
Études littéraires africaines

Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable

Julie Peghini and Xavier Garnier



Number 41, 2016

Le théâtre de Sony Labou Tansi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037786ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037786ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Peghini, J. & Garnier, X. (2016). Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable. *Études littéraires africaines*, (41), 9–22. <https://doi.org/10.7202/1037786ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

SOMMES-NOUS SORTIS DU MONDE, SONY LABOU TANSI ? LE THÉÂTRE, LA SCÈNE, LA FABLE

« Le théâtre est peut-être la seule manière de redorer le blason de l'existence sans cesse délavé par l'institution civile – C'est un lieu de rencontre avec la vie et la mort et peut-être la seule occasion pour un être "humain" de serrer la main fortement à ces deux inconnues. En cela il me paraît être un lieu sacré. Le sacré étant pour moi ce qui permet de joindre la respiration de la chair à celle de l'idée, autorisant ainsi la cohabitation lumineuse entre la poétique du muscle et celle de l'idée [...]. Nous assistons toujours à une manière d'immolation : l'acteur prête son corps, en cela il est holocauste. Le public prendra ce corps pour voguer vers des ailleurs qui tous les comptes faits sont d'ici. »

*Propos de répétitions, 8 novembre 1984*¹

Le théâtre est 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 »². 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 on trouve une dimension dramaturgique et scénique, de « visualité » ou de performance, jusque dans ses romans, poésies, lettres et conférences, c'est peut-être au théâtre que s'allume le moteur de son énergie créatrice, que s'accomplit et s'entend pleinement sa « folie de nommer ».

Le dossier que nous présentons ici propose une traversée de cette écriture théâtrale, qui s'est déployée sans discontinuer pendant plus

¹ SONY Labou Tansi, *La Chair et l'idée. Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*. Paris : Les Solitaires intempestifs, 2015, 368 p. ; p. 102. Sauf renvoi paginal particulier, les références des pièces publiées figurent dans la bibliographie à la fin de l'article.

² SONY L. T., *La Vie et demie*. Roman. Paris : Le Seuil, 1979, 191 p. ; p. 9.

de vingt-cinq ans, de 1969 à 1995, en lien étroit avec des hommes et des lieux. Après la mort du dramaturge et la dissolution du *Rocado Zulu Théâtre*, qui avait porté glorieusement ses textes sur les scènes du monde entier au cours des années 80, les pièces de Sony semblent être remises, peu rééditées et peu jouées. Comme si leur moment était passé et que nul n’osait plus les reprendre. En novembre 2013, nous avons, avec Jean-Damien Barbin, le Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique et le labex Arts H2H, organisé des rencontres intitulées : « Sony Labou Tansi en scène(s), une expérience théâtrale du monde ». Ce dossier en est la prolongation. L’année 2015 a été riche en mises en scène de ces textes, pour le vingtième anniversaire de sa mort et dans le cadre de différents événements organisés ici et là, entre la France et le Congo-Brazzaville. Preuve que le théâtre novateur de Sony Labou Tansi, qui donne d’indispensables clés pour une lecture du reste de l’œuvre, a été et peut encore être pratiqué par tous ceux qu’il cherchait obstinément à interpeller de pièce en pièce.

Parce qu’une importante mémoire des mises en scène risque de se perdre, notamment pour des textes qui n’ont pas encore fait l’objet d’une publication, et parce que l’impact de son écriture théâtrale sur les dramaturges africains qui lui ont succédé est immense, il est important de prendre la mesure de ce que le théâtre représentait pour Sony Labou Tansi.

Sylvie Chalaye ouvre ce dossier en évoquant le parcours et le rêve singulier du dramaturge, et la manière dont il a « réveillé » la langue et éclairé le chemin de toute une génération de jeunes auteurs prêts à en découdre avec les modèles dramatiques imposés.

Cette influence est d’autant plus réelle que Sony a lui-même théorisé sa pratique du théâtre : conçu d’abord comme un moyen de parler au plus grand nombre possible, comme un théâtre « d’utilité publique »³, il le voyait aussi comme une action artisanale, par laquelle des hommes entraient en contact avec d’autres hommes, et comme un théâtre-monde avant la lettre. À l’horizon anthropologique de son théâtre (qu’il envisageait volontiers comme une forme de salut, comme une pratique rituelle⁴ de « sauvetage »), il y a une dimension politique et philosophique concrète, vécue comme résistance aux dérives idéologiques et à la misère matérielle du continent, à son silence. Deux articles reviennent sur la nature existen-

³ *Mweti*, (Congo-Brazzaville), n°1270, 19 novembre 1985. Propos recueillis par Célestin Diankouika et Marc Talansi.

