de Libertashio, particulièrement sa femme et ses filles, exprime également la révolte de la famille opprimée. Elles révèlent la notion de la révolte du rebelle qui a été, avant sa mort, le chef de leur famille. Un homme fort et courageux et qui est encore, selon sa femme Kalahashio en sanglots, « ...entier...dans nos mémoires »<sup>60</sup>. Quand les soldats s'approchent de la villa, le neveu, Martial, veut partir. Sa cousine Ramana, remplie de la force de Libertashio, refuse : « Jamais ! Cette terre nous est clouée dans le sang »<sup>61</sup>. Elle conteste l'idée de Martial, elle résiste à la menace des soldats qui s'avancent sur la terre de son père.

Les trois filles de Libertashio expriment le courage : cette résolution se manifeste dans leur attitude de refus et d'hostilité envers les soldats qui leur demandent leurs dernières volontés. Ramana voudrait, en tant que dernière volonté, « cracher dans la gueule du sergent. Trois bonnes fois »<sup>62</sup>. Elle n'a pas peur d'exprimer sa totale répugnance de l'autorité militaire qui menace sa famille. Yavilla voudrait « mourir dans la Capitale sous les yeux du président »<sup>63</sup>. Elle veut faire prendre conscience au pouvoir politique de ce qu'il fait endurer aux innocents. Aleyo, la cadette, voudrait « épouser le sergent avant de mourir »<sup>64</sup>. La brave jeune fille est déterminée à prolonger la vie de sa famille et même peut-être la sauver en épousant l'ennemi.

La révolte des filles devient contagieuse. Leur cousin qui, à l'arrivée des soldats, voulait s'enfuir par lâcheté, et qui, au questionnement des soldats, affirme qu'il n'approuve pas les agissements de son oncle le premier soir et finit par se ranger du côté de ses cousines. Martial comprend finalement que la vie et la mort de sa famille est le point de départ d'une nouvelle situation :

ALEYO. –Pas la peine d'avoir existé.

MARTIAL. –Si, il fallait bien.

ALEYO. –Pourquoi ?

MARTIAL. –Pour ouvrir la parenthèse.

ALEYO. –Pour ouvrir la parenthèse. (*Un temps.*) Mais qui va la fermer ?<sup>65</sup>

La révolte est épidémique, elle touche tout le monde qui connaît la violence de la Capitale. La révolte a même contaminé le lieu du pouvoir, car les soldats s'entre-tuent comme on peut le constater dans les nombreuses didascalies :

---

<sup>60</sup> . *Je Soussigné cardiaque*, Op. Cit., p. 10.

<sup>61</sup> . Idem.

<sup>62</sup> . Ibid. p. 29.

<sup>63</sup> . Ibid. p. 31.

<sup>64</sup> . Idem.

<sup>65</sup> . Ibid. p. 37.

(Marc dégainé et tire sur le [premier] sergent<sup>66</sup>.)  
(Pueblo dégainé et abat Marc.)<sup>67</sup>  
(Même terrasse. Même Fou. Mais aux tombes se sont ajoutées celle des sergents Pueblo et Sarkansa. Cavacha en est sergent.)<sup>68</sup>

Il s'agit d'une révolution de palais. Chaque fois qu'un soldat exprime la vérité, que Libertashio est en fait mort, il est systématiquement tué par un de ses camarades. Les soldats, un par un, admettent sa mort, et ils sont, un par un, enterrés à côté de ce rebelle. Celui qui tue le sergent actuel devient lui-même la prochaine cible.

Ceux qui sont au pouvoir ne sont pas dans un milieu stable. À n'importe quel moment un membre de leur équipe peut prendre sa revanche – elle se construit de l'intérieur de l'équipe ou bien de l'intérieur psychologique d'un soldat. Le dernier soldat à obtenir le poste si convoité de sergent vit dans un état permanent de révolte interne :

CAVACHA. – Avant de venir aux armes, j'étais instituteur. Et ça me revient cette odeur d'instituteur, ce goût de la craie, cette couleur des visages. L'alcool, c'est pour faire taire mon odeur d'instituteur qui porte plainte devant ma carrure de sergent<sup>69</sup>.

Dans cette petite astuce, le spectateur se rend compte que le sergent a été une fois un homme correct, avant de subir les endoctrinements de la Capitale. Maintenant il boit pour effacer cette vie passée, il boit pour oublier qu'il est en lui-même déçu, il boit pour oublier l'atrocité qu'est devenue sa vie. Effectivement, il a besoin du vice de l'alcool pour pouvoir étouffer sa propre auto-révolte.

