

NTELA

N° 01, Janvier-Juin 2021



ISSN : 2789-3588

**Revue du Centre Universitaire de Recherche
sur l'Afrique (CURA)**

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
BP : 2642, E-mail : cura.congobrazza@gmail.com
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897

Couverture : Figure de chasseur bantou de l'Afrique centrale. Statuette collectée par le Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire (actuelle Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université Marien Ngouabi), entre les années 1975 et 1980. Dans les langues kongo de cette sous-région, le bon chasseur est justement appelé « *NTELA* ». Par métonymie, ce nom symbolise l'homme constamment animé par la quête des savoirs et des connaissances ; un scientifique qui cherche, qui trouve et qui partage ses trouvailles avec les autres au moyen de la publication.

Les opinions exprimées dans les différents textes publiés ici sont celles de leurs auteurs. Elles n'engagent nullement la Revue *NTELA*

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
E-mail : cura.congobrazza@gmail.com

NTELA

____ N° 01, Janvier-Juin 2021 ____

ISSN : 2789-3588

**Revue du Centre Universitaire de Recherche
sur l'Afrique (CURA)**

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)
BP : 2642, E-mail : cura.congobrazza@gmail.com
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897

Publications semestrielles de la Revue NTELA

Directeur de publication

Yvon-Norbert GAMBEG

Rédacteur en chef

Jean Félix YEKOKA

Comité de rédaction

Jacques Nkeoua Oumba, Paul Kibangou, Régina Patience Ikemou, Rony Dévyllers Yala Kouanzi, Samuel Kidiba, Dieudonné Mouakouamou Mouendo, Didace Kevin Kouloungou Boungou, Jean-Bruno Bayette.

Comité scientifique

Jean-François Owaye, Professeur, Université Omar Bongo (Gabon), Miche-Alain Mombo, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Georges-Claude Tshund'Olela, Professeur, Université de Kinshasa (RD. Congo), Omer Massoumou, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Françoise Blum, Professeur, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne (France), Bienvenu Boudimbou, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Joachim Emmanuel Goma-Thethet, Professeur, Adon Simon Affessi, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d'Ivoire), Université Marien Ngouabi (Congo), Dieudonné Tsokini, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Pierre Yvon Ndongo Ibara, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Joseph Zidi, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Henri Yambené Bomono, Professeur, Université Yaoundé 1 (Cameroun), Rogacien Tossou, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Université Marien Ngouabi (Congo), Yvon-Norbert Gambeg, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Sophie Pulchérie Tape, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d'Ivoire), Amuri Mpala Lutébélé, Professeur, Université de Lubumbashi (RD. Congo), Didier Ngalebaye, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo).

Infographie : Dreid Miché KODIA MANCKESSI

SOMMAIRE

Éditorial	11
------------------	----

Articles

I. Histoire

Ressentiment et fronde contre l'Occident dans les musiques africaines urbaines

Jean Félix YEKOKA 17

Mobilités, identités et gestion intégrée des patrimoines en Afrique centrale

Stévio Ulrich BARAL-ANGUI 39

L'OIHP, l'OHSDN et l'internationalisation des problèmes de santé des territoires dominés d'Afrique centrale (1923-1939)

Simplice AYANGMA BONOHO 57

Le paludisme en milieux indigène et européen en Afrique Équatoriale Française (1931-1938)

Dreid Miché KODIA MANCKESSI 77

II. Psychologie-Sociologie

Autoreprésentation de la maladie chez les personnes atteintes du diabète vivant à de Korhogo (Côte d'Ivoire)

Taïba Germaine AINYAKOU, Bernadette BLA, Assamoi Benibego Edouardo Dekantus AMAN 95

La fistule obstétricale en république du Congo : défis et perspectives psychologiques

Nicaise Léandre Mesmin GHIMBI, Cyr Justus ZOLA DANY SAMBA 109

III. Langues-Littérature

Mythes et « sentiment de fantastique » dans les littératures postcoloniales : Sony Labou Tansi, Maryse Condé
Analyse KIMPOLO 127

L'intertextualité dans la construction du discours poétique de Maxime N'Debeka
Dieudonné MOUKOUAMOU MOUENDO 147

L'esthétique de la recomposition des textes dans *verre cassé* d'Alain Mabanckou
Ghislain Méliodore MVOULA-MASSAMBA 169

L'esthétique de l'absurde dans *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi
Didace Kevin KOULOOUNGOU BOUNGOU 191

Espace et représentations identitaires dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula
Ourbano MBOU-MAKITA 207

Yoruba Mythology in Wole Soyinka's *A Dance of the Forests and The Road*
Anicet Odilon MATONGO NKOUKA, Herlyn Juverly ALONGANA 221

L'esthétique de l'absurde dans *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi

Didace Kevin KOULOOUNGOU BOUNGOU*

Résumé

Cet article entend examiner le rôle de l'esthétique de l'absurde dans *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi. Il montre que l'écriture de l'absurde se déploie dans cette œuvre comme langage et pensée sur un monde pris dans les tourments de l'histoire. L'absurdité des situations, de l'homme, de la vie, les contradictions les plus surprenantes, qui dérèglent et empoisonnent la société africaine postindépendante, sont à la base de cette écriture. Cela va sans dire qu'une réalité africaine plus qu'incommode a inspiré la production de cette œuvre aux formes et contenus surréalistes et absurdes. Ce qui logiquement dans cet imaginaire dramatique de Sony Labou Tansi contribue à sa cohérence interne, tout en étant implicitement un appel par celui-ci à un monde normal.

