

L'homme-chien ou la fraternité du désespoir

Greta Rodriguez-Antoniotti

Numéro 31, printemps 2002

Couleurs de la scène africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041486ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041486ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rodriguez-Antoniotti, G. (2002). L'homme-chien ou la fraternité du désespoir. *L'Annuaire théâtral*, (31), 33–44. <https://doi.org/10.7202/041486ar>

Résumé de l'article

Sony Labou Tansi et Bernard-Marie Koltès, le premier originaire d'un Sud appauvri et négligé, le second natif d'un Nord tout-puissant et altier, ont chacun à leur manière témoigné de leur siècle à travers, entre autres, l'écriture théâtrale. Si ces deux écrivains ne se sont jamais rencontrés, le regard, très critique, qu'ils ont porté sur leurs contemporains a montré que *l'Histoire n'a jamais tourné au profit de l'être humain*. L'Afrique est au cœur de leur œuvre; elle en est le creuset poétique. Il sera question ici de tenter un rapprochement des pièces *Je soussigné cardiaque*, de Labou Tansi, et *Roberto Zucco*, de Koltès, à travers, entre autres, la figure du chien, de l'homme-chien, récurrente dans leurs œuvres.

Greta Rodriguez-Antoniotti

L'homme-chien ou la fraternité du désespoir

Là-bas, une moitié des gens marche comme on marche d'habitude ailleurs, en mettant un pied devant l'autre et en regardant dans le sens où avancent les pieds, tandis que l'autre moitié marche à reculons. La solution est donc de se mettre avec quelqu'un qui marche à l'envers de soi dans la même direction ; ainsi, côte à côte, si la sympathie est solide, on a une vue d'ensemble.

Bernard-Marie KOLTÈS, « Douze notes prises au nord ».

A*priori*, rien ne permet de supposer que Sony Labou Tansi et Bernard-Marie Koltès se soient rencontrés. Il est possible, en revanche, que le Congolais ait approché l'œuvre du Français, notamment la pièce *Combat de nègre et de chiens* puisqu'elle fut mise en scène dans les années 1980 par son « frère de l'autre rive des races¹ », le Bordelais Guy Lenoir. Mais l'essentiel finalement n'est pas là. Nés respectivement en 1947 et en 1948, Sony et Koltès sont comme les diptyques éclairés et éclairants des « moqueries » (Sony) ou des « dégueulasseries » (Koltès) propres à notre temps. Bien sûr, si nous y percevons deux déflagrations poétiques d'égale portée qui désabusent l'engourdissement grégaire des consciences de notre monde contemporain, il est toutefois indéniable que, d'un point de vue stylistique, ces deux « grands événements de langage » n'entretiennent guère d'affinités particulières. L'écriture de Sony regorge à foison d'excentricités, elle apparaît hirsute, parfois même jusqu'à l'embarras,

1. Dédicace de Sony Labou Tansi à Guy Lenoir, dans *La peau cassée*, 1984, 44 p. (pièce inédite).

baroque ou même doctorale, criblée d'images originales pour conjurer « les eaux pourries du conformisme », poétique, frénétique et provocante à la fois, pour « casser la gueule à la chair de poule » (Tansi, 1985). L'écriture de Koltès, en revanche, est plus âpre et plus retenue – « les choses importantes sont toujours dites en dessous » – plus précise et plus concrète aussi, brute et raffinée à la fois, chantée et crachée, désespérée et drôle : un ballet langagier minutieusement orchestré.

Nébuleuse fraternité ?

