

12-1-2009

La dramatisation de l'écriture chez Sony Labou Tansi

Georges Ngal
Universités de Fribourg et Genève

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Ngal, Georges (2009) "La dramatisation de l'écriture chez Sony Labou Tansi," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 73 : No. 1 , Article 14.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/14>

This Document is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Georges NGAL

Universités de Fribourg et Genève

La dramatisation de l'écriture chez Sony Labou Tansi¹

Résumé : Partant de l'idée que l'écriture d'un écrivain est constituée par des usages langagiers propres à une époque et à un groupe social donné, Sony Labou Tansi appelle cet ensemble « tropicalité ». Il se donne comme but scripturaire de créer des « tropicalités ».

Dramatisation, écriture, Sony Labou Tansi, théâtre, tropicalité

Sony Labou Tansi est l'un de ces auteurs dont l'écriture embrasse divers genres : le roman, la nouvelle, le théâtre (auteur et metteur en scène), la critique (toute mise en question). À cette liste, il faut ajouter les titres, les préfaces, les dédicaces, les articles, les notes, les devinettes... Mais avant d'examiner l'œuvre, arrêtons-nous sur les deux notions clés : drame et écriture.

« Drame » est un terme générique de littérature qui a connu une évolution. Au départ, il est un genre littéraire regroupant les compositions destinées au genre théâtral par opposition au lyrisme et à l'épopée. On entend aussi par « drame » des pièces antérieures au XVIII^e siècle (par exemple, le *Dom Juan* de Molière) qui ne sont ni des comédies ni des tragédies au sens classique. Le drame romantique se caractérise par des pièces de théâtre dont les fondements théoriques se déterminent par l'abandon des règles classiques et l'adoption de nouvelles conventions théâtrales (suppression des unités, mélange du comique et du tragique, exactitude et pittoresque du costume et du décor). La « Préface » de *Cromwell* (1827) passe pour être le manifeste du drame romantique. Sans nous attarder sur la partie historique, disons, avec Michel Lioure, que

si le drame échappe à une définition rigoureuse, n'est-ce pas parce qu'il se définit essentiellement par son refus de la notion même

¹ Nous remercions chaleureusement M. Georges Ngal de nous permettre de publier, à titre de document, cet article éclairant sur l'écriture de Sony Labou Tansi.

de genre ? Si le drame au XVIII^e siècle s'oppose à la tragédie comme à la comédie, c'est moins pour délimiter un nouveau champ dramatique que pour unir, au nom de la vérité et de la vie, les registres complémentaires du sérieux et du plaisant (1973 : 9).

Ceci admis, quel intérêt l'analyse de l'œuvre de Sony Labou Tansi peut-elle y puiser ? Il y a un intérêt à montrer que si les données ainsi entendues sont vraies en Occident, elles sont encore plus intéressantes en Afrique, notamment dans l'écriture tansienne.

Le second terme qui nous intéresse, c'est « écriture ». Malgré la fortune qu'il a acquise depuis *Le degré zéro de l'écriture* (1953) de Roland Barthes, le terme « écriture » n'a pas une définition claire. Opposée par Barthes au style (qui relève de l'individu), l'écriture peut être définie comme l'ensemble des usages langagiers propres à une époque et à un groupe social qui s'impose à l'écrivain à un moment donné de l'histoire. L'adhésion de l'écrivain est la marque de l'appartenance de son œuvre à la période historique et au groupe social considérés. C'est ici que Sony Labou Tansi intervient et s'insère.