⁴ L’intérêt de Sony Labou Tansi pour le *kinquinzila*, théâtre congolais traditionnel de « guérison », trouve de nombreux échos dans sa production dramatique.

tielle de cette résistance dont Sony fait le fondement de sa pratique théâtrale. Pour Lena Paugam, les rapports entre la vie et la mort sont au cœur du théâtre de Sony et de sa cosmogonie, où les morts apparaissent comme plus vivants que les vivants et où les vivants sont appelés à « mourir vivants »⁵. Pierre Leroux s'intéresse également à la zone interstitielle qui lie les vivants et les morts ; dans *La Parenthèse de sang*, il analyse la nouvelle circulation de la parole qui se déploie et qui transforme les personnages en mettant en place un espace dramaturgique que le critique qualifie de mystique.

Le spectacle théâtral à la lisière des corps et des mots

Le théâtre de Sony Labou Tansi est un théâtre organique, qu'il définit comme « étant la parole donnée au corps, à l'espace, au temps et au silence » ou encore « comme un acte de magie, dans le monde fou de la technologie, il devient la place laissée à l'homme et à son corps »⁶. Si le poète Sony a l'ambition de donner vie aux mots-cadavres des dictionnaires, et le romancier celle de bousculer le récit par la fable, le dramaturge veut rendre leur puissance aux corps. On sait que les répétitions du *Rocado Zulu Théâtre* commençaient toujours par un très long échauffement, épuisant pour les acteurs, qui les mettait face aux limites de leur propre corps.

Écoutons ce qu'en dit Dieudonné Niangouna, auteur, comédien et metteur en scène, dans un entretien où il donne sa vision des répétitions du *Rocado Zulu Théâtre* auxquelles il a assistées :

J'avais 14 ans [quand j'allais] voir les répétitions de Sony à Bubutu Raphaël : deux heures et ils chantaient, ils envoyaient, ils chantaient, ils récitait des textes [...]. Donc je regardais ça, je disais : [...] je vais faire le théâtre, ça va être comme ça, avec cette énergie-là pour bien préparer le corps de l'acteur, qu'il soit dans ce dynamisme-là [...] et donc je les voyais en train de courir, de chanter, de danser avec le tam-tam, ils chantaient, ils dansaient, ils disaient les textes et ils suaient, ça transpirait dans cette salle de classe, et puis après, ils attaquaient le texte, alors là je comprenais plus rien, je les entendais comme ça et ils partaient, ils partaient. Jusqu'à ce que le corps qui porte cette

⁵ Pour paraphraser la formule oxymorique de Sony Labou Tansi « Je sais que je mourrai vivant », dans « Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser », propos recueillis par Bernard Magnier, *Notre Librairie*, n°79, avril-juin 1985, p. 5-7 ; p. 7.

⁶ SONY L. T., « Je, soussigné cardiaque », *Le Journal de Chaillot*, n°25, sept. 1985, p. 39.

parole soit travaillé, soit une machine, soit un engin ; c'est ce côté théâtre guerrier que j'ai trouvé assez intéressant ⁷.

Le théâtre, ce « lieu de casse » ⁸, ne peut commencer qu'aux limites du corps, par une mise à l'épreuve de celui-ci. Dans ses *Propos de répétition*, Sony Labou Tansi utilise la métaphore du corps de l'acteur « holocauste » pour qualifier la « magie » de l'acte théâtral : « Nous assistons toujours à une manière d'immolation : l'acteur prête son corps, en cela il est holocauste. Le public prendra ce corps pour voguer vers des ailleurs qui tous les comptes faits sont d'ici » ⁹. Rodrigue Ndong, metteur en scène gabonais, témoigne dans ce dossier de l'influence que Sony Labou Tansi a exercée sur sa propre pratique, notamment pour une prise en compte d'un lien fort entre le physique et le spirituel dans la performance théâtrale.

L'esthétique singulière de « la cohabitation lumineuse entre la poétique du muscle et celle de l'idée » ¹⁰, que Sony invente pour dire la teneur corporelle de la parole théâtrale, telle qu'il se la représente, passe par la « chair-mot-de-passe ». Les mots énoncés par les personnages sont pris dans leur corps, tel est le premier axiome de son écriture théâtrale. Non que le corps se réduise aux mots, car il y a aussi une place très importante pour le silence dans l'enceinte du corps, mais les mots sont ce qui permet de faire des passes avec le corps, d'établir le contact.