Sony Labou Tansi a laissé une œuvre d'une densité incroyable : une dizaine de romans (dont quatre inédits), près de vingt-cinq pièces de théâtre (dont la moitié inédite), de nombreuses nouvelles, près de six recueils de poésie (la plupart inédits), un volume considérable de textes divers (des « manifestes » littéraires aux écrits politiques...). Cette écriture puissante, insatiable qui cherche à rattraper plus de quatre siècles de silence et d'histoire usurpée, fait dire à Sony : « pour moi qui écris au galop, je n'ai pas toujours le temps d'être coquet avec le style » (cité dans Ndzanga-Konga, 1983 : 76). Quant à l'œuvre publiée de Koltès, elle compte, à ce jour, dix pièces de théâtre, un roman et un récit. Loin de la frénésie de nommer, obsédé par la concision et l'exactitude de l'écrit, il s'acharnait à inventer le langage de ceux qui n'ont rien mais qu'une pression intérieure exhorte à parler. Une pression telle qu'il dira : « Je passe un temps énorme à couper dans le texte, j'essaie de faire en sorte qu'il ne reste que des phrases utiles » (Guibert, 1990 : 18). Dans ces deux rapports à l'écriture brièvement esquissés, se lisent aussi en filigrane la condition et le rôle de l'écrivain, selon l'espace et les circonstances dans lesquels il évolue. Comme le rappelait régulièrement Koltès, il est des lieux qui sont comme une métaphore de la vie, nous pourrions ajouter « et de la création ».

Confronté, en tant que lecteur ou spectateur, à ces deux pratiques, à ces deux jouissances du français, absolument distinctes, nous sentons pourtant qu'une même préoccupation embrasse l'imaginaire de leur langue. Un imaginaire qui est une fugue vers l'ailleurs, car Sony et Koltès déportent le français, l'exilent en terre autre afin qu'il devienne langue traversière. Refusant le dogme de la pureté, ils bousculent la langue « non pas dans des synthèses, mais des ouvertures linguistiques » (Ngal, 1994), car le français devient intéressant et « beau quand il est altéré par autre chose », assurait Koltès (Prique, 1996 : 242). Il faudra bien que le français devienne *vase communicant*, langue *métèque*, bigarrée et ex-centrée – pour éviter que « la culture française [ne soit] grosse, suante, myope », écrivait encore Koltès –, *violangue* impure (1997 : 21). Et l'écrivain congolais, quant à lui, disait entretenir des « rapports de violence, d'amour violent » avec la langue française (1986 : 2). Tous deux

pressentaient parfaitement que l'identité, en tant que force et racine unique, finissait toujours par devenir une « tare », un manque à vivre et à être.

ADRIEN : Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines ; tu as bien fait. [...]

MATHILDE : Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol (Koltès, 1988 : 13).

Sony Labou Tansi : « C'est où chez moi ? Qui est capable de dire où c'est chez lui ? » (Boiron, 1995 : 9-10). « C'est métis que j'aurais dû naître. [...] Le Blanc et le Noir, en un sens, sont des infirmes » (Maunick, 1979 : 83).

Dans cette volonté de *casser sa peau*, de prendre intimement langue avec la différence, c'est bien à l'épreuve du Dehors et de l'Autre que ces deux théâtres nous convient.

Bien sûr, Sony Labou Tansi estimait qu'il existait encore des lieux privilégiés où sourdaient des mots qui grandissaient et exaltaient l'homme : le théâtre, *veilleur social*, en était un. Croyant en sa vocation transitive et intervenante, il a sans relâche assis les mots sur ce lopin d'utopie planté au cœur d'une réalité en souffrance et d'une Histoire bâclée. « Dans nos sociétés déboussolées et arrogantes, l'homme véritable ne peut être saisi qu'à travers un regard théâtral », croyait ferme Sony (Nakhele, 1985 : 60).

