Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la
francophonie linguistique : significations possibles d'une
trajectoire rebelle

Communication en Question

www.comenquestion.com

no 21, Juin / Juillet 2025

ISSN : 2306 - 5184

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

*Sony Labou Tansi's theater and the challenge of linguistic
Francophonie: possible meanings of a rebellious journey*

128

KAMAGATÉ Drissa
Enseignant-Chercheur

Université Félix Houphouët Boigny
Email : kamdriss1001@gmail.com

YAO Kouamé Gérard
Enseignant-Chercheur

Université Félix Houphouët-Boigny
Email : yaogerard2003@yahoo.fr

Résumé

Cette étude étudie le rapport paradoxal qu'entretient la création théâtrale de Sony Labou Tansi avec la langue française. Elle permet de comprendre le jeu et les enjeux de l'usage qu'il fait de la langue française dans ses créations dramatiques. Sony fait de sa dramaturgie le cadre d'une réforme audacieuse du français. L'écriture dramatique devient dès lors le moyen d'une revendication d'une identité dramaturgique propre, voire d'une révolte poétique assurant un renouvellement esthétique et idéologique de la dramaturgie africaine francophone contemporaine. L'étude s'appuie sur la théorie du langage de Walter Benjamin qui comprend l'art comme une forme à part entière du langage humain en ce qu'il communique un contenu spirituel. Elle se fonde, en outre, sur la constante possibilité du théâtre, telle que pensée par Stéphane Douailler, à partir de quelques réformes auxquelles le théâtre a été soumis au cours de son histoire en France. L'étude allie une analyse littéraire stylistique et morphosyntaxique d'un corpus de six œuvres de Labou Tansi à une critique philosophique de celles-ci. Au total, il en ressort que le théâtre de Sony Labou Tansi s'offre comme une expérience artistique avérée de mise en œuvre de la francophonie linguistique et que, par ce moyen, le dramaturge congolais confirme « la constante possibilité du théâtre » dans le contexte africain francophone.

Mots-clés : Francophonie linguistique ; Théâtre africain francophone ; Langage ; Critique ; Révolte poétique.

Abstract

This study examines the paradoxical relationship between Sony Labou Tansi's theatrical creations and the French language. It provides insight into the interplay and implications of his use of French in his dramatic works. Sony uses his dramaturgy as a framework for a bold reform of the French language. Dramatic writing thus becomes a means of asserting a unique dramaturgical identity, even a poetic revolt ensuring the aesthetic and ideological renewal of contemporary Francophone African dramaturgy. The study draws on Walter Benjamin's theory of language, which understands art as a form of human language in its own right in that it communicates spiritual content. It is also based on the constant possibility of theater, as conceived by Stéphane Douailler, based on a number of reforms to which theater has been subjected throughout its history in France. The study combines a stylistic and morphosyntactic literary analysis of a corpus of six works by Labou Tansi with a philosophical critique of these works. Overall, it emerges that Sony Labou Tansi's theater offers itself as a proven artistic experience in the implementation of linguistic Francophonie and that, through this medium, the Congolese playwright confirms "the constant possibility of theater" in the Francophone African context.

Keywords: Linguistic Francophonie; Francophone African theater; Language; Criticism; Poetic revolt.

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

Introduction : Contexte et justification

La dramaturgie de Sony Labou Tansi fait écho aux crises et mutations linguistiques qui ont cours dans l'espace francophone en général, dans l'espace africain francophone subsaharien en particulier. Sa particularité réside dans l'usage détendu et désinvolte qu'il fait de la langue française dans ses créations dramatiques. De fait, la francophonie peut se définir comme l'espace des peuples ayant en commun l'usage de la langue française. La promotion de cette langue a conduit à l'institution de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) qui regroupe aujourd'hui les 84 États et gouvernements ayant en partage l'usage de la langue française ou encore le français. Cette langue est la raison d'être première de cette organisation, avec environ 274 millions de locuteurs présents sur les cinq continents. L'un des enjeux majeurs de l'institution est la valorisation et l'accroissement de l'influence internationale du français, dans un contexte de diversité linguistique et de crise identitaire. Aussi, pour faire face à cette préoccupation principale, l'OIF, à sa XIV^e Conférence des Chefs d'États et de gouvernements tenue en 2012 à Kinshasa (R.D.C.), a-t-elle adopté une politique intégrée de promotion de la langue française.

130

La Francophonie, loin d'être une entité homogène, est caractérisée par une diversité culturelle et surtout linguistique. Elle se présente comme un ensemble géopolitique multilingue dont la langue française est le ciment et le socle. L'OIF comprend ainsi des pays aux situations linguistiques internes très diverses dans lesquelles la langue française ne tient pas toujours la même place. Dans certains pays, le français est à la fois une langue officielle et une langue d'enseignement, seul ou avec d'autres langues. Dans d'autres pays, en revanche, il est une langue étrangère enseignée et promue à différents degrés.

De plus, ce bloc linguistique est de plus en plus fissuré par des crises internes qui mettent sérieusement à l'épreuve sa survie et son expansion. Avec le retrait du Rwanda de la francophonie au profit du Commonwealth, la francophonie a été amputée d'un de ses membres constitutifs. Ce rétrécissement de la sphère d'influence de la langue française dans le monde se confirme par la révolte récente de l'Alliance des États du Sahel (AES) qui comprend le Mali, le Burkina Faso et le Niger. L'avènement des États de l'AES et le rejet de la langue française comme langue nationale par lesdits États au profit de langues locales remet violemment au goût du jour la question de l'usage du français et de sa survie dans les contextes africains postcoloniaux.

