Breathing Out of School

Dominique Malaquais, Julie Peghini

▶ **To cite this version:**

Dominique Malaquais, Julie Peghini. Breathing Out of School. Raw Academy, In press. halshs-03101444

HAL Id: halshs-03101444
https://shs.hal.science/halshs-03101444

Submitted on 7 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dominique Malaquais et Julie Peghini. 2020 (sous presse). « Respirer hors école », *in Raw Academy*, Koyo Kouoh et Marie-Hélène Pereira (dirs.).

De soirées, de jours entiers passés à lire ensemble lettres, billets, pièces de théâtre, romans commis par Sony Labou Tansi, est née la proposition que nous avons faite à l'équipe de Chimurenga pour la seconde itération de la RAW Académie :

RESPIRER HORS ECOLE

Mais cette pièce est un poème avant d'être une pièce, un homme avant d'être un poème, et avant d'être un homme, un prétexte à respirer

— Sony Labou Tansi[1]

Imaginez un programme d'enseignement conçu par Sony Labou Tansi. Imaginez qu'il ait trois (ou même quatre) dimensions. À quoi ressemblerait-il ? Aurait-il une bande musicale ? Des senteurs ? Serait-il à même de voyager dans le temps ?

Si nous prenons au sérieux le concept véhiculé par le projet *Angazi, mais j'en suis sûr* et, de manière plus générale, par l'expérience *Chimurenga*, à savoir que l'apprentissage se fait au mieux hors école (ainsi ne suffoque-t-on pas), nous conviendrons que certaines attitudes doivent être laissées à la porte, dont au premier chef celle de l'expert. Nous ne sommes pas spécialistes de Sony. Point de cours magistraux, de communication de savoir. Ce que nous proposons : susciter une discussion comme prétexte à respirer.

Imaginez un respirateur conçu par Sony Labou Tansi.

Imaginez que nous le fabriquions ensemble.

En réponse à nos échanges — riches, stimulants — avec les fellows de l'Académie, nous proposons à présent trois textes : une promenade aux côtés de celles et ceux, comédien·ne·s, metteur·se·s en scène, qui aujourd'hui portent la pensée, les mots, la verve de Sony ; un de ses poèmes phares, « Lettre infernale » ; l'introduction à un séminaire qui s'est tenu à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris, émanation directe de nos ateliers à RAW Material Company.

---

[1] Sony Labou Tansi, *La Gueule de rechange, in La Chair et l'idée*, Nicolas Martin-Granel, Julie Peghini (dirs.), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 41.

I

Sony Labou Tansi :
Scènes, magies, devenirs

> De toute manière, l'avenir c'est nous. Les petits schémas classiques des bêtes placées à l'entrée de l'enclos vont un jour se casser les couilles. Je crois dans notre action, je m'investis entièrement dans le sens de l'avenir. […] C'est notre combat : des actes, des actes, du boulot, des produits, des idées, des alliés…
> — Sony Labou Tansi[2]

> Choisir de faire du théâtre, c'est rentrer au maquis. Si c'est ce que tu veux faire, tu te bats, tu te débrouilles. C'est de la résistance.
> — Dieudonné Niangouna[3]

2015 marque le vingtième anniversaire de la mort de Sony Labou Tansi. L'année est riche en publications, représentations et expositions célébrant Sony, au Congo comme en France. Depuis, mises en scène d'*Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens* au théâtre de La Colline, de *Si nous voulons vivre* au Théâtre Gérard Philipe, de *Machin la Hernie* au Tarmac (tous trois en 2017 dans la région parisienne). Retours sur le théâtre de Sony Labou Tansi, « lieu de casse »[4] et sur la nécessité qui anime hommes et femmes de théâtre qui lui font la « passe » de continuer à inventer avec cette œuvre contagieuse et hénaurme.

Le processus du devenir

Sony Labou Tansi n'a jamais été un homme à enfermer ni à développer, ni dans les francophonies, politiques ou artistiques, ni dans la négritude ni dans aucune autre sphère. Sony s'appelle et s'invente lui-même et se dérobe à tous les filets, à tous les ustensiles des cannibalo- africano-maniacologues de service ou autres « ustensiles de cuisine »[5] comme il aimait appeler les intellectuel·le·s et leur art bien cartésien de tout découper en quatre. Lui qui se plaisait à revendiquer pour unique carte de visite « Métier : Homme. Fonction : Révolté »[6] a poursuivi une œuvre polymorphe et en devenir dans laquelle il a inventé ses propres dimensions. Il n'a laissé personne lui assigner sa place. Entre Sony écrivain — poète, romancier, dramaturge —, son acte sur le plateau et sa manière de penser sa troupe, le Rocado Zulu Théâtre, aucune contradiction mais

---

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

[3] Dieudonné Niangouna, Entretien avec Fanny Mentré, le 21 février 2015, Théâtre Vidy-Lausanne.

[4] « Ce que Sony Labou Tansi fait au théâtre », Introduction à *La Chair et l'idée*. *Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*. Paris : Les Solitaires intempestifs, 2015, p.102.

[5] « L'écrivain face à la polémique », *Encre, sueur, salive et sang*, Paris : Le Seuil, 2015, p. 45.

[6] « Je me présente : je commence toujours par donner mon état civil. On devrait dire mon état d'homme plutôt. Ce qui prouve que je suis prétentieux ou insupportable. Je suis donc Sony Labou Tansi. Métier : homme. Fonction : révolté. Nationalité : afro-humaine » *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 205.

le prolongement d'une même libération et fabrication de soi, qui s'inscrit dans le refus d'une quelconque généalogie littéraire qui assujettirait sa mise au monde : « Je crois que l'homme doit tuer le temps par exemple, tuer l'identité pour se découvrir complètement. »[7] La nature du legs de Sony n'est pas réductible à des aspects platement formels ou théoriques. Il réside dans la possibilité de s'emparer de sa proposition de se mettre au monde, dans un rapport direct avec Antonin Artaud que Sony énonçait ainsi : « Vous me permettez de citer Artaud, il dit : "nous ne sommes pas encore au monde, les choses ne sont pas encore faites, la raison de vivre n'est pas encore trouvée […]" »[8]. Libération, fabrication de soi, mise au monde, tels sont les chemins ouverts par le théâtre où opère la « magie »[9] de Sony. Vivre, quitter la mort de la vie, accoucher de soi et du monde pour « disputer l'univers au néant »[10]. C'est ce legs que porte avec incandescence Dieudonné Niangouna, lui qui a commencé chacune des éditions de son festival à Brazzaville, le Mantsina sur scène, par la même phrase, venue de la pièce de Sony, *Antoine m'a vendu son destin*, « Sommes-nous sortis du monde Rifforini ? »[11]

Sortir du monde…poursuivre avec l'art de désorganiser la genèse. D'introduire « une magie au récit »[12], de croire en la fable pour engager un combat dans le monde. Un théâtre guerrier, qui n'est pas prisonnier du récit, des récits, des récits des autres. Le théâtre, il le conçoit comme une lutte pour la parole, pour l'espace d'action, dans laquelle il réinvente une langue pour recréer les possibles. Et Niangouna de peser ses mots quand il écrit : « Sony qui pour moi est une genèse de mon écriture »[13]. Cette magie, Niangouna qui l'a bue très jeune l'appelle « le processus de devenir »[14]. En sachant que le mot devenir est le mot préféré de Sony.

C'est via cette magie que nous aussi avons été prises, à nos corps défendant peut-être, mais impérieusement, par cette parole du dedans de Sony Labou Tansi. Et il nous a été maintes fois donné de constater combien celle-ci se transmet de manière contagieuse, de proche en proche. Le théâtre organique que Sony invente vient de ce qu'il nomme la « dimension magique » du théâtre, « un acte de magie, dans le monde fou de la technologie, il devient la place laissée à l'homme et à son corps »[15]. C'est le lieu où il établit un lien physique, érotique, entre les mots et les corps,

---

[7] Propos recueillis par Ange-Séverin Malanda, *Le Mois en Afrique*, n° 205-206, fév.-mars 1983.

8 « L'écrivain face à la polémique », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 47.

[9] Autour de la dimension magique de son théâtre, voir Sony Labou Tansi, « Je, soussigné cardiaque », *Le Journal de Chaillot*, n° 25, sept. 1985, p. 39

[10] Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*, Yaoundé : Les Nouvelles Éditions Africaines/ CLE, 1979, p. 26.