Le contexte politique et culturel

L'univers de *La vie et demie* (1979b), *L'État honteux* (1981b), *L'anté-peuple* (1983a), trois textes classés dans la catégorie « roman », et de *Je soussigné cardiaque*, *La parenthèse de sang* (1981a), deux textes classés dans le genre nommé « théâtre », se situe dans un champ historique, littéraire, linguistique, culturel, politique et social déterminé où l'écrivain est inscrit malgré lui. La colonisation lui a imposé une langue qui n'est pas sa langue maternelle : le français ; il doit s'exprimer dans une langue participant du pouvoir dominateur, dans une langue subie, aimée ou tolérée. Le *kikongo*, le *lingala* des deux rives du fleuve Congo, et le *kivili* sont toutes des langues dans lesquelles il doit inventer, créer, produire des formes littéraires nouvelles. Toutes ces conditions historiques et sociales font partie intégrante de ce que Sony Labou Tansi appelle « tropicalité ». Les œuvres produites sont constituées de relations et règles sociologiques propres : un imaginaire collectif et individuel, une symbolique, des codes, un champ intellectuel, linguistique, littéraire traditionnel (oral) et moderne. L'écrivain les subit et les exploite à bon escient. La signification et le sens de son œuvre

se situent à ce niveau des relations indéniables entre ces divers champs.

Il y a donc chez Sony Labou Tansi, au départ, la position d'une vision d'un monde, d'un champ littéraire à part, ayant ses relations propres, subjectives et objectives, pourrait-on dire, déterminées par le social tropical. L'autonomie de ce champ littéraire est régie par le rapport spécifique de l'écrivain à la langue française :

Je donnerai certains détails susceptibles d'éclairer l'éventuel chercheur curieux de savoir comment utiliser un langage, je veux dire une manière d'aborder le langage. Il est déjà emmerdant pour un Africain de lire un livre, parce que forcément forme de mort. Il est plus emmerdant de lire en français et il l'est déjà davantage de l'écrire dans cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire, en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital, vitré. Le français, je peux me tromper, me paraît être une langue de raison contrairement à la langue de ma mère qui est une langue de respiration (soit dit entre nous que la respiration raisonne pour ne pas tomber dans le panneau séculaire de ceux qui scindent le monde en gens qui raisonnent et en gens qui dansent). Bref, la frigidité de la langue française (qui peut être soignée) m'est rendue évidente par la naissance du ou des créoles africains et antillais.

Il n'y a pas lieu de discuter ici cette thèse de Sony Labou Tansi qu'il avait daigné me communiquer dans une interview à Paris : le français, selon le poète sénégalais Léopold Sédar Senghor, est une langue d'« ordre » et de « clarté », de « raisonnement », plus apte à l'expression de la pensée et à l'abstraction. Faisons remarquer d'emblée que la thèse senghorienne sur les « capacités d'abstraction » du français et son pouvoir de conceptualisation et celle de Sony Labou Tansi sur la « frigidité » résistent à peine à la critique. Il n'y a pas de langues naturelles plus aptes à l'abstraction que d'autres. Toute langue naturelle est adaptée à l'expression des besoins d'une communauté donnée. Ceci dit, ce qui importe, c'est moins la vérité et la solidité de cette thèse que les conséquences que Sony en tire pour sa création littéraire : « Je fais éclater les mots pour exprimer ma "tropicalité" : écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique des noms capables par leur sonorité de rendre la situation tropicale ».

Naît ainsi un champ linguistique tansien. L'objectif de l'écriture est de créer cette langue, un français « tropical » dans une dimension « dramatique ».

Ce contexte culturel et politique évoqué, il convient d'aller maintenant à l'analyse du drame vécu par les personnages des romans et des pièces de théâtre retenus. Dans les drames, remarque pertinemment Christina Brambilla, *La parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque*, tous les thèmes qu'on avait remarqués dans les romans réapparaissent. En fait, *La parenthèse de sang* -- image ronde qui s'ouvre et se ferme sur une humanité « en interdiction d'existence » -- pourrait être définie comme une dramatisation de *La vie et demie* et de *L'État honteux*, alors que *Je soussigné cardiaque* porte sur la scène, comme dans *L'anté-peuple*, l'aventure individuelle et exemplaire d'un homme qui accède à l'existence par le choix de la liberté, à la manière des héros sartriens. Mais la différence avec le héros sartrien réside dans la liberté, alors que chez Sony, c'est le Destin.