Face à ces crises, différentes initiatives sont prises par l'OIF pour renforcer l'unité de ses États membres et créer une francophonie des peuples, par-delà la francophonie institutionnelle. Parmi elles, on peut citer l'organisation des jeux sportifs et culturels de la francophonie¹, la coopération universitaire à travers l'Agence Universitaire Francophone (AUF). S'y ajoute l'animation des centres et instituts culturels français implantés à travers le monde : ce sont de hauts lieux de promotion de la langue française et de maîtrise de son évolution dans le monde.

Dans cette pluralité des usages de la francophonie, figure l'approche artistique, particulièrement la francophonie théâtrale. Celle-ci trouve son cadre de célébration dans les festivals de Limoges et d'Avignon. C'est ce que confirme Chalaye (2004, p.15) en ces termes :

« Les dramaturgies nouvelles qui débarquent au début des années 1990 dans le paysage théâtral africain du Festival International des Francophonies de Limoges, du Théâtre International de Langue Française ou du Concours de RFI, chamboulent alors en profondeur les idées reçues que le public et la critique pourraient avoir du théâtre africain et que l'esthétique de Wèrèwèrè Liking ou la langue pourtant si subversive de Sony Labou Tansi n'étaient pas parvenu à ébranler ».

Le théâtre de Sony Labou Tansi, en tant que fragment du théâtre africain francophone, se situe précisément au seuil des initiatives institutionnelles et privées prises en vue d'un autre devenir, c'est-à-dire d'un devenir décolonial de la langue française. En effet, consciente des crises qui menacent la langue française et des défis contemporains auxquels elle est quotidiennement confrontée, la Francophonie institutionnelle s'est fixée comme objectif prioritaire de favoriser l'évolution de la norme linguistique dans les différents espaces géographiques francophones de manière à ce qu'elle prenne en compte les apports nationaux ou régionaux. Le but visé est de mieux intéresser les usagers de la langue française, États et peuples à travers le monde, en leur offrant la possibilité de participer activement et librement à l'enrichissement, voire à la construction permanente de cette langue, même par des apports qui peuvent s'avérer parfois très révolutionnaires, voire rebelles vis-à-vis d'elle. Le théâtre de Sony Labou Tansi entre dans cette dernière

¹ La Côte d'Ivoire a abrité la huitième édition des jeux de la francophonie, en 2017.

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

perspective. Ainsi la co-construction ouvre-t-elle la voie royale à la co-propriété de la langue française : de langue apprise et étrangère, elle devient "notre" langue. D'où le concept de francophonie linguistique qui vise à penser ce travail de co-production de la langue française, un travail qui efface les différences entre maîtres et ex-colonisés.

Le concept de francophonie linguistique, qui accompagne ce mouvement, vient éclairer la prise en compte de la diversité de langues qui cohabite aux côtés du français et qui entre en relation avec lui au sein de la mosaïque des pays francophones. Il sert donc à étudier les initiatives, les efforts, les espaces et les modalités d'enrichissement de la langue française au moyen d'autres langues ou d'autres formes de langage telles que celui des arts.

Dans cette dynamique, les soubresauts qui ont touché la langue française sur le continent africain et les efforts de constitution de la francophonie linguistique trouvent dans l'écriture théâtrale de Sony Labou Tansi leur point d'ancrage et leur esthétisation. Au lieu d'un rejet catégorique du français hérité de la colonisation, le dramaturge congolais fait le choix de se l'approprier par un travail de transformation morphosyntaxique. Cette tension entre réforme linguistique et création théâtrale se donne à penser comme un triple acte de rébellion. D'une part, Sony Labou Tansi réforme la langue française dans et par ses écrits dramatiques. D'autre part, il se sert de cette langue française réformée comme critère esthétique déterminant d'une réforme du théâtre africain francophone en lui-même. En dernier ressort, il retourne le théâtre réformé, telle une arme de défense, contre toutes les formes contemporaines d'aliénations et d'avalissements de l'homme. À juste titre, Chalaye (2001, p.35) soutient que « *c'est quasi l'ensemble de son œuvre théâtrale qu'il consacre à fustiger les dictatures de tout poil* ». Ainsi se dessine un lien secret qui unit l'usage spécifique du français, la réforme du théâtre africain francophone et la lutte contre les barbaries postcoloniales.

La question principale que soulève une telle démarche de création est la suivante : en quoi la francophonie linguistique détermine-t-elle la conception dramaturgique de Sony Labou Tansi ?

De cette question principale découlent les questions secondaires suivantes :

- Quelles sont les catégories de transformations auxquelles Sony Labou Tansi soumet le français dans ses écrits ?
- Quelles identités esthétique et idéologique ces réformes linguistiques apportent-elles à la dramaturgie de Sony Labou Tansi ?
- Quel but ultime le dramaturge congolais assigne-t-il à une telle réforme dramaturgique appuyée sur une langue particulièrement subversive ?

L'objectif principal de cette recherche est de montrer que la conception dramaturgique de Sony Labou Tansi se fonde sur le lien étroit qu'il établit entre l'usage du français, la réforme esthétique du théâtre africain francophone et la lutte contre les barbaries postcoloniales.

2.- Les théories du langage de Walter Benjamin (2000) et de la constante possibilité du théâtre de Stéphane Douailler (2022).