En revanche, pour Bernard-Marie Koltès, le théâtre restait le lieu de la « futilité absolue » (Attoun, 1988 : 26) qui attirait dans ses salles des villégiateurs d'un genre nouveau, passésistes et formalistes. « Faire du théâtre est la chose la plus superficielle, la plus inutile au monde [...] Le problème, c'est que la plupart des gens qui font des métiers comme le mien prennent ça très au sérieux, ils pensent que c'est décisif dans l'histoire du monde, et ça c'est terrible » (Koltès, 1999 : 119). Pourtant son écriture est bien nouée à un acte, certes sublimé, d'engagement social : son œuvre se donne véritablement comme espace tangent à tous ces micro-événements qui exténuent et défigurent l'homme. Loin des messages tonitruants et empreints de philanthropie de circonstance, Koltès condamnait sans appel une société qui déraillait et révélait nos existences d'animaux traqués et tronqués.

Si Sony Labou Tansi ne croyait pas en une littérature innocente, s'il estimait que l'art ne pouvait être qu'engageant et engagé, Bernard-Marie Koltès, lui, pensait que le contexte idéologique ne pouvait être générateur d'un texte. Ne voulant pas que son théâtre exhibe des choses essentielles, il disait avoir « envie de raconter de

mieux en mieux des histoires », parmi les « grognements sauvages des animaux insatisfaits et des hommes insatisfaits » (Koltès, 1986 : 11).

Oui malgré ces apparentes divergences de points de vue, la sympathie reste pourtant bien solide, entre une voix de soprano et une voix de basse qui, implicitement pour Koltès et ouvertement pour Sony, ont fait vœu commun d'angoisse et d'indocilité : deux fulgurances qui, dans leurs singularités propres, ne se sont pas trompées de contestation. Leurs œuvres ne reproduisent pas la réalité, elles la griment, portant à l'incandescence ses contradictions, ses bassesses, ses solitudes, ses effusions de cruauté, ses impasses... et ses *Afriques* qui sont comme le creuset poétique, le *terreau primordial* de nos deux auteurs.

Fraternité sans gloire...

J'ai donné un nom à ma souffrance : je l'appelle « chien »... Elle est aussi fidèle, aussi importune, aussi impudente, et distrayante et avisée que tout autre chien.

F. NIETZSCHE, *Le gai savoir*.

Naîtrions-nous chiens ou le deviendrions-nous progressivement « pour être moins malheureux » (Koltès, 1990 : 48) que cela n'étonnerait guère nos deux hommes. Il est des histoires de cousinage, de fraternité sans gloire, des histoires de « chien de rue [...], de chien jaune, bouffé par la gale » (p. 48-49), des histoires de morsures quotidiennes qui surviennent au gré de rencontres fortuites, des histoires où les hommes n'en finissent jamais de se regarder en chiens de faïence. « Je suis le chien qui aboie. (*Il aboie.*) » (Tansi, 1993 : 77). Bernard-Marie Koltès et Sony Labou Tansi saisissent les hommes là où ils en étaient peut-être restés : silencieux, près d'un arbre mort et sans aucune corde pour se pendre. Désormais, comment pouvait-on encore écrire après l'interminable attente de Vladimir et Estragon, de Clov et Hamm, si ce n'est en les faisant se jeter violemment l'un sur l'autre ? Hors du combat, point de salut, car le combat se joue également contre la langue et ses limites, contre aussi l'espace que chacun des belligérants amène, traîne avec lui sur le plateau. Hors du théâtre, le « térâtre », selon une expression de Jean-Pierre Sarrazac, « un composé de théâtre et de tératologie, la science – ou la fabrication des monstres et du monstrueux » (1995). Une figuration défigurante, une monstration monstrueuse, mais la réalité et rien que la réalité, l'homme et rien que l'homme, par « temps de chien » ou de chasse à courre. À ce propos, Sony ne confiait-il pas que lorsque sa troupe arrivait dans un village pour se produire, chacun des comédiens se déguisait en chien et courait à travers les ruelles, pour créer une « parodie de partie de chasse » (Tansi, 1989 : 90) ? Et qu'est-ce qu'une parodie si ce n'est une imitation caricaturale ?