Le phénomène de la révolte se propage aussi aux nouveaux arrivés sur scène au début du troisième soir. Le curé, qui est venu pour présider à la messe des noces de Cavacha et Aleyo et aussi pour confesser les condamnés, ne peut pas oublier les barbaries des soldats. Il commence en étant aussi hostile envers eux que son poste de curé lui permet, tout en montrant une maîtrise de soi. Il déclare au sergent : « *Je suis venu avec tout sauf le Seigneur. Le Seigneur ne peut pas venir chez un ass... chez un t... chez un type méchant* »<sup>70</sup>. Il n'exprime rien de trop odieux, car il demeure un homme de Dieu, mais le spectateur comprend très bien quand il dit *presque* ce qu'il veut exprimer que c'est en fait quelque chose de pire. Il demeure calme aussi longtemps que possible avant de finir par exploser « *Vive Libertashio !* »<sup>71</sup>. Après cette

---

<sup>66</sup> . *La parenthèse de sang*, Op. Cit., p. 15.

<sup>67</sup> . Ibid. p. 23.

<sup>68</sup> . Ibid. p. 28.

<sup>69</sup> . Ibid. p. 32.

<sup>70</sup> . *La parenthèse de sang*, Op. Cit., p. 44.

<sup>71</sup> . Ibid. p. 50.

explosion de révolte, il déchaîne sa fureur intérieure sur les soldats et affirme exactement ce qu'il souhaite dire : « *Je m'en fous* »<sup>72</sup>. Il oublie son rôle de curé et commence à parler aussi grossièrement que les soldats : « *Oui ! Avec ta maman !* »<sup>73</sup>.

Le couple qui arrive sur scène avec le curé, les Portès, incarne encore d'autres types de révolte. L'homme se révolte contre l'adultère de sa femme et la femme se révolte contre les actions de son mari. Le docteur crie à sa femme : « *Ta gueule, toi là ! Si tu n'avais pas été la chienne des chiennes que tu as été, je n'aurais pas eu ce cœur d'en aimer une autre* »<sup>74</sup>. Dans sa rencontre avec sa famille prise en otage, la force de la révolte est activée dans l'esprit du docteur. Il ne peut pas se taire, comme il a fait pendant des années durant. La rencontre de cette famille marque une rupture avec sa femme. Il devient immédiatement amoureux d'Aleyo qui représente pour lui l'accès à un nouveau stade : celui de la révolte. La force de la rébellion de la fille de Libertashio suscite une révolte pour le docteur. Il déclare à cette dernière qu'elle est sa « *nouvelle terre* », son « *nouveau soleil* » et son « *nouveau sang* »<sup>75</sup>. Il continue en disant qu'elle est sa « *nouvelle raison* », sa « *nouvelle lumière* » et son « *nouveau battement* ». Aleyo est la métonymie du point du départ pour une nouvelle vie pour ce docteur, qui était jusque-là un homme déprimé, trompé par sa méchante femme.

Illuminé par la force de désobéissance de la famille de son « *nouveau soleil* », le docteur se joint promptement à l'équipe des dominés :

LE DOCTEUR. –L'étincelle. (*Un temps.*) Pourquoi veulent-ils vous tuer ? Parce que vous avez dit vive Libertashio ? (*Il crie.*) Libertashio ! Vive Libertashio ! À bas la dictature. C'est le cri de demain. C'est l'oxygène de demain. Vous avez eu raison. (*Il crie.*) À bas les esclaves du sang. (*Silence général.*) À bas les monstres suceurs de sang. Vive l'espoir !<sup>76</sup>

Fou d'amour, le docteur dénonce le régime tyrannique, épris par un nouvel esprit pour le futur. L'amour du docteur pour la fille du rebelle l'oblige à vouloir épouser Aleyo comme dernière volonté. La résolution de son mari de se marier avec une autre femme déclenche une folie chez Madame Portès. Elle atteint son paroxysme de révolte quand la cérémonie commence :

MME PORTÈS. – Non ! C'est trop ! (*Elle crie.*) Vive Libertashio ! (*Elle crie en courant dans toute la pièce comme une folle.*) Vive Libertashio ! Vive Libertashio ! (*Elle commence à parler une langue incompréhensible.*)

<sup>72</sup> . *La parenthèse de sang*, Op. Cit. p. 50.

<sup>73</sup> . Ibid. p. 51.