L'étude se situe à l'intersection de la critique esthétique du théâtre africain francophone et des recherches postcoloniales (Douailler, 2017 ; Diagne, 2017).

Benjamin conçoit le langage comme le principe qui sert à communiquer ou à exprimer des contenus spirituels dans les domaines tels que la technique, l'art, la justice ou la religion. Appliquée au langage théâtral de Sony Labou Tansi, cette conception benjaminienne du langage aide à rechercher sa spécificité, c'est-à-dire l'esprit rebelle qui préside à sa composition. Quant à Douailler, le principe de la constante possibilité du théâtre qu'il tire de son étude des réformes théâtrales intervenues en France, aide à saisir l'identité dramaturgique de Sony Labou Tansi. En dernier ressort, l'interprétation de la réforme dramaturgique menée par Sony Labou Tansi s'appuie sur les théories postcoloniales, en l'occurrence celle de Souleymane Bachir Diagne. Ce dernier qui aborde la postcolonialité comme la fin de l'exclusivité européenne et l'émergence de l'universel par le pluriel. Il aide à déterminer le mode d'inscription du théâtre de Labou Tansi dans une posture postcoloniale.

3.- Matériels et méthodes de recherche

Cette étude applique à la fois une analyse littéraire et une critique philosophique à un corpus de six (6) œuvres de Sony Labou Tansi publiées de 1979 à 1998. L'analyse littéraire, stylistique et

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

morphosyntaxique, vise à déterminer les différentes modalités de dérèglement et d'enrichissement de la langue française opérés par Sony Labou Tansi dans les œuvres sélectionnées. Quant à la critique philosophique, elle élucide la forme esthétique et l'orientation idéologique des œuvres de Sony Labou Tansi. En raison de cette démarche méthodologique, l'étude se structure en deux parties : la première porte sur l'analyse des modalités de construction de la francophonie linguistique chez Labou Tansi ; la seconde aborde l'interprétation et la critique de la rébellion linguistique de cet auteur.

4.- La construction d'une francophonie linguistique

4.1.- Le dérèglement de la langue française ou l'écriture de la désinvolture

Sony Labou Tansi soumet son écriture théâtrale à différents modes de dérèglement de la langue française. Ceux-ci finissent par lui donner l'allure d'une écriture dramatique désinvoltée et subversive. La première marque de cette subversion transparait dans l'absence ou l'ellipse d'une des deux composantes essentielles de la syntaxe française, à savoir le verbe. Ce monologue du personnage du vieux savant dans la pièce *Conscience de tracteur* (1979) en est une illustration :

« La voici, la vraie justice, la vraie carte du monde, la vraie charte des nations, la vraie paix ; les vrais droits de l'homme – Le voici, le vrai progrès, la vraie culture – La vraie science ...Le vrai jugement dernier ».

(Conscience de tracteur, Acte I, Scène 1, 1979, pp. 24-25.)

D'autres perturbations s'observent dans la nature et la forme de certains verbes. Il s'agit, entre autres, de verbes non pronominaux employés à la forme pronominale tels que « grandir » et « négocier ». Cela se perçoit à travers les répliques ci-après :

UNE VOIX

Il ferait mieux de chausser des talons de dame pour se grandir un peu !

(Conscience de tracteur, Tableau. I, scène 2, 1979, p. 30.)

ANTOINE.

-(rire)

Antoine ne s'était jamais négocié, messieurs. Jamais !
Antoine ne négociera ni aujourd'hui. Ni jamais.

(Antoine m'a vendu son destin, Tableau II, scène 1, 1986, p. 87.)

Ces verbes sont employés à des formes inhabituelles selon les normes grammaticales. Inversement, l'on rencontre l'emploi d'un verbe pronominal par nature, à la forme non pronominale : « *Ils veulent vous suicider, voyez-vous ?* » (*Antoine m'a vendu son destin* Tableau II, Scène, 1986, p. 92). *Le même type d'écart syntaxique s'observe dans les emplois ci-après du verbe « crever » dans* Conscience de tracteur :

ANDRÉ

[...] Elle **a crevé** son mari, il y a trois mois.

(*Conscience de tracteur*, Acte I, scène 2; 1979, p. 33.)

COMMISSAIRE

[...] Qui **les crève** ?

(*Conscience de tracteur*, Acte I, scène 4, 1979, p. 58.)

Ce verbe qui est, par nature, intransitif admet sous la plume de Sony Labou Tansi un complément d'objet direct (COD). En revanche, dans la construction ci-après « Qu'ils trahissent maintenant » (*Moi, veuve de l'empire*, Tableau I, Scène 1, 1987, p.7), le verbe « trahir », transitif par nature, est employé à la forme intransitive. Des perturbations interviennent également à travers l'emploi de la locution négative « ne ... pas ».

Contrairement à la pratique de la langue écrite, le discours oral, dans le cas de l'expression de la négation, est caractérisé par l'omission courante et croissante du marqueur négatif « ne ». Malgré le phénomène interactif entre l'oral et l'écrit dans la production littéraire, l'ellipse de ce marqueur est presque généralisée dans les textes théâtraux de Sony Labou Tansi. Et les exemples de ce type de construction foisonnent d'une pièce à l'autre. Citons à ce propos ce verset de l'hymne des crocos chanté par « un groupe de prisonniers assez je-m'en-foutistes » dans *Antoine m'a vendu son destin* (1986) :

« NOUS EMMERDEZ PAS »,

(Tableau I, Scène 2, 1986, p.75).