Le théâtre de Sony Labou Tansi cherche le contact ; peu importe au fond que celui-ci soit polémique ou érotique (et il est le plus souvent les deux à la fois), il doit être avant tout charnel. Les personnages se tiennent par le corps plutôt que par la tête. Les énoncés trouvent leur sens par le contact des corps, ils ont une présence vibratoire, à portée de voix. L'écriture dramaturgique de Sony Labou Tansi découle de ce premier axiome : elle ne cesse de vérifier la coprésence des corps, c'est-à-dire le bon fonctionnement du canal de communication. Le théâtre de Sony existe pour maintenir le contact entre les hommes, et cette fonction phatique est vitale : « Nous sommes des hommes qui voulons montrer des hommes à d'autres hommes » ¹¹.

⁷ Entretien de Dieudonné Niangouna avec Bernard Magnier, 30 septembre 2014, inédit.

⁸ SONY L. T., « Propos de répétition », dans *La Chair et l'idée*, op. cit., p. 102.

⁹ SONY L. T., « Propos de répétition », art. cit., p. 102.

¹⁰ SONY L. T., « Propos de répétition », art. cit., p. 102.

¹¹ SONY L. T., « Aucune instabilité culturelle ne peut produire des économies viables. Propos recueillis par Célestin Diankouika et Marc Talansi », *Mweti*, (Brazzaville), n°1270, 19 nov. 1985, p. 6.

Le théâtre est la mise en forme dramaturgique de ce contact entre les hommes. Sony dit du théâtre africain qu'il est armé, philosophiquement et humainement, et désarmé, matériellement, idéologiquement. Celui qu'il pratique est là pour trouver sa place dans le combat pour l'exportation de la solidarité :

Tant qu'il y aura des Noirs qui ne sont pas à l'aise dans leur peau et dans celle de leur vision profonde du monde, nous nous battons dans le sens de notre repersonnalisation. On dit que la plus grande valeur de toute chose c'est l'homme. Le Rocado, pour ambitieux que la chose paraisse, peut participer à l'élaboration des valeurs nouvelles et des visions nouvelles¹².

Ainsi, « le théâtre africain ne sera pas différent du théâtre de l'Homme » ; en cela, il est comparable à celui de Pina Bausch, qui semble à Sony « par ses moyens, européen mais par ses intentions et par ses approches de l'Homme, par ses astuces aussi, [pouvoir] être considéré comme un spectacle africain »¹³.

C'est du point de vue de cet enjeu théâtral d'une mise en contact des corps qu'il faut comprendre l'importance que Sony accorde à la question du spectacle lorsqu'il parle de son théâtre. Le spectacle est, selon lui, partout. Il suffit d'aller le chercher dans la rue et d'en faire la matière de l'écriture : « Il y a une manière de vivre le corps en Afrique et le spectacle dépend beaucoup de cette conception. Le théâtre est d'abord et avant tout un spectacle »¹⁴. La mise en contact des corps suppose que l'on se montre les uns aux autres, avant même de pouvoir se parler. La parole est prise dans les corps, voilà pourquoi elle pourra si facilement devenir elle-même spectaculaire.

Il faut ici dissiper un éventuel malentendu. Sony Labou Tansi n'est certainement pas un thuriféraire de la société du spectacle dont Guy Debord a fait le diagnostic et qu'il a mise en accusation dès les années soixante. Le théâtre, pour Sony, n'est pas d'essence cinématographique, et encore moins télévisuelle. Il connaît les pouvoirs propagandistes de l'image, et le spectacle théâtral, parce qu'il est indissociable d'une présence des corps, est aux antipodes d'un spec-

¹² SONY L. T., « Sortir le théâtre congolais des coulisses franco-italiennes. Propos recueillis par Jean-Rodrigue Morapenda », *Mweti*, (Brazzaville), n°754, 24 mars 1983, p. 6.

¹³ SONY L. T., « Je, soussigné cardiaque », *art. cit.*, p. 39.

¹⁴ SONY L. T., « Un citoyen de ce siècle. Propos recueillis par Bernard Magnier », *Équateur*, (Paris), n°1 (*Sony Labou Tansi : un citoyen de ce siècle*), oct.-nov. 1986, 120 p. ; p. 12-20 ; p. 19.

tacle de l'image. Dans un texte décisif à propos de sa conception du théâtre, il part en guerre contre cette dernière :

L'image ne renseignera plus : elle occulte, elle gâche, elle porte ombrage, elle tue, elle terrorise, elle panique, elle aseptise, elle trompe, elle trahit... Notre monde est celui de la communication hachée, où la fausse toute-puissance des médias oblitère le soleil dans tous les cieux de la création. Créer aujourd'hui et dans les normes d'aujourd'hui consiste à oser rêver sous la contrainte de ce qui est finançable et rentable. Le théâtre dans ce contexte est devenu synonyme de ciné-vision en salle classique, sur une scène classée, dans des espaces lumineux programmés et finis, où le décor, les costumes et les lumières jouent la meilleure part de tous les rôles, de quoi mettre Shakespeare et Molière sur le cul¹⁵.