<sup>74</sup> . Ibid. p. 57.

<sup>75</sup> . Ibid. p. 47.

<sup>76</sup> . Ibid. p. 48.

Voueza nazo dashé cala mani Libertana. Okom pourassé akari brouma. Soum ! Soumsoumpira, soumprana mani manouméni<sup>77</sup>.

Madame Portès rejoint le Fou. Elle se rebelle contre son mari : la contagion de la révolte l'a touchée, elle aussi mais sur un autre plan. Sony Labou Tansi a une connaissance profonde des habitudes des individus de sa société. Il perçoit dans sa communauté un esprit de révolte qui commence à se manifester. Il crée des personnages qui imitent les rébellions des gens réels : les « onze de sang ». Les comportements, les attitudes, et les passions des personnages se déroulent devant le spectateur, qui voit sa propre société devant lui. Il peut la juger à travers le développement des scènes : il peut donc choisir l'équipe à laquelle il veut se joindre.

### III. Types de révolte

Dans *La Parenthèse de sang* le révolté, Libertashio, est seulement évoqué, tandis que dans *Je soussigné cardiaque* le révolté est vivant et réel. Ici il devient une réalité. Mallot Bayenda est le prolongement, c'est-à-dire la forme réelle et non virtuelle de ce que représentait Libertashio. Dans cette deuxième pièce nous voyons l'incarnation de la révolte d'un individu. Cet individu est le symbole de l'insoumission.

Mallot Bayenda est un dissident. Il lutte pour sa propre liberté, conteste le pouvoir arbitraire, la corruption et l'exploitation du pauvre dans son pays : le Lebango. Il refuse de jouer le jeu. Il est le révolté absolu et il demeure fidèle à lui-même pendant toute sa vie :

MANISSA, *touché*. –À part tes diables et ta femme, qui as-tu?

MALLOT. –Mon père. Un mort qui vit de moi. Une ancienne carcasse de planteur d'ignames. Vous ne pouvez pas comprendre, docteur. Il se mettait à genoux pour supplier les gros messieurs d'Hozana de lui acheter ses queues de persil. Parce qu'il fallait bien qu'on mange, nous. Ma mère, ma soeur et moi. J'avais deux frères : Léon et Stani. Les aînés. Ils ont été mangés par un coup d'État<sup>78</sup>.

À cause de son expérience d'enfant où il a « *trop vu [s]on père à genoux* »<sup>79</sup> il ne peut pas comme adulte rester silencieux devant les injustices. Il veut vivre sa vie en suivant ses propres règles, et se bat contre ceux qui ont injustement pris le pouvoir dans son pays. Sa vision de sa propre liberté est simple : « Je vais me créer, me mettre au monde. Exister à cent pour cent. Fonctionner. Choisir ma taille et mes dimensions »<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> . *Je Soussigné Cardiaque*, Op. Cit., p. 51.

<sup>78</sup> . *Ibid.* p. 119.

<sup>79</sup> . *Ibid.* p. 119.

<sup>80</sup> . *Ibid.* p. 102.

Cependant, Mallot Bayenda ne se voit pas comme un héros. Pour lui, la rébellion vient tout naturellement : « Mais je ne suis même pas un héros. Même pas. Toutes les fois que le cultivateur voit une mauvaise herbe, il l'arrache. Comme ça. Par habitude »<sup>81</sup>. Quand il voit une injustice il ne peut pas se taire. Quand il découvre une corruption, il ne peut pas cacher sa rage. Quand il aperçoit l'exploitation, il ne peut pas se cacher.

Pour éviter le même sort que son pauvre père, Mallot Bayenda a cherché une éducation. Il explique : « Je suis le seul salaud de la famille qui aura pu gravir la société jusqu'au degré d'instituteur »<sup>82</sup>. Cet emploi est une meilleure manière de faire vivre sa famille, mais aussi une façon de former les enfants. Il veut absolument enseigner aux jeunes car « *il y a du pays pour tout le monde* »<sup>83</sup>. Son dernier déménagement le conduit, avec sa famille, dans la ville d'Hozana, une ville qui « appartient » à Perono le Tout-puissant. Avant même de déballer ses boîtes dans sa nouvelle maison, Mallot lui rend visite pour chercher du pétrole car « *ça manque partout* »<sup>84</sup>. Le méchant colon personnifie tout ce que l'instituteur déteste dans son pays. Cette rencontre déclenche ainsi la dernière rébellion du révolté : il se révolte par réflexe de justice, d'ordre et de respect de l'autre.

