



HAL
open science

Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005)

Edwige Gbouablé

► **To cite this version:**

Edwige Gbouablé. Des écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone (1930-2005). Littératures. Université Rennes 2, 2007. Français. NNT : . tel-00199210

HAL Id: tel-00199210

<https://theses.hal.science/tel-00199210>

Submitted on 18 Dec 2007

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.

UNIVERSITE RENNES 2 HAUTE BRETAGNE

U.F.R. A.L.C.

THESE

POUR OBTENIR LE GRADE
DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE
RENNES 2 HAUTE BRETAGNE

DISCIPLINE : ETUDES THEATRALES

PRESENTEE ET SOUTENUE PAR : **Edwige GBOUABLE**

EN FEVRIER 2007

**DES ECRITURES DE LA VIOLENCE DANS LES
DRAMATURGIES D'AFRIQUE NOIRE
FRANCOPHONE (1930-2005)**

SOUS LA DIRECTION DE :

Madame le Professeur **Sylvie CHALAYE**

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE -----	8
------------------------------------	----------

PREMIERE PARTIE : LA DRAMATISATION DE LA VIOLENCE DU THEATRE DE WILLIAM PONTY A CELUI DES ANNEES 1970-----	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
---	------------------------------------

CHAPITRE I : L'EXPRESSION DE LA VIOLENCE DANS LE THEATRE DE WILLIAM PONTY -----	22
--	-----------

I- LES MATERIAUX DE L'ECRITURE DE LA VIOLENCE -----	24
I-1- La littérature orale -----	24
I-2- La tradition : une autre source de l'imaginaire dramatique -----	28
II- LES DIFFERENTS TYPES DE VIOLENCES-----	30
II-1- La violence des moeurs -----	30
II-2- Conflits et pouvoir traditionnel-----	35
III- RITES, RYTHME ET VIOLENCE -----	43
IV- PAROLE PARABOLIQUE ET TENSION DRAMATIQUE-----	46
V- DRAMATURGIE DE LA VIOLENCE ET IDEOLOGIE COLONIALE -----	50

CHAPITRE II : LA VIOLENCE COMPENSATOIRE DANS LE THEATRE DES RESISTANCES A LA CONQUETE COLONIALE-----	56
---	-----------

I- L'EMERGENCE DU THEATRE DES RESISTANCES : A LA RECHERCHE D'UN DEPASSEMENT DES CONTRAINTES SOCIO-CULTURELLES -----	58
II- LE REPERAGE DE LA VIOLENCE A TRAVERS LES CATEGORIES DRAMATIQUES -----	60
II-1- Le discours des personnages -----	60
II-2- L'espace comme élément stratégique de combat -----	64
II-3- Les personnages, des agents de la résistance -----	66
II-4- Le discours des bruits et des sons : une autre expression dramaturgique de la violence-----	69
III -HEROISME MYTHIQUE ET LEGITIMATION DE LA VIOLENCE -----	73
III-1- La charge historique des personnages -----	73

III-2- Des personnages aux actions exceptionnelles -----	76
III-3- Du personnage dramatique à l'être symbolique-----	78
IV-LA VIOLENCE EPIQUE OU L'ECRITURE D'UNE REHABILITATION -----	81

CHAPITRE III : LA DRAMATURGIE DEMONSTRATIVE DE LA VIOLENCE

COLONIALE ----- 85

I- L'ECRITURE DE LA VIOLENCE A L'ECOLE MARXISTE -----	87
I-1- Un contexte socio-politique propice -----	87
I-2- L'influence de l'esthétique marxiste-----	88
II- LES MARQUES DE LA FORME EPIQUE DANS L'ECRITURE DE LA VIOLENCE COLONIALE-----	92
III- LA STRUCTURE DIALECTIQUE DE LA VIOLENCE COLONIALE -----	95
III-1- La répression du colon-----	95
III-2- La violence révolutionnaire -----	102
IV- VIOLENCE COLONIALE OU VIOLENCE SPACIALE ET TEMPORELLE ----	109
IV-1- Le dualisme et l'éclatement de l'espace comme expression de la violence ----	110
IV-2- Le dérèglement du temps-----	115
V- LE THEATRE DE LA VIOLENCE COLONIALE OU L'ECRITURE D'UNE DEMYTHIFICATION-----	117
VI- DRAMATISATION DE LA VIOLENCE POLITIQUE ET POIDS DU REEL ----	120

DEUXIEME PARTIE : LA VIOLENCE DU DESENCHANTEMENT ET L'AMORCE D'UNE ECRITURE DE RUPTURE-----ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

CHAPITRE I : UN CONTEXTE POLITICO-CULTUREL DE CRISE ----- 133

I- UN UNIVERS CHAOTIQUE -----	134
II- LA DECADENCE DE LA NEGRITUDE -----	140
II-1- Le rejet du concept de la Négritude-----	140
II-2- La fragmentation du discours critique-----	144
III- LA MONTEE DU THEATRE SATIRIQUE : EXPRESSION D'UNE DESILLUSION -----	150
III-1- La satire du pouvoir politique -----	150
III-2- La satire des mœurs sociales-----	156
IV- LES VIOLENCES ISSUES D'UNE FRACTURE SOCIALE INTERNE -----	163

CHAPITRE II : ESQUISSE D'UNE POETIQUE DE LA VIOLENCE, ESSAI DE REDEFINITION -----	172
I- UN REAMENAGEMENT ESTHETIQUE DANS LA REPRESENTATION DE LA VIOLENCE-----	174
I-1- De la tragédie au drame-----	174
I-2- La préférence d'une écriture baroque-----	178
I-3- De l' « africanité » dans l'écriture de la violence -----	183
II- D'UNE DRAMATURGIE ENDOGENE DE LA VIOLENCE-----	187
II-1- Les contours théoriques des écritures du « dedans » -----	187
II-2- Le « Didiga » de Bernard Zadi Zaourou -----	192
II-3- Le « Théâtre-rituel » de Wèrèwèrè Liking et de Marie-José Hourantier -----	210
III- UNE ECRITURE DE LA VIOLENCE EN QUETE D'IDENTITE-----	228
 CHAPITRE III : UNE DRAMATURGIE DE L'INSOLITE -----	233
I- LE COURT- CIRCUIT DE L'UNIVERS LINGUISTIQUE FRANCAIS -----	234
I-1- L'engrenage sémantique-----	234
I-2- La popularisation lexico-sémantique du texte dramatique -----	240
I-3- Une désinhibition du langage -----	246
II- DE L'INVERSION A LA CATASTROPHE-----	249
III- QUAND LE FUNESTE CONSTITUE UN RESSORT DRAMATIQUE-----	255
IV- DE L'ABIME A UNE ECRITURE DE L'ESPOIR -----	261
 TROISIEME PARTIE : LE THEATRE CONTEMPORAIN AFRICAIN, UNE DRAMATURGIE ECLATEE DE LA VIOLENCE --ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.	
 CHAPITRE I : LES RACINES SOCIO-CULTURELLES DES FORMES ECLATEES DE LA VIOLENCE -----	272
I- LA BRECHE DES AINES -----	273
II- LE PARCOURS DES AUTEURS -----	279
III- L'EXISTENCE D'UN ENGOUEMENT ET D'UNE POLITIQUE POUR L'ART AFRICAIN-----	283
IV- LE CONTEXTE DE LA MONDIALISATION-----	291
 CHAPITRE II : UNE STRUCTURATION COMPOSITE DE LA VIOLENCE -----	298
I- LA VIOLENCE AU CŒUR DU MONDE -----	299