Le spectacle dont parle Sony Labou Tansi ne relève pas de la communication, qu'elle soit marchande ou politique (ce qui revient à ses yeux au même), mais d'un contact par voie de *monstration*. Il s'agit de montrer des corps à un public qui se met à exister par cette convergence physique des perceptions sensorielles. L'exigence que Sony manifeste dans son théâtre, par sa langue, son écriture de l'urgence et sa poétique, est visible dans ses personnages-monstres et son théâtre-monstre. Les corps des acteurs se retrouvent à la croisée des regards et non insérés dans des images. À cette condition, ils deviennent rayonnants et peuvent ouvrir un espace d'action. Amélie Thérésine restitue la démesure de ce théâtre-monstre à la lumière de la déconstruction des règles aristotéliennes qu'il propose, et d'une dramaturgie du mouvement et du doute qu'il fait advenir.

Le lieu, la scène, comme espace d'action

Mais pour nous en tout cas, le thème du pouvoir est un prétexte. Le problème est celui d'un espace d'action, et comme le pouvoir voudrait tout régler, on le retrouve évidemment à tout moment. Il ne s'agit donc pas

¹⁵ SONY L. T., « Quel théâtre dans un monde atteint d'un vicieux traumatisme cinématographique d'essence américaine ? », dans SONY L. T., *L'Autre monde : écrits inédits*. [Textes choisis et réunis par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette]. Paris : Éditions Revue Noire, coll. Soleil, 1997, p. 52-53 ; p. 52.

d'une lutte pour le pouvoir, mais d'une lutte pour la parole, pour l'espace d'action ¹⁶.

Cette quête d'un espace pour l'action, Sony l'a menée dans son théâtre au sens large, tant par son écriture que par son acte de la poser collectivement sur le plateau. Elle passe par la manière dont il a pensé sa troupe, le *Rocado Zulu Théâtre*, et par ses collaborations fécondes avec des hommes de théâtre (entre autres Guy Lenoir, Pascal Nzonzi, Gabriel Garran, Pierre Debauche, Daniel Mesguich, Michel Rostain, Jean-Pierre Klein), comme par l'aventure d'un « théâtre voyage-voyageable » qui va se produire durant les années 80 en divers lieux. Depuis le festival des Francophonies en Limousin dirigé par Monique Blin, mais aussi de Paris (au Théâtre international de langue française de Gabriel Garran), d'Italie ou de New York, le *Rocado* maintenait un contact permanent avec Brazzaville, où travaillait la troupe, où a toujours vécu Sony et où il caressait le rêve de construire un lieu pour y pérenniser son combat.

Lorsque Sony Labou Tansi redoute que le théâtre se joue sur des « scène[s] classée[s] » dans « des espaces lumineux programmés et finis », il établit un lien essentiel entre le théâtre et l'espace. Plus important que le format de la salle, le théâtre doit être *situé*, c'est-à-dire qu'il invente son lieu. Ce que nous avons dit concernant les corps et leur présence spectaculaire se comprend à partir du moment où nous les percevons comme situés dans le monde. Le spectacle des corps est de nature événementiel : il doit au sens propre « avoir lieu ».

Si les corps ont noué un pacte avec les mots, ils ont aussi une part de silence, que Sony Labou Tansi appelle « l'âme ». L'âme des personnages est aussi silencieuse qu'une tombe, elle correspond peut-être à cette « obscurité sécurisante du langage » ¹⁷ avec laquelle Sony dit écrire. On a souvent remarqué que la prison, le cachot ou la cellule étaient des lieux d'une particulière intensité dans le théâtre de Sony Labou Tansi. En de tels lieux, les corps sortent du temps de l'Histoire et se chargent d'une singulière présence : « Sommes-nous sortis du monde, Riforoni ? Nous en sommes sortis, votre

¹⁶ SONY L. T., « Du "symbole à la scène". Propos recueillis par Jean-Gabriel Carasso », *Théâtre/Public*, (Gennevilliers), n°76-77, juill.-oct. 1987, p. 70-73 ; p. 70.

¹⁷ SONY L. T., « Comment je crois être écrivain », dans *Encre, sueur, salive et sang. Textes critiques*. Édition établie et présentée par Greta Rodriguez-Antoniotti. Avant-propos de Kossi Efoui. Paris : Seuil, 2015, p. 83-87 ; p. 84. La citation exacte est la suivante : « Car l'écriture vise la communication aussi bien que l'obscurité sécurisante du langage ».