Le plateau de *térâtre* devient désormais ce lieu où des espèces différentes se croisent, se sentent, se toisent : quadrille tragique et érotique, préliminaires au combat qui est devenu l'inévitable de la rencontre. Aucune quête commune et aucun chemin de traverse pour les « Hommes-Monstres », les « taureaux chicoteurs » (Tansi, 1995 : 6) de Sony ou pour les hommes des marges noires – honte, rebut de nos sociétés sécuritaires qu'affectionne tout particulièrement Koltès. Les désirs de ces personnages incapables de se transcender, de fusionner, s'entrechoquent. Bernard-Marie Koltès et Sony Labou Tansi, voyageurs extralucides d'espaces gangrenés et condamnés tantôt par un matérialisme débridé et autoritaire, tantôt par une indigence sans appel, auraient pu marcher côte à côte : la vue d'ensemble n'en aurait été que plus inquiétante, voire terrifiante.

MALLOT : Cette vie de chien. Mallot. Cette vie de chien. Tu voulais boxer, ca-bosser, renvoyer, sentir la foudre.

(Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque*, p. 81.)

BAROZA : Patrice comment ?

PATRICE : Patrice tout court. Parce que mon père m'a jeté dans ma mère, ma mère dans une poubelle, la poubelle dans la rue et la rue m'a tout d'un coup jeté dans la vie.

BAROZA : Où tu manges ? [...]

PATRICE : Dans les poubelles, quand j'arrive avant les mouches et les chiens. Tenez, là, c'est un chien qui m'a mordu, pour défendre une corne de bœuf.

(Sony Labou Tansi, *Le bombardé*, 1971, p. 37 [pièce inédite, écrite sous le nom de Marcel Sony].)

LA GAMINE : J'en suis sûre, j'en suis sûre ; je vois bien dans la rue, les chiens qui me suivent la langue dehors et de la bave qui dégouline de leur gueule. Si je les laissais faire, ils croqueraient là-dedans comme à un étalage de boucherie.

(Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, p. 70.)

Priviligée, la figure du chien prend en charge le malaise de la civilisation, ses obsessions, ses tourments et ses phobies terrés. L'homme est devenu un chien-loup pour l'homme. La boiterie existentielle de chacun (Mallot) ou ses glissés dans les régressions les plus barbares – ses *états honteux*, ses airs *herniés* – ou encore ses mines de *pouilleux* (Patrice) et de persécuté (la Gamine) sont très régulièrement pris en charge par la silhouette du chien, *animal absurde* tenu en laisse par des puissances qui le dépassent. Il ne faut pas oublier que les trois quarts de l'humanité vivent comme des chiens, ne cessait de rappeler Koltès. Et Sony de surenchérir en écrivant : « C'est être [perçu comme] un chien enragé » (Tansi, 1990 : 72) que refuser

de cautionner un pouvoir autoritaire en place. Les chiens seraient-ils alors les seuls à nous révéler quelque chose de la condition faite à l'homme ? Ils traduiraient sa condition d'être-là – « esclave de luxe ou esclave tout court », constate Sony (Ndzanga-Konga, 1984 : 71). Ils concrétiseraient notamment la zone où s'articule le rapport intime de l'homme avec la bête qui est en lui – l'« ensauvagement » de l'espèce humaine que dénonce Sony. La figure du chien récurrente dans leurs pièces – davantage dans celles de Koltès, il est vrai – parle de la manière dont les êtres éprouvent leur vie et s'éprouvent les uns les autres. Pour ces deux hommes de théâtre, le lexique animal est comme le creuset où les êtres affûtent leurs pensées et éperonnent leurs mots, avec cette volonté de mordre et de piquer l'adversaire. Animal fondamental, image la plus emblématique qui soit de la condition humaine, il est encore cette présence *off*, cette partition, ces choreutes des temps modernes qui parasitent les dialogues et horripilent les consciences, comme en témoignent quelques indications didascaliques prises notamment dans *Je soussigné cardiaque* et *Combat de nègre et de chiens* : « Aboiements dans la cour » [p. 91] ; « Ils sortent. Les chiens de Peronno aboient furieusement » [p. 107] ; « Peronno et ses trois chiens suivent la scène paisiblement » [p. 113] / « Aboiements au loin » [p. 23] ; « Silence ; aboiements du chien au loin » ; « *Après du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents* » [p. 108]. Présence sourde, sorte de Cerbère ou d'Érinye campé aux pieds de l'homme, la présence des chiens – pré-texte ou sur-texte – contamine le tissu textuel pour rejoindre la figure du combat, de la ruade : l'attaque, la riposte, la feinte. Dans ces deux théâtres, nous sommes en présence d'étranges animaux qui entament une danse rituelle avant un conflit de territoire ou de pouvoir.