Exaspéré par la corruption qui est l'essence même du colon, l'instituteur refuse de lui obéir, insistant qu'il est « *impossible à mettre en conserve* »<sup>85</sup>. Il crie : « *Je suis l'IMPRENABLE. L'HOMME PREMIER* »<sup>86</sup>. Lorsque Perono veut le soudoyer avec du pétrole il prend le bidon et le vide sur le tapis. Agacé par l'insoumission de l'instituteur, Perono lui ordonne : « *Tu mettras tes genoux là où tu as versé le pétrole pour me demander pardon* »<sup>87</sup>. Et commence ainsi la révolte finale de Mallot Bayenda pour sa propre liberté.

Sa révolte absolue ne peut être abandonnée. Intérieurement, l'instituteur se dit : « *Et qui gagne si tu démissionnes ? Si tu Fous le camp ? Perono. Les autres. La Foutaise* »<sup>88</sup>. Il se rappelle à sa propre conscience : « *Je suis la réalité de ce pays* »<sup>89</sup> et se reconforte : « *Je ne sais pas pardonner* »<sup>90</sup>. La détermination amène Mallot Bayenda chez le docteur Manissa. L'échange avec le docteur démontre une autre lutte : la quête d'un morceau de papier qui lui changera la vie. Le docteur ne veut pas lui donner ce papier qui prouvera qu'il est trop malade

---

<sup>81</sup> . *Je Soussigné cardiaque*, Op. Cit., 95.

<sup>82</sup> . Ibid. p. 120.

<sup>83</sup> . Ibid. p. 81.

<sup>84</sup> . Ibid. p. 80.

<sup>85</sup> . Ibid. p. 92.

<sup>86</sup> . Ibid. p. 94.

<sup>87</sup> . Ibid. p. 99.

<sup>88</sup> . Ibid. p. 102.

<sup>89</sup> . Ibid. p. 111.

<sup>90</sup> . Ibid. p. 116.

pour enseigner et qu'il devra prendre un emploi au Ministère de l'éducation et non dans une salle de classe. Mallot persiste, il est patient et il n'accepte pas le NON comme réponse. Cela lui prend trois jours pour convaincre ce médecin, mais finalement il accomplit sa tâche. Il persuade le docteur à écrire le papier qui déclare l'existence chez lui une « *insuffisance cardio-pulmonaire* »<sup>91</sup>, c'est-à-dire la tuberculose. Selon *Le Petit Robert*, la tuberculose est une « maladie infectieuse et contagieuse, inoculable, causée par le bacille de Koch, commune à l'homme et à certains animaux (bovidés), dont la lésion caractéristique est le tubercule, et qui affecte le plus souvent le poumon ». Ce n'est pas par hasard qu'il choisit une maladie si infectieuse, car il veut que son esprit de rebelle inocule toute sa société : « *J'ai besoin de tout le monde. Tous les hommes* »<sup>92</sup>. En outre, l'idée de contaminer les autres avec la révolte est primordiale. Mallot Bayenda prend son précieux papier et se dirige vers le bureau de Bela Ébara.

Ce directeur général de l'enseignement en République du Lebango, est lui-aussi « pourri », et touché par la corruption de Perono, il force l'instituteur à attendre trois mois avant de le recevoir. Cette attente, comme celle chez le docteur démontre l'esprit dissident de Mallot. Encore une fois, il ne supporte pas la contradiction. Il est persévérant, en effet, il sait ce qu'il veut et il n'y renonce jamais. En patientant dans la salle d'attente, Mallot Bayenda contamine Hortense, la secrétaire, avec son esprit rebelle. Elle lui dit : « *Je suis avec vous monsieur* »<sup>93</sup>. Et alors elle convainc le directeur de recevoir finalement le révolté en prétextant qu'il est son cousin. Plus tard, elle explique à Mallot comment l'inoculation s'est faite : « *[...] le bruit que vous faites, ça colle. Ça reste longtemps dans les oreilles* »<sup>94</sup>.

Quand le rendez-vous ne se déroule pas tel que prévu, Mallot Bayenda professe des menaces et insulte Ébara. Il fait comprendre au directeur qu'il est, encore une fois : « *L'imprenable imprenable. Est-ce que seulement vous comprenez ce mot? Je pèse des tonnes, des mondes, des univers. Je le soulève. Je vous le jette sur la tête. Là! (Il lui crache à la figure.)* »<sup>95</sup>. Le directeur reçoit les injures suprêmes du révolté : « *Vous êtes l'impérialisme, le colonialisme, le sous-développement* »<sup>96</sup> ainsi que « Satan! » et « Ordures ! » À ce point de

---

<sup>91</sup> . *Je Soussigné cardiaque*, Op. Cit., p. 118.