Mots-clés

Esthétique, absurde, absurdité, imaginaire dramatique, contradictions.

Abstract

This article examines the role of the aesthetics of the absurd in Sony Labou Tansi's *La parenthèse de sang*. It shows that the writing of the absurd unfolds in this work as language and thought about a world caught up in the torments of history. The absurdity of situations, of man, of life, the most surprising contradictions, which disrupt and poison post-independent African society, are the basis of this writing. It goes without saying that a more than inconvenient African reality has inspired the production of this work with its surreal and absurd forms and contents. This logically contributes to the internal coherence of Sony Labou Tansi's dramatic imagination, while implicitly calling for a normal world.

Keywords

Aesthetics, absurdity, absurdity, dramatic imagination, contradictions.

* Université Marien Ngouabi, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Brazzaville (Congo)

Introduction

Des études montrent que Sony Labou Tansi est l'un des écrivains africains dont le langage poétique, romanesque ou théâtral exprime de façon manifeste l'absurde. « Le héros sonyien à la croisée des principes sartriens et nietzschéens » (K. M. Kapanga, 1999), « De l'efficacité de l'allégorie et du bon usage de l'absurde dans *Antoine m'a vendu son destin* » (R. Clavari, 2013), « La théâtralité de l'absurde dans le théâtre de Sony Labou Tansi » (C. Albert, 2013), sont entre autres études sur la problématique de l'absurde dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Labou Tansi lui-même, dans son avertissement au roman *La vie et demie*, évoque « l'absurdité de l'absurde » (S. Labou Tansi, 1979, p. 9) et fait référence à Ionesco qui est l'un des dramaturges pionniers de l'écriture de l'absurde.

Seulement, ce langage littéraire qui s'appuie sur l'absurde a pour terreau privilégié le théâtre (Labou Tansi y a produit plus d'une quinzaine de pièces). Ce constat critique de Papa Samba Diop sur Labou Tansi nous y éclaire : « Tout le travail dramaturgique et la dynamique narrative mène à l'absurde qui est un élément incontournable de sa dramaturgie (P. S. Diop, 2013, p. 13) ».

L'imaginaire dramatique de Labou Tansi se lit, par endroits, à travers un langage et un contenu atypique qui préfigurent un univers anormal contrastant ou tranchant visiblement avec le sens logique de la condition humaine et les attentes du public.

L'absurde nous semble ainsi chez Labou Tansi une stratégie scripturale qui participe de l'esthétique¹ de son imaginaire dramatique. Cette étude examine justement ce type d'esthétique de l'absurde dans *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi. Deux questions se posent : comment l'esthétique rime-t-elle avec l'absurde qui est refus du sens ? Quel est le rôle de l'esthétique de l'absurde dans cette pièce de théâtre ?

En effet, 40 ans après la publication de *L.P.S.*², et 60 ans après les indépendances en Afrique francophone subsaharienne, aucune perspective ne laisse entrevoir la possibilité d'une vie meilleure à tous.

¹ L'esthétique : c'est le mode de communication choisi par un artiste, son style, selon qu'il suit les règles établies ou les transgresse. L'esthétique s'analyse en termes de choix, celui du sujet, de la thématique, de l'interprétation de la réalité ; celui de la langue, de son niveau, des liens entre les mots, de leur mise en valeur ; celui du genre littéraire, etc.

² *L.P.S.* : abréviation de *La parenthèse de sang*.

Les coups d'État militaires, les abus du pouvoir, les guerres civiles et ethniques, les droits fondamentaux bafoués, les laissés-pour-compte, les espoirs déçus, l'incapacité des Africains à s'autodéterminer et à s'autogérer, etc. entretiennent encore le pessimisme dans la conscience de certains Africains. Ce qui nous semble, chez Labou Tansi, sur fond de désenchantement et de révolte, inspirer l'écriture de l'absurde, tout de l'esthétique de *L.P.S.* Michel Le Bris et Alain Mabanckou expliquent cette nouvelle orientation de l'écriture :

À la fin des années 70, l'Afrique bascula dans l'afropessimisme né des désillusions des indépendances. La critique contre la colonisation fut « suppléée » par le plaidoyer contre les dictatures dans la plupart des pays du continent (M. Le Bris et A. Mabanckou, 2013, p. 13).

Ce plaidoyer dont parlent Le Bris et Mabanckou apparaît, chez Labou Tansi, sur l'écriture de l'absurde, comme un artifice ou un subterfuge qui vise à susciter interrogation et prise de conscience du public, afin de corriger et de recréer ce monde africain demeuré infernal sous l'administration de ses « fils ».

L'objectif poursuivi dans cette étude est donc de montrer que cette écriture de l'absurde, loin de traduire l'incohérence interne de *L.P.S.*, exprime au contraire une dynamique textuelle qui n'appauvrit en rien son sens, et qu'elle est révélatrice du projet du dramaturge de rétablir l'ordre social perdu.

Pour atteindre cet objectif, nous avons choisi de mener cette étude suivant l'approche thématique. Il s'agira de repérer à partir du texte des structures formelles ou langagières qui seront classées en fonction de leur rapprochement sémantique, afin d'aboutir aux réseaux de significations. Ces réseaux constitueront les axes qui feront l'objet des chapitres de cette étude. Ils seront ensuite décryptés, analysés et interprétés, en partant du sens manifeste au sens latent. Il s'agit suivant ce que Jean Starobinski dit du critique :

Le critique est celui qui, tout en consentant à la fascination que le texte lui impose, entend pourtant conserver droit de regard. Il désire pénétrer plus loin encore ; par-delà le sens manifeste qui se découvre à lui, il pressent une signification latente (J.-C. Blachère et A. S. Fall, 1977, p. 33).