WAIANTE : Désormais, quand mes dents sortent, c'est uniquement pour mordre et déchirer. [...] Je me sens l'animal essentiel (Tansi, 1989a : 106, 115).

LE DEALER : Vous ne partirez pas comme un voleur les poches pleines, vous oubliez le chien qui garde la rue et qui vous mordra le cul (Koltès, 1986 : 53).

À la recherche de l'homme perdu...

Les Afriques : être homme, africain, nègre blanc ou nègre noir, être « animal désastreux² », être chien ou ne pas être, l'individu, impitoyablement démis de son humanité, est sans relâche acculé dans une sorte de logique du moi contre tous, un moi qui sait d'avance son combat totalement vain et démesuré. « Mes personnages n'en sont pas moins passionnés, ils ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des

2. Expressions tirées du *Gai savoir*, de F. Nietzsche, Paris, Gallimard, 1950. (Coll. « Folio/Essais ».)

êtres qui cognent contre les murs », assurait Koltès. En l'occurrence les murs de deux prisons dans *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi et *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Deux œuvres qui s'ouvrent et se referment sur l'espace carcéral avec pour héros Roberto Zucco chez Koltès et Mallot Bayenda chez Sony : deux personnages³ d'exception, deux « monstrueuses » météorites qui viennent déchirer l'accablante torpeur du « bon sens » et d'un certain consensus social. Tel Zucco, qui tue son père, sa mère, un enfant et un inspecteur de police sans mobile apparent. Dans cet univers koltésien où couvent de sourdes détresses, d'où l'amour et le désir sont bannis, où les hommes sont à jamais séparés, le crime est devenu l'unique lien de sang. Mais Zucco tue pour rien, même pas pour une rayure faite à sa voiture, s'exclamait Koltès : au-dessus et au-delà des règles de ce monde, son crime serait ainsi exempt de haine et de convoitise, pur de toute raison humaine, qu'elle soit noble ou triviale. Expression d'une force semblable à celle de la gravitation, Zucco « a tué pour RIEN. Rien. Sans raison. Comme ça... un petit déclic... un déraillement. C'est un train qui déraile » (Attoun, 1988 : 37-38). Même pas un anti-héros, mais peut-être un tueur tout à fait ordinaire qui finira par se suicider en se jetant du toit de la prison pour atteindre le soleil – la lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil, nous rappelait René Char. Et c'est cette conscience exacerbée et exacerbante de soi, ce regard éclaté qui fait de Zucco un tueur exemplaire.

Mallot Bayenda, quant à lui, en voulant assassiner le néant et profaner le pouvoir inique en place pour que l'homme ait enfin lieu, est condamné à mort et fusillé par les autorités de la république du Lebango – une sorte d'espéranto géographique. Pour avoir défié ceux qui sèment, dans le pays, *l'oxygène et le droit*, et brisé, par la seule force de ses mots-couperets, la sereine « crassiosité du directeur général de l'Enseignement », Mallot meurt sans avoir pu ou su porter le coup fatal à sa victime.

