

Cercueil de luxe de Sony Labou Tansi : un Film en Miniature

Harmonie Nsoukina, Claude Giscard Makosso

Université Marien Ngouabi

*Corresponding Author: Harmonie Nsoukina, Université Marien Ngouabi, Congo

Abstract: L'article porte sur la la question de lire ou savoir lire *Cercueil de luxe* (1984), l'oeuvre de Sony comme un film en miniature. Cette problématique du dédoublement actorial et du jeu des personnages avec celle du passage de l'écrit à l'écran se révèle intéressante à travers l'analyse de l'oeuvre et la métamorphose du concept de *Cercueil*. L'objectif visé étant de montrer en quoi ce concept connote une certaine forme de révolte, de dérision, de démesure et du persiflage des deniers publics. Comment le cinéma s'accapare de ce matériau pour le traiter et le faire voir?

Keywords: film en miniature, scènes, passage, personnages, dramaturgie.

1. INTRODUCTION

Cercueil de luxe illustre une certaine « esthétique du désordre » des États africains présentée dans une pièce de théâtre de Sony Labou Tansi dans laquelle, l'aspect cinématographique est plus développé que l'aspect dramatique. Le concept de *Cercueil de luxe* dans le cadre de cette contribution revêt une connotation figurée au sens métaphorique. Ce qui est métaphorisé derrière le paratexte, l'apparence des mots ou des notions savamment étudiées dans cette oeuvre littéraire, c'est la possibilité, par l'art (cinéma et théâtre) d'offrir, d'incarner une allégorie du monde autre, du monde rêvé, du monde espéré. En conséquence, d'une nation désespérée et attentatoire à la vie humaine par la profusion des pratiques macabres, des contre-valeurs...qui tendrait vers l'espérance. L'art par la plume du dramaturge transmet ici les interrogations tapies dans la nuit de la pensée et de la parole humaines. Il raconte la réalité populaire et dénonce l'archaïsme du monde humain, la démesure (*cercueil de luxe*) et ouvre la conscience. Aussi la problématique qui se pose ici, au delà du dédoublement actorial et du jeu des personnages est celle de l'adaptation de l'oeuvre théâtrale au cinéma, c'est à dire le passage de l'écrit à l'écran. Comment voir dans cette oeuvre théâtrale, par les procédés de mise en forme et du langage cinématographique, un film en miniature? Et comment le cinéma va se saisir de cette réalité populaire (véhiculée dans l'oeuvre) pour la montrer ou la figurer sur écran? Quelles sont les conditions de la matérialisation d'un tel projet ou de cette création filmique? Comment l'auteur procède pour nous suggérer cette possibilité d'une réalisation filmique en partant sur l'idée d'une transformation ou adaptation de son oeuvre au cinéma?

Notre travail qui sera subdivisé en deux grandes parties (théâtrale et cinématographique)est orienté dans *un premier temps* vers deux tendances dont la première consistera à analyser les scènes qui répondent aux normes d'une représentation théâtrale que cinématographique. Parce que, rappelons-nous que le but fondamental d'un texte dramatique est d'être représenté, peu importe le lieu, le temps et les acteurs. Michel Vignes (1992, p.18) n'a pas hésité de confirmer nos propos quand il dit : « *le texte de théâtre n'est pas conçu pour être lu, mais pour être vu* ». C'est pourquoi ayant compris cela,nous pensons que l'analyse dramaturgique pourrait mieux nous éclairer. La deuxième tendance est celle qui montrera que *Cercueil de luxe* bien qu'étant une pièce de théâtre est composé des scènes qui seraient appréciées pour le jeu cinématographique et théâtral. Et dans *un deuxième temps*, nous procéderons à *l'analyse filmique*.

En conséquence, le choix de ce sujet se justifie surtout par la proximité des deux arts. Car pour Viegnes, (1992, p.102): « *Considérer ces deux moyens d'expression comme rivaux serait inconcevable, il est plus intéressant de les envisager comme deux formes de spectacle ayant chacun son esthétique propre, et susceptibles de s'enrichir mutuellement* ». Néanmoins, la singularité de cette

étude réside surtout en la prise en compte du rapport entre théâtre et cinéma, notamment par la perception et l'interprétation de l'univers cinématographique dans le texte théâtral. Ce qui favorise la saisie d'un « inconscient du texte » qui dévoile le sens caché de certaines scènes du théâtre compréhensibles au niveau cinématographique. Car chaque domaine a une influence sur l'autre, ils entretiennent ensemble un lien intime. Historiquement, le théâtre est la première fiction qui existe, le premier divertissement. Il est plus actif que le cinéma et nous offre une acuité en pensées, en connexion, en simulation de pensée, en langage. On voit comment les choses sont dites, comment elles sont structurées. Le théâtre nous apporte des éléments de réflexion, des réponses. Il y a une forme de « distance » vis à vis de la réalité transfigurée sur la scène et, le spectateur est imprégné par les personnages, leur vocabulaire, leur façon de dire ou de penser. Le cinéma est plus accessible et audible, c'est un produit de consommation. On repart toujours avec soi alors qu'au théâtre nous pouvons avoir les réponses aux questions qu'on se pose. Dans tous les cas, nous intellectualisons plus au théâtre qu'au cinéma; comme dit Georges Didi-Hubermann (1992) : « *Ce que nous voyons devant nous regarde toujours dedans* ».

L'analyse dramaturgique portée sur *Cercueil de luxe* sera au centre d'une réflexion méthodologique de Patrice Pavis (2015, p317) : La sémiologie définit comme « *la science des signes, méthodes d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public* ».

Le problème que nous posons dans cette deuxième partie de notre article est celui de savoir si *Cercueil de luxe* est un bon film sans sponsor ? La réponse à notre question est « oui » parce que *Cercueil de luxe* apparaît comme une pièce de théâtre et non comme une œuvre cinématographique. A présent que l'aspect cinématographique sera démontré, les réalisateurs feront de plus en plus attention pour qu'un film d'une grande envergure soit réalisé. C'est cela notre objectif le plus ardent. Notre travail qui sera présenté en deux parties, sera construit de la manière suivante :

- I- Analyse dramaturgique des scènes
- II- Analyse des scènes pour le jeu cinématographique

2. L'ANALYSE DRAMATURGIQUE DES SCENES

Composée de deux tableaux et de six scènes, la pièce *Cercueil de luxe* obéit à une analyse formelle et significative comme le stipule la sémiologie selon Pavis.

Au premier tableau plus précisément (*Au quartier Radio-Baobab*) comme l'indique la didascalie, on constate que plusieurs discours méritent une représentation théâtrale, notamment avec les personnages Lundi, samedi, mercredi, tous Jeudi et Vendredi. Ils sont tous réunis au tour du mort : (*Une foule innombrable veille sur un mort*) (1^{re} didascalie p.11)

Le temps dans ce premier discours de Lundi représenté par le télégramme nous fait penser à un moment très archaïque ou à une localité très éloignée car de nos jours nous parlons du téléphone. Le chef du village Lundi qui commence par prendre la parole, procède par une sorte d'interrogation :

Lundi (*à Samedi*) : *Qu'est-ce que tu as dit dans le télégramme ?*

Samedi: Nous avons dit : *Fiston, père décédé stop venir stop t'attendant pour l'enterrer stop.*

Le langage aussi télégraphique Lundi emploie nous pousse à dire qu'il s'agit d'un message transmis dans la précipitation. Car seul le sens de la phrase est significatif.