Ainsi, nous lirons *L.P.S.*, en y décelant mots, expressions, phrases, images, signes qui, une fois réunis selon leur force de suggestion, permettront de traiter respectivement de l'absurde comme ferment de cohérence interne de cette pièce de théâtre et d'appel à un monde normal.

1. Cohérence interne de l'œuvre

La cohérence interne d'une œuvre se définit en général par son adéquation avec les valeurs esthétiques établies. Ces valeurs esthétiques sont des règles et des prescriptions qui régissent la production des œuvres littéraires.

Au théâtre, les règles ou les prescriptions applicables à la dramaturgie sont exhumées de la *Poétique*³ d'Aristote. Et le théâtre classique va se définir à partir de l'interprétation qui a été faite de cet ouvrage. *La pratique du théâtre* (1657) d'Aubignac montre bien le caractère rigoureux du dogme hérité d'Aristote. L'imitation des Anciens, la règle de trois unités, la vraisemblance, la raison, se conçoivent comme le but escompté :

La raison en effet est le grand principe du théâtre classique : c'est lui qui dicte le souci de la vraisemblance, du bon sens, du naturel, de la « bienséance » (c'est-à-dire la conformité aux goûts du public) (J.-C. Blachère et A. S. Fall, 1977, p. 12).

Or ces règles de la dramaturgie classique n'ont pas toujours été respectées de tout temps. Elles subissent des transgressions qui laissent une grande place à une originalité esthétique, à un style personnel. C'est ce que l'on voit avec le théâtre romantique⁴ au XIX^e siècle, mais surtout le théâtre de l'absurde au XX^e siècle. Ce dernier n'est pas assujéti aux règles préétablies et s'oppose à la raison, au sens. D'où la problématique de la cohérence d'une œuvre dont l'écriture s'appuie sur l'absurde.

Par cohérence interne de l'œuvre, l'on entend ici tout un processus de mise en forme esthétique qui obéit à une logique spécifique et intrinsèque de l'œuvre.

³ La *Poétique* d'Aristote est l'ouvrage de référence de la doctrine classique en matière d'esthétique littéraire. Cet ouvrage qui jette les bases de la production littéraire a inspiré plusieurs auteurs.

⁴ Le théâtre romantique : ce théâtre ne s'appuie pas sur les règles de la dramaturgie classique. Il considère que la création est le produit d'une inspiration personnelle.

L.P.S. se caractérise par une rupture avec les conventions régissant la dramaturgie traditionnelle. La structuration de la pièce et le langage des personnages bouleversent l'horizon d'attente des lecteurs. Cette œuvre n'est pas une œuvre écrite à la Racine⁵. Elle s'écarte des canaux esthétiques traditionnels, classiques, pour proposer une division structurante de la pièce qui tient compte, non des tableaux ou des actes subdivisés en scènes, mais du « *Temps* » (« *Premier soir* », « *deuxième soir* », « *troisième soir* », « *quatrième soir* », « *le premier matin* »). Ce type de structuration n'a d'égal que le texte théâtral de Labou Tansi *La Peau cassée* publié aux Éditions théâtrales (2006).

Cette structuration en temps, peu commune, n'est pas gratuite. Elle n'a de sens que pour justifier une succession d'événements tragiques. Elle laisse comprendre le non-dit des « *matins* » non évoqués comme des moments de pauses des tortionnaires. Ainsi, les « *soirs* » se succèdent illogiquement aux « *soirs* » jusqu'au cinquième jour, « *le premier matin* », sans que les personnages soient en situation d'espérer une vie normale. Le temps échappe à tout le monde, même à celui qui croit le disposer : « *ça dépend de nous. On peut même tout remettre à demain. Le temps ! Oui, le temps. Vous êtes dans notre temps* » (*L.P.S.*, 1981, p. 69.), s'enorgueillit Cavacha. Mais ce temps, personne ne le dispose en réalité puisqu'il s'accélère, s'immobilise et se ferme dans une parenthèse de chasse à l'homme. Car les soldats tuent, s'entretuent et promettent le chaos à la capitale⁶ comme on le lit dans cette réplique de Cavacha : « [...] *Ceux qui veulent me suivre, en route. Nous allons fusiller la radio nationale. Nous allons fusiller la capitale.* » (*S. Labou Tansi.*, 1981, p. 71).

Ainsi, il y a chez Labou Tansi une esthétique de traçabilité de temps spécifique à son imaginaire, qui loin d'être incohérente, révèle paradoxalement, de façon cohérente et logique toute l'ampleur du malheur que les soldats accentuent le soir, sans détour. Le soir, pourrait-on dire, est le moment privilégié pour les malfaiteurs de semer le trouble et la désolation, de ruiner la paix et la joie de leurs congénères.

De même, l'espace où évoluent les personnages dans *L.P.S.*, à savoir la « villa bleue » de Libertashio, surprend par l'intensité des

⁵ Racine représente la perfection classique dans la production de la tragédie (sous-genre du théâtre), tant du point de vue de la construction formelle que de celui de la mise en jeu des passions.