À cet exemple, viennent s'ajouter les deux répliques du contremaître et d'Antoine :

LE CONTREMAÎTRE

– [...] Mon petit Robert !

T'esquinte pas pour une bande de foireux.

(Tableau I, scène 2; 1986, p. 77).

ANTOINE

– (halluciné)

[...] Le grand silence national. Qui aboie dans tes oreilles.

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

Tais-toi Antoine. T'enchaîne pas aux mots. Repose-toi.
(Il s'allonge).

(Tableau I, scène 6, 1986, p. 99).

En plus de ces cas d'omission du marqueur « ne », il y a l'ellipse du pronom personnel sujet « il » devant des verbes généralement à la forme impersonnelle, tels que « paraître » (cf. *Qui a mangé Madame d'Avoine Berghota ?*, 9. Scène Coupe-coupe, 1995, p. 64), « falloir » (cf. *Je soussigné cardiaque*, Tableau I, scène 4, 1981, p. 109), « manquer » (cf. *Antoine a vendu son destin*, Tableau II, scène 1, 1986, p. 88). Cette réplique de Marc comporte une illustration de cette forme de construction :

MARC

– Ta gueule ! [...] Quand on fait le choix pour un ...

– Y a des moments où leur français-là me complique l'arrière. [...] La voix commence à lui manquer. Oui. Les U... les Uni... (Un temps)

– Y a dans leur langue-là des mots qui vous...que vous.

(*La parenthèse de sang*, Le premier soir, 1981, pp. 22-23).

136

La rigueur syntaxique et lexicale de la langue est, en outre, subvertie par l'emploi à foison du démonstratif monosyllabique « ça » qui participe fort bien du style familier. Ce pronom substitutif, qui représente la forme contractée du dissyllabique « cela », établit des nuances de sens et traduit une souplesse dans l'expression (cf. *La parenthèse de sang*, Le Premier Soir, (1981), p. 21 et p.26 ; *Qui a mangé Madame d'Avoine Berghota ?* (1995), 2. Scène paysanne, pp. 39-40, 5. Scène horizontale, p. 56 et 9. Scène coupe-coupe, pp. 64-65).

Dans ces cas d'emploi du pronom substitutif « ça », les sujets dialoguant appartiennent à des couches sociales dont le niveau de langue n'est généralement pas élevé (soldats, paysans, inconnus). Par ailleurs, le niveau de langue familier se caractérise, dans l'écriture théâtrale de Sony Labou Tansi, par l'emploi côte à côte du pronom personnel « nous » et du pronom indéfini « on » jouant la fonction de sujet grammatical, comme c'est le cas dans cet exemple :

LE DEUXIÈME HOMME

Ah ! seulement ? Eh bien **nous**², **on** s'en fiche de ton progrès. Nous, **on** n'a besoin que de la vie, **nous, on** veut voir s'envoler la vie comme de la fumée de cigarette. Le reste, c'est des complications bêtes, maladroites.

(*Conscience de tracteur*, Acte I, Scène 2, 1979, p. 32.)

² C'est nous qui mettons ces mots en caractères gras ; cela, dans le but de mieux les mettre en exergue.

Il s'agit d'une réplique à forte influence de l'oralité avec de véritables marques de communication familière. L'auteur ne se soucie guère du respect de certaines règles morphosyntaxiques. Somme toute, le dramaturge congolais ne se contente pas de subvertir la langue française. Il va plus loin en la réinventant à son goût, par l'usage de procédés d'enrichissement linguistique.

4.2.- L'enrichissement du français

L'étude stylistique et lexicale des textes théâtraux de Sony Labou Tansi montre que, le dramaturge, tout en réinventant la langue française par divers procédés de réformes linguistiques, enrichit cette même langue française par des formes et des images empruntées à sa langue maternelle.

Sony procède d'abord par le phénomène de dérivation à base nominale. Dans la pièce *Antoine m'a vendu son destin* (1986), l'on peut citer entre autres : « *démocracytose* » (1986, p. 79), « *antonivores* », « *francovores* » (1986, p. 81). Le premier mot est dérivé de la radicale « démocratie » et du suffixe « tose », mot qui vient de l'ancien grec et qui signifie « état » ou « maladie non inflammatoire ». On pourrait en déduire qu'il s'agit là de la maladie ou du moins du syndrome de la démocratie qui a saisi toute l'Afrique dès la proclamation des indépendances et qui a atteint une virulence particulière au début des années 1990. Quant aux deux adjectifs qualificatifs, ils sont construits sur la base du nom propre « Antoine » et du nom commun « France », avec pour suffixe « vore » qui vient du mot latin « vorare » et qui signifie : « qui mange ou se nourrit ». Par extension donc « antonivores » désignerait tous ceux qui s'opposent à Antoine, ses ennemis qui veulent lui nuire, qui souhaitent ou œuvrent pour sa déchéance. Dans la même logique, les « francovores » pourraient faire allusion aux ennemis de la France et, par ricochet, à ceux des Français.

Par le biais de ces créations lexicales ou néologismes foisonnants, Sony Labou Tansi a fait « sonner » la langue française autrement, en lui donnant sa propre résonance. Aussi, par la voix de son personnage L'homme-monstre, a-t-il inventé des participes passés employés comme adjectifs qualificatifs, à partir de noms communs. Pourtant, c'est la construction des participes passés à partir des verbes qui constitue la norme habituelle : « [...] *Les peuples, peuplades, populaces, ethnies et tribus concernés seront zonés, marqués, zébrés et*

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

*tatouagés*³ » (*Monologue d'or et noces d'argent*, « 10. Scène opaque », 1998, p.41).