Mercredi: *C'est si loin l'Europe. Peut-être n'a-t-il pas de quoi venir enterrer son père*

Tous (*Temps de protestation*): *Non* (C.L, p.11)

Le temps de protestation indiqué par la didascalie prouve l'unanimité de ces habitants qui attendent le fils du défunt.

Lundi: *S'il ne vient pas aujourd'hui, demain on enterre. Voici cinq jours qu'on creuse dans une odeur béante* (*Idem*)

Ce dialogue clair et lucide peut être représenté même sans ajout esthétique. Il sera compris et même interprété différemment.

Toujours avec les mêmes personnages, on constate que le dramaturge passe à une autre dimension comique pour ôter la tristesse aux habitants de la "République de l'homme" indiquée dans la didascalie (Le silence est profond. De temps à autre, quelqu'un se souvient et pleure). Bergson (1899, p.53) en considérant le rire comme remède a eu raison de dire que : « *l'effet comique provoque une libération psychique, et ne recule devant aucun interdit ou barrage : D'où l'insensibilité, l'indifférence, l'anesthésie du cœur* ». Le dramaturge à travers ses personnages, nous décrit l'ambiance qui y règne.

Lundi (*il fait l'appel*)

Ah c'est moi-même .Mardi ! (on répond : « C'est celui qu'on attend ») Mercredi ! (quelqu'un en tenue de paysan répond : « présent ») Jeudi ! (Un musicien dit : « Présent ») Vendredi !(le père Vendredi répond : « présent ») Dimanche !

La folle du cimetière chante sa réponse.

Samedi (après un fou rire)

Je vous propose de casser le temps .(hors texte) coca-cola !(quelqu'un répond : « Coca-cola est mort ») Sucre ! (quelqu'un s'approche qui lui dit à l'oreille : « sucre est mort l'an dernier ») Pain ! (le même lui dit que « Pain aussi est mort ») Confiture ! (le même gueule : « Mort aussi ») Quand est-ce ? (le même : « Il y a quelque temps ») Manioc, Aubergine, Igname, Chou, Banane ...

Vendredi

Je vous fais remarquer que vous pleurez votre nourriture de la même manière que nous nous pleurions nos morts

Samedi (douloureux)

Au prochain qui va mourir. J'ai l'impression, oh !une simple impression sans rigueur, que le prochain à mourir c'est ... (tous : « C'est qui ? ») Difficile à dire, mais je crois que le prochain à mourir c'est ... moi. (Désintéressement des autres tandis que lui se lève) Et j'imagine mon cadavre, là, sur cette natte. Mon cadavre qui bêtement va rire pendant que danserez. (Silence) Si je meurs, n'attendez pas mes enfants :enterrez moi tout de suite ,parce que ,fait comme je suis fait ,je risque de puer après le deuxième jour.(Il va vers le mort) Ah mon frère, si tu voyais comme la viande est imbécile.

Ces discours qui se présentent dans une écriture la plus modeste, c'est-à-dire : « *discours rapporté, mis en forme, textualisé et rapiécé d'un assemblage artisanal de dialogues ou de monologues* » (Pavis, p. 256) montre sans ambages la facilité d'une mise en scène que d'une réalisation filmique .

Nous constatons aussi hormis l'aspect comique souligné ci-dessus, le dramaturge emploie des discours répétitifs très symboliques pour exprimer la patience des habitants qui attendent le fils du défunt :

Je vous propose de tromper le temps (C.L, PII)

Je vous propose de casser le temps (C.L, p12)

Oh, nous mangerons bien le temps (Idem)

Chantons pour oublier le temps (C.L, p13)

Ces discours peuvent faire l'objet d'une belle représentation associée à des tournures esthétiques extraordinaires. Les personnages de Sony dans ce tableau sont tous des êtres humains avec une fonction bien déterminée suivant leurs rôles. Ils se prononcent de manière significative et méritent mieux une représentation sous l'œil vigilant d'un metteur en scène. Dans ces dialogues, nous sentons la vivacité du style direct qui fait naître une émotion vivante.

Par ailleurs, *Cercueil de luxe* est un bon film facilement réalisable et jouable.

3. ANALYSE DES SCENES POUR LE JEU CINEMATOGRAPHIQUE

Cette analyse sera en suivant la pensée d'Erich Feuerbach (1968, p.552) qui stipule que : « *La méthode de l'analyse des textes laisse une certaine latitude à l'interprète : Il est libre de choisir et de mettre l'action sur ce qui lui plaît. Cependant ce qu'il affirme doit se trouver dans le texte.* »

Les scènes telles que repérées dans *Cercueil de luxe* feraient l'objet d'une belle représentation filmique et nonthéâtrale. Il faut tout de même reconnaître que cette deuxième partie de notre article ne détruit pas l'efficacité de cette pièce de théâtre. Cependant, nous constatons que faire de la pièce de théâtre *Cercueil de luxe* un film serait très vu et mieux remarqué dans le domaine de l'art. Parce que, bon nombre de techniques cinématographiques, comme le ralenti, l'accélération, la superposition d'images, le travelling sont impossibles à reproduire sur une pièce de théâtre. La notion du temps bien qu'exprimée dans les didascalies paraît mieux représentée dans un film que dans une scène théâtrale. La didascalie employée par le dramaturge dans le discours de Lundi nous sert d'un exemple.

Lundi: On attendra. On attendra (*la nuit tombe, le jour apparaît, repas dansé, long silence*). (C.L, p.13)

Ce ralenti présenté dans ce dialogue serait bien manipulé par la caméra pour montrer d'abord un plan de nuit ensuite de jour que de le dire par une simple annonce au cours d'une représentation théâtrale.

Au deuxième tableau, la didascalie toujours à propos du temps nous dit : (*quinze jours plus tard.*) le temps indiqué est plus adéquat au cinéma qu'au théâtre. L'espace, voire le physique de l'acteur peuvent connaître des modifications, ce qui crée une forte innovation chez le téléspectateur qui suit le film. Bien que dans le langage cinématographique ce genre de phrases peut constituer seulement un support au texte. Il est muet et crée une sorte de convivialité entre le film et le téléspectateur. Abderrahmane Sissako à travers Daniela Ricci (2018, p.148) s'est exprimé en ces termes : « *le film est un langage, le cinéma est une langue, c'est pourquoi d'ailleurs le cinéma est aussi divers, il y a [...] différentes façons de raconter les choses, il y a des gens qui racontent avec beaucoup de paroles [...] d'autres parlent plus doucement.* »

L'animation de la veillée par des chants évoqués par le dramaturge nous plonge également dans un film car il s'agit des personnes qui se mettent ensemble pour chanter. Les manipulations des voix avec des chœurs dans un film sont plus acceptables qu'au théâtre à cause du nombre souvent limité d'acteurs sur les scènes. C'est vrai que ce même chant peut être représenté par un intermède ou par voix off, il ne modifiera pas la beauté de ce qu'il allait représenter au cinéma.

Lundi : [...], animez la veillée. (*Chants, danses, puis silence oppressif*)

Lundi : [...], (*aux musiciens*) animez la veillée.