II- LE TRAITEMENT DE LA VIOLENCE PAR L'EVOCATION DES MEDIAS ----	308
III- LA TRADITION ORALE EN RESURGENCE DANS LA THEATRISATION DES DRAMES SOCIAUX-----	313
IV- L'INSCRIPTION DE LA VIOLENCE DANS DES CATEGORIES DRAMATIQUES DESARTICULEES-----	321
IV-1- Des fables fragmentées -----	322
IV-2- Des personnages en déconstruction-----	327
IV-3- L'altération du dialogue -----	330
IV-4- Un espace-temps qui peine à se fixer-----	337
V- UN REPOSITIONNEMENT DU CORPS TRAGIQUE-----	340
V-1- Le caractère dualiste du corps -----	341
V-2- Le corps, élément structurel de la violence -----	347
V-3- Réinvestir le corps pour dire autrement la violence -----	351
 CHAPITRE III : LE THEATRE CONTEMPORAIN DE LA VIOLENCE : UN ESPACE DE QUESTIONNEMENT -----	355
I- VIOLENCE ET PUISSANCE DE L'IMAGINAIRE : QUAND L'HISTOIRE PERD SES MARQUES -----	356
II- UNE ECRITURE DU DERACINEMENT -----	362
III- UN AUTRE THEATRE POLITIQUE ?-----	367
IV- D'UN NOUVEL ENGAGEMENT DANS L'ECRITURE DE LA VIOLENCE ---	371
V- DE L'IDENTITE AU CŒUR DU THEATRE CONTEMPORAIN DE LA VIOLENCE : L'AFRICANITE EN QUESTION-----	376
 CONCLUSION GENERALE-----	385
 BIBLIOGRAPHIE-----	ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.
I- LE CORPUS -----	397
II- ECRITS SUR LES THEATRES AFRICAINS-----	401
III- OUVRAGES SUR LE THEATRE ET LA DRAMATURGIE -----	409
IV- OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA VIOLENCE -----	415
V- OUVRAGES SUR LA LITTERATURE AFRICAINE FRANCOPHONE-----	416
VI- OUVRAGES GENERAUX -----	421

ANNEXES -----ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.

INDEX DES AUTEURS CITES -----ERREUR ! SIGNET NON DEFINI.



DEDICACE

A notre mère **Yao Gnimo Germaine**

A notre sœur aînée **Kiplé Monique**

REMERCIEMENTS

Nous remercions de prime abord, le **Professeur Sylvie Chalaye**, notre directrice avec qui nous avons eu un parcours de recherche riche d'enseignements. La présente thèse est le résultat de ses conseils judicieux, de ses remarques constructives, de sa rigueur et de son goût pour le travail bien fait. Merci Professeur pour cette fructueuse collaboration.

Nous témoignons également notre profonde gratitude au **Professeur Jean-Pierre Ryngaert** pour avoir accepté, bien que n'étant pas africaniste, de diriger notre mémoire de DEA. Ses pointilleuses et pertinentes observations nous ont habité tout au long de ce travail. Aussi nous ont-elles permis d'aiguiser notre réflexion.

Nos remerciements vont aussi à l'endroit du **Professeur Sidibé Vally** qui a su guider nos premiers pas dans cet univers passionnant du théâtre. Il nous a inculqué par son sens de l'écoute, la patience dans l'effort. Nous lui devons aussi l'aboutissement de ce parcours intellectuel.

Nous n'oublions pas les Professeurs **Bernard Zadi Zaourou** et **Séry Bailly** que nous remercions pour les conseils et le soutien moral qu'ils n'ont cessé de nous apporter.

Enfin, notre reconnaissance va à l'endroit des membres de notre famille et de nos amis dont la disponibilité nous a été d'un grand secours.

INTRODUCTION GENERALE

La violence traverse la production théâtrale d'Afrique noire francophone depuis ses origines (William Ponty). Elle y est sujette à des mutations thématiques et esthétiques qui font évoluer sa nature d'une époque à une autre. Vouloir analyser le traitement de la violence, c'est s'engager à faire ressortir le dynamisme de ce concept dans la dramaturgie africaine. L'enjeu de la présente recherche est donc de montrer les formes sous lesquelles la violence s'impose dans les théâtres noirs africains d'expression française de François Amon d'Aby à Koffi Kwahulé.

La notion de violence telle que nous l'appréhendons, ne saurait se saisir en dehors du cadre dramaturgique. C'est une réalité que l'on retrouve dans l'écriture du personnage, la construction de l'espace-temps, l'organisation de la fable et du dialogue ; dans la composition même de la pièce. Elle s'exprime également à travers la structure des événements dont les péripéties et les retournements portent les marques du mouvement conflictuel. Aussi, la violence au théâtre se définit-elle par son rapport avec le public qu'elle met souvent en déroute. Elle engendre, en effet, un théâtre déconcertant qui, piétinant toute règle de bienséance, fait du lecteur-spectateur un être constamment choqué, embarqué dans l'univers de l'agressivité. En clair, la violence dont il s'agit, apparaît comme une pulsion dramaturgique organisant de l'intérieur la forme de la pièce qui la renferme.

Elle se présente dans les œuvres de Ponty sous forme de conflit culturel tiré des mœurs africaines. La linéarité de l'histoire racontée épouse une écriture simple, calquée en partie sur le modèle classique. Devenue politique, la violence des années 70 embarque les catégories dramaturgiques dans

l'affrontement colons/colonisés. Ainsi, l'espace avec sa construction dualiste et son éclatement, le temps, les personnages et leur dimension révolutionnaire, concourent à l'expression de la violence coloniale. Avec le théâtre des années 80, la violence, toujours politique, prend une autre configuration tendant à une rupture d'avec les canons classiques. L'association du burlesque au tragique, la désorganisation de la langue française et de l'architecture des pièces telle que reçue du colon, sont autant de réalités caractérisant l'expression de la violence. Dans la majorité des pièces contemporaines en revanche, le mouvement de violence déserte la macro-structure pour se loger dans l'infiniment petit. Le conflit, ici, n'est pas toujours amené par l'action des personnages, mais il est plutôt suggéré dans le langage. D'où le déploiement de la violence à travers le flux de paroles et de longs monologues qui ont pour conséquences l'incursion du récit dans le discours théâtral.

Ce dynamisme dans le traitement de la violence rend compte d'un déplacement de l'intérêt dramaturgique. Les théâtres africains, en effet, semblent à travers les nouvelles formes de violences, quitter le vase clos des littératures de combat où l'écriture apparaît finalement comme un moyen de propagande des idées politiques. Les textes théâtraux aujourd'hui, se débarrassent progressivement des relents nationalistes pour être replacés dans un contexte plus vaste. On pourrait voir au-delà de cette ouverture du théâtre contemporain, une volonté des auteurs actuels de réorienter ou mieux, de repenser la dramaturgie africaine. Ceux-ci tendraient ainsi par la diversité de leurs écritures à battre en brèche les thèses qui ont vite fait de classer les productions théâtrales dans une esthétique dite négro-africaine. Il y a là une politique de restructuration de l'art d'Afrique noire dont « l'authenticité » résiderait dans le caractère mouvant des formes. C'est ce qui expliquerait au sein des pièces contemporaines que nous nous proposons d'exploiter, la présence d'une image éclatée de la violence dont l'espace et le mode de

production échappent aux seules réalités africaines. Il s'agit dès lors, de violences que l'on pourrait qualifier « d'universelles » en ce sens qu'elles apparaissent d'un bout à l'autre du monde et interpellent de fait tout lecteur-spectateur d'où qu'il vienne.