D'un côté une pièce qui ne fait pas l'apologie du meurtre, mais qui essaime ses cadavres ; de l'autre, une pièce qui montre que pour accoucher de soi-même, renaître autre que chien de garde ou chien de compagnie corrompu, et refuser de vivre sa *viande morte*, il faut en finir avec les « producteurs mondiaux de vide ». Le dernier des justes ne peut alors qu'emprunter les voies d'un terrorisme radical parce qu'« il y a au monde des endroits [des Afriques] où la naissance déjà vous nomme militant ou révolté » (Tansi, 1995a : 39).

3. Roberto Zucco est inspiré d'un personnage réel, Roberto Succo, qui a défrayé la chronique en 1988 : après avoir tué son père, sa mère, un enfant et un gendarme, Succo se suicida dans sa cellule. Quant à Mallot Bayenda, l'instituteur, il est le double de Sony Labou Tansi.

MALLOT : [...] Je suis venu vous tuer. Comme ça. Pour rien. Pour me mettre au monde. Il faut bien que j'arrive à exister, comprenez-vous ? J'en ai marre d'être du néant ! La chose, l'instrument. [...] Vous ne savez donc pas qui vous êtes pour moi ? Le vagin. Et le chemin. Il faut que je vous traverse. Là. *(Il lui crache à la figure.)*

(Je soussigné cardiaque, tableau IV, scène 2, p. 144-145).

Le meurtre orchestré par Mallot n'ayant pas eu lieu – on ne viendrait donc jamais à bout de l'iniquité –, serait-il alors délicat de tenter un rapprochement entre lui – le redresseur de torts – et Zucco – la force pure de l'Histoire, de ses guerres civiles et de ses débâcles ? Tous deux ne sont-ils pourtant pas perçus comme des virus injectés dans le corps social, deux virus qui chercheraient à entraîner la vie dans la puissance de la mort ?

Certes, Sony Labou Tansi pourrait voir en Zucco l'Occidental – « mon frère hélas » qui « est un barbare dans [ses] intentions et dans ce qu'il a de plus profond » (Tansi, 1983 : 23) – un barbare perclus dans un univers de perdition et qui n'aurait même plus ce privilège de tuer pour un idéal et de signifier en cela le monde tel qu'il devrait aller. Pourtant Mallot et Zucco, hommes martyrs⁴, ne sont que les produits, les révélateurs d'une oppression sociale bien réelle, celle que subit Zucco étant plus perverse et plus transparente aussi. Koltès, en déniait à son personnage toute motivation idéologique, tout mobile, montre que la violence de l'individu ne naît que de la violence collective :

ZUCCO : Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. [...] Au moindre signal dans leur tête, ils se mettent à tuer entre eux. [...] Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit dans leur démarche. [...] s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. [...] Tout le monde n'attend que le signal dans la tête.

(Roberto Zucco, p. 79-80.)

MALLOT : Ils arrivent toujours à vous tuer comme avec votre permission. [...] Je suis leur homme, tu comprends ? Leur chose. Et il faut que je leur arrache ça. *(Je soussigné cardiaque, p. 110-111.)*

Ainsi donc « la société finit [...] par se refléter dans le criminel » (cité dans Anonyme, 1987 : 12), comme le constate Sony Labou Tansi. Face à Zucco qu'une peur quasi animale pousse au crime, Mallot, produit d'une aliénation incarnée, entre

4. « Martyr » est ici pris dans son sens étymologique : du grec *martur* signifiant « témoin ».