(*Il chante en latin pendant que la foule déclenche une messe de Vaudou-Kongo*) (C.L, p.13)

On note également la présence d'un cercueil antiatomique dont l'imgo serait aussi mieux présentée dans un film : (*Christian Boucher, arrive de Paris avec un cercueil antiatomique, essaie en vain d'établir un dialogue entre lui et les gens du quartier Radio-Baobab. On l'a installé comme un monument exposé sur la place centrale du quartier.*) (C.L, p.14). La grandeur de ce cercueil est même exprimée à travers le discours ci-dessous :

Mercredi (*à boucher*) : *c'est un palus plutôt qu'un cercueil que tu nous ramènes. On peut y mettre sa salle à manger, le salon et la chambre des gosses.*

La dramatisation faite par l'auteur à travers son personnage est très bien comprise, cependant l'image réelle reste un problème. Seul le cinéma peut le faire voir à ses téléspectateurs. Daniella Ricci (2018, p.145) dans ce contexte pense que : « *Les plans larges [...] laissent exister le réel, permettant au spectateur de flotter dans les univers visuels* ».

Notre réflexion se poursuit avec le discours que tient Christian Boucher devant ce cercueil empêchant qu'il ne soit touché. Christian Boucher (*qui se présente pour la énième fois pendant que les villageois éclatent de rire*)... sera en entière sécurité ce beau discours éloquent accompagné d'une imagination de l'image du cercueil nous pousse à dire avec Michel Veignes (1992, p.101) que « *le cadrage cinématographique est manipulable et riche de possibilités cette technique du cadrage permet en particulier le gros plan ou plan rapproché, lorsque la caméra nous montre en gros plan, le visage d'un acteur, elle peut saisir, avec acuité quasi microscopique, les infimes variations du regard, le pli des lèvres, le clignement des paupières. Au cinéma, l'acteur n'a pas besoin d'exagérer ses expressions, alors qu'au théâtre il doit être assez expressif pour être vu et entendu de bus.* »

C'est la même manière que le cercueil évoqué par le dramaturge peut être vu. Rappelons-nous qu'avec Patrice Chereau à travers Alexandre Lazardès (1998, pp.140-143) « *le metteur en scène, au cinéma, disait-il, peut être considéré comme une créature, mais, au théâtre, cette place appartient à l'auteur de la pièce.* »

Puisque nous parlons de la création, trois didascalies dans le discours de Christian Boucher nous interpellent dans ce sens.

- 1- (Lundi veut toucher le cercueil)
- 2- (l'autre veut ouvrir le cercueil)
- 3- (Pleurs à haute voix)

La représentation cinématographique en ferait bon usage parce que l'idée du dramaturge à travers ces didascalies est de montrer le refus de Christian Boucher face aux habitants de la *République de l'homme* qui veulent toucher le cercueil. Monument très précieux avec un confort extraordinaire qui ne mérite pas d'être touché pareux (*les villageois*). Lors d'une représentation, on peut utiliser le langage pour le signifier ou même présenter un cercueil théâtral praticable. Cependant, le cinéma en ferait mieux. Le comportement de Christian Boucher n'est pas apprécié par les parents dudéfunt, une sanction est prévue comme l'affirme les répliques ci-après :

Lundi : *Lundi est mon nom: Lundi soir ou lundi matin comme tu voudras. Mais si à sa mort il ne revient pas avec trois cercueils de cette envergure, avec à l'intérieur un système de climatisation dynamique, eh bien fiston (il le prend au collet), tu mourras comme une moudre. Comment ?*

Christian Boucher: *Mais je n'y suis pour rien, messieurs?*

Mercredi: *Alors, qui a mis les ondes paramagnétiques ?*

Samedi: *Tu vas voir, nous allons te prendre à la place de ta compagnie.*

Mercredi : *un petit qui mangeait les feuilles de patates matin, midi et soir ! (il lâche un juron) vous allez voir :il viendra pleurer comme on pleure les morts à Paris.(il mime) il viendra nous verser des larmes pleines de champagne, de cidre, de whisky...*

Samedi : *Assistance technique, oui, comme toujours ! et même pour enterrer les morts (il va vers Boucher et met une corde à son cou) Nous avons le devoir quelque peu malpropre de vous prendre, monsieur Boucher.*

Christian Boucher : *Jésus Marie Joseph ! Je rêve ou quoi ?*

(Chacun vient de lui mettre une corde au cou) (C.L, pp.15-16).

Boucher (*bêtement*): *Laissez-moi vous apprendre que chez nous on ne pendait que les coupables*

Samedi : *Il est coupable d'être venu ici.*

Chant funèbre, puis arrive Romain.

Cette scène avec une action aussi forte nous met en face d'un beau jeu cinématographique que théâtral à cause d'abord de l'imagination que l'on peut se faire d'une pendaison et ensuite de l'émotion que cela peut susciter.

La scène2 du même tableau porte sur l'enterrement du père de Romain dans le non-respect de la coutume en conséquence : le corps refuse de partir.

(*L'enterrement*): Romain a essayé d'associer ses parents qui comme Ponce Pilate et à tour de rôle se sont lavé les mains. Il est obligé de procéder à une mise en bière en dehors de la coutume et le corps refuse de partir. Cérémonies Vaudou-Kongo de levée de corps. Boucher dirige tant bien que mal la dangereuse mise en bière. Ce sacrilège déclenche la colère des Esprits qui refusent de recevoir le corps au cimetière. Cérémonie du Bounzonzi. Puis enterrement. (C.L, p.17)

Il faut reconnaître que la représentation théâtrale de cette cérémonie de mise en terre donnerait bien des difficultés aux metteurs en scènes, même les plus expérimentés. Relevons ici et là quelques aspects traditionnels qui empêchent le bon déroulement du jeu de l'action pour illustrer notre affirmation.

D'abord le lavage des mains de tous les parents avant le départ de la dépouille mortelle. Ensuite sans autorisation, Romain procède à une mise en bière qui lui coûte de nombreuses conséquences. Les sages interviennent pour la première fois en célébrant une cérémonie Vaudou-Kongo. Christian Boucher qui ne fait pas partie de la famille dirige cette cérémonie qui déclenche la colère des Esprits

et refusent de recevoir le corps au cimetière. Enfin, une dernière intervention des sages pour que l'enterrement ait lieu : C'est la cérémonie du Bunzonzi (*rassemblement consistant à inviter ces mânes à pardonner les maux qui dérangent l'avancement d'une cérémonie importante*) qui est à l'honneur pour apaiser la colère des Esprits qui finissent par accepter l'enterrement.

Toutes ces difficultés primées par des cérémonies qui retardent l'enterrement sont un grand obstacle pour une belle représentation théâtrale qui pourrait faire vivre aux spectateurs une forme de lenteur pouvaient parfois créer une incompréhension. Or, dans une projection cinématographique, toutes les tournures sont maîtrisables par le réalisateur au moyen de la caméra.