⁶ La capitale représente ici le régime politique, et ceux qui l'incarnent.

violences et des assassinats qui s'y pratiquent. Cet espace est, en fait, un non-espace où la vie côtoie quotidiennement la mort. La violence, en effet, résulte toujours de l'absence de représentation du monde de l'autre. Lorsqu'on ne reconnaît pas le monde de l'autre, on le détruit en toute conscience. Labou Tansi montre bien, à travers les personnages de Soldats, leur détermination à tuer, et partant, à détruire la vie. La « villa bleue » des « Libertashio » ou de la société qu'elle représente est appelée à disparaître, car elle est le théâtre des opérations de tortures et de tueries qui n'épargnent personne.

Au-delà de la fiction, ce fait rappelle, en Afrique, les crises sociopolitiques et tribales qui se soldent par toutes sortes de destruction. Biafra (1970), Rwanda (1994), République centrafricaine (2012-2015), etc., témoignent de cette expérience d'anti-humanité. C'est dire que « l'analyse du discours, discipline d'interprétation, peut devenir un lieu d'articulation de la linguistique à l'histoire sociale, ou l'histoire des idées, voire un moyen d'investigation de l'idéologie » (S. Moirand, 1996, p. 5).

Labou Tansi explore ainsi une esthétique de négativité de destruction de la vie et du monde en peignant le mal et la destruction.

Par ailleurs, le langage des personnages dans *L.P.S.* est truffé de néologismes et de mots qui n'obéissent, en réalité, à aucune logique. En effet, les répliques du personnage de Fou : « *Obramoussando ! Agoustano* » (S. Labou Tansi, 1981, p. 6.) ; « *Larmonta* » ; « *kanamasha* » (S. Labou Tansi, 1981, p. 7) ; « *Arrière. Pangahishio* » ! *Arrière, Obimashari !* » (S. Labou Tansi, 1981, p. 8) ; etc., et celles de Mme Portès : « *kanaramoshéméyané. Koumpira, koumprazo* » (S. Labou Tansi, 1981, p. 54.) ; « *Aganamatamoshéyimoni* » (S. Labou Tansi, 1981, p.57) ; « *moshédi moni mantari* » (S. Labou Tansi, 1981, p. 58) ; « *Ramoushé opanang bourasheyi* » (S. Labou Tansi, 1981, p. 59), etc. n'ont de vrai que ce langage créé par le dramaturge. Ces mots n'ayant pas de sens, *a priori*, traduisent une incommunicabilité au sein d'un monde où la violence est le maître-mot. Si le non-sens communicationnel du Fou serait raisonnable – Le Fou a perdu la raison à cause de sa maladie mentale ou psychique -, celui de Mme Portès suscite une interrogation. En tant que femme, Mme Portès n'a-t-elle pas subi un choc émotionnel lié à la perversion de son époux, le Docteur, qui désire ardemment une autre femme Aleyo dans un contexte de crise ? C'est là une absurdité de situation, à savoir que le Docteur et sa femme se disputent d'amour dans une atmosphère de chaos total.

En réalité, en analysant les événements survenus dans *L.P.S.*, tout porte à croire que l'incohérence langagière de ces personnages relève d'une révolte ou d'un délire consécutif aux crises sociopolitiques vécues par eux (les années 70 et 80, en Afrique subsaharienne, ont été marquées par une récurrence des coups d'État politico-militaires, avec généralement des conséquences néfastes, tant sur le plan humain, politique que socioéconomique). Ce qui est non sans sens. Car cet écart sur le plan linguistique se ressent d'abord comme une cacophonie, puis comme le résultat d'une intelligence supérieure. Ce langage spécifique à l'imaginaire de Labou Tansi correspond au monde que celui-ci met en œuvre. La déconstruction du monde et les contradictions qu'il recèle nourrissent un discours déconstruit, un langage désarticulé. Il se passe ainsi que chaque situation existentielle correspond à un langage, une forme de discours qui la dévoile tant soit peu. Tombent ici sous le sens ces mots de Pierre Bourdieu : « *La forme dans laquelle s'énonce l'objectivation littéraire est sans doute ce qui permet l'émergence du réel le plus profond, le mieux caché* » (N. Toursel et J. Vassevière, 2008, p. 55). L'on comprend dès lors que la révolte qui convoque un discours de révolte, quoique parfois incompréhensible à première vue, n'appauvrit en rien la logique des faits du texte. Le dramaturge utilise ainsi un moyen d'exprimer la révolte ou une vive émotion par des signifiants qui, *a priori* discordants, ne renvoient à aucun signifié, mais *a posteriori* raisonnables et significatifs. S'il n'y a pas de logique de colère – la colère étant un état psychologique qui échappe au contrôle de la conscience – il n'y a peut-être pas aussi une logique de la révolte qui généralement frise l'inconscient. Or, à en croire la théorie⁷ de Lacan, l'inconscient est structuré comme un langage. Si tel est le cas, la révolte est un langage, et qu'elle est donc logique parce qu'elle est une réponse à l'injustice, à la violence aveugle des hommes.

Aussi, nous constatons, dans cette pièce de Labou Tansi, que la langue qui nourrit la littérature s'écarte parfois des normes. Par les expressions : « *j'ai une chair sergent* » ; « *ah ! Ces franconneries de vin* » ; « *les cons de la capitale se sont débrouillés pour nous pisser dans la peau !* » (S. Labou Tansi, 1981, p.71) ; « *Couchez-le. Qu'il*

⁷ Lacan est, après Freud, l'un des psychanalystes qui s'est intéressé au rapport entre l'inconscient et le langage. Il montre que la matière signifiante des mots conscients, en effet, recélaient des messages qui préexistaient au sens global, au signifié du langage.

meure sur le ventre. Qu'il essuie la honte de mourir sur son ventre » ; « ce mot-là est vivant » (S. Labou Tansi, 1981, p. 62), etc., Labou Tansi semble « tropicaliser » la langue française en l'adaptant à la réalité qui est celle d'une Afrique dans les tourments de l'histoire. Par le langage des personnages et la langue utilisée se dégage une spécificité esthétique de Labou Tansi. Il y a chez ce dramaturge cette volonté de

légitimer la thèse de l'appropriation de la langue française par l'écrivain africain. [...] Celui-ci fait de cette langue sa propriété, et à travers la création littéraire il la fait « éclater » afin d'élaborer des textes satiriques [...] (A. Mbanga, 1996, p. 89).