Altesse »¹⁸. Un rapport théâtral au temps, au plus près des corps, s'éprouve particulièrement dans les prisons. Dans ces trous de silence, le temps et le langage épousent le rythme de la respiration, cette colonne d'air qui aspire et expire les échos du monde. Sony insiste souvent, à propos du théâtre, sur le fait qu'il n'y a pas de véritable *situation* qui ne soit un point d'extériorité par rapport au monde.

Le vide intérieur est la caisse de résonance qui permet d'ouvrir un espace d'action ouvert sur le monde : tout le contraire de ces « espaces programmés et finis ». Insistons sur le fait que les épicycles de l'espace dramaturgique de Sony Labou Tansi ne sont pas des lieux d'intériorité, repliés sur eux-mêmes, mais des chambres d'écho du monde extérieur. De tels lieux d'extériorité ont beaucoup à voir avec les hétérotopies¹⁹ foucaaldiennes, ces lieux localisables qui n'ont d'autre intériorité qu'une certaine manière de réfracter le monde extérieur : la prison d'*Antoine m'a vendu son destin* (1986), le bateau *L'Adamandine* dans *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* (1995), le cimetière de *La Parenthèse de sang* (1981), la colonie pénitentiaire d'*Une chouette petite vie bien osée* (1986) et, élargie à l'échelle d'un pays, de *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?* (1989).

En 1983, dans un entretien avec Jean-Rodrique Morapenda pour la revue *Mweti*, Sony dit avoir un grand projet romanesque :

Je suis persuadé que mon roman participera au désenclavement d'une région très importante de notre pays. Mais pour écrire le livre, il faut que je reste un mois ou deux dans le bain écologique du pays du lac, que je discute avec les gens pour savoir la place que la bête occupe dans leur espace, leur espace logique. Vous savez, un grand roman passe toujours par des épreuves²⁰.

Ce projet, qui a donné naissance à la grande trilogie romanesque finale de Sony, trouve une réalisation théâtrale très précise avec *Une vie en arbre et chars... bonds*, texte retravaillé dans *Monologue d'or et noces d'argent*. Il y est question d'un arbre pluri-millénaire (la bête du projet romanesque ?), un arbre-sorcier que les rumeurs locales rendent responsable de la mort des villages avoisinants, et qui fait

¹⁸ SONY L. T., *Antoine m'a vendu son destin* [1986]. Paris : Acoria, 1997, 62 p. ; p. 17.

¹⁹ FOUCAULT (Michel), « Des espaces autres » [1967], dans *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris : Quarto Gallimard, 2001, p. 1571.

²⁰ SONY L. T., « Sortir le théâtre congolais des coulisses franco-italiennes », *art. cit.*, p. 6.

l'objet de toutes les convoitises mondiales en raison de son potentiel touristique exceptionnel. Tout l'argument de la pièce porte sur la nature du lien qui unit cet arbre monstrueux, bruissant de rumeurs, et son espace. Ce personnage végétal monstrueux, auquel Sony confie une extraordinaire tirade à la fin de la pièce, affirme la puissance dynamique de l'espace. Cet arbre qui s'épanouit au milieu d'un village désolé, rongé de misère et d'abandon, a pris sur lui tous les drames humains environnants. Sa puissance est tissée de récits, de rumeurs et de fables, qui sont le nerf du théâtre de Sony.

De l'intrigue à la fable :

Sony Labou Tansi, artisan enragé du rêve

De toute manière, l'avenir c'est nous. Les petits schémas classiques des bêtes placées à l'entrée de l'enclos vont un jour se casser les couilles. Je crois dans notre action, je m'investis entièrement dans le sens de l'avenir. [...] C'est notre combat : des actes, des actes, du boulot, des produits, des idées, des alliés...²¹

Sony Labou Tansi confère une place centrale aux intrigues dans l'écriture de ses pièces souvent complexes. Que l'on pense au vertigineux jeu de simulacres de *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, qui multiplie coups de théâtre et redistribution des rôles. Les hypotextes sont nombreux dans son œuvre ; s'ils sont souvent explicitement revendiqués comme dans le cas des drames shakespeariens, ils peuvent aussi être plus discrets, comme la référence à tel ou tel texte de Molière ou de Beaumarchais²². Les réécritures de Sony concernent moins les paroles des personnages que les intrigues qui les portent. Fabrice Schurmans s'attache plus précisément au renversement majeur opéré par Sony dans son palimpseste shakespearien pour que la femme soit au cœur de l'intrigue et en ait le dernier mot. La Cléopâtre, dans *Moi, veuve de l'empire* (1987), incarne une nouvelle figure, celle d'une combattante pour le devenir des sans-voix de l'histoire. Elle acquiert ainsi, en tant que femme et femme de couleur, un rôle de premier plan dans cette nouvelle version de la tragédie du pouvoir.