[11] Sony Labou Tansi, *Antoine m'a vendu son destin*, dans *Équateur*, « Sony Labou Tansi, un citoyen de ce siècle », n.1, Paris, 1986, pp. 66-104z

[12] Note de Sony Labou Tansi sur un manuscrit non identifié, *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 302.

[13] « Clandestin du théâtre, entretien avec Dieudonné Niangouna, réalisé par Olivier Neveux, *Théâtre Public*, avril-juin 2019, n. 232, p. 29.

[14] « Entretien avec Dieudonné Niangouna », *Études littéraires africaines*, « Le théâtre de Sony Labou Tansi », n° 41, 2016, p. 91.

[15] Sony Labou Tansi, « Je, soussigné cardiaque », *Le Journal de Chaillot*, n° 25, sept. 1985, p. 39.

confondus en « chair-mots-de-passe »[16]. Car « Tout est magie. Tout est magie. Tout est magie. À commencer par les mots qui sont des fenêtres fantastiques sur le réel. Les mots valent ce que vaut le rêve qui les sous-tend. »[17] C'est dire l'accomplissement de la force de rêve, donc de vie, que Sony cherche à donner aux mots. De même que chaque poème est un morceau de sa propre chair, chaque pièce est un poème dans lequel l'acteur se fait holocauste. Mettre en scène Sony aujourd'hui, c'est bien sûr comprendre que son théâtre n'est pas plus du théâtre que ses romans ne sont des romans. Ou encore ne pas limiter son théâtre et sa folie de nommer aux pièces qu'il a écrites. Tout est musique. À condition que l'on n'oublie pas la portée cosmique de la musique entendue comme danse, texte, chant, poème enfin. La musique a à voir avec l'organisation du temps dans l'espace nous enseigne Vsevolod Meyerhold, lequel disait aussi travailler dix fois plus facilement avec un·e acteur·rice qui aime la musique. Ce n'est certainement pas un hasard si l'actualité théâtrale de Sony depuis 2015 est aussi musicale : un grand moment enjazzé organisé au New Morning à Paris ; sur des scènes de théâtre, musicien·ne·s œuvrent côte à côte avec des comédien·ne·s ; un cabaret Sony intitulé *Le Chant des signes*, présenté par Marcus Borja, dans lequel la dramaturgie se construit *via* la musique. « Les mots sont du silence qui parle — Des bulles de silence qui parlent. »[18]

La musique est partout, c'est une façon de respirer. Donc de s'entêter pour celui qui a écrit *L'Acte de respirer*[19].

Du théâtre comme entêtement à nommer la vie

> *Ah, cette grande boxe de respirer. L'enfer !*
> — Sony Labou Tansi (Mallot, Je Soussigné cardiaque, op. cit., p 81)

Respiration. Vie. À maintes reprises, Sony l'a énoncé : son écriture, sorte de colonne d'air « qui aspire et expire les échos du monde » vient de sa vision du monde et crie la question : est-ce que nous arriverons à transmettre la vie aux générations futures ? N'oublions pas que le livre qui a fait connaître Sony s'intitule *La Vie et demie*. Et qu'il commence comme cela, par nous avertir : « La Vie et demie, ça s'appelle écrire par étourderie. Oui. Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde […] d'où voulez-vous que je vous parle sinon du dedans de moi-même ? »[20]

Bien des rapprochements sont possibles entre le théâtre de Sony, son humour, sa cruauté et le théâtre de l'absurde, dont Alfred Jarry a été le grand précurseur. Sony révèle, comme certain·e·s

---

[16] Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Seuil, 1979 et « Points », n. 309

[17] Sony Labou Tansi, « La Magie des quotidiens », *La Chair et l'Idée*, op. cit., p. 296.

[18] *Vers au vinaigre 1*, publiés dans *Poèmes,* édition critique et génétique de l'œuvre poétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris : CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015, p. 301.

[19] *L'Acte de respirer*, in *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. I, II et III, vol. II, *L'Acte de Respirer et 930 Mots dans un aquarium* (poésie), édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, Éditions Revue Noire, 2005.

[20] Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Seuil, 1979 et « Points », n. 309.

tenant·e·s de ce théâtre, la faillite des valeurs humaines, la difficulté de communication, la solitude de l'humain, son impuissance à maîtriser son destin dans un monde soumis à l'arbitraire, à la science et au langage qui découd la vie au lieu de la nommer, un théâtre qui dévoile la perte de contact entre les hommes et, pour reprendre les termes de Sony, la « mocherie »[21] d'un monde « bâclé »[22]. A commencer par cette « mocherie » de la société congolaise, livrée à un régime dictatorial, militaro-policier, aux guerres civiles et à la folie d'une tyrannie de plus de trente ans. Mais nul besoin de contextualiser ce théâtre de l'homme pour que simulacres, excès, chaos, vide, néant et mort viennent nous saisir sur le vif, avec les personnages qui le composent. Les obsessions de Sony face à la vie sont bien les nôtres, à commencer par le « cosmocide », moteur apocalyptique proprement sonyen, présent dès ses premières pièces, *La Gueule de rechange* puis *Conscience du tracteur*. Ces pièces, assez proches de la science-fiction ou, mieux, de la fiction spéculative, portent sur l'anéantissement qui guette l'humanité. Face à un monde qu'il dénonce comme soumis au cannibalisme (économique, culturel, philosophique, esthétique…) et à toutes sortes de « ismes » qui annoncent la mort de la vie, Sony fait le choix d'un théâtre de l'humain. Un théâtre conçu d'abord comme un moyen de « parler à plus de monde », un « artisanat mondial » par lequel des hommes entraient en contact avec d'autres hommes, un théâtre monde avant la lettre : « la fête massacre des commencements qui naissent et meurent sous les yeux grands ouverts de l'exigence que beaucoup ont la paresse de nommer beauté »[23]. Car « Le beau reste à venir »[24], dans la jonction de la chair et de l'idée, dans un mouvement contagieux, une poétique du devenir, que les corps convoquent sur la scène. Les personnages, même les plus négatifs, adhèrent à une fable, qui sert de *prétexte* à une aventure collective, pour laquelle elle·ils sont dotés d'une inépuisable énergie. Par voie de monstration, les corps adviennent comme lieu du désir. La scène comme champ de bataille des idées n'existe que parce que les corps arrivent à ouvrir un espace d'action. Pas d'idée sans corps ni de corps sans idée rappelle Annie Le Brun, grande lectrice de Sade.

Théâtre de l'absurdité de l'absurde à condition de ne pas oublier que le théâtre pour Sony est aussi une pratique rituelle de « sauvetage »[25]. Sony puisait dans les rituels kongo la matière de son travail avec les acteur·rice·s du Rocado Zulu Théâtre, en particulier dans cette forme théâtralisée des rituels thérapeutiques, appelée *kinguizila*, avec une fonction de guérison du corps social à travers une folie collective vécue par tous·tes et non plus portée par un seul individu. Un théâtre de la guérison avec, à l'horizon de cet ancrage anthropologique, une dimension politique concrète, vécue comme résistance aux dérives idéologiques et à la misère matérielle du continent africain, au silence de cinq siècles qui lui a été violemment imposé[26]. C'est à cette dimension philosophique et

[21] Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 186.

[22] Sony Labou Tansi, *Ibid.*, p. 78.

[23] Sony Labou Tansi, « Quel théâtre dans un monde atteint d'un vicieux traumatisme cinématographique d'essence américaine ? », dans *La Chair et l'Idée,* op.cit., p.153.

[24] Manuscrit sans titre, commençant par le chapitre « Le Beau reste à venir », Fonds Sony Labou Tansi, Biblithèque François Mitterrand.

[25] Xavier Garnier, Julie Peghini, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, op.cit., p.10.