Aussi essayerons-nous de montrer tout au long de notre travail, comment l'on est passé d'un théâtre de l'assimilation marqué par le traitement uniformisé de la violence à une « explosion » dramaturgique de celle-ci. Le théâtre semble, de ce point de vue, se revêtir d'une autre identité dont les contours ne sauraient être cernés de façon univoque. De là, surgit la question de la quête identitaire à travers la dramaturgie de la violence.

Notre préoccupation est somme toute de dégager les différentes écritures qui ont servi d'abri à la violence depuis l'origine de ce théâtre et les implications sémantiques qui en découlent.

Le parcours historique du théâtre africain que nécessite notre étude, impose une série de pièces correspondant aux différents types de dramaturgies et aux époques qu'elles ont marquées. Le corpus choisi à cet effet comporte 59 oeuvres que nous répartissons en trois grandes périodes.

S'inscrivant dans la période de 1930 (date de naissance du théâtre africain francophone moderne) à 1980, les premières catégories de pièces renferment une dimension plus thématique qu'esthétique de la violence et mettent davantage en évidence les notions de signification et d'idéologie. On pose avec elles, la question du « pourquoi » dès lors que celles-ci s'attèlent soit à justifier la conquête

coloniale, soit à reconstruire l'histoire africaine en la débarrassant des préjugés coloniaux.

La seconde vague de textes que nous situons entre 1980 et 1990 permet de passer d'un théâtre hautement politique, aux réalités endogènes, à des dramaturgies qui se pensent au monde. Ce sont des œuvres charnières assurant une certaine continuité dans la représentation des conflits sociaux. Les textes retenus pour ces deux premières catégories de théâtres, le sont, parce qu'ils constituent des œuvres emblématiques de leur époque respective. Leur choix s'explique également par la représentativité des auteurs qui sont des pionniers ou des disciples des pères du théâtre noir francophone. Les Ivoiriens Amon d'Aby, Germain Koffi Gadeau, Bernard Dadié font partie des premiers élèves initiés par Charles Béart au jeu de la scène et à l'écriture des textes classiques. Ce sont les « défricheurs » du théâtre africain connu sous la version occidentale. Avec le « Didiga » et le « Théâtre-rituel », l'Ivoirien Bernard Zadi Zaourou et la Camerounaise Wèrèwèrè Liking ont donné une autre tournure à la dramatisation de la violence et engagé de nouveaux enjeux théâtraux. Quant au Congolais Sony Labou Tansi, il est souvent présenté comme le devancier de la nouvelle génération d'auteurs africains. Son écriture, réputée pour être renversante et audacieuse, a donné le ton à des théâtres aux structures iconoclastes et complexes.

A partir de 1990, les dramaturgies contemporaines consomment la rupture amorcée dans les pièces antérieures. Il faut reconnaître à ce type de théâtre une production abondante de pièces qui se distinguent les unes des autres. Chacune dégage une structuration particulière de la violence et regorge d'éléments dramatiques favorisant une analyse

enrichissante de la forme. C'est à la fois dans cette novation que proposent les auteurs contemporains et la démarcation esthétique qui en découle que réside notre intérêt pour le sujet. Le parcours, en effet, des œuvres produites par des dramaturges comme Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, José Pliya, Koulsy Lamko, Caya Makhélé montre une diversité des modes d'expression de la violence. Le choix de ces textes, on l'aura compris, relève de la richesse poétique dont ils font preuve. La présente sélection d'auteurs et de pièces se trouve d'autre part justifiée par une enquête de terrain menée auprès des acteurs tel que Monique Blin qui ont participé aux conditions d'émergence de ces nouvelles dramaturgies. Une telle démarche a permis de mieux découvrir les théâtres contemporains et d'apprécier les possibilités qu'ils offrent pour une analyse plus élargie de notre sujet de réflexion.

On peut penser par ailleurs et cela à juste titre, que le caractère très fourni du corpus pourrait rendre difficile une analyse minutieuse des œuvres. Mais, en réalité, il s'agit de donner un champ plus large à notre réflexion et de permettre par là même, une monstration variée de la violence. C'est aussi l'occasion de voir la régularité et l'étendu des productions théâtrales africaines.

Les différentes périodes déterminées par les œuvres et la formulation même du sujet renferment clairement le champ d'étude. Celui-ci prend en compte une période historique relativement longue du théâtre africain de la violence allant de 1930 à 2005. Géographiquement, notre analyse renvoie aux pays d'Afrique noire « fédérés » par la langue française. Bien qu'ils n'y soient pas tous représentés, ceux-ci répondent de la typologie des drames proposés, dans la mesure où elle constitue un schéma classique, commun aux théâtres francophones de ce continent. Ces 75 années d'histoire théâtrale, permettront

d'avoir une vue d'ensemble, un travail au sein duquel sont regroupés les différents types de dramaturgies africaines des conflits sociaux.

L'orientation que nous donnons à notre réflexion résulte d'un constat fondamental relatif aux nombreuses analyses réalisées sur la violence aussi bien dans le domaine littéraire que dramaturgique. La plupart des travaux consacrés à l'objet d'étude, privilégie, en effet, un seul aspect : le sens. La violence s'y entend généralement comme le résultat du choc des contradictions opposant des groupes de personnages aux intérêts divergents. La lecture des pièces s'inscrit dans une perspective purement socio-politique des conflits transposés sur la scène. C'est cette vision restrictive du texte dramatique que relève Michel Hausser :

Depuis une vingtaine d'années, en Occident d'abord (mais aussi dans les pays de l'Est), puis en Afrique, les études se multiplient, prolifèrent serait plus juste. De façon générale, elles privilégient trois types d'orientation : historique, sociologique et thématique. Il n'est pas question de minimiser la validité de tels points de vue [...]. Si stimulantes qu'elles soient à l'occasion, elles témoignent davantage un besoin idéologique, celui de l'auteur et de la « classe » à laquelle il appartient que le désir d'une connaissance objective (dans la mesure où une telle connaissance est possible dans ce qu'il est convenu de nommer « sciences humaines »). Mais ce sont avant tout des réserves de principe qui militent à l'heure actuelle, contre des études de cet ordre. Elles sont, en effet, portées à négliger la réalité textuelle, on est presque tenté de dire : la vie textuelle¹.

Bien que sévère, cette critique semble justifiée. Si on ne peut pas négliger la dimension idéologique du théâtre africain, il faut éviter de sacrifier à celle-ci les éléments formels auxquels elle se trouve intimement liée. Il

¹ Michel Hausser, *Pour une poétique de la négritude* (T. I), Paris, Editions Silex, 1988, p. 5.

s'ensuit que la violence est appréhendée en tant que totalité artistique incluant comme dans une unité dialectique, la forme et le fond.