Comme on peut le constater, les qualificatifs « *zonés* », « *zébrés* » et « *tatouagés* » sont de véritables créations langagières du dramaturge congolais. Cette liberté de création lui a permis d'inventer également le verbe « *décritiser* » (*Monologue d'or et noces d'argent*, p. 40) à partir du nom « *décret* ». Il en est de même pour le verbe « *cafarder* » qu'il construit à partir du nom « *cafard* » (*Monologue d'or et noces d'argent*, 1998, p.10).

Les secondes formes de néologismes sont des vocables construits à partir du phénomène de dérivation à base verbale. Les exemples foisonnent dans la pièce *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*. L'on peut citer par exemple « *menterie* » (p. 10) qui dérive du verbe « *mentir* ». À travers cette création lexicale, Zooam avoue que les siens et lui étaient les rois du faux et du mensonge à grande échelle, à Belmonta. Il y a, par ailleurs, le verbe « *parloter* » (pp. 18-22) qui apparaît comme une reprise du verbe « *parler* » au sens péjoratif.

Cette forme de créativité hardie se perçoit également à travers des mots dont la base de la dérivation relève du langage familier. Il s'agit entre autres de l'adverbe « *foutument* » et du verbe « *pognoniser* » (*Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, p. 13 et p. 39) dérivé du qualificatif « *foutu* » et du nom « *pognon* ». Le mot "*foutrophile*" (*Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, 1995, p. 9) provient de la même base lexicale que « *foutre* » qui renvoie à la liqueur séminale.

Les réformes de la langue française se traduisent en outre, dans l'écriture dramatique de Sony Labou Tansi, par un processus d'accouplement de deux langues étrangères l'une à l'autre, à savoir la langue française et la langue maternelle de l'auteur. Celui-ci emploie, pour ce faire, diverses techniques telles que le calque, les emprunts et les interférences.

Le calque est une technique d'écriture par laquelle le scripteur traduit littéralement des mots, expressions ou phrases entières d'une langue locale, en français. En l'espèce, Sony Labou Tansi a transposé directement certaines idées de sa langue maternelle, le « *kikongo* », en français ; d'où le terme « *Frankongo* » que certains critiques utilisent pour désigner sa langue. Plusieurs « mots-calques » reviennent de façon récurrente dans ses textes

³ C'est nous qui mettons ces mots en gras pour mieux les mettre en exergue.

théâtraux : « viande », « quene », « sangs », « fatigues », « soleils », « silences », « faims », en sont quelques exemples pertinents.

Dans leurs différents contextes d'emploi, ces mots n'ont plus les premiers sens que le dictionnaire français leur confère. L'auteur les détourne plutôt vers de nouveaux champs sémantiques, en fonction des besoins de la communication. Ainsi, le mot « viande » qui fait l'objet d'emploi régulier dans les différents textes de Sony, renvoie-t-il généralement au vocable « être », « chair ». En effet, c'est à cette chair, qui constitue la masse matérielle du corps humain, que Sony entend réduire l'être. Quant au substantif « quene », il ne désigne rien d'autre que le sexe, l'organe génital masculin, le phallus. Le changement sémantique des autres « mots-calques » cités ci-dessus transparait déjà au travers de leur emploi inhabituel au pluriel.

Au titre des expressions transposées ou calquées, l'on a l'expression « mourir la mort » employée par Cléopâtre dans la pièce *Moi, veuve de l'empire* (1987, p. 20). Il s'agit d'une expression « kikongo » dont la traduction littérale est « *ko kufu kufa* » (Ngangop, 2002, p. 51). Pour tout locuteur français, cette expression relève d'une tautologie, car, de toute évidence, on ne peut mourir d'autre chose que de la mort. L'expression « faire la chose là » qui serait une reprise littérale du Lingala « *kosala likambo wana* » (*ibid.*), se retrouve dans la pièce *La parenthèse de sang* (1981, pp. 53-54). Le personnage Romeganto, en utilisant cette expression lors de la confession de Cavacha et du Curé (démis), fait allusion à l'acte sexuel, à la copulation.

En utilisant cette technique de transposition, Sony Labou Tansi ne se soucie pas des difficultés de compréhension auxquelles peut être confronté le lecteur-spectateur étranger au contexte linguistique transposé. Il arrive parfois que le dramaturge congolais transcrive directement sa langue maternelle en français. Au compte des emprunts, l'on peut relever cette séquence de salutations :

UNE VOIX (*dans la foule*) : Mayambass Oyé !
TOUS : Oyéyéyé ! Oyé !
LA VOIX : Bota Oyé !
TOUS : Oyéyéyé ! Oyé !

(*Le trou*, 2. Le même soir, 1998, p. 68)

L'incrustation de la langue locale est également visible dans la transcription des séquences chantées, comme c'est le cas du refrain des foireux repris par les prisonniers dans *Antoine m'a vendu son destin* (1986, Tableau I, scène 2, p. 77) ou le chant entonné par le

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

personnage du fou dans *La rue des mouches* (2005, Tableau I, scène 1, p. 27).

Au demeurant, l'originalité esthétique du théâtre de Sony Labou Tansi se perçoit dans le double travail de subversion et de créativité auquel il soumet la langue française : une langue devenue par lui non seulement désinvolte en refusant de respecter les normes linguistiques établies, mais surtout une langue recrée dans ses fondements lexicaux et enrichie d'interférences locales. Une telle démarche intentionnelle appelle nécessairement une critique.