[26] Sony Labou Tansi, « Mais notre devoir est de dire avec toute la force qui nous reste que de nous avoir piqué cinq siècles ça suffit », *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 164.

humaine de la pensée de Sony qu'Étienne Minoungou et Patrick Janvier sont allés s'abreuver pour créer *Si nous voulons vivre*, adaptation de différentes lettres, extraits d'entretiens ou discours de Sony publiés dans l'ouvrage *Encre, sueur, salive et sang (Seuil, 2015)* et sorte d'oratorio porté par un comédien et deux musiciens. Cette pensée, ce grand rire de « sauvetage » de Sony, Minoungou l'a joué plusieurs fois dans la rue puis dans les cours, à Brazzaville au Mantsina sur scène puis à Ouagadougou au festival des Récréâtrales avant de l'emmener sur les scènes belges et françaises. En décembre 2015, à Brazzaville toujours, Niangouna organisait la douzième édition du Mantsina sur scène, entièrement consacrée à Sony. Grand absent de la fête puisque menacé suite à sa lettre coup de poing au Président Denis Sassou-Nguesso, Niangouna s'en fait l'orchestre à distance, avec sur place toute une bande de mantsinistes. C'est sur la route, dans les cours chez l'habitant·e, dans la rue, que les pièces ont pu être jouées ou les textes entendus, comme avec *Si nous voulons vivre*. De même, les Récréâtrales investissent en lieu et place des théâtres les cours des habitant·e·s du quartier Gounghin à Ouagadougou pendant toute la durée du festival. Dès lors que la rue est un lieu de spectacles, il reste un espoir pour le théâtre d'exister et d'accomplir son œuvre. Une lutte « pour la parole, pour l'espace d'action » qui se propage dans la rue de manière contagieuse et spectaculaire au sens où l'entendait Sony[27].

Entre « cette grande boxe de respirer » comme métaphore possible d'une traversée du théâtre de Sony, la vision du théâtre comme espace de réflexion et « lieu de discussion sociale » que nous livre Minoungou dans *Si nous voulons vivr*e et la vision de Niangouna trouvée sur le ring, celle du théâtre en Afrique comme lieu de résistance, où faire du théâtre est équivalent à « boxer la situation », se déploie un même combat. Un même vertige, une même danse, pour convoquer le courage d'être homme, et debout, et vivant, « jusqu'à ce qu'on crève »[28].

Un théâtre monstre, une œuvre monstre

> *La parole est un monstre, ah nous sommes encerclés.*[29]
> — Sony Labou Tansi

Nous sommes encerclés. L'œuvre de Sony Labou Tansi et ses mises en scène contemporaines nous confrontent à une parole monstrueuse car poétique et circulaire, lieu de l'expérience et de l'initiation aux monstres en nous. Lieu qui n'est pas sans rappeler la forêt et ses entités, forces de mort et de vie. Forêt tropicale, profonde comme un labyrinthe, bruissant de signes, de sons, de correspondances, sans porte d'entrée ni panneau de signalisation, forêt lieu de mort d'où naît la poésie, d'où renaît la vie. C'est pourquoi lâcher les mots de Sony sur un plateau ou dans le monde est un pari risqué. Un peu comme au Moyen Âge quand on laissait les folle·u·s errer de ville en

---

[27] Cf. la conception du théâtre comme spectacle dont Sony Labou Tansi précise les contours dans cette remarque : « Il y a une manière de vivre le corps en Afrique et le spectacle dépend beaucoup de cette conception. Le théâtre est d'abord et avant tout un spectacle. » Xavier Garnier, Julie Peghini, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, op.cit., p.13.

[28] Ainsi signait Sony nombre de ses lettres, que l'on trouve dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. I *Correspondance, 1973-1983*, édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, Éditions Revue Noire, 2005.

[29] Sony Labou Tansi, *Le mort te dit adieu, toi qui reste vivant,* manuscrit inédit et non daté consultable à la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, p. 142.

ville : leurs paroles avaient force de révélation et ne devaient être tues.

C'est de cette conviction que sont animés celles et ceux qui s'y risquent, et nous pensons ici particulièrement à celui qui est le plus fils et le plus magicien à son tour, Dieudonné Niangouna. C'est ce qui irradie de la pièce monstre qu'il a jouée entre février et mars 2017 à la Colline, composée à la fois de son propre texte et de celui de Sony : *Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens*. Il a avalé et recraché les deux (pré)textes pour poursuivre une même bataille, deux textes pour un même destin. Une sorte de monstre avec un même corps et deux têtes qui n'est pas sans évoquer ceux qui existent dans les légendes cosmogoniques kongos. Dieudonné dit lui-même de Sony qu'il a la « beauté du monstre » : « Ce n'est pas le monstre beau, ce n'est pas le monstre joli, c'est la beauté du monstre. Sony, c'est une espèce de chose toute seule comme ça, entière. C'est ça un monstre. Ce n'est pas beau, ce n'est pas laid, ça ne fait pas partie de nos vocabulaires, qui jugent, regardent, équilibrent. Mais ça le place en opération de devenir. »[30] Le théâtre de Sony est un théâtre-monstre, porté par des personnages-monstres. Dès les premières pièces, écrites au tournant des années soixante-dix, certains personnages s'imposent comme centres de gravité des intrigues *Monsieur Tout-Court* (1969), *Le Bombardé* (1971), *Le Ventre* (1972), etc. Ils mettent en scène des rebelles sans mots d'ordre, qui aimantent l'intrigue par leur corps. Leurs corps, leurs mondes sont grands, immenses même et menacés de destruction. Et ce n'est pas que le théâtre bien sûr, c'est toute l'œuvre de Sony qui est portée par ce vertige de la disproportion. En particulier *Machin la Hernie*[31], roman publié à titre posthume, d'abord sorti au Seuil dans une version réduite sous le titre de *L'État honteux*[32], récemment mis à la scène par Jean-Paul Delore avec Niangouna comme seul comédien pour affronter ce vertige. En tant que comédien initié depuis longtemps à ce théâtre monstre, il nous avertit de ce haut lieu de voltige qu'il lui faut convoquer : « Il faut que tu sois l'acteur-tracteur, il faut que tu construises ta jeep pour rentrer dans la brousse sinon tu fais un tonneau »[33]. L'acteur appelle un texte qui rentre dans son corps, un corps de sueur, un corps machine de combat, un corps engin, un corps qui crée des suspensions, qui ponctue la conscience du temps, qui crée la tension et habite les silences, un corps qui danse. C'est par ce voyage immobile, ce corps qui se déplace peu mais n'arrête jamais de danser, que la·e spectateur·rice est relié charnellement à cette transe du mal du dictateur Martillimi Lopes. Flux ininterrompu, sorte de monologue sans tête ni queue ou début ou fin, logorrhée dont la palilalie est le symptôme et la hernie la monstrueuse réalité. Ventre monstrueux qui nous contient toutes·s. À propos de sa mise en scène de ce texte fleuve qu'il rêvait au départ de donner à entendre intégralement, Delore trouve cette formule éclairante : « C'est l'histoire d'une littérature qui crie le corps et d'un corps qui crie la littérature. »[34] Comme pour mieux nous rappeler que cette littérature de Sony vient du ventre : « Mon écriture est une manière de se tenir le ventre avant la tête, comprenez, merde, comprenez. Même si nous avons pris la honteuse manie de mettre la tête au-dessus du ventre, simplement parce

[30] « Entretien avec Dieudonné Niangouna », *Etudes littéraires africaines*, « Le théâtre de Sony Labou Tansi », op. cit., p. 9.

[31] *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, vol. III, *Machin la Hernie* (roman), édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, Revue Noire, 2005, p. 289.

[32] Sony Labou Tansi, L'Etat honteux, Seuil, Paris, 1981.

[33] Dieudonné Niangouna, Entretien avec Berbard Magnier, Limoges, 30 septembre 2014.