Analyser l'espace et le temps où se déploient les personnages anthropomorphiques pour mieux illustrer ce que nous allons dire. Car dans le premier tableau, les personnages sont majoritairement des êtres vivants. Par contre, dans ce deuxième tableau, le dramaturge a associé deux catégories de personnages. C'est pourquoi nous le précisons pour mieux justifier notre argumentation. Le cimetière qui est l'espace de cette scène et la nuit noire exprimant le temps représente une dimension assez tragique pour le metteur en scène. En effet, le cimetière de Paris grandeur est le lieu où on enterre les morts est mieux présentable en projection cinématographique qu'en représentation théâtrale. La nuit noire par exagération peut être interprétée comme une heure tardive. A cet espace et le temps, s'ajoute la technique des Munziula (*méthode qui consiste à déterrer les morts tardivement dans la tombe*) pouvant rendre très difficile le jeu des acteurs. On note aussi que les personnages qui jouent la scène ne sont pas des êtres humains c'est-à-dire, des hommes oiseaux. Il s'agit de la chouette, du hibou, de la roussette et enfin du corbeau une partie de leur dialogue n'est pas accessible à tous, tout de suite, nous pensons à une forme d'incantation ou de manifestation des activités liées à la sorcellerie. Les animaux ici sont des totems qui partent en mission de reconnaissance ou pour ensorceler les vivants. A travers ce texte de répliques, le dramaturge précise les faits :

La chouette (*c'est le chef*) hibou ! Envoie la septième prière des crocodiles.

Le hibou: Alâchi chelorni mane mouchétée ! (ter)

Tous: Keka chambra ! (ter),

La chouette: Allez , au travail !

(*Ils se postent et la pêche oui cercueil commence*).

La roussette: Attention au système de climatisation thermodynamique . (Rire)

Le corbeau : Christian Boucher, architecte en céramique ! Directeur techniques aux pompes funèbres de Paris ! (rires) Au travail.

(danse des pêcheurs d'homme, on pêche un chapeau, puis la médaille que Romain avait mise au cou de son père. Bruits insolites, le groupe se disperse, pris de panique, puis il revient.)

Le hibou : qu'est-ce que c'était ?

La chouette : Est-ce que je sais moi ? Quelque chose. Au travail !

(*Ils dansent la pêche des hommes- oiseaux.*) (C.L, p.18)

Cette scène est techniquement grande, sa représentation théâtrale ne peut pas être aussi belle que si elle était représentée cinématographiquement. Car nous constatons plusieurs aspects inexplicables. Par exemple, dans la dernière didascalie quand les hommes-oiseaux pêchent la médaille et le chapeau du défunt, plus tard, ces objets se retrouvent visiblement chez son fils Romain : difficile à expliquer, d'où l'intervention du réalisateur pour ce genre de scène.

4. ANALYSE FILMIQUE

4.1. Le Découpage Comme Forme Structurante Dans *Cercueil de luxe*

L'analyse filmique qu'on pourrait donner à la suite de ce travail sur le corpus théâtral et ses renvois ou référents filmiques dans l'oeuvre de Sony Labou Tansi, se caractérise par des constructions cinématographiques faites d'images visuelles mentales, d'allusions et de références au Cinéma ou au film. Les thèmes de violence, dictature, luxe, corruption, liberté, autorité raillée, folie, crise, rarefaction des denrées, révolte sont abordés. Le Son est présenté dans la chanson religieuse du

personnage de Vendredi (Séminariste) mais également dans les dialogues des personnages qui ont des fonctions de caractérisation, de commentaires, d'exposition, d'information, d'actions... Le génie de Sony est de présenter son œuvre théâtrale comme une fiction-réaliste, c'est à dire un scénario filmique avec des acteurs ayant des statuts psychologiques particuliers et jouant des rôles précis, le tout présenté sur fond de dramaturgie et d'actions. Comme le dit Slavoj Žižek : « *ce sont les fictions qui nous permettent de structurer nos expériences du réel.* » Le style de l'auteur caractérisé par une prépondérance de l'imaginaire sur le réel, le fait entrer au panthéon des cinéastes. *La mise en scène* ne fait qu'accentuer la sensation de cloisonnement. La composition du cadre est tout d'abord caractérisée soit par le vide (absence de cercueil), soit par une surcharge d'éléments géométriques (arrivée du cercueil). On aura ainsi tour à tour des personnages perdus, indécis, indéterminés quant à la décision ou non d'enterrer le corps; et des personnages qui s'agitent autour du cercueil et qui mettent des cordes au cou de M. Christian Boucher.

Le montage va ainsi alterner ces deux temporalités. La tragédie (en grec tragos qui signifie « bouc » soit l'animal sacrifié) mise en exergue dans le film fait le lien entre le délire du personnage de M. Boucher au moment où on lui met les cordes au cou, et la dégénérescence du corps social sacrifié. La violence donne à voir dans cette scène l'omniprésence de la mort. L'individu n'est plus qu'un mirage de la mémoire, un souvenir qui tourne autour de la mort. Dans *La violence et le sacré*, René Girard (1972, p.18), met en lumière le fait que le sacrifice dans les sociétés primitives revêtait une fonction de polarisation de la violence, visant à préserver l'équilibre du corps social. Ce sacrifice renforcerait l'unité sociale en rejetant sur la victime (M.Boucher) les germes de dissensions contenues dans la société. Le récit du sacrifice humain dans le récit filmique (Cercueil de luxe), est une poétique dans la création. Le cinématographe devient l'acte d'écrire de la poésie avec une caméra-plume. C'est au sein de cet espace de *délirium* et de souffrance physique et morale que s'exprime le héros qui n'existe plus que par son corps/terrain sacrifié par des prédateurs. Ce film est un journalisme d'investigation qui invite le spectateur à atteindre ce que le sociologue Alain Touraine (2007) nomme: « *la compréhension de l'autre dans le partage d'une condition commune.* » *Cercueil de luxe* se définit par la rencontre entre la force créatrice de l'auteur et celle créatrice du spectateur dans l'interprétation des faits. C'est un art qui parlerait des problèmes moraux, éthiques et politiques, sans se soumettre aux lois de la réalité, mais à celles de l'art.

Le découpage technique est reparti de façon à mettre en lumière un film de court métrage de 45 minutes avec des plans-séquences du travelling, du hors-champ, de la profondeur du champ, des gros plans et plans d'ensemble. L'usage symbolique du chiffre 7 qui est collé aux sept jours de la semaine, eux mêmes arrimés aux sept planètes et aux sept notes de musique, connote tout un enseignement ésotérique. L'opposition entre *profondeur du champ* et *profondeur de champ* suggère un des paradoxes de ce film. La profondeur de champ étant comme des lignes de fuite vers lesquelles les personnages s'engouffrent dans l'incertitude et *le flou* quotidien de leur avenir. Ces personnages sont saisis à partir des traits de signalements référentiels, leurs fonctions de remblayeurs et d'analogie, rentrent dans la catégorisation des fonctions actanciennes (V. Jouve, 1992). Le nombre sept est affecté aux noms des personnages et traduisent les sept jours de la semaine ; c'est à dire *le quotidien* des citoyens qui subissent ou endurent la souffrance et sont victimes de la dictature et des maux qui minent leur société. Les oiseaux nocturnes jouent également des rôles importants dans le village. Comme dans la Bible *les quatre oiseaux géants* (C.L, p.10) renvoient aux sages ou quatre vieillards qui interviennent en cas de nécessité ou de mission urgente, mais ici la symbolique est inversée, les oiseaux représentent des totems qui ensorcellent les humains. C'est de la mystique africaine. Le septième jour, étant un dimanche, est affecté au personnage de Dimanche. Il évoque le repos car, il n'est pas actif comme les autres qui s'affairent dans la semaine. Ce personnage donc qui glande et dort dans un cimetière est la réplique du chômeur. Tout un message. Finalement, l'auteur qualifie ce *quotidien* comme étant « la bêtise humaine », dans cette configuration du gaspillage des biens publics par ceux qui détiennent et contrôlent la monnaie, et « les difficultés africaines » pour les autres qui souffrent.