La lutte contre le destin est le thème central des deux autres drames: *Antoine m'a vendu son destin* (1997) et *Moi, veuve de l'empire* (1987). Père fondateur d'une nation africaine indéterminée, Antoine croit dominer l'histoire en la manipulant, mais il en est écrasé. Toutefois, avant de mourir, il crie dans un sursaut d'orgueil: « Le temps de se tromper est fini. Je refuse de bâcler mon destin... je ne lutte pas pour les autres, parce qu'il faut des hommes pour sauver l'avenir... Je ne serai plus qu'un appel à l'espoir ».

Le drame au cœur de l'écriture

Il est maintenant temps d'analyser les quatre textes mentionnés au départ sur lesquels nous allons nous pencher aujourd'hui. L'intérêt est que le monde qu'il avait mis en scène dans *La vie et demie* et *L'État honteux* se trouve encore présent dans les pièces *La parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque* où les personnages, bien que changeant de nom parfois, n'en demeurent pas moins les symboles ou les porte-parole de ces individus qui, victimes ou coupables, vivent l'oppression dans leur réalité quotidienne. Donnons-en d'abord les résumés.

Dans *La parenthèse de sang*, des soldats recherchent Libertashio. La famille de ce dernier affirme qu'il est mort: « Mort ou pas mort, la loi interdit de croire à la mort de Libertashio donc il n'est pas mort! » Fort de cette logique militaire, le sergent, qui sera tué par Marc, qui sera tué et remplacé par Pueblo, remplacé par Cavacha,

ne désarme pas : « Nous cherchons Libertashio. Il nous en faut un, provisoire ou définitif ça n'a plus d'importance. Nous finirons par en trouver un provisoire définitif. »

Ils en trouveront « un ». Il sera arrêté, ses complices également. Arrestation, simulacre de procès, jugement, condamnation, emprisonnement, torture. Le cycle infernal de la tyrannie se déroulera sous nos yeux. Ainsi, d'absurdité en ignominie, l'énorme piège de la force imbécile et brutale resserrera son étau de folie et de haine.

Je soussigné cardiaque est de la même veine que *La parenthèse de sang*. Elle présente le drame d'un instituteur, Mallot, qui refuse de se soumettre au maître du lieu où il vient d'être nommé, « un colon espagnol de nationalité lebangolaise », Monsieur Perono, celui qui prétend être « le drapeau, la loi, la liberté, le droit, la prison, le diable et le bon Dieu » et qui déclare : « Toute la région m'écoute et m'obéit, disons aveuglement. »

Refusant les caprices de ce despote dérisoire comme il avait refusé auparavant d'autres pouvoirs insupportables, Mallot devra quitter le village avec sa femme enceinte et sa fille. Luttant contre le destin -- son destin -- et bien qu'il ne veuille pas être un héros, Mallot se révoltera. Il demandera un certificat d'incapacité, l'obtiendra et, espérant ainsi échapper aux mailles du filet, il se rendra au ministère afin de rencontrer le directeur général de l'enseignement. Là encore, l'échec sera au rendez-vous.

Ainsi, de refus en révolte, celui qui, par trois fois et sous des formes différentes (« je ne sais pas obéir, je suis impossible à mettre en conserve, je ne suis pas la chose des autres, j'appartiens à moi »), proclamera son indépendance et sa volonté d'être libre, se retrouvera en prison. C'est ainsi qu'on nous donne à voir, dans la scène un qui introduit le récit, sa révolte revue sous la forme d'un rêve. À la dernière minute, on le retrouve dans sa cellule : « Mon papa a raté sa Nelly », apprend-il à sa fille avant que les soldats chargés de son exécution ne viennent le chercher...