[34] Transcription du débat du 18 octobre 2017, après la représentation de *Machin la Hernie,* Paris, Le Tarmac.

que la tête est placée sur le ventre. Vous voyez la connerie. Quand même l'on sait que dans la pratique de l'existence c'est les couilles et le ventre qui bougent avant tout le reste du corps. »[35]

Sur une scène dépouillée de tout sauf d'un écran, où toutes les matières (visuelles, sonores) sont ramenées à des formes brutes, minimales, c'est le corps de l'acteur, y compris dans son immobilité relative, qui devient la scène à lui seul. Une scène à la fois totalement mentale, qui traduit et exige une immense mobilité mentale de la part de l'acteur. Mais aussi une scène très physique, qui est la transcription de la mobilité qu'il y a dans la narration elle-même, ce jeu sur le passage du « il » au « je » au « tu » au « nous » à l'intérieur du ventre de la parole, puisque cette hernie contient mille personnages. L'acte de jouer posé par Niangouna devient une mise en abyme de notre condition honteuse, de notre état honteux et le corps devient la scène initiatique. Car on assiste à la mort à l'œuvre au sein de cette putride hernie, à la vision proprement sonyenne du pouvoir comme force de décomposition. À propos de cette mort à l'œuvre dans l'écriture de Sony et de la reconquête de la vie qu'elle appelle, Annie Le Brun commentait, lors d'un débat le 18 octobre 2017 au Tarmac, après la représentation de *Machin la Hernie* : « Il faut que Sony Labou Tansi aille jusqu'au fond de cette dynamique là pour lui repartir à la conquête de la vie à partir d'un rapport organique au langage. Tout d'un coup il reprend les mots, et les mots redeviennent des âmes, il fait exploser les mots et chaque mot devient un petit théâtre, auquel il redonne son espace. »[36]

Dans la première version du texte *Sony chez les chiens*, publiée dans *La Chair et l'Idée*, Niangouna s'adresse à Sony en ces termes : « T'inquiète, mon vieux, je fais mon œuvre mais je termine la tienne » et ajoute « Et l'autre-là le Niangouna qui n'a rien trouvé de mieux que de chopper ces insanités… C'est la faute à Sony tout ça. Il a gaspillé les enfants. […] C'est ça l'héritage ? […] Les jeunes auteurs sont tous devenus prétentieux, orgueilleux, insolents, subversifs, cochons ! »[37] Tout en dressant là son autoportrait avec une ironie mordante, Niangouna se reconnaît en fils spirituel. C'est aussi là le secret de ce rituel *Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens,* car à bien y regarder, cette mise en scène de Niangouna n'a rien à voir avec une représentation de théâtre telle que nous l'entendons souvent, coupée carrée à la française, mais bien plus avec un rituel qui convoque un mort et fait advenir un fils, dans un décor vivant et pulmonaire, un fétiche lieu de vie et de mort, d'où ressuscitent les corps et les mots. « Les mots sont des cadavres qui aspirent à la résurrection »[38] disait Sony. Ou encore : « Je suis un homme de forêt et de hautes savanes. […] La réalité de la forêt est telle que, quand vous prenez la ligne droite, vous sacrifiez une très grande partie de la réalité. C'est pourquoi j'essaie d'avoir un regard circulaire, explosif qui va dans tous les sens. »[39] *Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens*, c'est d'abord la mise en abyme

[35] Notes inédites extraites des pages d'un carnet [s.d., v. années 1980].

[36] Transcription du débat du 18 octobre 2017, après la représentation de *Machin la Hernie,* Paris, Le Tarmac.

[37] Dieudonné Niangouna, *Sony chez les chiens, La Chair et l'Idée*, op. cit, p. 34.

[38] « C'est pour remettre la dimension magique aux choses que j'écris », Entretien de Sony LabouTansi avec Dominique Papon, *http://www.lesfrancophonies.fr/Les-auteurs-de-la-creation-Sony.*

[39] Elisabeth De Roland, « Entretien de Sony Labou Tansi du 10.05.1985, R.F.I., n.1126 », cité dans *Étude du théâtre de Sony Labou Tansi : un théâtre d'Afrique noire francophone, un théâtre engagé, un théâtre d'éducation et de combat*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Chevrier. Université Paris-Sorbonne, 1993, p. 33.

de ce regard circulaire, explosif, la poursuite de la recherche du « quatrième côté du triangle »[40] posée comme acte de filiation par Niangouna après Sony. C'est l'histoire de ce que Sony a commencé, de ce qu'il a légué à Niangouna et la manière dont celui-ci déploie sur le plateau son acte de se situer par rapport à celui-là, qui est « à la genèse de son écriture ». C'est l'histoire d'une dictature qui n'en finit pas de durer, qui pose la question de la durée parce que le personnage, Antoine, est un homme qui veut durer mais qui n'échappera pas à la tragédie du pouvoir, depuis sa prison de Bracara, véritable chambre d'écho du monde extérieur. C'est l'histoire d'un combat, celui de Sony contre cette dictature qui excelle dans la monstruosité, combat qui se poursuit aujourd'hui dans celui de Niangouna contre la même dictature et depuis sa propre prison. Car Niangouna vit en exil aujourd'hui à Paris. Une histoire de chiens donc qui n'en finit pas de durer !

Niangouna explique de manière éloquente sa dramaturgie à partir de l'image du cercle : « Ça tourne. C'est très important. Ça tourne. Dès que [l'actrice] Diarra arrive sur le plateau, ça tourne. Moi quand je suis sur le plateau, ça tourne. Dans la langue originaire d'où je viens, le kongo, il y a quelque chose qu'on appelle encercler. Quand on est d'accord, on dit on encercle. C'est la parole qui s'encercle elle-même. Elle part d'un endroit, elle évolue et puis après elle revient. La boucle se reboucle. »[41] Où l'on retrouve, avec la scénographie et le tri-frontal[42], le cercle comme mouvement de la parole et mouvement de l'histoire qui nous est racontée. L'histoire de l'impossibilité de monter la pièce telle que Sony l'a écrite. Ce travail monstre opéré par Niangouna, ce travail de chantier, était nécessaire pour casser tous les codes de la représentation. Il plonge qui le regarde dans le chaos d'un texte hybride et d'un jeu monstre de comédien·ne·s à deux têtes, où, l'un étant la nuque de l'autre, les deux ne peuvent regarder dans le même sens. C'est l'histoire d'un cercle vicieux, éternel recommencement des choses, un « socle des vertiges »[43] dont nul ne sort indemne. C'est aussi nous avertit Niangouna, « une manière de trouver une fatalité, pas sur la situation horrible mais sur la lecture du mot vie, comment le jour tombe, de la lumière et à la nuit, et la nuit qui tend la main au jour et les saisons qui battent et qui reprennent, les choses qui reviennent sans cesse. »[44] C'est l'histoire d'un héritage qui pose la question, historique, politique, esthétique, éthique, de l'expérience du retour.

Une anecdote pour terminer. C'est une histoire cochonne. Elle n'est pas sans lien avec « les bêtes placées à l'entrée de l'enclos » en exergue de ce texte, ce combat de Sony pour sortir de la mocherie du monde. Ces « bêtes placées à l'entrée de l'enclos » sont des bêtes « nègres »[45] sans aucun doute,

---

[40] Sony Labou Tansi, recueil, dans *Poèmes*, op. cit., p. 1047-1132.

[41] Dieudonné Niangouna, propos de répétition *d'Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens*, archives filmiques, *Insurrection du verbe aimer,* film de Julie Peghini, 2019.

[42] La scénographie est de Jean-Christophe Lanquetin.

[43] Dieudonné Niangouna, *Le socle des vertiges*, Les solitaires intempestifs, 2011.

[44] Dieudonné Niangouna, Entretien avec Julie Peghini, Paris, 3 septembre 2017.

[45] Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 31, où Sony se définit comme « écrivain et nègre » : « Je dirais mieux : on ne peut pas, quelles que soient les pierres qu'on se lancera dans les camps de la polémique, on ne pourra pas arrêter d'être nègre. Je suis écrivain et nègre. Cela s'impose à moi comme un état civil, comme une identité. Mais je ne serai jamais ce qu'on peut appeler le nègre de quelqu'un. Je suis le nègre qui va loin sur la route des hommes ».

sous la plume de celui qui accusait les européen·ne·s d'avoir volé cinq siècles à l'Afrique et qui, on le sait, n'a jamais supporté d'être le nègre de quiconque. Voici l'anecdote. Un saxophoniste à la campagne découvre une musique qui lui paraît extraordinaire : le cri des cochons du paysan d'à-côté, cri collectif de plaisir au moment où le paysan les nourrit, une sorte de chant d'ivresse qui le ramène lui à la vie. Il décide de les enregistrer à tout prix et revient à la campagne une autre fois, accompagné de son ami ingénieur du son et de tout son matériel. Au moment où le paysan s'apprête à nourrir les cochons, le saxophoniste se met à jouer pour accompagner leurs cris. Silence total. Les cochons, comme sidérés, se taisent.

« Il n'y a pas d'humain de carrière. » « Il n'y a pas de sauvage de carrière » (*Machin la Hernie*)[46] Oserons-nous le dire ? Il n'y a pas de cochon de carrière.

Le théâtre de l'humain de Sony Labou Tansi est résolument lié à la singulière humanité des hommes, avec leurs droits propres, notamment celui de ne pas être confondu avec un « cochon » ou celui de ne pas être traité de « nègre », tous les deux, nous ne le savons que trop, trop souvent qualifiés de « crasseux ».[47]

Un théâtre de la monstration, qui, plongeant au cœur de l'individu, fait sortir les monstres et les apaise, pour redonner visages et vies et faire advenir des solidarités nouvelles.