5.- Significations possibles de la rébellion linguistique du théâtre de Sony Labou Tansi

Tout d'abord, le travail de réforme linguistique appliqué à la langue française a permis au dramaturge congolais de donner à celle-ci une touche tout à fait personnelle, voire un souffle nouveau. Aussi l'hybridité de la nouvelle langue créée traduit-elle le refus de Sony Labou Tansi de faire allégeance à un modèle inaltérable du français de France. Il se montre, en revanche, favorable à « une aventure de "co-propriation" » (Tansi, 1989, p.4). Pour lui, le travail de réappropriation dramaturgique de la langue française consiste en ceci : « éclater cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire en lui prêtant cette luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital » (Tansi, cité par N'gal, 1982, p. 134).

Dans cette logique, le dramaturge congolais s'est emparé du français pour l'adapter à ses expressions. En jouant et en se jouant du français normé, la « langue sonyenne » se présente comme « une réinvention tropicale du français » (Leyraud, 1988, p. 97). Cette tropicalisation du français se manifeste à la fois à travers les créations lexicales et les variations langagières présentées plus haut. Elle devient ainsi l'expression d'une « révolte poétique » (Douailler, 2022, p.131) qui lui permet de déroger aux conventions théâtrales auxquelles était soumis tout théâtre, en particulier le théâtre africain francophone. Selon Biet et Triaud (2006, p. 260), « le théâtre se donne comme lieu, comme temps et comme discours à interpréter, à juger ». Avant même d'être des modalités de la réception de l'œuvre théâtrale, l'interprétation et le jugement interviennent au moment de l'invention théâtrale comme le signe de la liberté créatrice. L'auteur peut alors interpréter et juger librement les trois composantes clés du théâtre pour leur donner des contenus nouveaux ; ce qui consacre « la constante possibilité du théâtre » (Douailler, op. cit., p.132). En ce qui concerne le théâtre de Sony Labou Tansi, il se

démarque de la règle de l'usage rigoureux du français qui s'impose au théâtre africain dans l'espace francophone. C'est la puissance de cette dérogation linguistique qui confère précisément à l'invention théâtrale de Sony Labou Tansi le caractère de « ce qui mérite de porter le nom de théâtre » (*ibid.*, p. 142).

Le théâtre de Sony Labou Tansi se veut en outre l'expression d'une révolte idéologique. De fait, Sony Labou Tansi a toujours affirmé que le français, en tant que moyen de communication et d'écriture, lui a été imposé par la colonisation et l'école. C'est un stigmate profond laissé par la colonisation dans la culture africaine, comme Orisha (1986, p.30) le lui fait dire :

« J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que le peuple dont je témoigne a été violé, c'est dans cette langue que moi-même j'ai été violé. Je me souviens de ma virginité. Et mes rapports sexuels avec la langue française sont des rapports de force majeure ».

Sous la désinvolture flagrante des créations dramatiques de Sony Labou Tansi, perçue notamment au niveau de la structure morphosyntaxique des répliques de ses personnages, se manifeste clairement son « ambition horrible de chausser un verbe qui nomme [son] époque » (Devésa, 1996, p. 143). Or, l'acte de nommer, même l'innommable, est le fondement du langage humain (*cf.* Benjamin, 2000, p. 146). En ce sens, le retournement de la langue française contre elle-même est en soi un langage pur parce que, ce faisant, ce geste de rébellion linguistique nomme le temps trouble du dramaturge congolais. Celui-ci, face à son manque de ressource linguistique propre pour dire l'état moralement catastrophique dans lequel le laisse la colonisation, plutôt que de faire silence, n'a que son écriture désinvoltée pour rendre le viol à son violeur.

De fait, le violé n'a que le langage du violeur pour se faire entendre de lui. Son langage rebelle tenu à la face à son violeur équivaut alors au silence du héros tragique, dans « l'absence de langage moral » (Benjamin, 2000b, p. 203) approprié auquel lui aussi se trouve confronté pour dénoncer l'arbitraire du destin qui l'accable. Au regard de cette vérité philosophique, le mode opératoire dramatique de Sony Labou Tansi est le langage du héros tragique de l'époque contemporaine. Ce qui confirme la puissance explicative la théorie du langage forgée par Walter Benjamin appliquée aux œuvres de Sony Labou Tansi. Dans le sens où l'entend Benjamin (*op. cit.*, p. 142), « le langage est le principe qui

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

sert à communiquer des contenus spirituels dans les domaines envisagés, technique, art, justice ou religion ».

En devenant le médium d'une langue française nouvelle, le théâtre de Sony Labou Tansi se fait le signe d'une nouvelle identité esthétique du théâtre africain et, par voie de conséquence, d'une nouvelle identité africaine. Précisément, il fait de la culture française le cadre d'expression de l'identité culturelle africaine. Dans cette ligne de mire, la transposition de la langue locale dans des séquences dramatiques participe de la volonté de Sony Labou Tansi de promouvoir le code local de communication communautaire en se servant du véhicule de la langue française. Ainsi instaure-t-il un service mutuel entre les deux langues. Une telle incrustation d'une langue locale dans une écriture dramatique française participe d'un procédé et d'une volonté de « réévaluation de la culture traditionnelle [et de] défense d'une civilisation [...] » (A. Chemain et R. Chemain, 1979, p. 28). Il s'agit, en occurrence, de la défense de la civilisation congolaise. Le choix opéré ici par Sony Labou Tansi participe non seulement de sa volonté de donner plus de couleur à la langue française, mais également et surtout de revendiquer sa liberté créatrice.