C'est pourquoi, nous envisageons avec une approche dramaturgique, de saisir ce phénomène par le biais des mutations formelles opérées au sein des drames africains. Nous pensons en la matière, aux travaux de Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac qui proposent des pistes d'analyse et des voies d'entrée dans les textes dramatiques contemporains. A travers les avatars du récit, par exemple, le premier théoricien cité dégage les nouvelles spécificités de l'univers théâtral contemporain. Les catégories dramatiques y sont appréhendées à la lumière des transmutations esthétiques que connaît le genre théâtral, de sorte que la lecture des textes impose aujourd'hui une autre attitude de la part du lecteur. Jean-Pierre Ryngaert nous l'explique :

La lecture du texte s'accomplit sans présupposés dramaturgiques, ou plutôt elle s'effectue avec des outils différents selon les textes. [...] Plusieurs des textes présentés ici fournissent peu d'informations aidant à construire une histoire, ou, pire, certaines informations acceptées sans recoupements conduisent à des fausses pistes, à des bouts d'histoire qui ne mènent nulle part. [...] Il faut donc changer de focale, et au lieu de s'apprêter à capter au grand angle la fresque ou l'épopée, commencer à saisir, au cœur même du texte, tous les indices qui aideront à construire du sens. Nous devons la plupart du temps faire notre deuil des macro-structures qui aident à saisir un texte, parfois trop vite, dans sa totalité, et construire à partir du "presque rien" qui nous est donné¹.

En parlant des limites du dialogue, de son tressage et de son entrelacement, de la « *décomposition et recomposition du personnage* »², le critique jette ainsi les bases d'une méthode d'analyse des textes théâtraux caractérisés par ces dérèglements formels.

¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, pp. 21-22.

² Expression tirée du titre de son dernier ouvrage co-écrit avec Julie Sermon, *Le personnage théâtral : décomposition et recomposition*, Montreuil-sous-bois, Théâtrales, 2006.

La poétique d'Aristote est également à prendre en compte dans l'étude de la violence au sein des théâtres africains. Même si les écrits s'en éloignent de plus en plus, cette approche classique constitue le fondement des récentes théories, dans la mesure où la crise qu'elles décrivent se saisit par rapport à la norme aristotélicienne.

L'analyse dramatique des pièces que nous proposons de mener prendra en compte certaines réalités contextuelles qui, du reste, contribuent à leur compréhension. Cette imbrication du texte et du hors-texte demande en outre une étude sociocritique à travers laquelle les racines sociales du théâtre sont mises en évidence. Notre démarche finalement, est de poser la violence comme une réalité en étroite relation avec son univers d'émergence.

Le présent projet sur les structures théâtrales de la violence s'organise autour de trois axes correspondant à trois époques de la dramaturgie africaine que nous jugeons fondamentales.

Le premier axe s'intitule : la dramatisation de la violence dans le théâtre de William Ponty à 1980. Il retrace les premières représentations de la violence inspirées des principes théâtraux du Blanc. Celles-ci répondent d'enjeux politiques qui fonctionnent de façon dialectique. Ayant pour objet la réhabilitation et la liberté des peuples opprimés, les pièces de la conquête et de la dénonciation du colonialisme, constituent une réplique au théâtre d'assimilation de William Ponty qui, lui, vise la légitimation de la mission civilisatrice. Le dialogue conflictuel entre ces types de dramaturgies ou du moins la discontinuité thématique qui en résulte annonce le mouvement « révolutionnaire » qui s'empare du théâtre africain. Dès la proclamation des indépendances, en effet, les auteurs s'engagent à réécrire leur histoire en mettant la forme au service de la lutte politique. L'esthétique marxiste dans ces

conditions constitue le moyen privilégié d'expression de la violence, dans la mesure où elle donne la primauté aux sens des pièces et donc aux messages à véhiculer par les écrivains. Après William Ponty et jusqu'aux années 1970, s'est construit un théâtre de la contestation porté par une idéologie fédératrice : recouvrer, par la monstration d'une violence cathartique, les valeurs culturelles et identitaires africaines. Que dit l'œuvre ? A quelle fin ? Sont les préoccupations qui gouvernent la création à cette étape de l'histoire du théâtre africain.

Le deuxième axe de réflexion renvoie aux dramaturgies du désenchantement. Elles disent la déception des peuples africains face à des dirigeants qui perpétuent la politique du colon. La violence dès lors, dévient une réalité endogène dont les structures s'enracinent pour certaines œuvres, dans la tradition africaine et pour d'autres dans le court-circuit de l'univers linguistique français. Le théâtre de la désillusion se caractérise par une volonté des écrivains à rompre avec le système colonial, en révisant les moyens d'expression des conflits. C'est un réaménagement esthétique qui désenclave les œuvres africaines des sentiers battus de la Négritude inadaptée à une époque où l'artiste, en tant qu'être pensant, jouit d'une liberté créatrice et/ou les considérations raciales ne sont plus opérantes. La quête, ici, est à la fois identitaire et esthétique.

La troisième partie de notre travail est consacrée aux théâtres contemporains de la violence. Elle y revêt des figures dont la diversité convoque le monde. Ce sont des dramaturgies du déracinement qui posent à travers une écriture hybride, l'avenir des drames africains. Celles-ci rompent avec les théâtres du « nous » pour ramener l'œuvre artistique au « je » créateur. Le traitement de la violence devient dans cette optique, l'expression des singularités remettant en question la notion d'africanité, d'authenticité. La

forme y est soumise à réflexion en ce sens que la violence réside dans la décomposition même du genre dramatique. La production théâtrale prend avec les auteurs de la nouvelle génération, un tournant critique empreint d'incertitudes et d'interrogations. Si notre étude a pour ambition d'établir une évolution du traitement de la violence dans les théâtres d'Afrique noire francophone, elle ne prétend pas en revanche visiter toutes les formes qu'a pu prendre ce phénomène. Il s'agit tout simplement de repérer les lignes de force d'une représentation de la violence en constante métamorphose au sein des œuvres dramatiques. La présente réflexion repose donc sur le choix de moments de théorisation et d'option esthétique marqués par des pièces emblématiques d'une poétique des conflits qui mêle dramaturgie, histoire et imaginaire.

**PREMIERE PARTIE :
LA DRAMATISATION DE LA VIOLENCE DU
THEATRE DE WILLIAM PONTY A CELUI DES
ANNEES 1970**

Cette première partie de notre travail comprend trois chapitres. Le premier est consacré au théâtre de William Ponty hérité de la politique culturelle coloniale. Six pièces, inédites pour la plupart, servent à illustrer l'écriture de la violence issue des mœurs africaines. Ce sont : *La Ruse de Diégué* jouée par les élèves soudanais, *Sokamé* et *Retour aux fétiches délaissés* des jeunes dahoméens, *Adjo Bla*, *La Sorcière ou le triomphe du « dixième-mauvais »* et *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* respectivement écrites par les Ivoiriens Germain Koffi Gadeau, François Amon d'Aby et Bernard Dadié. Bien que calquées sur le modèle classique français, ces œuvres restent peu convaincantes du strict point de vue de la forme. En effet, elles s'appuient dans le traitement de la violence, sur quelques aspects purement folkloriques de la littérature et des traditions orales. Ce qui explique la forte présence en leur sein de certains types de rite et du rythme « tam-tamesque »¹ devenus des réalités dramatiques.