Un théâtre magique, où le texte agit comme un médicament, tel un savon que l'on reçoit, tantôt insulte, tantôt baume, lieu d'une passe collective grâce aux corps des acteur·rice·s, véritables énergies en circulation.

C'est un théâtre que Sony lui-même définit comme « un lieu sacré. Le sacré étant pour moi ce qui permet de joindre la respiration de la chair à celle de l'idée, autorisant ainsi la cohabitation lumineuse entre la poétique du muscle et celle de l'idée — c'est-à-dire la magie. Nous assistons toujours à une manière d'immolation : l'acteur prête son corps, en cela il est holocauste. Le public prendra ce corps pour voguer vers des ailleurs qui tous les comptes faits sont d'ici. »[48]

---

[46] Sony Labou Tansi, *Machin la Hernie* (roman), *op. cit.*, p. 289.

[47] Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, op. cit., p. 26, où Sony écrit : « Je ne parlerai jamais du truand esthétique, ni du cochon idéologique, ni du délinquant culturel, ni du drogué linguiste, ni du débauché tiers-mondisant. Je ne parlerai pas du candidat au néant – je parle du volontaire. Volontaire parce qu'en fin de compte la mention d'humain est tellement crasseuse qu'elle n'appartient qu'aux volontaires ».

[48] Sony Labou Tansi, Propos de répétitions, 8 novembre 1984, in *La Chair et l'idée*, op.cit., p. 102.

II

Lettre infernale à Monsieur Arthur Rimbaud

Monsieur Rimbaud
Je vous le dis droit
dans l'âme
Ce monde est mort
Y compris la France
Je vous le redis
Tout droit dans la culotte
Ce monde finit bientôt
de mourir

Et vous n'irez plus
ni en Abyssinie ni en Asie
commercer d'absinthe
d'idées hautes comme des herbes
de belles humeurs
d'enthousiasmes panés
de panicules d'armes
Scuds artisanaux et mesquins
ambiances frêles - plus jamais

Non monsieur Arthur
Vous n'irez plus
Vendre la queue du paon
et la queue du patron
Ni au bleuissant désert
de Nubie
Ni aux confins ardents
des chutes du Niamand-Garam
Les bêtes à la panure d'eau
de vent
et d'argent ne vous regarderont
plus du fond de la cervelle

C'est fini monsieur Arthur
À moins d'un écoulement d'artères
Vous ne sauterez plus
tous les buissons de la connaissance
intimement liée
au profit -

Monsieur Arthur je vous le dis
d'Afrique
entre bérets verts français

et azimuts italiens nègres
Vous ne vendrez plus
cent mille grincements de vent
cent mille courtes pailles
tirées au destin d'un Verlaine
à l'arme rouge maintenant comprise -

Maintenant que le bleu
est porté couleur de l'humanité
Vous n'irez plus vous balader
à Charleville
ni à Charleroi
ni à Charles de Gaulle
autrement que coincé
entre un Journiac hennissant
et un Genet pété à quatre
épingles d'angoisse blanche
dans une France lâchée
en cow-boyonie centrale
et où il fait froid aux yeux
au cerveau
à la bile
aux couilles
au dictionnaire…

Vous-même monsieur Arthur
académicien des vents d'ouest
Vous n'irez plus d'ailleurs
que dans la tempête des bombes
aspiratoires –

Et l'on vous sommera
de passer l'aspirateur
sur l'académie des sciences morales

Monsieur Arthur
Pitié pour cette France
qui n'a jamais eu plus grand
que la raison et la culture
France jetée au vent
et qui ne germera pas
avant le siècle dernier -

Monsieur Arthur
Y en a bon français
de nègre dans vos semelles
et du mazout cru

et des crues d'arcs-en-ciel
et des cuites léoniennes
et du gain cahotique
et du sang arabe –

Vous pouvez me croire
à l'oreille d'un mot neuf
à fleur d'espérance loupée
à voix coriace
aussi dure que le mont Cameroun -

à espoir égal
Moi Cham
héritier du napalm
commandeur gazé
triché corps et âme
Il n'y a plus de saisons
en Enfer - plus de raison
plus de rien -
que du pain gras
grassant
harassant
sans odeur -
plus de connaissance
plus d'angoisse en fleurs
on débarque tous les vents
pour danser la danse
du petit danseur blanc
Blancs de l'anus à l'âme
Et ça triche
ça ment
ça mentionne aux abords
de l'esprit -
Éminences grises
et manuelles à gogo
toute couille posée
et bien gardée
la bourse bave
Elle bavera
Cinquante degrés sous zéro
c'est à cette température-là
qu'on fait les poètes

Mais la France monsieur Arthur opte pour le feu
Feu de bois
Que non -
Feu de tibias en Tchad coulée

une saison à cinq avrils
et ça coule
et ça coulera -
le feu tient lieu de raison
et la faim
et le débarquement des jambes
Maison Viannay d'ordures
savantes -
Mazenan
Bardey ça barde
au fin fond des cavalcades

Je vous le dis d'Afrique
mère cocue
nous n'étoufferons plus
maintenant que le monde entier
n'est plus entier -
Avec une mère - patrie
malade de cent pestes
Le métier - même de s'accroupir
est bradé à mort
contre des pierres lancées
contre du plomb
Tadjoura hennit
comme un vieux cheval blanc
blancheur d'escrocs
angoisses vertes en pays-tibia
corps vêtus de soie
âme nue
qui a dénudé l'intelligence

Monsieur Arthur
je vous le jure
Nous ne ferons plus
que des voyages à blanc[49]

[49] Publié dans *Revue Noire*, n. 8, 1993, p. 40, accompagné d'une traduction en anglais par Sarah Downing. Une nouvelle traduction par les auteurs est proposée dans la partie anglaise de ce livre.

III

Cosmocides :
Art(s), violence, 21e siècle[50]

> *Face au silence, à la médiocrité et à la brutalité nous devons mettre sur pied quelque chose de suffisamment grand pour que les damnés l'échangent contre leur terrible mémoire de vaincus — quelque chose qui en même temps blanchisse les nantis de leur triste illusion de vainqueurs — car dans la guerre qui aujourd'hui oppose l'esprit, la raison et l'intelligence à la médiocratie, il n'y aura pas d'autre vainqueur que le cosmocide.*
> — Sony Labou Tansi

Apartheids. (Ir)radiation. Mers et déserts, cimetières de réfugié·e·s. Tantalum et autres perturbateurs — de communautés, d'espoirs, de systèmes endocriniens. Camps, geôles, chantiers de la mort. Plus encore que les cent ans qui l'ont précédé, notre siècle sera celui du cosmocide. Face à cela, quelle force de témoignage, d'opposition, de proposition politique, éthique, les arts sont-ils à même d'offrir ? Quelle puissance d'être ? Cosmocide, donc, mais aussi cosmophilie (Henri Raynal), magies du possible (Sony Labou Tansi, encore) : tels seront nos terrains de réflexion. Artistes (le terme se veut large), critiques, curateur·rice·s seront nos guides.

[50] Séminaire mené sur un semestre, en 2018, par Dominique Malaquais et Lionel Manga à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), à l'aimable invitation de Patricia Falguières, Elisabeth Lebovici et Nataša Petrešin-Bachelez.

Dominique Malaquais and Julie Peghini. 2020 (in press). "Breathing Out of School", in *Raw Academy*, Koyo Kouoh et Marie-Hélène Pereira (eds).

In response to an invitation from the Chimurenga team to join the second iteration of the RAW Académie, we proposed what follows, inspired by days and nights in tandem spent reading Sony Labou Tansi's letters, notes, plays, and novels:

BREATHING OUT OF SCHOOL

Before it is a play, this is a poem, before a poem it is a man,
and, before a man, it is a pretext to breathe.

— Sony Labou Tansi

Consider a curriculum devised by Sony Labou Tansi. Imagine it is three (perhaps four) dimensional. What might it look like? Does it have a soundtrack? A smell component? Is it prone to time travel?

If we take seriously the notion offered by the *Angazi, but I'm sure* project – and, more broadly, by the Chimurenga experiment – that learning (lest we choke) is best done out of school, some positions must be left at the door. First among these is that of the expert. We are no specialists of Sony. We will neither lecture nor impart knowledge. Our proposal is this: to convene a conversation that is a pretext to breathe.