autres, par Peronno, ressemble à un révolutionnaire presque anachronique, voire fabuleux, un héros qui aurait la carrure d'une Antigone, tant notre théâtre contemporain paraît consommer son divorce avec tout acte d'héroïsme, de bravoure. Les pièces puisent à l'envi leur énergie dans le monde des haines ordinaires, dans l'exaltation d'un mal nouveau et la négation de la vie. Un anti-monde, voudrait-on croire, mais qui est pourtant bien le double inquiétant dans lequel nous évoluons quotidiennement. Comparé à Zucco, Mallot a finalement ce privilège de pouvoir encore donner un sens édifiant à la mort, de porter atteinte à l'incarnation du mal. En revanche, ce qui traque Roberto Zucco n'a pas de nom, n'a pas de visage, d'odeur ou de fonction particulière... Ce n'est qu'un regard jeté avant l'hallali final. Un regard familial ou anonyme qui happe, aliène et tue. Alors est-ce l'homme qui devient l'*inhomme* ou les liens sociaux qui se délitent pour devenir anthropophages ? Zucco banalise-t-il le meurtre, en fait-il une apologie, désacralise-t-il le tragique ? Non, Zucco n'est pas un cas à part, il n'est pas un meurtrier exceptionnel : il est juste celui qui tue sans conviction et « à qui revient le rôle de porter au grand jour la folie meurtrière que chacun de nous porte en soi. Non seulement, il est le bras armé des protagonistes de la pièce, mais l'image du fantôme de l'assassin que, spectateur, je porte en moi » (Martinelli, 1995 : 19). Mallot, lui, est un cas exceptionnel : il est l'Homme au sens noble du terme. Un entretien réalisé par la presse écrite avec Sony Labou Tansi n'était-il pas titré : « Sony Labou Tansi : un homme à la recherche de l'homme perdu » ? Pris dans les cercles constricteurs et destructeurs de la société, Roberto Zucco et Mallot Bayenda, placés « côte à côte », offrent « une vue d'ensemble » de cette faillite de la raison et de ce « cosmocide » qui pénètre nos frontières, ce cosmocide que Sony avait amèrement annoncé. Et Koltès savait bien qu'« il n'y a pas de passé commun entre les chiens et les chats, pas de coup, pas de souvenir, rien que du désert et du froid. On peut être irréconciliables sans qu'il y ait eu de brouille ; on peut tuer sans raison : l'hostilité est déraisonnable » (1991 : 123).

Sony Labou Tansi et Bernard-Marie Koltès, le premier originaire d'un Sud appauvri et négligé, le second natif d'un Nord tout-puissant et altier, ont chacun à leur manière témoigné de leur siècle à travers, entre autres, l'écriture théâtrale. Si ces deux écrivains ne se sont jamais rencontrés, le regard, très critique, qu'ils ont porté sur leurs contemporains a montré que *l'Histoire n'a jamais tourné au profit de l'être humain*. L'Afrique est au cœur de leur œuvre ; elle en est le creuset poétique. Il sera question ici de tenter un rapprochement des pièces *Je soussigné cardiaque*, de Labou Tansi, et *Roberto Zucco*, de Koltès, à travers, entre autres, la figure du chien, de l'homme-chien, récurrente dans leurs œuvres.

Sony Labou Tansi comes from the poor and neglected South ; Bernard-Marie Koltès was born in the almighty and haughty North: each in his own way, through his writings, especially his plays, is a witness for the twentieth century. These two writers never met; however, their critical view of their contemporaries shows that *History has never profited mankind*. For both, Africa is at the heart of their writings, it is their poetical crucible of sorts. This article attempts to find connections between *Je soussigné cardiaque*, by Labou Tansi, and *Roberto Zucco*, by Koltès, using, among other things, the figure of the dog, the man-dog, which is recurrent in these plays.

Après un DEA sur La tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire en 1996, Greta Rodriguez-Antoniotti travaille aujourd'hui à réunir tous les écrits inédits de Sony Labou Tansi (romans, poésie, correspondance...) ainsi qu'à leur retranscription et leur publication prochaine. Elle réalise, par ailleurs, des reportages radiophoniques pour Radio France.