Le second chapitre, quant à lui, porte sur la violence compensatoire dans le théâtre des résistances. Il met l'accent sur l'action des héros africains qui ont lutté contre l'invasion coloniale. L'héroïsme de ces hommes et femmes a suscité une vague de pièces ayant contribué à retracer des pans de l'histoire et de la mythologie négro-africaine. Il s'agit par exemple, de *Kondo le requin* de Jean Pliya, *Sikasso ou la dernière citadelle* de Djibril Tamsir Niane, *Les Derniers jours de Lat Dior* de Amadou Cissé Dia, *L'Exil d'Albouri* de Cheik N'dao, *Iles de tempête* et *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié. Apparues dans les années

¹ C'est ce rythme dit typiquement africain et qui a fondé les théories d'un auteur comme Léopold Sédar Senghor; théories à partir desquelles il s'est fait le chantre de la Négritude, courant littéraire que le poète sénégalais a co-fondé avec Aimé Césaire et Léon Gontran Damas. Jean-Paul Sartre fait l'apologie d'un tel rythme considéré comme la manifestation visible d'une âme noire au sein des textes. Le philosophe français écrit : « C'est le rythme, en effet, qui cimenter ces multiples aspects de l'âme noire, c'est lui qui communique sa légèreté nietzschéenne à ces lourdes intuitions dionysiaques, c'est le rythme –tam-tam, jazz, bondissement de ces poèmes– qui figure la temporalité de l'existence nègre. Et quand un poète noir prophétise à ses frères un avenir meilleur, c'est sous la forme d'un rythme qu'il leur dépeint leur délivrance » (Cf. Jean-Paul Sartre, « Orphée noire » suivi de *Anthologie de la Nouvelle Poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Seuil, 1948, p. 35.

1960 et 1970, tous ces textes répondent au souci de reconstruire le passé en le débarrassant des préjugés coloniaux. C'est donc un théâtre de réhabilitation à travers la magnificence, voire la revendication des violences assumées par les Africains.

A ce théâtre de « repositionnement », succède dans un troisième chapitre, la dramaturgie de la violence coloniale. Elle s'entend d'un théâtre fondé sur la monstration des luttes révolutionnaires organisées par les peuples assujettis en vue d'accéder à l'indépendance. Contrairement au précédent chapitre centré sur l'épopée des grandes figures noires, celui-ci met sans ambages à nu les exactions du pouvoir colonial. Nous y analysons les atrocités qu'occasionnent les affrontements entre deux camps rivaux : d'un côté les Blancs mis à rude épreuve par le soulèvement des peuples opprimés. De l'autre, des masses déterminées à arracher leur liberté. Les deux pièces précédemment citées (*Iles de tempête* et *Béatrice du Congo*) de Bernard Dadié, illustrent parfaitement ces aspects de la violence au théâtre : une violence exutoire et cathartique. Dans la même perspective, des pièces comme *Le Soleil de l'aurore* et *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* d'Alexandre Kum'a N'dumbé III, *Tarentelle noire et diable blanc* de Sylvain Bemba, *Le Sang des noirs pour un sous* de Philippe Elébé restituent une féroce lutte de classes qui génère beaucoup de douleur, de cris, de sang et de mort.

Ces différents chapitres ainsi résumés correspondent aux trois temps forts d'un processus qui éclaire l'histoire du théâtre d'Afrique subsaharienne francophone depuis sa naissance en 1930 jusqu'en 1970. Si nous sommes remontées à l'école William-Ponty du Sénégal considérée comme une origine possible des dramaturgies noires faites au moule occidental, c'est parce qu'elle constitue, à notre connaissance, le réceptacle des premières écritures de la violence en tant que phénomène socioculturel propre aux peuples colonisés.

Aussi les pièces écrites par les « pontins » nous permettent-elles d'expliquer le décalage paradoxal entre la récurrence du sujet de la violence coloniale au théâtre et la période de sa mise en scène. En effet, cette forme de violence qui forge la fable dramatique durant les années 1960-1970 (période où la répression fait théoriquement place à la réhabilitation, à la libération des peuples anciennement colonisés) est à la mesure des frustrations dues au conditionnement du théâtre populaire « pontin » destiné essentiellement au divertissement. A partir du moment où il est formellement interdit de dénoncer l'oppression durant la colonisation, les indépendances constituent l'instant propice au cours duquel les auteurs se « déchargent » de l'intense désir de révolte trop longtemps contenu. Autrement dit, le théâtre de Ponty est une sorte de lanterne éclairant les dramaturgies du défoulement qui procèdent d'une représentation systématique des violences anticoloniales.

Notre objectif dans cette première partie, est de montrer comment on est passé d'une violence des mœurs africaines, d'une violence purement sociale à des violences politiques engagées contre le pouvoir colonial. Plus que de se confondre à l'histoire des peuples noirs, ces formes de violences constituent le point de départ d'une dynamisation des dramaturgies africaines à travers lesquelles elles sont mises en œuvres.

CHAPITRE I : L'EXPRESSION DE LA VIOLENCE DANS LE THEATRE DE WILLIAM PONTY

Le théâtre de Ponty, est le théâtre né dans le cadre de l'école William Ponty créée en 1913 à Gorée au Sénégal, en vue de la formation des principaux cadres de l'ex A.O.F.(Afrique de l'Ouest Francophone). De ce fait, il reste un aspect qui est loin d'englober l'ensemble des pratiques théâtrales africaines. C'est ce que corrobore Dominique Traoré qui écrit :

Expliquer la genèse du théâtre négro-africain moderne par le seul exemple de l'école William Ponty peut paraître réducteur quand on sait que ce modèle d'établissement s'est construit partout où le colonisateur a pu imposer sa domination. Nous ne nions pas qu'il existe pour chaque espace assujetti, une histoire de la naissance du théâtre. Toutefois, ces histoires possibles pourraient avoir de fortes similitudes à partir du moment où elles ressortent de la même politique culturelle et éducative menée dans les zones sous occupation.¹

Sur ce fondement, le fait de montrer le rôle de l'école William Ponty dans l'éclosion des théâtres de la violence en Afrique de l'Ouest Francophone, donne une claire idée du processus de gestation de ces écritures aussi bien à l'intérieur de cette sphère géographique qu'au sein des autres parties du continent noir où le français est la langue officielle. D'ailleurs, cette célèbre école coloniale a abrité les premières représentations dramatiques africaines. En marge de l'enseignement qui leurs étaient dispensé, en effet, les « pontins » devaient enquêter pendant les vacances sur leur milieu et ramener à la rentrée de courtes monographies liées aux aspects de la vie traditionnelle. La finalité de ce travail

¹ Dominique Traoré, *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française* (Thèse de doctorat), Paris, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 34.

de prospection était de monter des pièces destinées à l'animation de manifestations socio-culturelles notamment des fêtes de fin d'année appelées «*fête d'art indigène*»¹. Le théâtre de Ponty est de ce point de vue, un théâtre non engagé, assigné au simple divertissement. Par conséquent, la violence représentée, était détournée des exactions du colon et de toute critique pouvant compromettre son autorité. Elle était exclusivement portée sur la société traditionnelle africaine. Les conflits en question sont issus d'affrontements entre communautés rivales ou de pratiques coutumières dont la rigueur est source de violence. Bien qu'étant constituées, du point de vue de la forme, d'un brassage esthétique (la littérature orale et le modèle classique que les élèves essaient tant bien que mal de reproduire), les pièces de Ponty restent des oeuvres fortement thématiques. L'accent est mis sur la vraisemblance des événements racontés, l'objectif final étant d'informer le lecteur-spectateur des réalités de la vie indigène. De là, découle la primauté de l'histoire sur les moyens de transcription de la violence. Dès lors, l'expression de la violence dans ce théâtre se résume à un traitement thématique qui prend son ancrage dans la culture traditionnelle. La répression de puissances célestes, les guerres tribales, le sacrifice humain pour la purification du village sont autant de faits qui dominent le théâtre de Ponty.

Nous essayons de voir comment ces éléments culturels qui, du reste, génèrent la violence, parviennent à occuper l'espace dramatique.

¹ Bakary Traoré cité par Bernard Mouralis in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain (Abidjan 1970)*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 33.