La force de ce film en symboles réside aussi bien dans son rythme, avec l'usage de faux-raccords. Ici, le cinéma raconte en montrant et montre en racontant. La matière brute abondante (2 tableaux et 6 scènes avec 16 personnages dont 4 personnages anthropomorphes qui sont : chouette, hibou, roussette, corbeau) permet des agencements et respecte des règles de continuité narrative. Son découpage est marqué par une *scène d'exposition*, un *développement* avec une répartition des rôles

d'acteurs, un séquenceur avec des scènes de temps forts et temps faibles ; c'est à dire des *NDM* (nœuds dramatiques majeurs et mineurs), des *actions*, un *climax* (scène forte où Christian Boucher, le convoyeur du Cercueil de luxe, se fait mettre des cordes au cou par les villageois) des *dénouements* et une *conclusion*.

4.2. L'application des Notions de l'image-temps et l'image-Mouvement

L'image étant un langage et une œuvre dont les fonctions sont expressives, impressives, compressives, esthétiques, référentielles, de contact, voire métalinguistiques...offre dans cette œuvre (Cercueil de luxe) la possibilité de recréer le passé, d'imaginer autrement le présent et de représenter l'avenir. Le *temps du récit filmique* est aussi mis en évidence et là, l'auteur rejoint la *théorie* de Gilles Deleuze dans *l'image-temps* et *l'image-mouvement* au cinéma. Car le passage de l'image-action qui correspond au cinéma classique à *l'image-temps*, définissant ainsi le cinéma moderne, est bien visible. Autant dire que la modernité du cinéma ou du film est bien exploitée dans *Cercueil de luxe* de Sony Labou Tansi.

La symbolique du *temps* dans « l'image-temps » chez Sony s'exprime au travers de trois temps forts :

- *Tromper le temps* renvoie au temps incertain à la divine providence, Dieu maître des temps et des circonstances serait-il sourd ou lâche comme le suppose Lundi à l'endroit du Séminariste Vendredi (C.L, p.13) aux souffrances du peuple? Il y a remise en cause de l'action divine à l'égard des humains.

- Les *temps de l'action humaine* sont pris en compte ici généralement au nombre de quatre, à savoir: suggestion (*Qu'est ce que tu as dit dans le télégramme? S'il ne vient pas aujourd'hui demain on enterre*), suspension (*Maintenant nous allons enterrer...Tu prends là une grosse responsabilité: d'abord nous allons désobéir à la volonté d'un mort...Son fils est une grosse autorité, ces gens n'ont ni cœur, ni oreilles, ni yeux...*), préparation (*Attention, monsieur ne voyez vous pas comment vos mains en sont indignes de toucher le cercueil...*)et le déclenchement (*altercation* entre Boucher et villageois au sujet du prix du cercueil « *Combien cela a coûté?* » qui symbolise la révolte).

- *Mangerons bien le temps* exprime l'écoulement du temps, l'attente, la durée à supporter, agir au lieu de subir. L'expression *manger le temps* est précédé de celle de « Casser le temps » usitée par le personnage de Samedi (C.L, p.12) qui fait appel à la *révolte, revendication, grève* parce qu'il n'y a plus rien à *manger* (coca-cola, sucre, pain, confiture, manioc, aubergine, igname, chou, banane...ont disparu ou sont «morts»). D'où le martèlement par Mercredi (C.L, p.11) à trois reprises du verbe « marcher ». Le marmot entendu par le Président-dictateur de Henri Lopèz dans *Le Pleurer-rire* ou Président-Fondateur de Mamane dans *Le Parlement du rire* nous fait *marcher, marche* dessus, *marche* sur nos cœurs d'où la métaphore du chiffre 3 prélude à un renversement du pouvoir déroutant (Lundi : *ce n'est pas la grosse autorité de son fils* (C.L., p.12) évoqué par Samedi : *Oh nous mangerons bien le temps* (C.L, p.12) puisqu'il y a la crise/galère (Mercredi p.12 : *nous n'aurons plus rien à manger*). Sony dans *La vie et demie* (p.124) parle du guide Henri-au-Coeur-Tendre qui offre des obsèques nationales à son beau frère, décrète deux mois de deuil national et lui fait construire un monument de la quatrième saison où l'on inhume les immortels.»

La métamorphose des personnages dans leurs discours acerbes à l'endroit du politique, est une poétique de la révolte. La gabegie financière des guides est flétrie et épinglée. C'est aussi à travers une esthétique de la transfiguration que ces personnages victimes vont faire valoir leurs idées et mèneront leur rébellion. On pense tout de suite à la scène de la grève des cheminots dans l'adaptation du film *Le Mandat* de Sembene Ousmane:

- *Chantons pour oublier le temps* expression qui connote la durée du temps de la souffrance qui perdure mais évoque à contrario, le temps de la durée de l'arrivée de Romain de France donc le temps de l'enterrement qui presse et passe.

S'agissant de « l'image-mouvement » et de la suite de l'application de cette théorie de G. Deleuze dans *Cercueil de luxe*, trois temps également rythment la notion de mouvement :

- *Le mouvement* s'exprime par l'empressement de l'enterrement du corps du défunt père de Romain avec la notion du dépérissement puisque le corps humain est comparé à un déchet susceptible de pourrir (Samedi p.12 : *je risque de puer...*) Mais également par l'évocation de la fête ou danse initiée lors des veillées mortuaires (Samedi p.12 : *mon cadavre qui bêtement va rire pendant que vous danserez.*).

- *Les mouvements de la caméra* sur les personnages, ceux psychologiques, de la scène, de la musique et de l'action sont autant de procédés usités qui participent à la construction filmique.

- *L'action de convaincre* d'enterrer le défunt par le chef du village appelle à un mouvement futur et convoque la notion de bouger, se presser.

Autrement dit, ce n'est pas au travers des *dialogues* que l'on est renseigné sur les protagonistes, ou même sur la nature de l'enjeu de la scène, mais précisément par ce que l'on voit à « l'écran » sous le prisme des mots (le mot au théâtre dit la chose au cinéma, les cinéastes écrivent de l'image et non des mots, ils lisent des images à partir des mots), par le truchement de la scène. Jean Luc Godard disait : « *qu'il faut voir l'histoire pas la raconter* », ce n'est pas dans le dévoilement de l'histoire que se situe le cœur du film dans *Cercueil de Luxe* mais dans la mise en scène. Seul ce qui est visible à l'écran, scène après scène, et des relations entre personnages importe vraiment.

On note ici une rupture dans l'exposé des événements : une pause logique et chronologique est introduite ; un personnage observant ou expliquant la réalité est quelque fois mis en scène (il permet de justifier le passage de la narration à la description). Une autre rupture est observée dans l'usage des temps verbaux : l'imparfait domine (c'est le temps de l'arrière plan, du décor), par opposition au passé simple (qui est un temps du premier plan, des actions). Organisée autour d'un projet particulier à savoir l'enterrement du défunt père de Romain, la description des faits dans *Cercueil de Luxe* développe un vocabulaire technique (Munzuila...), dont les éléments sont liés entre eux, mais elle exploite également un ou plusieurs champs lexicaux. Sony est traumatisé par les maux qu'il observe au sein de la société dont il dénonce à travers l'écriture.