²¹ Lettre à Monique Blin du 7 janvier 1987, Fonds Monique Blin, consultable à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges.

²² On trouvera un exemple de réécriture implicite dans *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?* (1989), pièce qui emprunte de nombreux motifs au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Parmi les lieux où se nouent les intrigues, il en est un qui intéresse particulièrement le dramaturge, c'est la rue. Lorsqu'il dit que le spectacle est partout dans la rue, il ne choisit pas au hasard cet espace à la fois circulaire et interstitiel, qui unit et sépare les habitations et les hommes, et dans lequel le théâtre doit s'installer. À l'occasion d'un entretien au sujet de *La Rue des Mouches*²³, Sony décrit les villes modernes comme un entrecroisement de rues qui séparent les hommes et où le théâtre doit implanter ses scènes pour travailler à la réconciliation²⁴. Dans la rue prolifèrent les mouches, comme autant de petites intrigues chargées de passions, d'espoirs et de désespoirs, autant de noyaux énergétiques de son théâtre. C'est dans la rue ou dans des cours, chez l'habitant, que ses pièces ont pu être jouées ou ses textes entendus, en décembre 2015, à Brazzaville, lors du festival Mantsina-sur-scène. Scènes qui prolongent le combat, orchestré par le directeur artistique du festival, Dieudonné Niangouna, figure de fils spirituel de Sony Labou Tansi, et mené collectivement par une bande de « mantsinistes », les festivaliers et le public, nombreux, à faire corps avec l'instant où la scène se joue, et à agir sur l'œuvre. Dès lors que la rue est un lieu de spectacles, fussent-ils conflictuels, il reste un espoir pour le théâtre d'exister et d'accomplir son œuvre. C'est là que se nouent les intrigues mais aussi que s'inventent leurs résolutions fabuleuses. En ce sens, la rue est un lieu pleinement théâtral.

Au sujet du lien qui unit le spectacle théâtral aux intrigues, Sony a une formule très éclairante : « Le théâtre devrait être, disons-le, le royaume absolu des acteurs soumis au régime d'une fable de texte, le seul grand prétexte au spectacle [...] »²⁵. Le texte est une fable qui sert de *prétexte* au spectacle. Reprendre une fable, c'est donc choisir un prétexte pour ouvrir cet espace d'action dont nous venons de parler, pour engager un combat dans le monde. Il ne peut y avoir de spectacle si les corps ne sont pas mis en tension par une « fable de texte », qui vient, de façon obscure, se mêler à la vie des gens, à leurs problèmes, à leurs passions. Il est frappant que dans la multiplicité des personnages du théâtre de Sony Labou Tansi, il n'y en ait pas un qui incarne une forme d'épuisement ou d'avachissement du corps ; même les plus négatifs, les plus cruels ou les plus

²³ SONY L. T., *La Rue des Mouches* [1985 ?], dans *Paroles inédites*. Montreuil : Éditions Théâtrales, 2005, 126 p. ; p. 13-43.

²⁴ « Sony Labou Tansi présente *La Rue des Mouches*. Entretien avec Christiane Jolivet », Festival des francophonies, 1986 (<https://vimeo.com/133658532>).

²⁵ SONY L. T., « Quel théâtre dans un monde atteint d'un vicieux traumatisme cinématographique d'essence américaine ? », *art. cit.*, p. 53.

méchants adhèrent à une fable qui leur donne une inépuisable énergie. Il en va même ainsi des machines à tuer que sont les militaires qui, dans *La Parenthèse de sang*, tiennent leurs ordres de la capitale, haut-lieu de la fable du pouvoir.

La scène, comme la rue, fourmille d'intrigues. Cet art de « dramatiser » des fables est au centre des contributions ici réunies.

■ Julie PEGHINI ²⁶ et
Xavier GARNIER ²⁷

*

Théâtre de Sony Labou Tansi ²⁸

Œuvres publiées

SONY Lab'ou Tansi, *La Gueule de rechange* [1973/1974], dans *La Chair et l'idée : théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages écrits et regards critiques : Sony Labou Tansi en scène(s)*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, coll. Du désavantage du vent, 2015, 365 p. ; p. 37-98.