I- LES MATERIAUX DE L'ECRITURE DE LA VIOLENCE

Les dramaturges de l'école William Ponty ont souvent eu recours dans le montage de leurs pièces à l'oralité et aux événements liés au quotidien traditionnel africain. Ces deux réalités constituent par conséquent les sources d'inspiration, mais aussi les caractéristiques de ce théâtre.

I-1- La littérature orale

Il faut le rappeler, le théâtre de Ponty s'est constitué de faits historiques recueillis çà et là, d'informations arrachées à la mémoire des vieillards. Très vite, le conte, la légende et le mythe vont être mués en récits dramatiques. Ainsi, de l'épopée de Soundiata Kéita roi de l'empire du Mali, les élèves soudanais de Ponty ont tiré une tragédie, *La Ruse de Diégué*. C'est une pièce en trois actes. Celle-ci retrace un épisode de la féroce lutte qui a opposé Soundiata Kéita à Soumangourou Kanté. Encouragé par ses courtisans, Soundiata décide d'éliminer son redoutable adversaire. Il consulte comme il est de règle, les féticheurs du royaume qui lui livrent le secret de l'invincibilité de Soumangourou : une flèche à laquelle il ne saurait pas résister. Soundiata parvint à se débarrasser de son ennemi grâce à la ruse de Diégué sa sœur, chargée de dérober l'arme fatale. La pièce s'ouvre sur le récit du griot Diéli Toumani. Il dit les hauts faits et la bravoure de Soundiata. Remontant dans le passé, le griot raconte comment le roi de l'empire du Mali a résisté aux multiples offensives de son adversaire : « [...] *Tu fermes ta tabatière ; tes yeux rougissent et lancent des braises ; tu détaches le fil aux sept noeuds qui devint ta lanière de feux. D'un coup elle transforme le serpent en dix essaims, et toutes ces abeilles se précipitent sur le bâtard. Il frappe sur sa selle, des margouillats affreux avalent*

goulûment les filles du miel. Ton grand cheval fait un pas vers lui. Ta lanière se tord comme un serpent noir... » (La Ruse de Diégué, p. 73)

Issue d'un genre épique, cette œuvre mêle la légende à l'Histoire et le merveilleux au vrai. Ainsi, plus qu'un simple roi, Soundiata est porté au rang de surhumain, de demi-dieu et donc d'être invincible dont le courage est presque hors du commun. Il est successivement comparé à « *un serpent boa* » (p. 70) puis à un « *ange* » (p. 80) envoyé de Dieu.

L'emprunt à l'oralité transparaît également à travers les chants qui occupent de bout en bout le texte. La première scène est quasiment chantée. Les guerriers, en effet, ponctuent par des chansons les propos du griot. Ils chantent en l'honneur de Soundiata dont ils reconnaissent la puissance et le charisme. La pièce s'achève par des réjouissances au cours desquelles le peuple danse et loue la victoire de son roi. On note dans *La Ruse de Diégué*, respectivement aux pages 79 et 80 « *danse en ronde* », « *danse des acrobates* », « *danse de la biche* », « *danse des touareg* ». Ces différentes danses semblent par leur fréquence et leur représentation graphique (elles sont numérotées par des chiffres romains I, II, III, IV), constituer des sous-parties de l'unique scène du troisième acte.

Tout comme l'épopée, la légende constitue une source d'inspiration des œuvres de Ponty. C'est le cas d'*Adjo Bla* de Koffi Gadeau. Elle est la dramatisation d'un récit populaire traditionnel sur l'origine d'un puits maudit, mais aussi sur la tragédie d'Adjo Bla accusée de sorcellerie. La transcription de cette histoire sur le terrain dramatique est marquée par la cohabitation de faits racontés et de jeux. La pièce débute, en effet, par la conversation d'un fils et de son père qui profite d'une imprudence de celui-ci pour raconter l'histoire du puits interdit aux habitants. Le dialogue est dominé par la relation du père

fonctionnant ici, comme une exposition ou même un résumé de ce qui va être joué dans les scènes suivantes. La didascalie de la page 172 illustre parfaitement la suppléance du récit par le jeu dramatique : « *Le rideau s'ouvre lentement pendant que le père et l'enfant disparaissent. Sur la scène un champ de manioc. Amoin cultive en chantant pendant que son fils dort étendu sur un pagne à l'ombre d'un arbuste. De temps en temps, elle caresse l'enfant endormi.* ». Les malheurs d'Adjo Bla que raconte préalablement le père sont au centre du jeu des acteurs.

Produit également à partir d'une légende, le récit d'Abla Pokou est redit dans *Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, par le personnage du conteur au cours d'une veillée villageoise. C'est l'histoire du peuple Baoulé et de sa reine dont l'extrême bravoure a marqué la mémoire des Africains. La reine Pokou a offert au dieu de l'eau, son fils unique afin d'obtenir le passage à ses sujets fuyant l'ennemi. De ce sacrifice provient le nom « *baoulé* » qui veut dire, « *l'enfant est mort* ». ¹ Recrétés par le dramaturge, les événements contés sont arrachés à une période très ancienne de l'histoire et introduits au sein de manifestations artistiques, comme si la relation de la légende est déjà en elle-même une représentation théâtrale. En effet, loin d'être seulement narratif, c'est-à-dire chanté et dit comme à l'origine, le récit chez Bernard Dadié admet des personnages (tels que le sorcier, la reine mais aussi le peuple avec ses chants) qui s'expriment en style direct. Cette réadaptation de la réalité orale s'aperçoit à travers l'attitude du conteur qui s'efface volontairement pour laisser la parole aux personnages :

LE CONTEUR : [...] Et les conquérants devenaient plus proches.
Et, pour la première fois le sorcier parla :
L'eau est devenue mauvaise et elle ne s'apaisera que quand
nous lui aurons donné ce que nous avons de plus cher.(p. 34)

¹ Bernard Dadié, *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* in *L'Education africaine*, n° spécial, 1937, p. 35.

De cette façon, le sorcier revêt le statut de personnage. D'un double point de vue, cette pièce de Bernard Dadié recourt à la littérature orale : en plus de la légende baoulé, elle reconstitue la chronique agni dont elle est l'écriture dramatique. S'il est vrai que le fond est un emprunt à la tradition comme l'avoue l'auteur lui-même (« *Le sous-titre de la pièce « chronique agni » marque d'une part que cette pièce entend relater les événements historiques qui suivent l'ordre des choses et, d'autre part, rapporter la réalité même de la vie du peuple agni* »¹), la forme rend davantage compte de l'oralité. En effet, nombreuses sont les scènes qui concourent à nous plonger dans l'univers villageois : « *La place publique à Krinjabo* », « *le vieil Ezan lisant l'avenir dans la disposition des cauris jetés* », « *l'installation des gens pour la soirée avec les chants, les devinettes, les contes* », sont autant d'éléments relevant des réalités traditionnelles. Cet espace naturel et ce décor simpliste, facilite la pénétration du présent par le passé. Aussi, le langage métaphorique et les proverbes constituant l'armature du discours des vieillards sont-ils les marques de la palabre africaine.