Suppose a breathing machine designed by Sony Labou Tansi.

Suppose we build it together.

In the wake of rich and stimulating exchanges with the RAW Académie fellows, we offer, here, three texts. The first speaks to the actors and theatre directors keeping Sony's thought, words, and literary verve alive today; the second is one of his most emblematic poems, "Lettre infernale," here in a new English translation; the third introduces a seminar that was held at École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris in 2018—a direct follow-up on the workshops we carried out at RAW Material Company.

I

Sony Labou Tansi:
Scenes, magic, becoming

> In any case, the future is us. One of these days, the classic set-up of dogs guarding the animal pen is going to go belly up. I believe in what we are doing; I am completely invested in working towards the future. […] This is our struggle: action, more action, work, production, ideas, allies…
>
> — Sony Labou Tansi
>
> Choosing to do theater means joining the underground. If it's what you want to do, you have to fight, you fend for yourself. It's about resisting.
>
> — Dieudonné Niangouna

The year 2015—the twentieth anniversary of Sony Labou Tansi's death—saw a profusion of publications, performances, and exhibitions about the writer in France and Congo. Since then, his plays have continued to be widely performed: *Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens* ran from February to March 2017 at La Colline theater, *Si nous voulons vivre* was performed at the Théâtre Gérard Philipe in October 2017, and *Machin la Hernie* was staged at Tarmac, also in October 2017 (all three in the Paris area). These productions shed a new light on Sony Labou Tansi's theater—his *lieu de casse* (site of breakage)—and attest to the enthusiasm of the theater performers and producers reinventing his mammoth body of work and passing it on to new generations.

The process of becoming

Sony Labou Tansi could never be reduced to simple categories. His politics and art cannot be understood solely in terms of the French-speaking world, *négritude*, or any other "world." Sony named and invented himself. He evades all classifications by cannibalo-africano-maniacologists and other "kitchen tools," as he disparagingly referred to intellectuals due to their Cartestian habit of neatly chopping everything up into segments. He liked to describe himself thus: "Occupation: Human. Function: Rebel." Sony created a diverse and constantly evolving body of work in which he chose his own parameters and refused to be defined by anyone else. There was no contradiction between Sony the writer—poet, novelist, playwright—and Sony the theater director of the Rocado Zulu Théâtre troupe. Instead, these roles were complementary parts of a single process of self-creation and liberation. His work was not defined by any literary genealogy either. In his own words: "I believe that humans must kill time, for example, kill identity in order to discover ourselves fully." Sony's legacy cannot be reduced to questions of theory or matters of style. Its power—its marrow—lies in his call to invent ourselves. "We are not yet in the world", he wrote, channeling Antonin Artaud; "things are not yet made, the reason for being is not yet found […]." Liberation, self-creation, generation: these are the new possibilities created by the "magic" of Sony's theater. Living, rejecting the "death of life," birthing ourselves and the world around us to "reclaim the universe from nothingness": this is Sony's legacy. Writers/actors/theater directors like Dieudonné Niangouna powerfully perpetuate this legacy. Niangouna has opened each edition of

Mantsina sur Scène—the festival he launched in Brazzaville—by quoting the same sentence from Sony's play *Antoine m'a vendu son destin*: "Have we left the world yet, Rifforini?"

Leaving the world…continuing with the art of "disorganizing genesis." To introduce "magic into narrative," to believe in fables in order to do battle in the world: militant theater, not constrained by narrative conventions, grand narratives, or the narratives of others. Sony conceived of theater as a struggle to speak and find space to act, within which he reinvented a language to recreate new possibilities. And so Niangouna: "Sony was the genesis of my writing"—a "process of becoming". Becoming was one of Sony's favorite words.

This same magic drew both of us inexorably to Sony Labou Tansi's inner world—at times in spite of ourselves. On many occasions, we have seen how his words spread slowly but surely, contagiously, from person to person. Sony's organic theater is rooted in what he referred to as the "magic dimension" of theater, "an act of magic in our technology-mad world, a place opened up for humankind and its body." There, he creates physical and erotic connections between words and bodies, merged into "embodied passwords" (*chair-mots-de-passe*). For him: "Everything is magic. Everything is magic. Everything is magic. Beginning with words, which are fantastical windows onto reality. The worth of words lies in the worth of dreams that undergird them." Sony sought to give his words visionary power, and in doing so, vital force. Just as each of his poems is a fragment of his own body, each of his plays is a poem in which actors offer themselves up as sacrifice. Staging Sony's theater today means understanding that just as his novels are not simply "novels," his theater is not simply "theater." His theater and his delight (or his craze) in naming are not limited to his plays. All of his work has a musical quality. In thinking of his writing thus, it is important to take into account the cosmic dimension of music, which includes dance, text, song, and poem. As Vsevolod Meyerhold tells us, music is linked to how time is organized within space. Meyerhold held that it was infinitely easier to work with actors who had a passion for music. It is no coincidence that many interpretations of Sony's work since 2015 have had a musical component: a jazz-infused performance held at the New Morning club in Paris; musicians working side by side with actors on performances of Sony's plays; Marcus Borja's Sony cabaret, *Le Chant des signes*, in which music shapes the dramatic composition. "Words are silence speaking—Bubbles of silence that speak."

Music is omnipresent; it is a way of breathing. It was a constant source of inspiration for the author of *L'Acte de respirer*.

Theater as stubbornness to name life

> Oh, this massive struggle for breath. Hell!
>
> — Sony Labou Tansi

Breathing. Life. Frequently, Sony would describe his writing as a column of air: "inhaling and exhaling the echoes of the world." These words are grounded in his vision of the world and carry a question/cry: will we be able to transmit life to future generations? Recall that the book that brought Sony to prominence was called *La Vie et demie* (Life and a Half). It opens with a warning: "*Life and a Half*, it's about writing absent-mindedly. Yes, me, the one who speaks to you about the absurdity of the absurd […] where would you like me to speak from, if not from the inside of me?"

Many comparisons can be drawn between Sony's work and the theater of the absurd pioneered by Alfred Jarry. Both are characterized by humor and cruelty. Like some proponents of absurdism, Sony's theater demonstrates the bankruptcy of human values, the difficulty of communication, and humanity's solitude. He highlights humankind's inability to control its destiny in an arbitrary world, and its powerlessness in an existence mediated through science and language, which cause meaning to unravel rather than establish meaning. His theater reveals the loss of contact between people and the "uglitude" (*mocherie*) of a "botched" (*bâclé*) world, to use Sony's own words. For Sony, this uglitude in visible first in his own Congolese society: ruled by a dictatorial military regime, shaken by civil war, and replete with madness after over thirty years of tyranny. Even absent specific knowledge (or contextualization) of this state of affairs, we are immediately struck by the sense of deceit, excess, chaos, emptiness, nothingness, and death that characterize Sony's theater and his characters. When thinking about life, he obsesses over the same things as the rest of us. This is apparent in his idea of "cosmocide," an apocalyptic force that runs through Sony's theater and is present from his earliest plays, beginning with *La Gueule de rechange* and *Conscience de tracteur*. Close to science fiction or, rather, speculative fiction, these plays look at the annihilation awaiting humanity. Confronted with a world he denounces as dominated by "cannibalism" (economic, cultural, philosophical, and aesthetic cannibalisms) and many other -isms which threaten to destroy life, Sony chooses to create a human(e) theater. This theater was developed first and foremost as a means to "speak to more people." He saw it as a "world craft" (*artisanat mondial*) allowing people to connect with others. Sony practiced world theater before critics started writing about it: "the bloody feast of beginnings that come to life and die under the watchful gaze of a demand (*exigence*) that many have the laziness to call beauty." For Sony, "beauty is what is yet to come." Beauty emerges from the juncture of flesh and concept called into being by bodies on stage, whose communicative movements form a poetics of becoming. His characters, including the most dislikeable ones, are part of fables that serve as a pretext for collective adventures. To fulfil this role, they are granted inexhaustible quantities of energy. By revealing themselves on stage, these bodies emerge as loci of desire. By way of the bodies that transform it into a space of action, the stage morphs into an ideational battleground. No ideas without bodies nor bodies without ideas, as Annie Le Brun, an avid reader of Sade, reminds us.