<sup>92</sup> . Ibid. p. 127.

<sup>93</sup> . Ibid. p. 123.

<sup>94</sup> . Ibid. p. 130.

<sup>95</sup> . Ibid. p. 136.

<sup>96</sup> . Ibid. p. 138.

l'intrigue l'instituteur veut carrément tuer le directeur, il se dit qu'il pourrait le « *pousser là par la fenêtre* »<sup>97</sup> mais il se souvient d'un fait qui l'arrête. « *Mais je ne suis pas un criminel* »<sup>98</sup>.

C'est la vérité. Mallot Bayenda n'est pas un criminel. Il est un révolté – le révolté absolu. Il incarne la révolte dans tous les domaines de sa vie. Il ne frappe personne, ne tue personne. Quand il est extrêmement enragé, il ne fait que cracher sur ses opposants pour les humilier. Sa révolte se fait avec des gestes et des paroles mesurées. Il se dit : « Fais du bruit. Le bruit de ta marque. Marche. Bouge. Crie »<sup>99</sup>. Il déclare : « Moi je vous beugle là, en face. Comme cela, un jour, tout change »<sup>100</sup>. La révolte est la marque de sa personnalité.

Il est arrêté et condamné pour avoir fait du bruit. Néanmoins, il sait qu'il a « grillé l'univers, [il a] grillé [s]on siècle »<sup>101</sup>. Il a exposé des inégalités, déstabilisé les hommes au pouvoir, jeté de la lumière où il n'y en avait pas. Ainsi, le révolté a ouvert la porte de la révolte pour ceux qui suivront. Sa société se souviendra de lui et ses pas préliminaires seront suivis : « *Quatre qui se souviennent. Quatre qui pensent. [...] C'est doux de raconter à un enfant qu'il a eu un papa casse-mondes* »<sup>102</sup>. Mallot Bayenda a cassé le monde, puis il a laissé des failles pour demain. Comme le dit l'adage: on ne fait pas d'omelette sans briser des œufs. Mallot Bayenda s'est sacrifié pour casser le monde comme il était auparavant : c'est aux prochaines générations de le reconstruire comme il se doit, avec justice, équité et égalité.

À travers son personnage de révolté, Sony Labou Tansi lance un appel à la société d'agir et de prendre la parole. Mallot a été la seule goutte d'eau qui a créé beaucoup de vagues. Avec ce personnage, le dramaturge a ouvert une autre parenthèse, une parenthèse qui sera fermée seulement quand son pays deviendra un pays de justice et d'égalité sociale.

### **III.1. La révolution par la langue**

Même s'ils incarnent la révolte, le combat pour la liberté et la libération, les personnages que nous proposons les deux dramaturges n'ont pas les mêmes configurations. Chez Sony Labou Tansi, l'opresseur et l'opprimé sont en confrontation directe. Dans la pièce *La Parenthèse de sang*, la Capitale (les soldats, l'ombre d'un président puissant) est opposée à la famille

---

<sup>97</sup> . *Je Soussigné cardiaque*, Op. Cit., p. 138.

<sup>98</sup> . Ibidem.

<sup>99</sup> . Ibid. p. 74.

<sup>100</sup> . Ibid. p. 123.

<sup>101</sup> . Ibid. p. 75.

<sup>102</sup> . Idem.

Libertashio (le peuple sans moyens de défense). L'opresseur est un monstre qui a plusieurs armes : il possède la radio, l'information, les soldats qui sont à l'origine de la répression, des luttes intestines (ils s'entre-tuent), des coups d'état. Le président n'est pas visible, au même titre que Libertashio qui ne l'est pas non plus. Les enfants de Libertashio incarnent le peuple, son neveu Martial, l'intellectuel qui a peur d'agir. Le curé n'est pas directement lié au pouvoir. Le docteur incarne la science, le savoir, tout ce qui manque à la Capitale et que recherche le peuple. Dans *Je soussigné cardiaque* c'est Perono qui est l'opresseur et Mallot Bayenda l'opprimé. Perono contrôle le pétrole, la lumière : tout le pouvoir.