Quant à *Sokame*, pièce composée et jouée par des élèves dahoméens, elle renvoie à un monde quelque peu mythique. C'est en réalité un conte qui relate l'histoire d'une jeune fille désignée par le chef féticheur pour être offerte au serpent des eaux, considéré par les villageois comme l'esprit protecteur de la communauté et pourvoyeur de bonnes récoltes. Mais, Eglamakou, l'amoureux de Sokamé, récuse cette décision et tranche le cou du serpent au moment où l'animal ou celui qui l'incarne s'apprête à dévorer sa fiancée. La disparition du fétiche des eaux n'empêche pas pour autant la pluie de tomber. Ce mystère (créé autour du serpent) propre aux récits mythiques, participe à la construction de la pièce. Celui-ci détermine l'action des personnages dans la mesure où tous leurs

¹ B. Dadié, *ibidem*, p. 45.

faits et gestes sont guidés par une force surnaturelle. Il fait partie intégrante de la vie communautaire et régit les rapports antagonistes. Si Sokamé et Eglamakou sont opposés aux autres villageois, c'est parce qu'ils ne partagent pas, contrairement à ceux-ci, l'utilité du sacrifice.

Nous retenons que le théâtre de William Ponty dans sa marche vers la dramaturgie classique, traîne avec lui les limons de quelques formes dramatiques traditionnelles. C'est donc à juste titre que Barthélémy Kotchy soutient que « *le théâtre de Ponty peut se définir à peu près comme la reproduction de la tradition* »¹.

I-2- La tradition : une autre source de l'imaginaire dramatique

Les pièces inscrites sous cette rubrique, ne relèvent ni d'un conte, ni d'un mythe. Elles sont le produit de l'imaginaire créé à partir des réalités socio-culturelles. La tradition, en effet, constitue pour les dramaturges une riche matière de réflexion ; car les thèmes développés y sont directement tirés. Par exemple, la transposition du fétichisme sur la scène théâtrale, met en lumière un domaine sensible de la vie des indigènes. Ceux-ci croient en des êtres surnaturels censés leur garantir protection et prospérité. Les fétiches sont au cœur de la communauté. Ils régissent par conséquent son fonctionnement et partant, conditionnent le comportement de la population. *Retour aux fétiches délaissés* exprime clairement cette importance des divinités dans la vie traditionnelle. Dassi, cultivateur et riche notable est dans un désarroi total. Il est victime d'une série de malheurs qu'il ne s'explique pas. D'abord les mauvais rêves, puis la maladie de son neveu et la morsure de sa femme par un serpent. Enfin, il ne parvient pas à vendre sa récolte pourtant abondante. Tous les tracés

¹ Barthélémy Kotchy, « Evolution historique et caractère du théâtre contemporain » in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 49.

du paysan trouve une explication dans ce discours du féticheur : « [...] *Dassi, les fétiches ne disent jamais rien sans rien. Tu as longtemps, trop longtemps négliger les fétiches. Ton devoir est de penser à eux. Et ils sont furieux contre toi...* » (p. 51).

Pour échapper à la colère des fétiches, Dassi est condamné à une amende de « *7 cauris, 1 cabri, 3 poulets et du poivre malaguettes* » (p. 50) à offrir aux dieux « *Fâ* », « *Dan* » et « *Tohossou* » (p. 51). La pièce s'achève par une fête organisée pour marquer le retour de Dassi aux esprits. On le voit, les fétiches ont un pouvoir redoutable et peuvent influencer sur les personnages aussi bien dans le bon que dans le mauvais sens. D'une étape initiale de tristesse avec des personnages angoissés, l'on passe dans *Retour aux fétiches délaissés* à un moment de réjouissance. Le dilemme dans lequel se trouvaient Dassi et sa famille au début de l'œuvre a connu un dénouement grâce à l'intervention des puissances célestes.

Au-delà de leur impact sur les personnages, ces forces divines investissent la structure interne du texte. L'« *invocation des fétiches* », « *Les sacrifices* », « *Le lavage du Fâ* », « *La purification de la maison de Dassi* » sont des scènes représentant chacune une étape du conflit opposant Dassi aux fétiches. Toutes ces cérémonies relevant des croyances indigènes sont transformées en éléments dramaturgiques. Il en va ainsi dans *La Sorcière ou le triomphe du « dixième-mauvais »* de François Amon d'Aby. Cette pièce résume l'histoire du dixième enfant considéré dans la coutume agni (peuple du sud de la Côte d'Ivoire) comme une malédiction, un être à éliminer pour éviter que la colère des ancêtres s'abatte sur la famille et partant, sur le village. L'auteur a choisi de représenter une telle pratique en exposant la violence et l'injustice qu'elle génère. Après avoir subi toutes sortes de réprimandes de la part des villageois, la mère de

l'enfant « damné » (Alloua) devra supporter qu'il soit sacrifié comme le prescrit la coutume. Quand sa fille meurt, la même Alloua est accusée de sorcellerie : « [...] *C'est toi qui as tué tous tes frères... Tes enfants... Ton mari...* » (p. 9) lui rétorque le féticheur Zai. L'infortunée Alloua est conduite sur la place publique où elle est humiliée : « *Des invectives de la foule surexcitée, des coups et soufflets des parents des défunts* » (pp. 84-85). Ce tribunal populaire auquel est soumise Ahossan Alloua, traduit une pratique des sociétés traditionnelles au cours de laquelle l'on condamne arbitrairement et exécute à tort des êtres humains. Le sort d'Alloua est celui de nombreuses mères victimes de la coutume. La dramatisation de ces faits sociaux permet un meilleur dévoilement de la violence dont ils sont l'objet. Les sociétés représentées dans le théâtre de Ponty sont pour la plupart des communautés foncièrement animistes qui ont aussi leur violence.

II- LES DIFFERENTS TYPES DE VIOLENCES

Les violences mises en scène dans le théâtre de Ponty proviennent pour la plupart d'entre elles des mœurs africaines. Elles mettent à nu les éléments culturels qui, par leur rudesse, deviennent des facteurs d'embrigadement, d'oppression des communautés villageoises. Nous regroupons toutes ces formes de violence sous l'appellation générique de violence des mœurs.

II-1- La violence des mœurs

II-1-1- Le sacrifice humain, fondement de la société traditionnelle

Le sacrifice est un élément récurrent dans le théâtre de Ponty. Il y apparaît comme un besoin, une pratique nécessaire au fonctionnement de la société indigène. Mieux, le sacrifice permet aux villageois d'être en parfaite communion avec l'univers ancestral. Les personnages sacrifiés à travers les œuvres participent du pacte scellé entre les villageois et les dieux. Le sang versé est un gage de fidélité envers l'être surnaturel, mais surtout un moyen de bénéficier de ses grâces. La violation de ce lien déclenche la colère du fétiche visible à travers les malheurs qui s'abattent sur les personnages.

Dans *Sokamé*, les villageois sont convaincus que la rareté des pluies se justifie par le fait de n'avoir pas sacrifié la plus belle des jeunes filles du village au fétiche, à savoir le serpent des eaux. Pour résorber cette crise née de ce qu'ils considèrent comme un manquement à un pacte liant les divinités et leur communauté, les notables vont livrer la malheureuse élue (*Sokamé*) au serpent « pourvoyeur de pluie ». Cet acte n'a pour but que d'épargner à la population le courroux du fétiche et donc de ramener en son sein la paix. Le sacrifice humain constitue alors, un moyen de dénouement des conflits opposant aussi bien les fétiches aux humains, que les humains entre eux.

On observe en des termes différents, une situation identique avec *Adjo Bla*. Pour mettre fin au conflit qui oppose l'héroïne dont la pièce porte le nom et les villageois qui l'accusent de sorcellerie, les détenteurs du pouvoir traditionnel décident de l'isoler de sorte à précipiter sa mort. Ce dialogue entre les dignitaires du village et les familles des victimes rend compte de cette condamnation :

DOLOU : [...] Eloigner Adjo du village, loin, loin des hommes qu'elle n'aime pas.