Cette appropriation de la langue, qui se démarque parfois de l'univers linguistique du colonisateur, montre une spécificité esthétique qui se veut dénonciation d'un ordre sociopolitique et culturel absurde. Appropriation qui est recherche d'une indépendance, non seulement sur le plan linguistique et discursif, mais aussi existentiel. Car le discours quel qu'il soit, « *est traversé par du psycho-social, du psycho-cognitif, du psycho-culturel, du psycho-affectif* » (S. Moirand, 1996, p. 5).

Ce choix conscient de l'écriture de l'absurde par Labou Tansi n'est autre que dévoilement du sens d'un monde défectueux, un monde d'injustices, de tortures, d'assassinats. Aleyo le montre dans un langage qui lui est propre :

En effet, oui. Qu'est-ce que je ne comprends pas là-dedans ? C'est farouche là-dedans, farouche mais simple. La peur est morte, la honte aussi ; le courage, tout reste la chair à tuer » (S. Labou Tansi, 1981, p. 7).

Précisément, dans *L.P.S.*, les actes de violence riment avec le langage de la violence. Ce langage est l'expression manifeste du culte à la tuerie auquel nous invite Pueblo :

Trouvez quelqu'un pour le tuer. Pas mes soldats. Mes soldats ne sont pas des tueurs de vaches. C'est dégradant. C'est même lâche. Tuer une vache pour un soldat est un moment d'ignominie. L'opprobre ! Vous comprenez ! » (S. Labou Tansi, 1981, p. 26).

Le dramaturge, à travers ce personnage, use de l'humour noir ; l'on voit comment la réalité est présentée ici sous ses aspects contradictoires et inhumains. Cette absurdité de situation est inédite pour le commun des mortels, comme pour le personnage de Kalahisho. Comment comprendre cette antinomie où des tortionnaires soient incapables de tuer une vache alors qu'ils sont prompts à tuer des humains ? C'est là une déshumanisation évocatrice d'une esthétique du désastre.

Finalement, l'écriture de l'absurde ne remet pas en cause la littérarité de cette pièce de théâtre. Elle est une métaphore, un prétexte pour exprimer l'absurdité du monde et en exorciser le mal. D'où la nécessité d'une lecture double pour ce texte de Labou Tansi, une lecture qui doit aller du texte visible au texte invisible. Philippe Hamon qui théorise sur les formes de l'écriture oblique en littérature accrédite l'existence de texte double qui donne un texte invisible. Au-delà des structures formelles et sémantiques d'un texte se cachent en réalité d'autres structures qui, sur le plan idéal, s'opposent aux premières structures. Sous l'effet de contradiction, sur ce monde anormal peint par Labou Tansi, il faut lire un monde normal invisible. C'est une sorte d'ironie où le dramaturge exprime le contraire de ce qu'il pense.

De cette analyse se dégage ainsi une conviction : *L.P.S.* préfigure une dynamique textuelle (formelle et sémantique) qui, au-delà de l'absurde est « *sens du non-sens* » (L. M. Yoka, 1997, p. 29). Mais, ce sens du non-sens est la postulation d'une écriture de quête du sens existentiel en vue d'un monde normal.

2. Appel à un monde normal

Dans cette partie, l'objectif est de montrer la portée littéraire de l'esthétique de l'absurde dans *L.P.S.* Il s'agit de montrer que cette esthétique ne se réduit pas à un simple agrément, mais qu'elle répond à un besoin existentiel.

Certes, la spécificité du texte littéraire se cherche du côté de la valeur esthétique, dit-on. Emouvoir l'esprit ou provoquer un plaisir à partir du texte semble être l'objectif premier assigné par les artistes-écrivains. Le texte littéraire doit plaire, ce qui fait que dans sa production, l'écrivain doit tenir compte de l'esthétique, du Beau. Selon Baudelaire, « *la condition génératrice des œuvres d'art est l'amour exclusif du beau.* » (N. Tournel et J. Vassevière, 2008, p. 21).

Cependant, cette esthétique que vise l'écrivain n'est pas toujours une fin en soi. Elle est parfois la fuite d'une réalité socio-politique que l'on ne saurait expliquer. Les désillusions de la révolution de 1848 en France ont par exemple facilité l'éclosion d'un courant littéraire, le Parnasse, avec pour crédo « *l'Art pour l'Art* »⁸. « *L'esthétique peut alors devenir une sorte de recours, d'échappatoire diront certains* » (A. Preiss, 1988, p. 11). Il n'est pas toujours évident d'oublier le sentiment pour la plastique. La littérature a donc une fonction sociale. Elle a substantiellement partie liée avec la société et n'exclut pas la part utilitaire qui cadre avec la vision des écrivains négro-africains qui, comme Senghor, préfèrent l'art pour le progrès et estiment que la dimension utilitaire de l'œuvre est une part même de leur esthétique. Ainsi, quels que soient les choix esthétiques opérés, l'écrivain a un rôle social à jouer ; il répond à une question existentielle.