L'usage de la langue chez Sony Labou Tansi est particulièrement intéressant dans la langue du Fou qui exprime le mieux la folie de la révolte. Cette idée est aussi présente dans la langue de Mme Portès, qui n'a de sens que dans le contexte de la pièce : elle exprime un degré de saturation, car elle se sent si fâchée qu'elle ne peut rien faire d'autre que de lancer des cris de rage. Le langage de la folie, de la colère, du mécontentement devient la langue de l'indicible et de l'inexplicable.

### **III.2. Sony Labou Tansi ou un théâtre de l'action**

Dans ces deux pièces, *La Parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque*, nous avons relevé la richesse thématique de la révolte et du révolté. À travers les figures « marginales » qu'on y découvre, Sony Labou Tansi donne plus de lumière sur les conflits au sein de sa propre société. Il ouvre la fenêtre sur les problèmes d'abus d'autorité et de pouvoir qui y existent. Effectivement, ces figures ne sont en quête que des droits fondamentaux, surtout le droit à la liberté et à la vie.

À travers le simulacre de la réalité qu'il crée, le dramaturge fait le portrait des citoyens qui se révoltent et incarnent une nouvelle mentalité : celle de l'individu libre et responsable qui refuse de subir le pouvoir. La valeur instructive de la *mimêsis* invite le public, dans ce théâtre, à une prise de conscience de sa situation. Le spectateur est ainsi amené à se poser la question suivante : est-ce que je fais partie de l'équipe du Sang ou celle des Entrailles ?

Instructeur et philosophe, Sony Labou Tansi est en négociation avec son peuple comme Libertashio et Mallot Bayenda le sont pour le public du théâtre. Il duplique sa propre réalité presque parfaitement sur scène et laisse le spectateur de tirer ses propres conclusions. Le dramaturge souligne pour le public les abus de pouvoir, l'immoralité politique et l'exploitation de l'homme par l'homme, et en faisant cela il l'invite à poser des actes concrets. En fait, Sony Labou Tansi amène son spectateur vers un réel possible, vers une opportunité d'ouverture et de

renouveau. Sa « création » artistique propose un nouvel idéal : une Afrique libre et triomphante.

Bien que la plupart de ses personnages aient tristement, mais courageusement, réalisé le sacrifice suprême, certains survivent, donnent au spectateur une vision positive de l'avenir. Le docteur Portès, l'intellectuel de la première pièce, et les filles de Mallot Bayenda, les enfants de la deuxième œuvre, survivent. Le docteur, à la page 58 explique : « *On ne tue pas la trahison en tuant le traître* ». Il souligne le fait que la révolte ne se fait pas avec les armes. Elle se fait avec l'intelligence, avec la science, avec les mots. L'intellectuel a un choix, soit il soutient la Capitale, soit il soutient le peuple : il n'existe pas, dans ce cas, d'entre-deux. La survie des filles Bayenda souligne le fait que la prise de conscience doit être un défi pour les enfants. Effectivement, les enfants sont primordiaux dans la création d'une « Afrique libre, une Afrique indépendante, une Afrique respectée<sup>103</sup>. En fait, c'est le travail de l'intellectuel de transmettre, de communiquer, d'infecter les enfants avec un esprit de justice. C'est la « propagande positive » qui peut changer l'Afrique, ainsi que tout autre endroit où de telles formes d'abus sont présentes.

Sony Labou Tansi se sert de son théâtre comme « outil de protestation » et « d'éveil des consciences ». Il a un rêve pour son Afrique, un rêve pour le futur, il a un rêve pour l'humanité. Son œuvre est en fait sa manière de partager son rêve avec sa propre société et, plus largement, avec le monde entier. Les personnages qu'il crée deviennent en fait son porte-parole. C'est le dramaturge lui-même qui parle dans la pièce, c'est son souffle que nous voyons, que nous entendons à haute voix sur scène de l'outre-tombe. Cette idée est précisée par Richard-Gérard Gambou, maître-assistant de philosophie à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville dans l'introduction de son article « *L'idée de liberté et de démocratie chez Sony Labou Tansi* ». Il écrit : « *C'est dans ce sens que nous devons comprendre pourquoi est et reste importante en Afrique l'œuvre de Sony Labou Tansi: elle contribue à éveiller les consciences des hommes aux vertus de la démocratie* »<sup>104</sup>.

L'enfant que Mallot Bayenda rencontre dès son arrivée à Hozana est effectivement le symbole de tous les enfants de l'Afrique. L'instituteur lui dit : « Tu as ma mission, là, dans ton petit crâne ». (p. 79) L'instituteur est la personnification du dramaturge. L'œuvre du dramaturge nous propose une véritable possibilité de résistance, voire une véritable éventualité de libération de tous les membres de l'« équipe des Entrailles ».