Bibliographie

- ANONYME (1987), « Sony Labou Tansi, écrivain du malaise et de la barbarie », *Almaghrib*, 9 septembre, p. 12.
- ATTOUN, Lucien (1988), « Juste avant la nuit » (entretien avec Bernard-Marie Koltès), *Théâtre/Public*, n° 136-137, p. 24-43.
- BOIRON, Chantal (1995), « Sony Labou Tansi ou la responsabilité de l'écrivain », *La Lettre des musiques et des arts africains*, n° 15 (5 janvier), p. 9-10.
- ÉQUATEUR (1986), « Sony Labou Tansi face à douze mots », *Équateur*, n° 1, p. 122-132.
- GUIBERT, Hervé (1990), « Entretien de Bernard-Marie Koltès avec Hervé Guibert », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36 (juin), p. 17-18.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1986), *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1988), *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990), *Roberto Zucco*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1991), « Courts textes », dans *Prologue*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1997), « Lettre d'Afrique », *Europe*, n° 823-824 (novembre-décembre), p. 13-22.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1999), *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit [entretien avec Michel Genson, 27 octobre 1988].
- MARTINELLI, Jean-Louis (1995), « Notes », *Séquence 2* (revue publiée par le Théâtre national de Strasbourg), avril, p. 18-21.
- MAUNICK, Édouard (1979), « Sony Labou Tansi : l'homme qui dit tous les hommes » (entretien), *Demain l'Afrique*, n° 40 (19 novembre), p. 81-84.
- NAKHELE, Caya (1985), « Je fais du théâtre par ambition » (entretien), *Jeune Afrique*, n° 1297 (13 novembre), p. 60.
- NDZANGA-KONGA, Alphonse (1983), « Sony Labou Tansi : un homme à la recherche de l'homme perdu » (entretien), *Recherche, pédagogie et culture*, n° 64, p. 75-78.
- NDZANGA-KONGA, Alphonse (1984), « Sony Labou Tansi : je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice » (entretien), *Bingo*, n° 374 (mars), p. 70-72.
- NGAL, Georges (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- PRIQUE, Alain (1996-1997), « Combat de nègre et de chiens » (entretien réalisé en 1983), repris dans *Alternatives théâtrales*, n°s 52-53-54 (décembre-janvier), p. 240-244.

- SARRAZAC, Jean-Pierre (1995), *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes. (Coll. « Villégiatures/Essais ».)
- TANSI, Sony Labou (1971), *Le bombardé* [pièce inédite, écrite sous le nom de Marcel Sony].
- TANSI, Sony Labou (1983), « Donner du souffle et polariser l'espace », *Recherche, pédagogie et culture*, n° 61 (1^{er} trimestre), p. 22-24.
- TANSI, Sony Labou (1985), « *La rue des mouches* de Sony Labou Tansi », *Libération*, numéro hors-série (mars).
- TANSI, Sony Labou (1986), « Un mot est un cadavre qui aspire à la résurrection », *MFL...INFO*, n° 126 (30 avril), 2 p.
- TANSI, Sony Labou (1989), « Sony Labou Tansi », dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil (dir.), *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan.
- TANSI, Sony Labou (1989a), *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, Carnières (Belgique), Éditions Promotion Théâtre. (Coll. « Théâtre en tête ».)
- TANSI, Sony Labou (1990), « Qu'avons-nous fait des trente années d'indépendance ? », *Jeune Afrique*, n° 1555 (17-23 octobre), p. 72.
- TANSI, Sony Labou (1993), *Je soussigné cardiaque*, Paris, Éditions Hatier. (Coll. « Monde noir poche ».)
- TANSI, Sony Labou (1995), *Monologue d'or et noces d'argent*, *Théâtre 3*, Carnières (Belgique), Éditions Lansman. (Coll. « Beaumarchais », n° 37.)
- TANSI, Sony Labou (1995a), « Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque* », *Le Journal de Chaillot*, n° 25 (septembre), p. 1, 41.