En littérature négro-africaine, l'Afrique ancestrale mythique, l'esclavage, la colonisation et ses travers, l'échec des indépendances, la vie en général et ses problèmes, sont des référents auxquels s'attachent les écrivains dans leurs œuvres. Tous horizons confondus, les écrivains décrivent les problèmes inhérents à leur société. Le lecteur qui découvre ces problèmes existentiels fictifs est fixé sur les intentions de l'auteur. L'œuvre de Labou Tansi se situe sans ambages dans cette perspective. Elle est une réflexion sur les problèmes de la société. Le théâtre, qui est son genre de prédilection, permet ainsi de communiquer efficacement sur la situation sociale. Ce que, sur cette particularité du théâtre, corrobore Barthélémy Kotchy (1984, p. 60) en citant Aimé Césaire :

Avec l'accès à l'indépendance des pays africains nous sommes entrés dans le moment de la responsabilité, on jette un regard en arrière ; on s'interroge, on essaie de comprendre. Or dans ce siècle où nous sommes, la poésie est un langage qui nous paraît plus ésotérique. Il faut parler clair, parler net, faire passer le message. Et il me semble que le théâtre s'y prête bien.

En mettant aux prises les personnages et/ou les actants, le dramaturge communique au public ses pensées, ses passions, ses projets. Ainsi, il use de quelques procédés esthétiques pour toucher le lecteur, le faire réagir, le cas échéant. Chez Labou Tansi, le commerce

⁸ « L'Art pour l'Art » : expression qui indique que la valeur intrinsèque de l'art est dépourvue de toute fonction didactique, morale ou utilitaire.

au monde se fait, entre autres, et paradoxalement, par l'écriture de l'absurde, écriture qui frise par endroits la démence, la déraison ou le non-sens. De fait, l'œuvre de Sony se découvre comme une relation subtile du dramaturge au monde à travers la fiction. L'auteur de *L.P.S.*, lui-même, dit d'ailleurs se jouer de la réalité en pratiquant une « *forme de cache-cache avec la réalité* » (D. Maximin, 1988, p. 90). Ce jeu auquel se livre le dramaturge justifie cette rhétorique qui mêle ironie, humour noir, parodie et burlesque. Cette réplique du Docteur en est une illustration :

Oui, bâtard ! Votre temps ! Oui. Mais je meurs debout - toi, tu mourras à quatre pattes, tu mourras la mort des mouches – À moins que tu ne retournes ... sous les jambes de ta maman ! Je te crache tout mon sang, toute ma puanteur dans les nerfs. Assassin ! Assassin ! Ordures des ordures. Chien des chiens : monstre. Que le ciel soit noir sur tous les jours de ta bâtardise (S. Labou Tansi, 1981, p. 70).

Ces propos faits d'images grotesques et métaphoriques préfigurent une imprécation du Docteur, qui peut aussi être celle du dramaturge de voir disparaître cette « espèce humaine » destructrice de l'humanité. La fiction, qu'elle soit débridée ou fantaisiste, est un prétexte pour dénoncer le mal et appeler au respect de la vie. C'est un appel au bien-être planétaire puisqu'il s'agit de la créature humaine. Mais, comment l'esthétique de l'absurde peut-elle être un appel à un monde normal ?

Quand, en Europe, les dramaturges Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, inaugurent le théâtre de l'absurde, les premières critiques les taxent d'iconoclastes. Car ces auteurs s'écarterent des valeurs esthétiques traditionnelles régissant l'art dramatique. Ils s'attaquent ouvertement aux traditions classiques. Or l'écriture avant-gardiste de ces auteurs est énonciatrice de sens du non-sens. Par des œuvres qui s'écarterent de toute logique, de toute raison ou de tout système (politique, économique, social, culturel, etc.), on entend s'attaquer à la raison, semble-t-il, qu'elle a été à l'origine des catastrophes humaines. La Première et la Seconde Guerre mondiale par exemple ont été imposées aux hommes par d'autres en toute conscience. Il y a, chez ces dramaturges occidentaux, l'expression d'une humanité débarrassée, de tout projet. Mais, derrière cette absence de projet se lit un projet totalement humain : l'aspiration à la liberté, à la paix, au bien-être social.

Ce projet existentiel est ce que l'on découvre en Afrique francophone chez les dramaturges comme Maxime N'Debeka, Sylvain Bemba, Goneyo Repago, Sony Labou Tansi, etc. dans un contexte sociopolitique et culturel différent. Quel que soit l'auteur, l'objectif est d'amener le lecteur à une prise de conscience qui puisse expédier ou exorciser les maux devenus raisonnables dans une société en perte. Mais, comment dans *L.P.S.*, Sony entrevoit-il un monde normal à travers l'écriture de l'absurde ?

En effet, dans les incohérences du langage des personnages, leur raisonnement insensé, la représentation de la violence, l'absurdité des situations, se met en place tout le rêve de Labou Tansi. En restituant dans une tragédie unique le non-sens de la vie sous toutes ses formes, il veut marquer son dépit pour le monde. Car le dramaturge sait que l'homme sensé verrait chez le « Guide providentiel » ou les « soldats » des bêtes humaines, et en Libertashio et « les Libertashio » des victimes innocentes. Labou Tansi cherche donc des solutions aux problèmes de la société, du monde. Il veut toucher, faire réfléchir le public et espérer tout à la fois de lui une attitude agissante. Ce que dit le prologue dans *L.P.S.*, non seulement inquiète, mais aussi nécessite une prise de conscience :

Ah ! Cette ville rasée où ils n'ont pas laissé Pierre sur Paul !
Mais un homme à qui on donne une chance sur dix de vivre n'a
pas de quoi se plaindre dans un monde où la moyenne devient
celle d'une chance sur mille. (S. Labou Tansi, 1981, p. 67).