---

<sup>103</sup> . Sony Labou Tansi, *À Lomé, op cit.*, p. 16.

<sup>104</sup> . Gambou, *op cit*, p. 351.

Pour pouvoir réaliser le rêve personnel de Sony Labou Tansi, qui devrait être le rêve de toute l'humanité, nous devons tous continuer de transmettre ses idées. Nous devons continuer à lire ses romans et *surtout* à mettre en scène ses pièces de théâtre.

### **III.3. Les scènes de la langue**

Sony Labou Tansi recherche une langue française cérébrale faite de néologismes (la langue du Fou), de tournures inhabituelles. Sony Labou Tansi et Michel Tremblay ont le même rapport à la langue considérée comme un outil de travail. Ce qui se comprend dans la mesure où l'écriture est un acte culturel et humain par lequel l'écrivain se pose déjà en rebelle en brisant les règles oppressives de la langue de tous les jours. Dans la réalité sociale, l'usage de la langue est une activité sociale totalitariste avec des règles oppressives et prescriptives : la grammaire, la syntaxe, le lexique, etc.

Par l'écriture, Sony Labou Tansi se révolte par la langue, en questionnant ses usages normés. Toutes ces règles du français et du joual semblent déranger le travail de l'écriture d'où des inventions, des emprunts, voire des calques, de la part des deux écrivains. Sony Labou Tansi s'approprie la langue, la rend individuelle. C'est la convention de tout écrivain de trouver d'autres formules, une manière de se révolter contre la censure culturelle de la société qui passe par la dictature de la langue. Plus que les problématiques développées dans les œuvres, le choix de la langue "réinventée" devient une activité subversive, voire une tentative de libération. Le français et le joual dans leur état normé sont une institution sociale, au même titre que le pouvoir politique qui impose ses propres codes, ses lois, et ses valeurs. Sony Labou Tansi joue avec la langue française par des jeux de mots, des calembours. La mise en scène de la langue est en soi une arme de combat, un acte de révolte, et si les deux dramaturges ressentent le besoin de mettre la langue en spectacle, c'est pour traduire des circonstances sociales particulières qui les ont marqués.

Le rapport de Sony Labou Tansi à la langue française répond aussi à un engagement politique. En effet, les écrivains de la première génération (Senghor, Cheikh Hamidou Kane, Camara Laye, etc.) voulaient prouver aux colonisateurs qu'ils ont une bonne maîtrise de leur langue, cela fait qu'ils écrivent dans une langue trop pure, trop normée qui va révolter les écrivains de la seconde génération (Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Ahmadou Kourouma, Charles Nokan, etc.) Sony Labou Tansi écrit contre le français oppressif pour exprimer sa liberté et sa révolte contre la colonisation.

# **Conclusion générale**

La révolte est la conséquence d'une indignation contre quelque chose que l'on ne veut plus supporter. C'est une réaction de refus et l'histoire de l'Afrique avec la colonisation et plus tard la dictature et les coups d'état ont poussé les écrivains comme Sony Labou Tansi à prendre la plume comme une arme de combat. Dans ses pièces de théâtre, Sony Labou Tansi dénonce la violence des soldats, l'arbitraire du pouvoir politique, les assassinats, les abus sur les femmes, etc. Ses pièces sont une tribune pour les pauvres et la voix des sans-voix. Les différents personnages : Mallot Bayenda, Le Fou, les filles de Libertashio sont toujours opposés à de méchants assassins et des dictateurs que sont la Capitale, Pérono, les Sergents. Les pauvres, les faibles n'ont pas d'armes mais ils possèdent l'intelligence alors que les riches et ceux qui ont tout le pouvoir n'ont que les armes et la prison. Cela fait que le combat est toujours inégal et c'est ce qui révolte le spectateur. Sony Labou Tansi s'attaque au présent de sa société à partir des problèmes que rencontrent ses personnages.

L'étude de ces deux œuvres, nous a permis de voir que le révolté et le rebelle ne renvoient pas au même signifié. D'un côté, on remarque celui que le système rejette, méprise, et qui est conscient de sa situation de marginalisé, de l'autre, celui qui refuse le système, recherche sa liberté à travers des mouvements de confrontation. De l'autre côté, le révolté devient un rebelle qui s'oppose sans peur, qui exprime directement son point de vue, ses propres normes. Cette dimension est beaucoup plus présente dans le théâtre de Sony Labou Tansi à cause peut-être des horreurs que vit le peuple, sous la dictature. *La Parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque*, ainsi que les autres pièces de Sony Labou Tansi, font penser à un théâtre direct' qui cherche à toucher directement le public, qui s'identifie au rebelle. En fait, le rebelle venge la masse silencieuse.