As well as a theater of the absurdity of the absurd, theater for Sony is also a ritual form of "rescue." Working with the actors of the Rocado Zulu Théâtre, Sony drew on Kongo rituals. In particular, he was interested in theatricalized therapeutic rituals called *kinguizila* that attempt to cure social ills through collective experiences of madness. Through this ritual, madness is no longer embodied by a single individual but becomes a communal experience. Sony developed a theater of healing rooted in historical forms of ritual practice, articulating a clear political dimension. His theater is an act of resistance in the face of ideological zealotry and Africa's material impoverishment. It also resists the five centuries of silence violently imposed, so he wrote, on the continent. Inspired by the philosophical and humanist dimensions of Sony's thought, Étienne Minoungou and Patrick Janvier produced *Si nous voulons vivre*. Based on several of Sony's interviews, letters, and speeches published in the compendium *Encre, sueur, salive et sang*, the production is an adapted oratorio performed by one actor and two musicians. Minoungou performed this great belly laugh of a "rescue" by Sony on several occasions in streets and residential courtyards during Mantsina sur Scène in Brazzaville and at the Récréâtrales festival in Ouagadougou; then he brought it to theaters in Belgium and France. In December 2015, in Brazzaville yet again, Niangouna organized the twelfth edition of Mantsina sur Scène, entirely dedicated to Sony's work. Niangouna was

notably absent, having received threats after sending a highly critical letter to President Denis Sassou-Nguesso. Niangouna organized the festival remotely, supported by a team working on-site. Sony's plays and texts, including *Si nous voulons vivre*, were performed and recited in private courtyards and houses, and on public streets. Similarly, performances during the Récréâtrales festival took place in courtyards of the Gounghin quarter, in the heart of Ouagadougou, rather than in theaters. When the street is a place of performance, there is hope that theater can fulfil its vocation. A struggle "to speak and find space to act" spreads to public space in a contagious and spectacular manner, just as Sony intended.

One way to understand Sony's theater is as a "vast struggle for breath." Another vision of his theater, demonstrated by Minoungou in his interpretation of *Si nous voulons vivre*, sees it as a space for thought and "a place of collective discussion." Yet others, like Niangouna, see his theater as a "boxing match"—part of an African theater practiced as a form of resistance. All of these visions contribute to the same struggle. They share the same vertigo and agile footwork. They all call on us to muster the courage to be proud and remain standing and living "until we croak."

A monstrous theater, a monstrous body of work

> Speech is a monster, oh we are surrounded!
>
> — Sony Labou Tansi

We are surrounded. Sony Labou Tansi's work, including its contemporary adaptations, confronts us with a form of speech that is poetic, circular, and monstrous. This form of speech allows us to encounter and experience the monsters residing within ourselves. It creates a space reminiscent of the forest, peopled with forces of life and death. This space is a tropical forest, deep and dense as a labyrinth, and brimming with signs, sounds, and connections. There is no entrance and there are no directions. It is a place of death, where poetry is born and life is reborn. For this reason, speaking Sony's words on stage and releasing them into the world is in risky endeavor. A bit like, in the Middle Ages, when mad people were allowed to wander from town to town: their words had the power of revelation and were not to be silenced.

This belief in the revelatory power of Sony's words drives those who dare to stage his work today. This is particularly true of Dieudonné Niangouna, one of the most skilled of these practitioners and Sony's most obvious successor. This was demonstrated by the play-as-monster Niangouna staged in February and March 2017 at the Colline theater in Paris, which combined one of Niangona's own texts and another written by Sony: *Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens*. Niangouna, who was also *on* stage, swallowed and regurgitated both (pre)texts to incorporate them into a single project—two texts with one destiny. They formed a monster with a single body and two heads, similar to those found in Kongo creation myths. Dieudonné himself describes Sony as having a "monstrous beauty": "Not a beautiful monster or a pretty monster, but a monstrous beauty. Sony is a unique and singular being, a thing unto itself. That is what we call a monster. It does not mean something beautiful or ugly, but something that does not exist in our vocabulary, and is beyond the words we use to judge, see, and measure. Something not fixed, in the process of becoming." Sony's theater is a monstrous theater, composed of monstrous characters. In his first plays, written in the early 1970s, individual characters form the narrative's center of gravity: *Monsieur Tout-Court* (1969), *Le Bombardé* (1971), *Le Ventre* (1972), etc. Rebels without a cause,

they propel the plot with their bodies. The characters' bodies and worlds take on vast—even immense—proportions and are threatened with destruction. This vertigo-like disproportionality characterizes not only Sony's theater, but his entire body of work. It is particularly evident in the novel *Machin la Hernie*, published posthumously after being initially released by Seuil in a shortened version as *L'État honteux.* This was recently staged as a play by Jean-Paul Delore with Niangouna as the sole actor tasked with performing the novel's vertigo. As a longtime initiate of Sony's monstrous theater, the actor speaks of the high-wire act in which he must engage, like a tightrope walker, when performing Sony's work: "You need to be both actor and engine. You need to build your jeep if you're going into the wilderness, or your car will end up wheels in the air." The actor conjures a text he can embody. He calls forth a text suitable for a sweaty body—both weapon and machine—that creates moments of suspension and punctuates our perception of time. This body creates tension and inhabits silences; a body that dances. Through this stationary journey undertaken by a body that moves little, yet never stops dancing, the spectator is corporeally linked to the "evil trance" of dictator Martillimi Lopes. The journey is one of continuous flux: a monologue with neither tail nor head, beginning nor end. It is a form of logorrhea, which has intense repetition as its main symptom and a hernia as its monstrous materialization. A monstrous gut that contains us all. Speaking about staging this lengthy text, initially intended to be performed in its entirety, Delore offered up this helpful maxim: "We are dealing with literature that cries out (for) the body, and bodies that cry out (for) literature." Sony's words, his texts, this reminds us, come from the gut: "My writing is a way of putting the gut before the head. Understand, damn it! We have the shameful habit of putting the head before the stomach, just because the head is above the stomach. See how stupid this is. Even when, in practice, the balls and the gut move before the rest of the body."

On a stage empty but for a screen, the actor's body expands to occupy the entire stage, even when largely immobile. All other visual and audio supports are reduced to the bare minimum. The stage becomes a space of the mind through and through, demanding intense mental nimbleness on the part of the actor. Yet, this stage is also physical, expressing the mobility inherent to the narrative. The text playfully moves from first to second to third person and from singular to plural, because this hernia contains a thousand personalities. Niangouna's performance becomes a recursive representation of our own shameful state. The body acts as a stage for initiation. We witness death at work within this putrid hernia; we see Sony's vision of power as a process of decomposition. During a debate at Tarmac on October 18, 2017, after a performance of *Machin la Hernie*, Annie Le Brun spoke about the death at work in Sony's writing and the reconquest of life he advocates: "Sony Labou Tansi must fully engage with this dynamic in order to set out again to conquer life through an organic relationship with language. He suddenly reclaims words; these words become souls again. He causes words to explode and each word becomes a small theater, to each word he gives back its space."

In the first written version of *Sony chez les chiens*, published in *La Chair et l'idée*, Niangouna addresses Sony with the words: "Don't worry my old friend, I will create my own work and finish yours." He adds: "And that other guy, the Niangouna who couldn't find anything better to do than to catch these insanities…Sony is responsible for that. He spoiled his children. […] Is that his legacy? […] All these young writers who have become pretentious, proud, insolent, subversive, pigs!" With this scathingly ironic self-description, Niangouna recognizes himself as Sony's successor. He also points out the secret of the ritual performed by *Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens*. Viewed closely, Niangouna's production has nothing to do with clean-cut,

French style theater. It bears more resemblance to a ritual that summons a dead spirit to engender a son, within a living and breathing décor where words and bodies are resurrected—a fetish site of life and death. "Words are corpses hoping to be resurrected," Sony used to say. Or, yet again: "I am a man of the forest and the high savanna. […] In the forest, the nature of reality is such that if you go in a straight line, you miss a very large part of reality. That is why I try to have a circular, explosive gaze that goes in all directions." *Antoine m'a vendu son destin / Sony chez les chiens* is above all a mise en abyme of this circular and explosive way of looking, a search for the "fourth side of the triangle" carried out by Niangouna as an act of filiation towards Sony. It tells the story of what Sony started, what he passed down to Niangouna, and how Niangouna s to situate himself on stage in relation to the person he describes as "at the genesis of his writing." It is also the story of a never-ending dictatorship, posing the question of time and survival. Antoine, the title character, wants to survive. Yet, he cannot escape political tragedy and ends up in Bracara prison. The play takes place there, in a confined space where the noises of the outside world reverberate. It is the history of a struggle: Sony's struggle against a dictatorship excelling in monstrosity, and Niangouna's struggle against the same dictatorship in the present day, from his own prison. For Niangouna still lives in exile in Paris. It is a brutal and unforgiving story which has no end.