Comme dans la pièce de théâtre de quatre actes : « *Le silence des chiens* » de Dominique Nioosobantou où l'auteur dénonce également les maux qui outragent la société dans laquelle il vit tout en montrant les rapports qui existent entre le pouvoir et les citoyens. Il montre comment les personnages de Bertrand Salas, Mathilde sa femme, Abori Maniongo et bien d'autres protagonistes démontent les mécanismes de la mauvaise gestion de la chose publique. Ce qui également est montré dans *La Vie et demie*, premier roman de Sony Labou Tansi. Dans *Cercueil de luxe* l'auteur récidive en sortant un pamphlet contre les gestions autoritaires, patrimoniales et partisans des pouvoirs politiques en Afrique post-coloniale.

Ce dont il est question exactement dans *Cercueil de luxe* c'est le gaspillage des fonds de l'Etat pour enterrer les macchabées au pays. Des sortes de déchets d'hommes politiques partis se faire soigner en Europe aux frais de « l'Etat honteux » et qui reviennent dans des cercueils de luxe après que l'Etat ait utilisé l'argent du contribuable pour arroser à coups de milliards de francs cfa, les services des pompes funèbres parisiens. Sony Labou Tansi dans (*L'Etat honteux*, p.15) nous avertit : « *J'écris ou/et je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde* » qui est une incitation pédagogique et politique à *l'engagement social*. La symbolique du cercueil de luxe est un cadre de travail qui ouvre un champ possible d'ouverture à l'interprétation. La fiction théâtrale n'est pas ici une substance, c'est un contexte, un cadre d'interprétation. Une fiction n'est pas la réalité mais une sublimation/représentation voire élaboration de cette dernière. L'art a des idées qui lui sont propres et qui ne peuvent être transposées. Comme chez Sartre ou Brecht, le théâtre de Sony est complémentaire, solidaire par rapport à l'oeuvre filmique. L'usage des chiffres, lettres, êtres et choses traduit chez lui une certaine mystique dans un univers ritualisé et initiatique. Ces choses sont animées d'une certaine énergie vitale et sont parfois des lieux de ressourcement et de transfiguration comme cette folle qui a élu domicile au cimetière dans l'acte ou scène 5..

Enfin, la description des faits possède une valeur explicative : les portraits, l'évocation des objets et des lieux permettent de comprendre la psychologie des personnages ou l'enchaînement de l'intrigue. La valeur symbolique de la description est en correspondance ou en opposition par exemple avec le personnage de Christian Boucher dont le statut social marque la bourgeoisie et ce, en déphasage, avec les conditions modestes des villageois. Le milieu d'où il vient traduit son état d'âme, quand son nom Boucher renvoie de façon comique à la boucherie. A croire que l'expression de ce nom se confond bien avec « (de)-posséder: prendre quelque chose qui appartient à quelqu'un.» Boucher cultive avec Romain la vertu du pillage pour mieux en redistribuer les bénéfices et accroître leurs forces. Il devient le charcutier qui découpe les corps pour les nettoyer dans les pompes funèbres de Paris et les convoier jusqu'en Afrique. Le nom dit le métier et des figures de style dont : la comparaison,

l'hypallage ou l'ironie s'appliqueraient à l'intervention de Christian Boucher (C.L., p.14) même lorsque le corps humain est comparé à la viande de singe. Cette image du noir comparé à un singe est également un clin d'oeil au rire tonitruant qu'on voit lors des rencontres de football, orchestré par des supporters blancs. Le noir est vu comme un macaque dans certains milieux du foot surtout lorsqu'il rate un but. Cependant, la révolte de ces « hommes-singes » tire sa source dans leur victimisation arbitraire, désacralisant leur humanité. Au demeurant, tout cet arsenal artificiel de l'oeuvre de Sony, montre bien qu'il y a une forme de langage cinématographique, si tant est qu'il est l'art de représenter les images, sons, dialogues dans un montage filmique et que la narration ou discours signifiant/signifié est localisable.

4.3. La Notion d'écosystème Comme Processus de Création

Ce qui nous intéresse aussi dans *Cercueil de luxe* c'est d'analyser la tension qui existe entre une classe sociale et le pouvoir mis en place (incarné par Romain l'homme politique, le fils du défunt avec l'impérialiste blanc en la personne de Christian Boucher) et la possibilité qu'à la classe sociale de reprendre par un *renversement de situation*, le pouvoir. Le pouvoir appartient au peuple et, rien que pour le peuple. Une poétique du comique s'exprime par des termes : *on va casser le temps* qui renvoie à l'insurrection, à faire la grève, se rebeller...les denrées se raréfient, tout devient cher et coûteux, le marmot (entendu par le Président de la République) nous marche dessus, nous allons marcher sur lui...

En tant que spectateurs, nous sommes pris dans une configuration inter-médiale qui montre l'ivresse de la violence mais la transpose, faisant appel au gestus en tant qu'il met en travail la forme même du drame F. Baillet & C. Naugrette (2010, pp.95-98):

« il agit fondamentalement comme un principe de discontinuité , le personnage n'est plus abordé d'un point de vue psychologisant. Ces expressions, gestes, paroles, ne sont plus interprétées comme la traduction d'une intériorité d'un flux continu de pensées et de sentiments ; au contraire, le comportement du personnage est décomposé en une série de gestus, des attitudes fondamentales qui correspondent chacune à une situation particulière et se succèdent parfois abruptement.»

Sur la scène de ces entractes dans l'oeuvre de Sony, ce n'est en effet plus le personnage qui est l'agent mais l'acteur, l'agissant, le fabulateur. L'acteur comme le dit le philosophe Gilles Deleuze, en « personnage réel et non fictif pris en flagrant délit de fabulation » qui donne ainsi à sa parole une valeur « d'énoncé collectif ». G. Deleuze (1985, p. 378)

C'est ce processus d'articulation qui nous amène, en lisant l'oeuvre de Sony, au sens propre comme au figuré à raisonner, à produire en tant que spectateur plus qu'un regard actif mais un raisonnement heureux, et comme disait Aristote dans sa *Rhétorique* : « *Comme il est agréable à la fois d'apprendre et de s'étonner.* »

Nous ne sommes pas pour autant face à une agitation de la parole des acteurs principaux (Lundi, Mardi, Mercredi, Jeudi, Vendredi, Samedi et Dimanche) qui relèverait du bavardage, mais face à une parole qui pense, une pensée qui parle. Sur scène, la puissance de production de la parole fait office « d'action dramatique ». Dans *La Poétique* d'Aristote, la pensée (*dianoia*) y est décrite dans la tragédie antique comme une « pensée en acte » : elle ne se distingue pas de l'action, elle EST l'action qui amène le spectateur et le personnage à raisonner. Aristote, *La Poétique* (1980). Cette pensée agissante ou parole action voire prise de décision dans l'oeuvre s'exprime au travers du personnage du chef du village en l'occurrence Lundi : *alors je vais l'enterrer moi tout seul et j'assumerai la responsabilité* (C.L., p.13).

C'est ainsi que la pièce théâtrale de Sony se déplie comme une langue nouvelle stylée dont on apprendrait l'alphabet éclectique pour s'en rapprocher, pour l'imiter, pour l'apprendre, la prendre avec soi : la comprendre. Pour autant, l'écriture engagée ici n'est pas qu'un théâtre de la rupture. Au contraire, l'écrivain travaille à nouer ensemble des influences diverses, de la littérature négro-africaine au répertoire oral congolais : « radio-baobab ou arbre à palabre, lieu de retrouvailles des jeunes pour débattre ou « combosser du verbe critiquer », les faits sociaux, discours de la rue, tradition, et en passant par la poésie, la mystique Kongo et en présentant de par sa composition *Cercueil de luxe* comme un film en miniature.