Dans la première pièce, dépassant la dénonciation -- la plus impitoyable et la plus juste soit-elle -- de l'oppression politique et progressant au-delà de l'anecdote, Tansi se livre à l'étude des réactions de l'homme face à la mort. Réunis en un même lieu, cette

antichambre de l'homme de la mort, les prisonniers se découvrent et se révèlent à eux-mêmes. Le médecin, sa femme, le curé, Martial (héros malgré lui), Aléyo (la fille de Libertashio), le fou réagissent, s'interrogent. Torturés, ils semblent exister par procuration. Sont-ils morts? Vivants? Une seule réalité: la souffrance. « Un mort vivant: la torture ». Au-delà de celle-ci, il n'y a plus rien. L'existence physique devient irréaliste; en eux, « ce n'est plus tout à fait humain ». La mort ressemblera alors à une délivrance, l'ultime arrogance d'un pouvoir imbécile et idiot.

Après cette lecture, de nombreuses questions peuvent être soulevées. La première: a-t-on affaire à un Tansi enfermé dans une « Histoire immobile » parce que « tout est *bâclé* »: la vie, l'histoire, le monde, l'univers, comme l'ont relevé beaucoup d'analystes? Tout est sans issue. L'univers est un « état honteux »: la condition humaine se déroule dans une situation carcérale. Pour y échapper, l'homme se bat comme un prisonnier dans une histoire absurde, incompréhensible, dans l'attente d'une apocalypse problématique et d'une régénération. Le destin pèse et enferme l'homme.

Son premier roman, *La conscience du tracteur* (1979a), présente l'histoire comme une maladie qui se déroule dans une espèce de science-fiction. Le contexte est celui d'une remise en cause totale du présent jugé sans issue. Il est toujours un drame sans issue et est toujours condamné: « J'ai, écrivait-il en 1986 dans un article dans *Équateur*, un problème avec aujourd'hui, parce qu'aujourd'hui semble dire à *bas demain* ». Le temps, qu'il s'appelle aujourd'hui, demain ou passé, est au cœur du drame qui ronge Tansi. L'histoire est un destin.

Le roman *L'anté-peuple* fait dire à l'héroïne: « Toute ma vie est maintenant hors de moi [...]. Il nous reste une chose à espérer, une: que la mort soit un chemin ». Un vieillard lui rétorque: « Le salut c'est la fin, pour ceux qui ne sont pas dupes ». Le personnage regarde sa vie du dehors. L'injustice est au centre et le pousse à traverser le fleuve pour fuir la prison. Mais l'histoire est destin.

Tansi, auteur, théoricien, metteur en scène (et aussi comédien) donne toute la mesure du drame dans l'écriture de *La vie et demie* et de *L'État honteux*, répercuté dans les pièces du Racado Zulu Théâtre. Le français y subit toute la mesure de son imagination créatrice au niveau de la présence pleine: prise en compte de tous

les niveaux des langages de la manifestation, faisant appel à toutes les techniques et esthétiques des métiers de la scène aussi bien traditionnels que modernes. Confronté au problème de la création, l'auteur fait ainsi déboucher sur un mouvement positif la mise en question du langage.

Les titres

Les titres tansiens ne laissent pas le lecteur indifférent. Le titre désigne, appelle et identifie un cotexte. Il annonce le contenu, renvoie indirectement à un monde possible et racole le lecteur. Par là, il permet la circulation et l'échange de biens culturels dans une société. Le titre participe ainsi à un processus culturel, où il fonctionne comme signal comportant un signifiant, un signifié et un référent. Les titres *La parenthèse de sang*, *L'État honteux* s'affirment comme dirigeant des cotextes : ils programment d'avance la lecture et imposent au lecteur la valeur des énoncés. Mais ceci n'est possible que dans la mesure où le lecteur se souvient de l'intitulé et le reprend en considération pendant la lecture, ce qui n'est pas toujours le cas.