SONY Lab'ou Tansi, *Conscience de tracteur*. [Avec un « envoi » de Henri Lopes]. [Dakar] : Les Nouvelles Éditions Africaines ; [Yaoundé] : CLÉ, coll. Répertoire théâtral africain, n°26, 1979, 115 p.

SONY Labou Tansi, *La Parenthèse de sang* [1978, RFI, sous le nom de Sony Lab'ou Tansi], suivi de *Je, soussigné cardiaque : théâtre*. Paris : Hatier, coll. Monde noir poche, n°11, 1981, 159 p. (Réédition : Paris : Hatier international, coll. Monde noir, 2002, 142 p.)

SONY Labou Tansi, *Cercueil de luxe* [coécrit avec N. Bissi, Victor Louya, Dibengué Loumoni, Marie Tsibinda] [1983] ; [suivi de] *La Peau cassée (Les enfants du champignon)* [1984]. Montreuil-sous-Bois : éditions Théâtrales, coll. Passages francophones, 2006, 62 p.

²⁶ Université Paris 8.

²⁷ Université Paris 3.

²⁸ Liste établie avec la collaboration de Céline Gahungu et de Nicolas Martin-Granel, sur la base de : RODRIGUEZ-ANTONIOTTI (Greta), « Bibliographie de Sony Labou Tansi », dans *Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988*. Talence : Institut d'Études politiques de Bordeaux, Centre d'étude d'Afrique Noire, coll. Travaux et documents, 2000, n°65, p. 30-45. Voir : <http://www.lam.sciencespobordeaux.fr/sites/lam/files/td65.pdf> – consulté le 07.08.2016.

- SONY Labou Tansi, *La Rue des Mouches* [1985], dans ID., *Paroles inédites. La Rue des Mouches (comédie tragique). Entretiens avec Sony Labou Tansi, recueillis par Bernard Magnier. Lettres à Sony*. Montreuil-sous-Bois : Éd. Théâtrales, coll. Passages francophones, 2005, 126 p. ; p. 13-44.
- SONY Labou Tansi, *Antoine m'a vendu son destin*, dans *Équateur*, (Paris), n°1 (*Sony Labou Tansi, un citoyen de ce siècle*), 1986, p. 66-104. (Réédition : Paris : éd. Acoria, coll. Scènes sur scène, 1997, 62 p.).
- SONY Labou Tansi, *Moi, veuve de l'Empire*, dans *L'Avant-Scène*, (Paris), n°815 (*Francophonie*), oct. 1987, 64 p., ill. ; p. 3-32.
- CAYA Makhele, SONY Labou Tansi, *Le Coup de vieux. Drame en deux souffles*. Paris : Éd. Présence africaine, 1988, 77 p.
- SONY Lab'ou Tansi, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Suivi d'un entretien de l'auteur avec Bernard Magnier [« Sony Labou Tansi. Choisir un verbe qui nomme notre époque... ! », p. 125-140]. [Carnières] : Promotion Théâtre, coll. Théâtre en tête, [1988], 140 p. (réédition en 2014).
- SONY Labou Tansi, *Théâtre, 1 : Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent ; Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?* Carnières-Morlanwelz : Éd. Lansman, coll. Beaumarchais, n°18, 1995, 102 p.
- SONY Labou Tansi, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*. Carnières-Morlanwelz : Éd. Lansman, coll. Théâtre à vif, n°260, [2014], 33 p.
- SONY Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette* [à la couverture : *La Résurrection en rouge et blanc de Roméo et Juliette*], dans *Acteurs/Auteurs*, (Arles : Actes Sud), n°83, oct. 1990, p. 115-138.
- SONY Labou Tansi, *Théâtre, 2 : Une vie en arbre et chars... bonds*, suivi de *Une chouette petite vie bien osée*. Carnières-Morlanwelz : Éd. Lansman, coll. Beaumarchais, n°19, 1995, 103 p. (Réédition 2015).
- SONY Labou Tansi, *Théâtre, 3 : Monologue d'or et noces d'argent* [2^e version de *Une vie en arbre et chars... bonds*], suivi de *Le Trou*. Carnières-Morlanwelz : Éd. Lansman, coll. Beaumarchais, n°37, 1998, 91 p.

*Œuvres inédites conservées*²⁹

SONY-CIANO Soyinka, *Monsieur Tout-Court*. Tap., 1969, 28 p. (BFM)

SONY Tendra, *Marie Samar*. Tap., 1970, 45 p. (BFM)

SONY (Marcel), *Le Bombardé*. Tap., 1971, 82 p. (BFM) (SN).