142

Par ailleurs, en partant de la pensée de Benjamin (2000a) sur le langage humain, on peut déduire que le langage théâtral de Sony Labou Tansi, construit à partir d'un détournement de la langue française, est l'expression de l'être intime de Sony Labou Tansi. Si tant est que l'homme se communique dans son langage, quel qu'il soit, et que l'art fait partie des formes possibles du langage humain, il va alors sans dire que le langage théâtral de Sony Labou Tansi devient le signe de son être, de son « Soi » au sens de Franz Rosenzweig (1982, p. 85), c'est-à-dire « l'être intime de l'homme, la règle fondamentale qui fonde toute humanité, dans sa singularité multiple ». Dès lors se pose la question de savoir ce que communique ou exprime le langage théâtral de Sony Labou Tansi. Et la réponse est que Sony a voulu faire de sa langue l'expression de son refus de tout système de colonisation. La forme désinvolte et le contenu tout aussi révolutionnaire qu'il donne à son théâtre le posent en avant-garde d'une dramaturgique africaine à la fois francophone et « postcoloniale » (Diagne, 2017, p. 85). Il s'y atteste la possibilité d'une expérience dramaturgique non exclusivement européenne.

Bien plus qu'une révolte contre la langue française héritée de la colonisation, Sony Labou Tansi extériorise une révolte enfouie en lui contre la condition de colonisé et de son éternelle imitation ou

obéissance fidèle aux règles établies par les vainqueurs, toujours les mêmes, de l'histoire. Le théâtre africain, il est vrai, est né comme l'instrument d'un « impérialisme culturel français » (Traoré, 2017, p. 46) ; il s'est, de ce fait même, aliéné à son « modèle d'emprunt » (*ibid.*) comme le cadre concret d'une assimilation culturelle des peuples tenus sous le joug de la puissance coloniale française tant en AOF⁴ qu'en AEF⁵. Le théâtre africain d'expression française devait ainsi témoigner du niveau de réussite ou non de cette assimilation culturelle française.

Dans ce contexte, en rompant avec la règle de parler le français dans le strict respect des règles gouvernant cette langue, Sony se détache de cette vision initiale du théâtre africain comme vecteur d'une culture franco-africaine. Mieux, c'est pour témoigner des cruautés coloniales et contemporaines que Sony Labou Tansi a fait recours à une écriture dramatique particulièrement désinvolte. À travers sa dramaturgie de rupture, il propose un théâtre africain francophone engagé contre les dictatures, l'arbitraire ainsi que les violences modernes (Chalaye, 2001).

En dernière analyse, la dramaturgie de Sony Labou Tansi est un acte de rébellion visant à donner au théâtre africain francophone une égale visibilité et une égale dignité que tout autre théâtre. Le but ultime de la réforme linguistique engagée par Sony Labou Tansi est le déconfinement scénique du théâtre africain francophone en général, du sien en particulier. Le travail dramaturgique de Sony Labou Tansi a contribué à décomplexer le théâtre africain vis-à-vis de la langue française et de tout autre théâtre. À preuve, son théâtre se met à voyager, à avoir droit de cité sur des scènes non africaines. L'originalité de son écriture dramatique a favorisé la distinction de deux de ses pièces, *Je soussigné cardiaque* (1976) et *La Parenthèse de sang* (1978), aux 7^e et 9^e éditions du Concours Théâtral Interafricain de RFI, creuset de sa révélation. Motivé par sa volonté de promouvoir le théâtre africain, Sony Labou Tansi a su s'intégrer dans le circuit des institutions culturelles occidentales, notamment dans le réseau de diffusion de la Francophonie. Ses participations continues sur cinq ans au Festival de Limoges lui ont valu l'appellation « Francosony »⁶. Preuve que le théâtre peut se servir librement de

⁴ Afrique Occidentale Française.

⁵ Afrique Équatoriale Française.

⁶ Sony est présent au Festival des Francophonies de Limoges, de 1985 à 1989, avec à l'affiche certaines de ses pièces : *L'arc-en-terre* (une création collective) et *La rue des mouches* (1985) ; *Antoine m'a vendu son destin* (1986) ; *Moi, veuve de l'empire* (1987) ; *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* (1989).

Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la francophonie linguistique : significations possibles d'une trajectoire rebelle

tout, y compris d'une langue désinvolte, pour être et se transporter sur toutes les scènes du monde.

Conclusion

L'analyse critique des œuvres théâtrales de Sony Labou Tansi a mis en évidence que celles-ci étaient le creuset d'une expérience artistique de la francophonie linguistique ; laquelle renvoie des efforts de détournement et d'enrichissement de la langue française à des fins esthétique et idéologique. En déconstruisant et en reconstruisant à souhait cette langue, le Congolais fait de sa francophonie linguistique le critère esthétique fondamental de sa dramaturgie. L'utilisant comme moyen et non comme finalité de son écriture, le théâtre de Sony Labou Tansi prend la forme d'une révolte esthétique et idéologique dirigée contre tous les systèmes de dominations des Africains, et même de toute l'humanité. En ce sens, l'écriture dramatique de Sony Labou Tansi est un exemple pertinent d'un travail poétique sur la langue française sur elle-même. La diversité de variantes de la langue initiée par Sony Labou Tansi et encouragée par la Francophonie institutionnelle a fortement contribué à la notoriété internationale du Congolais. Mais au-delà de lui et de son théâtre, c'est le théâtre africain francophone dans son ensemble qui a été promu sur la scène culturelle mondiale.