Créations lexicales ou néologismes

Ici, la langue française subit les transformations que le cœur de Sony Labou Tansi lui impose « tropicalement » sur le plan lexical. Quelques échantillons pour *La vie et demie* : « excellentiel », « tropicalement », « regardoir », « tropicalité », « gester ». Dans *L'État honteux* : « héroïque ». Dans *L'anté-peuple* : « merdé », « mocherie ». Dans *Les yeux du volcan* (1983b) : « caviardé », « mannalogie », « dévirginisation ».

Ces termes s'enrichissent de noms composés à la tournure personnelle. Il en est ainsi des noms et des périphrases suivants dans *La vie et demie* : « les pas-tout-à-fait vivants », « la loque-père », « les près-de-mourir », « les hommes-bouts-de-terre », « les hommes-bouts-de-bois », « Chaïdana-aux-gros-cheveux, Chaïdana-à-la-grosse-viande ». Ne pas oublier les composants des différents guides providentiels : Jean-Cœur-de-Pierre, Jean-Cerf-Volant, Jean-Coupe-Coupe, etc. Tous ces noms portent le sceau du destin du personnage. Chaque nom est un sens qui rythme parce qu'il

rythme un sujet dont le destin est comme tracé par ses sonorités et sa musicalité.

Le champ des « tropicalités » de Tansi est vaste. Il intègre tout naturellement des africanismes traduisant l'environnement culturel familier à l'auteur et au lecteur. Des expressions telles que « mourir la mort », « recevoir une gifle intérieure » (*La vie et demie*); « dormir une femme », « mon frère, même père, pas même mère » (*L'État honteux*); des chants en kikongo (*L'anté-peuple* et *Les yeux du volcan*), sans oublier les proverbes, participent de la même cohérence interne de l'œuvre. L'essentiel ici est que l'auteur fait fonctionner une invention verbale dont le but est de doter les néologismes d'une sémantique révélant une épaisseur culturelle nouvelle.

Les locuteurs sont lingalaphones, kikongophones, francophones, situés de part et d'autre des deux rives du fleuve Congo, confrontés à des mêmes situations politiques créées par des « guides providentiels » qui s'appellent Bokassa, Mobutu, Idi Amin Dada, etc., représentés par des noms fictifs, comme le colonel Martini Lopez, successeur de son frère, le colonel Gaspard Mansi, etc., et qui imposent un ordre contesté par des opposants ayant comme noms Martial, Chaïdana, etc. Sur le plan linguistique, le français parlé par ces locuteurs est aussi concrètement situé : il n'est pas celui de l'Hexagone. Un énoncé comme celui-ci : « [I] dort la femme de son chef » a chez Tansi une signification qui est un simple décalque de la langue *kongo* : « Il couche la femme de son chef ». C'est que le culturel ne se superpose pas adéquatement au linguistique. La culture peut avoir, dans un pays, changé radicalement, alors que les structures morphosyntaxiques de la langue n'ont pas connu de semblables transformations. Le linguistique et le culturel sont deux champs de phénomènes largement indépendants et arbitraires. Lorsqu'on met le langage et la culture en relation, les perspectives du sens changent. Chez l'écrivain congolais, il y a le postulat suivant : le français par ses structures naturelles ne peut rendre les richesses du champ culturel « tropical ». Pour remédier à cette « pauvreté », l'écrivain avoue :

Je fais éclater le français pour exprimer ma « tropicalité » : écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique des noms capables par leur sonorité de rendre la situation tropicale... C'est-à-dire lui assurer une polysémie de poudre éclatée et à d'autres, un *seks* monolithe immuable... Ainsi « mourir cette mort » ne peut signifier

que mourir, alors que « tropicalité » peut, de manière volontairement ambiguë, vouloir dire « idiotie commise sous les tropiques ». « Noir de Martial », par exemple, est une expression-tunnel où passent tous les calibres de sens et de symboles [...]. Dans ma langue maternelle est posé sous le langage un sous-langage, sous le dire, un sous-dire qui agit de même manière que le sucre dans l'amidon: il faut mâcher fort pour qu'il sorte... Chez moi la langue n'est pas que parlée, c'est-à-dire respectée, dansée, bougée, jouée comme un instrument de musique.