A ce niveau d'écriture, on peut parler de notion d'écosystème littéraire chez Sony qui se révèle intéressant. Dans cet environnement linguistico-mystico-littéraire et potentiellement cinématographique particulier, marqué par le plurilinguisme, l'imgo et la digraphie ; la notion d'écosystème est intéressante pour penser les relations entre le corpus théâtral sonyen autrement que sur le mode de l'opposition ou de la hiérarchisation. Opposition de style, de classe ou de mode vie comme Tanga nord et Tanga sud dans *Ville cruelle* d'Eza Boto, de mode de vie ou de pensées entre les villageois symbolisant la plèbe, la tradition, le peuple qui broie du noir et l'opulence, l'autorité politique représentée par Romain et Boucher y compris la hiérarchisation des classes. La notion d'écosystème théâtral sonyen parce qu'il devient vecteur d'une idéologie ou qu'il met l'accent sur l'interaction constante de différents éléments qui le composent y compris la musique (mukondzi, mukwiti et de ngongi) ; pourrait également nous aider à modéliser la relation entre la création cinématographique, la traduction et translittération qui est une dynamique importante dans la configuration du corpus littéraire Sonyen.

5. ANALYSE DE LA CONSTRUCTION DRAMATIQUE

5.1. La Construction Filmique

La pièce théâtrale est construite comme un film dans une espèce de faux raccord et se déroule de façon linéaire. Une sobriété exemplaire préside au cheminement de l'action. Celle-ci se termine comme elle a commencé, après avoir décrit une boucle complète, sans qu'intervienne aucun artifice de l'écriture cinématographique : déchronologie, désagrégation de l'espace, organisation des facteurs temps et espace dans un rythme inhérent au film, qui désarticule des formes humaines et les transpose dans une structure chorégraphique. Pourtant, la description du lieu du drame, des conditions et environnement y afférents et les personnages principaux avec les contradictions naissantes (indécision des villageois pour l'enterrement du corps déjà nauséabond, intrusion de Christian Boucher dans l'univers villageois, l'installation du cercueil, l'affrontement...) montrent bien que nous sommes d'emblée dans un univers qui peut exploser dès la scène d'exposition.

La tragédie est consommée, laissant aux villageois, un goût amer dans la bouche. Fatale destinée qui conduit le héros à sa perte, sans que rien puisse le sauver. Tous les événements préparent progressivement cette fin tragique. Qu'importe ici l'identité roturière de nos héros, qu'importent leurs propos terre à terre si leurs drames au quotidien atteignent le ton direct et noble de la tragédie? Et cela sans effets dramatiques aucun, sans recherches gratuites de procédés de langage frelaté qui abuseraient de la sensibilité des spectateurs. L'émotion ici est d'autant beaucoup plus sincère qu'elle est plus contenue. La mort du père de Romain résout toutes les passions des personnages et nous libère de nos inquiétudes. Elle achève aussi le mûrissement de son fils qui soudain sort de sa bulle de politicard pour s'affronter à la réalité humaine. Alors que les héros ressentent tels qu'en eux mêmes Sony les a façonnés, que les événements qui les agitent ne les changent ni dans leur caractère, ni dans leur comportement ; ici, il s'est produit une brisure (par l'effet cercueil de luxe) qui les alourdit d'un véritable poids de chair et d'os. Ce film progresse dans une direction noire et désespérée, où tous les thèmes sont transcendés par une prise de conscience plus approfondie de leur gravité.

5.2. Effets Dramatiques, Image et montage

Nous avons constaté dans ce potentiel film le refus des effets dramatiques faciles qui ne pourraient que nuire à cet approfondissement du contenu de l'oeuvre. Remarquons en passant que les personnages n'évoluent plus suivant un rythme propre dans un enchevêtrement de lignes et de mouvements qui se croisent, se nouent et se dénouent, mais vivent dans un temps déterminé par leur propre épaisseur. Ne nous arrêtons point, en souriant de l'humour grinçant, dans cette progression hiérarchique, mais tirons les conclusions de cet « approfondissement ». Les personnages sont plus vrais, c'est à dire plus humains et plus méchants. Citons encore la cruelle scène où M. Christian Boucher est pris au collet et fait les frais de cette brisure. Ce personnage se rend compte de sa complicité avec le fils Romain et cherche à s'en débarrasser, à prendre ses distances vis à vis de lui quand il se défend : « *Jésus Marie Joseph... je n'ai rien fait, je n'ai rien avoir avec ça....* » L'ironie du sort consiste à faire exécuter un commerçant en lieu et place du véritable commanditaire mais là encore ; la complicité de l'occident qui consiste à coopérer avec des complices locaux ou maintenir des dictatures au pouvoir pour sauvegarder leurs intérêts, est dénoncée. L'impérialisme occidental qui œuvre pour la maintenance au pouvoir des dirigeants véreux est une problématique abordée dans ce lynchage de Boucher.

En admirable technicien, Sony Labou Tansi a su bâtir son film avec une rigueur classique des plus dépouillées. Chaque image est à sa place et exprime tout sans qu'on ait rien à ajouter ni à retrancher. Chaque image est composée comme un tableau où frémit l'univers intérieur de son auteur. On peut parler de perfection et on ne peut manquer de citer cette pensée de Pascal : «*Toute rigueur de pensée conduit au style.* » La rigueur repose sur le montage en ce sens que chaque plan est nécessité par le précédent et conduit nécessairement au suivant. Elle est obtenue par une quête acharnée de l'essentiel. Le rythme assez lent du film est dû au mouvement de l'action qui elle-même est lente et n'intervient que plus tard, et le spectateur ressent une totale plénitude, car à aucun moment, des artifices de montage ne viennent briser ce rythme organique des mouvements des personnages vivant dans un temps réel et non dans une durée arbitraire imposée par la fantaisie de son auteur, ce qui aurait pu appauvrir leur psychologie. Dans son exigence constante d'une vérité psychologique Sony rompt avec la facture artistique et technique qui réduirait les personnages à être des objets dénués de toute densité humaine, asservis à une structure rythmique et plastique délibérément organisée dans l'esprit de l'auteur.

Comme dit Carl Theodor Dreyer : «*Pour être puissant, il faut qu'un film ne soit ni parfait, ni trop bien construit. Il faut qu'on y sente simplement battre le cœur de l'auteur.* » On sent battre dans ce récit filmique le cœur de Sony y compris dans le choix du personnage musicien (le séminariste) dans le film qui confère une gravité nouvelle aux propos du chef du village Lundi, et complète admirablement les dialogues allant même jusqu'à les supplanter. Chaque geste, chaque réplique, chaque mouvement, chaque regard nous font comprendre que ces personnages qui échangent sur la scène vivent. Ils gardent une unité de ton admirable grâce aux indications précises de l'auteur. Celui-ci campe dans toute la vérité désirable ces ignobles politicards corrompus africains qui tapent dans les caisses de l'Etat au détriment du contribuable. L'affirmation de l'animisme ou spiritualité africaine est prônée au détriment de la chrétienté (C.L.,p.13). C'est est une forme de revendication identitaire. Le drame humain est exposé ici par le réalisateur avec une telle sensibilité, une telle interpénétration entre le « tragique » et le « comique », entre le « réalisme » et la « poésie » que le spectateur semble lui-même participer à l'action (*combien l'avez vous acheté ...entre quarante cinq et cinquante millions C.L., p.15*).