SONY (Marcel), *Le Ventre*. Tap., 1972, 59 p. (BFM) (SN)

SONY Labou-Tansi, *La Coutume d'être fou*. Tap., 1979, 74 p. (BFM) (SN)

MPÉNÉ-MALELA Louya (Victor), LOUMONY Dibingue, DIAN-DAHA (Labu Jonas) et SONY Labou Tansi, *L'Arc-en-terre : une comédie tragique*. Tap., 1984, 21 p. (BFM)

*Autres œuvres inédites*³⁰

SONY Labou Tansi *et al.*, *Béatrice du Kongo / Simba Mvita*. 1980-1981³¹.

²⁹ Présentées au Concours théâtral inter-africain de Radio France Internationale. BFM = Tapuscrits conservés à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges (*RFI Théâtre. Textes et dramaturgies du monde*).

URL : <http://sonylaboutansi.bm-limoges.fr/>

SN = Bibl. de Paris 3 Sorbonne Nouvelle. À l'exception de *Monsieur Tout-Court*, *Marie Samar*, *La Gueule de rechange*, *L'Arc-en-terre*, *Les Enfants du champignon*, *Moi Cléopâtre, veuve de l'Empire romain* (qui deviendra *Moi, veuve de l'empire* ; il s'agit d'un avant-texte disponible à la BFM), *Qui a mangé Micheline d'Avoine Bergotha ?*, *Une vie en arbre et chars... bonds*, *Qu'ils le disent*, *qu'elles le beuglent* et *Monologue d'or et noces d'argent pour douze personnages*, tous les autres tapuscrits (ceux qui ont été écrits dans le cadre du CTI) sont également disponibles à la bibliothèque Gaston Baty de Paris III (cf. <http://virtuoseplus.univ-paris3.fr/>).

³⁰ Il ne reste aucun texte de ces pièces, qui ont été effectivement jouées, mais les textes étaient probablement des canevas librement aménagés par la troupe

³¹ L'écrivain évoque cette pièce dans un entretien publié en 1983 : « Après la pièce de Césaire, on est passé à une pièce écrite par moi. Je suis plutôt contre le fait qu'on écrive en se disant qu'il faut qu'on me joue immédiatement, mais cette fois-là toute la troupe avait retravaillé sur la pièce bien que j'y aie contribué énormément. Le sujet m'intéressait très profondément puisqu'il était question de Béatrice du Kongo (Simba MVita) [sic], cette Jeanne d'Arc kongolaise comme on l'appelle souvent. Son histoire est totalement ignorée. Nous avons travaillé avec des historiens pour monter une version, une lecture de *Béatrice du Kongo*, qui a été jouée avec beaucoup de succès. Après *Béatrice du Kongo*, nous avons créé *Éroshima*, une pièce de Sylvain Bemba. » – MALANDA (Ange-Séverin), « Le projet littéraire de Sony Labou Tansi », *Le Mois en Afrique*, n°205-206, février-mars 1983, p. 145-152. On peut raisonnablement considérer que les deux pièces indiquées séparément par Greta Rodriguez-Antoniotti (*art. cit.*) : *Béatrice du Kongo / Simba Mvita* n'en sont qu'une, et que *Simba Mvita* est une graphie pour Dona Beatriz Kimpa Vita Nsimba, alias « Béatrice du Kongo ». Sony désigne la pièce de différentes manières. Par ailleurs, *Béatrice* le hante très tôt – dès *Vers au vinaigre* – ainsi que tous les prophètes *kongo*, Matsoua notamment. Quant à *Éroshima*, il ne s'agit bien

SONY Labou Tansi, *Franco, l'âge de Dieu* (comédie musicale).
1990³².

SONY Labou Tansi, *Confession nationale*. s.d.

sûr pas du roman de Dany Laferrière (1987), mais de la pièce de Sylvain Bemba (1973), montée à Brazzaville en 1980 dans une mise en scène de Léandre-Alain Baker et Emmanuel Dongala au Théâtre de l'éclair.

(cf. <http://www.lesfrancophonies.fr/BEMBA-Sylvain> – consulté le 08.08.2016)

³² Pour l'écrivain, cette pièce, qu'il appelle dans une lettre « le *Franco* » (*La Chair et l'idée*, op. cit., p. 24), est un « spectacle ». Nicolas-Martin-Granel précise qu'il s'agit d'une « pièce de théâtre musical dont il ne reste aucune trace écrite, créée par Sony Labou Tansi et le Rocado Zulu en 1989 en hommage au grand chanteur zaïrois François Luambo Luanzo Makiadi, connu sous les noms de Franco Luambo ou, plus simplement, de Franco. Selon la tradition orale, le titre est variable : parfois *Franco, l'âge de Dieu*, parfois *Franco, loge de Dieu* » (*id.*, p. 24).