Écrire en français revient donc à créer une nouvelle langue, faite d'inventions verbales (glissement de sens, traduction de l'oralité, décalque, polysémisation des mots). On notera qu'une bonne partie des énoncés est représentée dans l'œuvre de Tansi par des noms propres composés, les différentes séries des « Jean », qui donnent la tonalité du sens et du style de l'œuvre :

[L]e guide Jean-Cœur-de-Pierre se donna la promesse de ne jamais faire la chose-là qu'avec les femmes, en dehors de la semaine annuelle des Vierges. Il tint cette promesse, et c'est ainsi que naquirent à la maternité Saint-Jean-Cœur-de-Pierre et les deux mille petits Jean qui, à neuf ans, devaient procéder au choix de leur nom suivant une lettre de l'alphabet choisie par leur père. La radio nationale donna les noms des cinquante premiers-sortis-des-reins-des-reins-du-guide. C'étaient des Jean Coriace, Jean Calcaire, Jean Crocodile, Jean Carbonne, Jean Cou, Jean Chronique, Jean-Cerf-Volant, Jean-Cœur Dur...

Les jeux de mots

1) Superposition et polysémisation de sens dans un même mot ou dans une expression comme l'a bien relevé le Congolais Paul Nzete. De nombreux exemples de polysémie l'attestent. Souvent, il s'agit de la coexistence d'un sens propre et d'un sens figuré. Dans *L'État honteux*, « sauter aux yeux » : « Mon peuple veut qu'on lui saute aux yeux ». Employée par le guide providentiel, l'expression veut dire non seulement « être évident, s'imposer de façon incontestable au peuple » (sens figuré), mais aussi « qu'on lui crève les yeux, qu'on le torture » (sens propre). Pour empêcher le sens figuré de chasser le sens propre, Tansi en vient parfois à introduire une sorte d'image filée à ce sens. Dans *Les yeux du volcan* : « [U]n peuple mûr -- mais donc demandez-nous de tomber », le terme « tomber » introduit l'idée d'un fruit mûr, d'un fruit qui a achevé son développement et qui va dépérir s'il n'est pas consommé. L'emploi de « tomber » permet

d'éviter que le sens figuré de « mûr » (« adulte, sage, réfléchi ») fasse disparaître le sens propre du même mot ;

2) Fabrication de dérivés essentiellement connotatifs. Beaucoup de néologismes sont des doublets sémantiquement mal différenciés de termes existants : « Gaminages » ; « Prêcheries » est doublet de « prêche » ; « Coudoyade » est un doublet de « coudolement » ; « Civilisationner » est un doublet de « civiliser » ;

3) Production de reprises sémantiquement contrastées du même mot (variation sémantique) :

« Forcer le monde et venir au monde » dans « j'écris ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde » ;

« Être au pouvoir et prendre le pouvoir » dans « [...] Valso Paraison a mis quinze ans au pouvoir à prendre le pouvoir » ;

« Trente ans de corps mais un corps de vingt ans » ;

« Les Noirs auraient toujours des problèmes là où le Blanc ne verrait que du noir » ;

4) Jeu de miroir (subordination de deux vocables ayant le même item) :

« Absurdité » et « absurde » dans « [m]oi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde » ;

« Chair » et « chair » dans « [...] elle t'ajoute un grain de chair dans la chair » ;

« Sang » et « sang » dans « [...] leur viande artificielle [...] qui vous enlève un peu de sang dans le sang » ;