Cette situation d'extrême gravité que présente le prologue peut se comprendre comme un souci profond du dramaturge de combattre par les mots les actes de déshumanisation et de destruction outrancière.

La violence démesurée et absurde théâtralisée par Labou Tansi nous rappelle cette pointe d'humour noir mise en œuvre par Maxime N'Debeka (2000, p. 9) à travers le personnage de l'Ancien dans *Le diable à la longue queue* : « [...] *Nous ne tuons pas des gens. Nous nettoions. Nous astiquons notre territoire. On préserve l'environnement de toutes les merdes.* » Sous l'angle d'une écriture oblique, ce texte n'debekayen rejoint le texte sonyien dans lequel un besoin implicite de « nettoyer », de débarrasser le monde des monstres humains de la politique ou de tout système de pensée qui se déploie comme une négation de l'existence. Cette atmosphère de « lessivage radical » ou de fin du monde selon N'Debeka et Labou Tansi est

annonciatrice de fin de cycle ou de cycle infernal, cette « parenthèse de sang » pour un autre cycle où la folie serait la sagesse, la prison la liberté, l'injustice la justice, la violence la paix, le malheur le bonheur, l'inhumain l'humain.

C'est, de toute évidence, cette situation existentielle que décrit Alfred de Musset bien avant Labou Tansi, à travers le personnage de Philippe dans *Lorenzacio* (Acte III, scène 2 ; 1834) : « Eh bien ! Oui, que l'injustice faite à ma fille soit le signal de la liberté. Pour moi et pour tous, j'irai ».

De la même manière que Alfred de Musset avec le personnage de Philippe dans sa fiction, Labou Tansi prend fait et cause des opprimés et des laissés-pour-compte de la société. Il se fait « parent » de tous ces hommes victimes de l'intolérance de leurs congénères. L'écrivain s'engage donc à être au service de l'humanité, en étant la voix des sans voix selon la formule de Césaire (1939, p. 22) « *la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, [ma voix], la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir* ».

On le voit bien, c'est dans le désespoir le plus outré, le chaos le plus absolu que se dessinent paradoxalement, les ambitions les plus nobles d'existence. L'intrusion que fait le dramaturge à travers le personnage du Docteur dans *L.P.S.* est révélatrice de cette quête de sens, d'harmonie sociale et de vie débarrassée de tous ses travers :

[...] Pourquoi veulent-ils vous tuer ? Parce que vous avez dit vive Libertashio ? (Il crie) Libertashio ! vive Libertashio ! A bas la dictature. C'est le cri de demain. C'est l'oxygène de demain. Vous avez eu raison. (Il crie). A bas les esclaves du sang. (Silence général) A bas les monstres suceurs de sang. Vive l'espoir ! (S. Labou Tansi, 1981, p. 51).

Cette exclamation du Docteur révèle l'image d'un homme libéré d'une charge émotionnelle longtemps contenue. Le rejet avec véhémence de la dictature, de l'esclavage, des monstres de la société, par l'expression « A bas », augure un monde qui serait aussi bon que l'oxygène. Tel nous semble, à travers *L.P.S.*, le projet ou l'idéal social envisagé par Labou Tansi.

Écrire devient alors un dessein pour contribuer au changement du monde, une forme de thérapie pour remédier au dérèglement de l'humanité. L'esthétique de l'absurde est en cela, pour Labou Tansi, un prétexte pour jeter les bases d'une société normale. Elle est

véritablement, pour emprunter les mots de Jean-Baptiste Tati-Loutard (1988, p. 4) « une tendance qui consiste à dévoiler les tares et les contradictions existant dans notre société comme pour préparer un climat psychologique favorable au changement ».

Conclusion

Comprendre l'esthétique de l'absurde, notamment son rôle dans *L.P.S.* de Labou Tansi, a été l'objectif poursuivi dans cette étude. Celle-ci, structurée en deux parties, a été menée suivant l'approche thématique.

La première partie a porté sur la cohérence interne de cette pièce de théâtre. Elle a montré que l'esthétique de l'absurde n'appauvrit pas la signification de l'œuvre, voire la littérarité de celle-ci. Que les aspérités langagières (le cas du Fou et de Mme Portès), l'absurdité des situations, de l'homme, de la vie, qu'offre la réception de cette pièce de théâtre, correspondent aux réalités existentielles d'Afrique francophone subsaharienne d'après les indépendances, dont le sens semble faire défaut. Car ces indépendances, une vraie désillusion, n'ont fait que perdurer l'amère existence du Noir depuis la colonisation, et plus loin l'esclavage. C'est cette problématique du sens de l'existence, autour d'une écriture atypique, qui témoigne de l'esthétique de cet imaginaire dramatique de Labou Tansi. Il est évident qu'un monde anormal, hérité des indépendances, ait inspiré un discours théâtral absurde et sans commune mesure avec les conventions sur ce genre, mais tout de sens.