L'irréalité du décor extérieur imprègne le film de poésie, poésie immatérielle qui provoque un certain décrochage dans la contemplation du spectateur. Les costumes correspondent bien au caractère de tous les personnages. Dans les scènes de foule, ils sont conçus avec un souci minutieux du détail caractéristique qui type les personnages, par une recherche assez poussée de stylisation, sans que le réalisme en soit amoindri. Ce souci de détail est manifeste également dans la peinture faite à l'objet même du conflit, c'est à dire au cercueil de luxe qui marche avec un système de climatisation thermodynamique.

5.3. Les Figures de Style Comme Mode Opératoire

Le comique des formes, des gestes et des caractères du *Cercueil de luxe* s'exprime avec le *burlesque*. D'abord avec la forme de dépaysement que subit Christian Boucher, ensuite dans la réception du cercueil avec son importance déclinée dans ses propos et enfin *la satire* avec les scènes de présentation de la somme astronomique qui donne le vertige, le malaise cardiaque. Cette somme c'est le symbole du FMI, *l'analogie* à l'accouchement ou à la douleur de l'enfantement de la femme y est associée. Le détournement des fonds est évoqué au travers de la perception du coût réel du cercueil. Les uns meurent de faim quand les autres font couler à flot le champagne. Le comique des silhouettes voudrait que les deux protagonistes Lundi et Samedi revendiquent le même traitement à leur mort: « être enterré dans le cercueil de luxe ».

La comédie des mœurs traité dans cette rubrique est celui qui part de Molière à Beaumarchais. Si la tragédie a pu être qualifiée de « mise à mort », la comédie pour sa part est « une mise à nu ». Mais la comédie est le lieu d'une certaine quête de vérité psychologique et sociale, dont les personnages de Lundi et Samedi se font les champions pour exiger combien le cercueil a coûté? La réponse est cinglante et interrogative lorsqu'ils jouent ironiquement le jeu de la revendication du même traitement

à leur mort tout en banalisant la portée: « vanité des vanités » avec la comparaison du corps comme déchet. Le *comique des situations* se révèle à travers le jeu des correspondances lorsque Boucher s'exprime en ces termes: « *c'est un argent qui me fait mal aussi* » correspond à l'extravagance, à la dépense publique, au détournement des deniers publics. Dans cette posture on voudrait rendre responsable M. Boucher qui n'est qu'un exécutant quand bien même que le véritable commanditaire serait absent. Le dicton du film : « *A vie de fête, mort de luxe* » s'appliquerait normalement au véritable commanditaire.

Le plus bel exemple qu'on puisse donner au *comique des contrastes* est celui relatif au tournage de deux scènes avant-gardistes du film : la scène avant l'arrivée du cercueil contraste avec celle de l'arrivée du cercueil. Car, le contraste est double :

- la première scène de l'évocation de l'enterrement est une scène d'exposition tournée entre guillemets sous la conduite du chef du village avec ses sbires et la symbolique divine du prêtre et des hommes de Dieu. Et, celle de l'arrivée du Cercueil est tournée avec la symbolique du diable incarné par Christian Boucher. Un contraste qui est également relevé dans l'étude comparée (C.L., p.20) avec l'intervention de Romain qui dresse en comparant l'univers obscur de la sorcellerie de chez lui avec celui des blancs où tout paraît de son point de vue clair. Enfin *l'antanaclase* voire *le comique dû à la répétition d'une phrase ou d'un mot* ici d'un chiffre souligné à trois reprises par trois protagonistes clôt les débats: Mercredi: *combien l'avez vous acheté?* Lundi: *Combien?* Christian Boucher : *c'est un argent qui me fait mal à moi aussi* Samedi: Oui d'accord, mais *c'est combien?*

Dans le dernier acte ou scène 5 du *Cercueil de luxe*, la folle a investi le cimetière pour venger la mort de son mari. Cette scène est identique à celle de la folle dans *Moi, veuve de l'Empire, tableau III, scène 2,3 et 4* dans cette thématique de l'affliction et de la vengeance de l'épouse Cléopâtre déplorant la mort de son mari Julius Caid.

6. CONCLUSION

La méthodologie consistait à repérer dans l'analyse dramaturgique et filmique des scènes contenues dans *Cercueil de luxe*, les dialogues, actions, représentations scéniques pour les interpréter dans le cadre du cinéma ou d'une adaptation de l'écrit à l'écran. Cette entreprise a été un réel défi, il est donc permis de voir combien Sony Labou Tansi a raisonné sa comédie en la diversifiant, passant d'un art à un autre. Étude poussée de la construction dramatique, de tout l'éventail des effets comiques, de l'efficacité en un mot. Traitement très personnel, très cinématographique au reste. L'auteur semble poursuivre une visée unique, à savoir la vérité sur le réel ou comme dirait Robert Bresson: « *un éclair de vérité sur le réel.* » Car le metteur en scène ne perd pas que son temps à faire discuter ses personnages dans des décors standards. Le prologue est un prétexte pour nous introduire dans le climat de l'échange musclé entre M. Christian Boucher symbolisant le pouvoir et les protagonistes (peuple) restés au pays pour accueillir le cercueil. Ce temps c'est le *climax* c'est à dire la scène d'action ou scène forte qui montre une sorte de renversement de situation et de posture pour le blanc, l'accusé qui paiera par la pendaison, le prix fort de cette machinerie d'appauvrissement du contribuable et d'extravagance ou étalement du luxe. Nous sommes fixés et déjà embarqués dans cet aréopage ou univers cinématographique à partir du théâtre.

Le récit de ce sacrifice humain paraît (pendaison de Boucher) fournir des éléments nécessaires à la mise en forme d'une expression tragique, susceptible de dévoiler les pans cachés des sociétés africaines (marginalisation des jeunes, absence de travail, manque de perspectives et de projection vers l'avenir, désœuvrement, poids du quotidien sans loisirs, sous-alimentation, corruption, tyrannie, népotisme, gabegie, gestion clanique...)

REFERENCES

- Aristote, (1980). *La Poétique*. Texte traduction, notes par R.Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil.
- Deleuze, Gilles,(1999) [1983-198]. *L'image-mouvement, Cinéma 1 & L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Editions de Minuit.
- Florence Baillet et Catherine Naugrette, (2010), « Gestus » dans *Lexique du drame moderne et contemporain, Circé/Poche*.
- Jouve, Vincent (1992). *L'effet-Personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France.

Sony Labou Tansi (1981). *L'Etat honteux*, Paris, Editions du Seuil.

Sony Labou Tansi (1979). *La vie et demie*, Paris, Editions du Seuil.

Lazaridès, A.(1998) dans *Théâtre et cinéma : L'« irréductible différence »* :Le film,le théâtre et l'adaptation. Du théâtre au cinéma jeu,(88), pp.140-143.

Citation: Harmonie Nsoukina & Claude Giscard Makosso. "Cercueil de luxe de Sony Labou Tansi : un Film en Miniature" *International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE)*, vol 10, no. 9, 2023, pp. 171-184. DOI: <https://doi.org/10.20431/2349-0381.1009022>.

Copyright: © 2023 Authors. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.