Le théâtre reste chez Sony Labou Tansi est à la fois un divertissement et un discours.

Premièrement, ils nous mettent dans un monde créé de toutes pièces où des personnages vivent des expériences humaines. Ce qui, dans le sens d'Aristote, répond aux besoins d'imitation de toute société.

Deuxièmement, on peut considérer toutes les pièces étudiées comme une parole sociale, politique, culturelle, idéologique, etc.

Troisièmement, il s'agit chez les deux auteurs de deux formes de 'théâtre utile' qui montrent la réalité comme elle est ; on peut rire ou pleurer, tout en restant conscient que ce n'est qu'un spectacle. Les deux dramaturges partent de leur société pour toucher toute l'humanité, car nous sommes tous et toutes les belles-sœurs, nous sommes Hosanna, nous sommes Mallot Bayenda, nous sommes Martial... en un mot les filles de Libertashio, c'est-à-dire, les enfants de la liberté.

Le théâtre est donc au cœur de la conception que l'écrivain congolais Sony Labou Tansi se fait de l'écriture, car comme celle-ci, mais plus directement que celle-ci, il établit un lien physique, voire érotique, entre les mots et les corps, confondus alors en « chair-mots-de-passe ». Dans sa quête d'une expérience incarnée du verbe, Sony cherchait à rendre vivante toute parole. Le Kairos de la représentation théâtrale est en ce sens la visée de toute sa démarche créatrice, l'accomplissement de la force de vie qu'il cherche à donner au verbe. Si jusque dans les romans, poésies, lettres et conférences, on trouvera une dimension dramaturgique et scénique, de « visualité », de performance, c'est peut-être au théâtre de Sony énergumène que s'allume le moteur de son énergie créatrice, que s'accomplit et s'entend pleinement sa « folie de nommer ».

## **Références bibliographiques**

## **I. Corpus**

- Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier International, collection « Monde Noir », (1981) rééd. 2002.

### **Les romans de Sony Labou Tansi**

- *La Vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979.
- *L'État honteux*, Paris, Le Seuil, 1981.
- *L'Anté-peuple*, Grand prix de l'Afrique Noire, Le Seuil, 1983 - réédition Point Seuil, - 2010.
- *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Le Seuil, 1985.
- *Les Yeux du volcan*, Paris, Le Seuil, 1988.
- *Le Commencement des douleurs*, Paris, Le Seuil, 1995.

## **II. Ouvrages théoriques**

- Aristote dans Charles Batteux, *Poétique d'Aristote – Traduction française*, Paris, Imprimerie et Librairie Classiques, (rééd.) 1874.
- Brézault, A. et Clavreuil, G., *Conversations congolaises*, Paris: L'Harmattan, 1989.
- Devésa, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi: Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny Cedex, Éditions Bréal, 2002.
- Georg Lukàcs, *Le Roman historique*, (1956) traduction française, Paris, Payot, 1965.
- Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 2000.
- Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1965.
- Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert de la Langue française*, Paris, SNL Le Robert, 2010, p. 2208.
- René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions Seuil, Collection « Poétique », 1971.

### III. Articles

- Christian Kocani, « Sony Labou Tansi : jusqu'au bout de l'engagement », in D. Gérard Lezou et Pierre N'Da (dirs.) *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, Limoges Cedex, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 299.
- Dominique Niossobantou, « Sony le rebelle » in Kadima-Nzuj, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Jean-Norbert Vignondé, « Le théâtre en Afrique noire », in *Palabres* Vol. II, n° 1&2, juin 1998.
- Mbila-Mpassi Lamy, V., « Le théâtre au Congo pendant les guerres et après », dans *Africultures* No 46, mars 2002.
- Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 1982.
- Mongo-Mboussa, B., « L'inutile utilité de la littérature » dans *Africultures* No 59, juin 2004.
- Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 1982.
- Richard-Gérard Gambou, « L'idée de liberté et de démocratie chez Sony Labou Tansi » in Kadima-Nzvji, Sony Labou Tansi, « chicaya U'Tamsi : Le père de notre rêve », Notre Librairie, n°92-93, mars-mai 1988.