5) Accumulation de mots sans amplification sémantique (fantaisie stylistique) :

accumulation des prépositions « sur », « sous », et « hors de » dans « [!]a vie c'est d'abord et avant tout la curiosité, la question sur la vie, sous la vie, hors de la vie, avant et après » ;

accumulation des substantifs « plissements », « replis » et « plis » dans « elles deviennent de la pure et simple chair, avec des plissements, des replis et plis » ;

6) Production de combinaisons lexicales inattendues :

« Petits » et « grands » dans « on aime bien désobéir aux petits grands » ;

« Cailloux » et « viande » dans « ces cailloux de viande » ;
 « Mort » et « vie » dans « la mort de la vie » ;
 « Président » et « périmé » dans « le Président périmé » ;
 « Homme » et « demi » dans « homme et demi » ;
 « Chez » et « meurtre » dans « on est partout chez le meurtre »
 (1985).

Un théâtre de rêve

Un auteur a écrit : « Sony Labou Tansi mène de front un travail d'auteur dramatique et de metteur en scène : dans la violence du langage, en mettant sur la scène rêves et cauchemars, il invente un théâtre de la peur, qui dise notre époque [...] dominée de manière honteuse par l'esclavage, la peur et le sommeil ». Évocation de l'enchaînement de violences et d'absurdités, énorme « parenthèse de sang » dans laquelle l'Afrique s'est enfermée. Mais au-delà de l'enfermement, il y a tout ce monde hérité des ancêtres qui s'exprime dans la tradition mythologique, la chanson et ses rythmes, et toutes autres séquelles transmises et vécues quotidiennement.

L'auteur arrive ainsi à une forme de « théâtre total » qui mêle les ressources de la danse, du chant, de la récitation traditionnelle et qui mêle par exemple sur la scène de vastes légendes mythologiques.

Conclusion provisoire

Je dis provisoire, car il est difficile de tirer une conclusion définitive à partir des analyses d'une œuvre pluridimensionnelle et protéiforme. Tansi n'est pas « enfermable » dans une seule dimension. Du rêve, en passant par les « parenthèses de sang » dont souvent une bonne partie « se déroule sous forme de rêve et le réveil intervient seulement à l'aube », à la valorisation du « moi humain », de « l'être au monde », toutes les formes d'écriture sont permises. Y a-t-il drame dans ce maniement de l'écriture ? Avec toutes les libertés qu'il s'est permis de diffuser dans chacun de ses textes ? La réponse ne peut être que positive.

Georges Ngai est docteur en philosophie et lettres aux universités de Fribourg et Genève, ainsi que professeur émérite pour plusieurs institutions (Sorbonne, Grenoble, Bayreuth, universités Lovanium et de Lubumbashi en République démocratique du Congo). De 1982 à 2005, il fut consultant pour l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) et l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT). Il a en outre publié 14 ouvrages en tant que romancier, critique littéraire, philosophe, dont: *Littératures congolaises de la RDC de 1482- 2007* (2007), *Reconstruire la République démocratique du Congo* (2006), *Esquisse d'une philosophie du style* (2000), *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie* (1994), *L'errance* (1994), *Création et rupture en littératures africaines* (1994), *Lire le discours sur le colonialisme d'Aimé Césaire* (1994), *Césaire 70* (1984) et *Giambattista Viko ou le viol du discours africain* (1975).

Références

BARTHES, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives.

LIOURE, Michel (1973). *Le drame : de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin.

TANSI, Sony Labou (1997). *Antoine m'a vendu son destin*, Paris, Acoria.

-- (1987). *Moi, veuve de l'empire : tragédie musicale comique en trois tableaux*, Paris, L'Avant-scène.

-- (1985). *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil.

-- (1983a). *L'anté-peuple*, Paris, Seuil.

-- (1983b). *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil.

-- (1981a). *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier.

-- (1981b). *L'État honteux*, Paris, Seuil.

-- (1979a). *La conscience du tracteur*, Yaoundé, CLE.

-- (1979b). *La vie et demie*, Paris, Seuil, coll. Points.