La seconde partie nous a permis de montrer que l'esthétique de l'absurde vise une recreation du monde sur fond de chaos. *L.P.S.* nous semble un « *métalangage d'illusions, de doubles sens* » (L. Mudaba Yoka, 1997, p. 31); il faut voir en la représentation de l'espace chaotique « *villa bleue* » dans cette pièce, le désir implicite du dramaturge de voir son monde revenir à la civilisation, aux valeurs universelles. L'écriture dramatique de Labou Tansi résonne ainsi comme un cri d'appel à un nouvel ordre de vie, à un monde normal avec la possibilité de donner plus de chances de vie que ce monde qui n'offre qu'« *une chance sur mille* » (S. Labou Tansi, 1981, p. 67.).

Nous nous rendons finalement compte qu'avec *L.P.S.* nous sommes beaucoup plus près du théâtre de l'absurde. En prenant en compte celui-ci dans son ensemble, nous pouvons voir à quel point, *L.P.S.*, dans le contexte africain, en rappelle les pionniers européens surtout

en ce qui concerne l'engagement littéraire⁹. Chez Beckett ou Ionesco, tout comme chez Labou Tansi, ici, l'esthétique de l'absurde vise à reconquérir le sens fondamental de la vie perdu.

Références

Corpus

LABOU TANSI Sony, 1981, *La parenthèse de sang*, Paris, Hatier, coll. « Monde noir poche ».

Autres ouvrages

ALBERT Christiane, 2007, « La théâtralité de l'absurde dans le théâtre de Sony Labou Tansi », DIOP Papa Samba et alii, (infra), p. 131-141.

BLACHERE Jean-Claude et FALL Aminata Sow, (dir.), 1977, *Les genres littéraires par les textes. Méthodes critiques. Expressions théâtrales*, Dakar-Abidjan, N.E.A.

CESAIRE Aimé, 1939, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.

CLAVARI Rosella, 2007, « De l'efficacité de l'allégorie et du bon usage de l'absurde dans Antoine m'a vendu son destin », dans DIOP Papa Samba et alii, (infra), p. 121-130.

DIOP Papa Samba et GARNIER Xavier, (dir.), 2007, *De Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.

HAMON Philippe, 1996, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

KADIMA-NZUJI Mukala, KOUVOUAMA Abel et KIBANGOU Paul, (dir.), 1997, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan.

KAPANGA Kasongo M., 1999, « Le héros sonyien à la croisée des principes sartriens et nietzschéens », dans MWISHA RWANIKA Dorcella et NYUNDA Ya RUBANGO, (dir.), *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi*, Yaoundé, Silex/Nouvelles du Sud, p.105-116.

KOTCHY Barthélémy, 1984, *La critique sociale dans l'œuvre de Bernard Dadié*, Paris, L'Harmattan.

⁹ Engagement littéraire : c'est le fait par la littérature de défendre une cause, une idée, qui peut avoir un sens politique, religieux, social, environnemental ou, plus généralement, porter sur les valeurs de l'humanisme ou du pacifisme, la défense des droits de l'homme et de tolérance.

- LABOU TANSI Sony, 1979, *La Vie et demie*, Paris, Seuil.
- LE BRIS Michel et MABANCKOU Alain, (dir.), 2013, *L'Afrique qui vient*, (Anthologie), Paris, Hoëbeke.
- MAXIMIN Daniel, (rencontre animée par), 1988, « Tchicaya/Sony : le dialogue interrompu, in Notre Librairie, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 88-91.
- MBANGA Anatole, 1996, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan.
- MOIRAND Sophie, (dir.), 1996, *Le français dans le monde. Recherche et applications*, Paris, Numéro Spécial, juillet 1996, EDICEF.
- MUSSET Alfred de, 1834, *Lorenzacio*, P.U.F.
- N'DEBEKA Maxime, 2000, *Le diable à la longue queue*, Lansman.
- PREISS Axel, 1988, *Histoire de la littérature française. XIX^e siècle*. Tome 2. 1851-1891. Paris, Bordas.
- TATI-LOUTARD Jean-Baptiste (éditorial par), 1988, « Itinéraire », in Notre Librairie, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 4-5.
- TOURSEL Nadine, VASSEVIERE Jacques, (dir.), 2008, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin.
- YOKA Lye Mudaba, 1997, « Sony Labou Tansi : la quête permanente du sens », dans KADIMA-NZUJI Mukala et alii, (supra), p. 23-38.

NTELA, N° 01, Janvier – Juin 2021

Cette première livraison de la Revue NTELA rassemble des textes originaux analysés dans une perspective multidisciplinaire. L'homme est placé au cœur de l'action pour qu'il demeure à jamais un rejeton capable de donner sens à la vie. Là où la musique et la littérature accusent la violence sous ses formes diverses, les questions de santé interfèrent avec les mobilités et les identités humaines, les discours savants se construisent dans la vallée de l'imaginaire, de l'absurdité, du fantastique, et où les mythes sont expression d'une vision du monde. Ainsi, dans tous les textes publiés dans ce numéro, il apparaît une évidence : la vie est une complexité, comme dans un jeu de puzzle.

Contributeurs : Assamoi Benibego Edouardo Dekantus Aman, Stévio Ulrich Baral-Angui, Analyse Kimpolo, Taïba Germaine Ainyakou, Simplicie Ayangma Bonoho, Bernadette Bla, Anicet Odilon Matongo Nkouka, Herlyn Juverly Balongana, **Didace Kevin Kouloungou Bounbou**, Dreid Miché Kodja Manckessi, Dieudonné Moukouamou Mouendo, Ghislain Méliodore Mvoula-Massamba, Nicaise Léandre Mesmin Ghimbi, Ourbano Mbou-Makita, Jean Félix Yekoka, Cyr Justus Zola Dany Samba.

Infographie : Dreid Miché Kodja Manckessi

ISSN : 2789-3588