144

Le dramaturge congolais a su fonder et justifier une universalité de ce théâtre sur un détournement de la langue française. Il en a fait le principe et le lieu de son arrachement, de la revendication de sa pleine maturité. Et ce travail de questionnement puis de repositionnement se poursuit aujourd'hui avec la nouvelle génération de dramaturges africains dits de la « traversée » (Chalaye, 2004, op. cit., p. 23). Leurs écritures respectives sont celles de l'entre-deux qui concilient universalité et africanité. Il s'agit d'une africanité mouvante, dynamique parce que l'Afrique, au regard de son histoire, n'est pas close sur elle-même. Elle est dynamique, ouverte au monde. Et son théâtre s'inscrit de plus en plus dans cette ouverture d'espace et d'esprit. Partant se confirme l'idée de la constante possibilité du théâtre qui peut partir tantôt de la langue de l'enfance, tantôt du retournement, voire du détournement de la langue française pour se donner une forme nouvelle. Toujours est-il que le théâtre est un espace de liberté esthétique et linguistique.

Bibliographie

Bédarida, C. (2000). Kwahulé, africain et citoyen du monde. *Journal Le Monde* du 16-17 Juillet 2000.

- Benjamin, W. (2000a). *Sur le langage en général et sur le langage humain. Œuvres I*. Paris, France : Gallimard.
- Benjamin, W. (2000b). *Destin et caractère. Œuvres I*. Paris, France : Gallimard.
- Biet, C. et Triau, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*. Paris, France : Gallimard.
- Chalaye, S. (2004). Introduction. Dans. S. Chalaye (Dir.). *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.
- Chalaye, S. (2001). Afrique noire : Écritures contemporaines d'expression française. *Revue Théâtres/Public*, 158, 3-4.
- Chemain, A. et Chemain, R. (1979). *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Paris, France : Présence Africaine.
- Devésa, J-M. (1996). *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*. Paris, France : L'Harmattan.
- Diagne, S. B. (2017). Pour une histoire postcoloniale de la philosophie. *Cités*, 4 (72), 81-93.
- Douailler, S. (2022). Sur la constante possibilité du théâtre, et sur les marionnettes. *Le Télémaque* 61, 125-146.
- Douailler, S. (2017). Guerre et Culture : situation de la philosophie contemporaine. *Anthropology & Materialism*, 3. Repéré à doi.org/10.4000/am.661
- Kounzilat, A. et Malanda, A-S. (sous la dir.) (1996). *Colloque Sony Labou Tansi et Sylhain Ntari Bemba*. Corbeil-Essonne, France : Éditions ICES.
- Layraud, V. (1988). *Sony Labou Tansi ou "L'aventure ambiguë" du théâtre*, (Mémoire de DEA de la communication, des arts et du spectacle). Université de Bordeaux-III.
- Lézou, G. D. et N'da, P. (2003). *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*. Limoges, France : PULIM.

**Le théâtre de Sony Labou Tansi à l'épreuve de la
francophonie linguistique : significations possibles d'une
trajectoire rebelle**

Ndzanga-Konga, A. (1983). Sony Labou Tansi : un homme à la recherche de l'homme perdu, Entretien. *Recherche, Pédagogie et Culture*, 64, 75-78.

N'gal, G. (1982). Les Tropicalités de Sony Labou Tansi. *Expression d'Afrique, Silex*, 23, 134-143.

Ngangop, J. (2002). Sony Labou Tansi : De l'aventure linguistique à dénonciation. *Langues et littératures*, 6, 46-58.

Orisha, I. (1986). (Propos recueillis par), « Sony Labou Tansi face à douze mots ». *Equateur*, p. 30-32.

Rosenzweig, F. (1982). *L'étoile de la rédemption*. Paris, France : Seuil.

Sarrazac, J-P. (1989). *L'avenir du drame (Écritures dramatiques contemporaines)*. Lausanne : Suisse : Édition de l'Aire.

Sony, L. T. (1968). Lettre aux organisateurs du Concours Théâtral Interafricain. *Manuscrit de Monsieur Tout-court*. RFI du 5 décembre 1968.

146

Sony, L. T. (1979). *Conscience de tracteur*. Abidjan, Cote d'Ivoire : NEA.

Sony, L. T. (1981). *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*. Paris, France : Hatier.

Sony, L. T. (1986). Antoine m'a vendu son destin. *Équateur*, 1, 68-104.

Sony, L. T. (1987). Moi, veuve de l'empire. *L'Avant-scène Théâtre*, 815, 3-32.

Sony, L. T. (1995). *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ? ; Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent, Théâtres 1*. Carnières-Morlanwelz, France : Éditions Lansman.

Sony, L. T. (1998). *Monologue d'or et noces d'argent ; Le trou, Théâtres 3*. Carnières-Morlanwelz, France : Éditions Lansman.

Sony, L. T. (2005). *La rue des mouches*. Paris, France : Éditions théâtrales.

Traoré, D. (2017). *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*. Abidjan, Côte d'Ivoire : EDUCI.

Zaleski, M. (1989). Locataires de la même maison. *Diagonales*, 9, 3-4.