Niangouna eloquently explains his approach to dramatic composition using the image of the circle: "It spins. That is very important. It spins. As soon as Diarra [an actor] arrives on stage, it spins. When I am on stage, it spins. In the original language of where I come from, Kongo, there is something called encircling. When we agree, we say that we encircle. Speech has encircled itself. It leaves from one place, it changes, then it comes back. The loop closes again." The scenography of Niangouna's piece, which involves an audience viewing the stage from three directions (or three fronts), allows the dialogue and narrative to develop in a circular manner. The play demonstrates the impossibility of staging a play as Sony wrote it. The monumental work carried out by Niangouna serves to disrupt classical codes of performance. It immerses the spectator in the chaos of a hybrid text, monstrously performed by bicephalous actors. One is the other's nape, the back of their head, and so they are unable to look in the same direction. It is the story of a vicious circle, an eternal cycle—the vertigo of power to which no one is immune. Also, Niangouna tells us, the story is "a way of accepting fate, not by considering a particular horrible situation, but through a new reading of the word 'life': night falling, light turning to darkness, night turning to day, the continuous pulse of the seasons, things returning endlessly." It is the story of an inheritance that addresses the historical, political, aesthetic, and ethical aspects of the experience of return.

In closing, an anecdote. It is a beastly story, echoing the "dogs" protecting the "animal pen" in this essay's epigraph, and Sony's struggle to exit the uglitude of the world. From a writer who explicitly refused to be anyone's "negro" and accused Europeans of stealing five centuries from Africa, we understand that these "guard dogs" are "*nègres*."[51] Here is the anecdote: a saxophonist visiting the countryside once heard some extraordinary music. It turned out to be the squeals of pleasure of the neighboring farmer's pigs being fed. The sound was like an ecstatic song. It made the saxophonist feel alive again. Determined to record the sound at any cost, he returned to the countryside with a sound engineer friend who brought all his gear. As the farmer was getting ready to feed his pigs, the saxophonist started to play, hoping to accompany the pigs. Total silence. The pigs fell silent,

[51] Translator's note: In French, nègre is both an outdated and racist word for a black person (similar to negro in English) and a ghostwriter (this usage is also becoming obsolete). With this in mind, one might look, here, to Yambo Ouloguem's *Lettre à la France nègre* (Paris: Edmond Nalis, 1969).

as if flabbergasted.

“There is no such thing as a career human.” “There is no such thing as a career savage” (*Machin la Hernie*). Dare we say it? There is no such thing as a career pig.

Sony Labou Tansi’s theater of the human is resolutely grounded in our distinct humanity. For him, humans have their own rights, including the right to not be confused with “pigs” or called “negroes”—both terms, as we know all too well, often used to decry “dirt.”

Sony’s theater is (de)monstrative. It dives into individuals’ hearts and conjures up monsters, then tames them. It conjures anew faces, features, lives and creates new solidarities.

It is a magical form of theater, where text operates as a medicine, like soap that one receives, sometimes an insult, sometimes a balm. A place of collective transmission, which occurs through the dynamic circulating energy of the actors’ bodies.

Sony himself described his theater as a “sacred place. “To me, the sacred is what permits the breathing flesh to join ideas in motion, allowing thus the luminous cohabitation between the poetics of the muscle and the poetics of the idea—magic, that is. We witness over and over a form of ritual immolation in which the actor offers up his own body, through this becoming sacrificed [*en cela il est holocauste*]. The public will take this body to sail towards an elsewhere that is on all accounts a here.”

II

Infernal Letter to Mr Arthur Rimbaud

Monsieur Rimbaud
Let me tell it to you straight
to the soul
This world is dead
And France as well
I'll tell it to you again
Straight to the boxers
This world will soon
die

And you will never again go
to Abyssinia or to Asia
to trade in absinth
in ideas high as weeds
in fine moods
breaded enthusiasms
flowering weapons
Scud missiles man-made and mean
frail auras – never again

No Monsieur Arthur
You will never again
Sell the peacock's tail
and the boss man's tail
Either in the blue-misted desert
of Nubia
Or on the scorching edges
of the Niamand-Garam falls
Beasts sheathed in water
wind
and silver will no longer gaze at you
from deep inside your mind

It's over Monsieur Arthur
Save if arteries disgorge
You will never again leap over
all the brambles of knowledge
at one
with profit –

Monsieur Arthur let me tell it to you straight
from Africa
from French green berets

to Black azimuth Italians
You will never again sell
one hundred thousand gnashing winds
one hundred thousand short straws
drawn to decide on Verlaine's fate
with a blood-red weapon in the bargain

Now that blue
is humankind's color of choice
You will never again stroll
in Charleville
or in Charleroi
or Charles de Gaulle
lest stranded
between a whinnying Journiac
and a Genet high to the nines
on white fear
in a France cast adrift
in cowboy central
and where eyes
brains
spleen
balls
and dictionary blanch…

You yourself Monsieur Arthur
academic of Westerly winds
You will never again go
but in the tempest of vacuum
bombs –

And you will be summoned
to vacuum-clean
the Academy of Moral Sciences

Monsieur Arthur
Pity this France
that has never known greater fare
than reason or culture
France adrift in the wind
sprouting nothing
save in the century past –

Monsieur Arthur
Your soles are thick
with broken French
the kind Frenchmen say Black men speak

and crude oil
and rainbow floods
and lion-sized benders
and chaotic gain
and Arab blood –

You can trust me
upon the whisper of a new word
on the cusp of mangled hope
in a rugged voice
as hard as Mount Cameroon –
All hopes being equal
I Ham
napalm's heir
commander gassed
cheated body and soul
There are no more seasons
In Hell – there is no more reason
no more nothing
save greasy bread
greasing
grueling
odorless –
no more knowledge
no more blooming anguish
let us unship all the winds
to dance the dance
of the little white dancer
White from asshole to soul
Cheating
lying
hinting around the edges
of the mind –
Eminences grises
and hands a-gogo
balls fast in place
and well secured
bursa blathering
Blathering
Fifty degrees sub zero
such is the temperature
at which poets are made

But France Monsieur Arthur opts for fire
A bonfire
Better still –
A bonfire of tibias Chad-bound

a season with five Aprils
flowing
flowing
fire stands in for reason
and hunger
and legs alighting
Maison Vianney awash in
scholarly scum –
Mazenan
Bardey gone berserk
way back in the cavalcades

Let me tell it to you from Africa
cuckold mother
we will no longer choke
now that the whole world
is no longer whole –
With a motherland
weathering a hundred plagues
The very profession of squatting
Sold off cheap as death
for stones thrown
for lead
Tadjoura neighs
like an old white horse
the whiteness of swindlers
green anguish in the land of tibias
bodies dressed in silk
naked soul
that has stripped intelligence bare

Monsieur Arthur
I swear to you
Going forward
all our trips will be white[52]

[52] Originally published in *Revue Noire*, n. 8, 1993, p. 40, with an English translation by Sarah Downing. New translation by the authors.

III

Cosmocides

Art(s), violence, 21st century[53]

> *In the face of silence, mediocrity, and brutality, we must create something sufficiently large so that the wretched can swap it for the awful memory of the vanquished they carry—something that at the same time rids* [blanchisse] *the affluent of their sad illusions of victory—because in today's war that opposes mind, reason, and intelligence against mediocracy, there will be no victor save cosmocide.*
> — Sony Labou Tansi

Apartheid. (Ir)radiation. Seas and deserts, refugee cemeteries. Tantalum and other disruptors —of communities, hopes, and endocrine systems. Camps, prisons, building sites of death. More, even, than the hundred years that came before, our century will be an era of cosmocide. Faced with this, what can the arts offer? What testimony, opposition, political vision, and ethics can they provide? What vital force can they lend? Cosmocide, but also cosmophilia (Henri Raynal), the magic of possibility (Sony Labou Tansi): these will be our grounds for reflection. Artists (in the broadest sense of the term), critics, and curators will be our guides.

[53] One-semester seminar led by Dominique Malaquais and Lionel Manga in 2018 at École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), at the kind invitiation of Patricia Falguières, Elisabeth Lebovici et Natasa Petresin-Bachelez.