ASSISTANCE : oui.

DOLOU : dans la forêt d'Agossé où pullulent les magnans, les tsés-tsés et les fauves affamés.

ASSISTANCE : d'accord

DOLOU : Là, par la soif et la faim, lentement dévorée, elle vivra jusqu'au jour où son bahé, ne trouvant plus d'âme d'enfant, s'en prendra à elle-même.

ASSISTANCE : oui (p. 177)

Si la mort infligée dans cette pièce consiste à enrayer le mal déjà commis, le sacrifice du dixième mauvais, lui, est fait pour prévenir un malheur avenir. Ce caractère fondamental du sacrifice humain est également évoqué dans *Assémien déhylé, roi du Sanwi*. Il y revêt une fonction quelque peu politique. La mort donnée aux captifs ne règle certes pas le conflit, mais elle garantit la préservation des secrets du pouvoir royal. « *Ces captifs* », ordonnera Amon, « *ont entendu ce que nul oreille ne doit entendre, que leur sang baigne la pierre N'dgboumin, autel de mes ancêtres.* » (p. 37). Toute l'importance de cette violence culturelle se fait ressentir dans la structuration des pièces dont elle stimule et façonne le fonctionnement. Les sacrifices humains permettent de passer d'un temps fort marqué par un dilemme à un moment d'accalmie. Ces actes renferment en eux les germes du conflit dramatique. Ils sont le nœud dans lequel se cristallisent les différentes contradictions. Avec *La sorcière ou le triomphe du « dixième-mauvais »*, par exemple, la cérémonie d'ensevelissement du fils d'Alloua à la scène 10 a estompé la tension des scènes précédentes due à l'attente du nouveau-né. Les deux scènes d'après sont des moments de réjouissance. Alloua est admise à nouveau dans la communauté. La mort de son fils la réconcilie avec le village qui, lui-même, rentre à travers ce sacrifice, dans l'estime des ancêtres. « *Vous pouvez regagner vos maisons. Les dieux sont satisfaits* » dira le chef pour clore la cérémonie d'intégration d'Alloua. Dans *Adjo Bla*, la mort de la sorcière survint à la dernière scène de la pièce. Celle-ci disparaît avec le conflit qu'avait suscité son accusation.

Somme toute, il s'agit de montrer que le sacrifice humain a bien une existence dans la tradition africaine. En tant que réalité sociale, il joue fortement sur le cours de la vie communautaire. Son impact se fait ressentir au théâtre par la structure du mouvement conflictuel, mais aussi par la mise en scène de personnages déprimés.

II-1-2- Des personnages écrasés par le poids des coutumes

Les personnages créés par les dramaturges de Ponty apparaissent comme des êtres fragilisés par la dureté des pratiques culturelles. Ils ploient sous le poids de la coutume qui en fait des victimes résignées. La description scénique à la fin de *Adjo Bla* traduit explicitement toute la solitude de l'héroïne : « *Une grande forêt, des arbres touffus, Adjo en haillons, cheveux en broussailles, assise dans la détresse. Elle est pensive —Elle se lève, s'appuie contre un arbre, se rassied toujours son chat noir à côté d'elle— puis, sanglote* » (p. 178). Répudiée par la communauté, Adjo apparaît comme un être solitaire rongé par l'amertume, le chagrin. Son monologue est une plainte adressée à la mort qu'elle supplie de l'emporter : « *O mort [dit-elle] mon bonheur ne dépend plus que de toi ! Ouvre donc tes oreilles et entends moi, mets fin à mes jours, je te le demande* » (p. 178). L'aspiration de ce personnage à l'au-delà, est l'expression de la tristesse qui l'envahi et l'arrache progressivement à la vie. L'emplacement du discours de Adjo par rapport aux répliques des autres personnages constitue une marque d'isolement. D'abord, la victime n'apparaît nulle part ailleurs dans le texte si ce n'est par évocation. Son unique intervention à la fin de la pièce en fait un personnage abandonné. « *Adjo solitaire* » tel est le titre donné à son monologue qui semble constituer le prologue de la pièce.

Dans *La sorcière ou le triomphe du « dixième- mauvais »*, cette situation de désespoir qu'on perçoit à travers le parcours dramatique d'Alloua semble plus accentuée. Endeuillée par le décès de son mari et de ses huit enfants, l'héroïne se voit enlever son dixième fils. A peine purifiée et acceptée par les siens, la femme est à nouveau plongée dans l'angoisse avec la disparition de sa fille Essèwoa (son dernier enfant). La veuve est pour finir violentée publiquement parce qu'aux dires du féticheur, elle serait la sorcière qui sème la désolation dans le village. Toutes les apparitions scéniques d'Alloua sont teintées de mélancolie. C'est une femme complètement vidée de toutes ses forces : « tristement », « elle s'écroule et explose en pleur », « elle s'évanouit », « continuant ses pleurs » (p. 84). L'auteur la présente comme un être laminé par les violences qu'elle subit. Les indications scéniques suivantes restituent clairement la défaillance de son état physique :« [...] à l'arrivée de la vieille Ahossan Alloua, toute cassée, ployée sur sa canne entre deux hommes qui la tiennent », « Tellement épuisée que sa pipe et sa canne tombent , ses genoux tremblent » (p. 84).

De même que les précédents personnages, Sokamé est une victime de la tradition. Cette jeune fille paraît traumatisée à l'idée qu'elle va être la proie du serpent. Elle tente de s'enfuir mais elle est repérée par le féticheur chargé de réaliser la cérémonie. Toutes ses entreprises pour échapper au sacrifice sont vaines. Sokamé est impuissante devant la force que constitue la coutume. A l'instar d'Alloua et d'Adjo, elle se résigne et fond en larme pour exprimer son désarroi.

Au total, les personnages du théâtre de Ponty évoluent dans une atmosphère de violence suscitée par la rudesse des lois coutumières. Ce sont des êtres au moral dégradé parce que soumis aussi bien à une pression extérieure,

qu'à des tensions intérieures (que sont le désespoir, la tristesse et l'amertume). Ils sont par conséquent des personnages constamment en conflit d'une part avec eux même et d'autre part avec les autres.

Tout porte à croire que les personnages sont pris dans un engrenage infernal, rappelant la tragédie grecque, avec la présence d'une sorte de destin implacable auquel aucun être n'échappe véritablement.

La violence au sein du théâtre de Ponty ne relève pas uniquement des mœurs. Elle est aussi le fait de conflits noués autour de la question du pouvoir.

II-2- Conflits et pouvoir traditionnel

Ce sont en général des luttes guerrières qu'une communauté engage contre une autre en vue de préserver son intégrité. L'objectif dans cette partie est de montrer à travers l'analyse de deux pièces (*Assémien Déhylé* et *La Ruse de Diégué*), les caractéristiques de ce type de violence et la manière dont les écrivains sont parvenus à l'adapter à la forme dramatique.

II-2-1- Les caractéristiques du conflit politique

II-2-1-1- L'Histoire comme fondement du conflit

Rappelons-le, les conflits mis en scène dans *Assémien Déhylé* et *La Ruse de Diégué*, relèvent respectivement d'une chronique et d'une légende. Cette origine orale des pièces donne à la violence, une dimension historique en ce sens

qu'elle constitue un épisode de la vie des peuples africains. L'histoire et les luttes guerrières apparaissent de fait comme deux réalités indissociables qui s'expliquent mutuellement. Autant les conflits permettent aux lecteurs-spectateurs de remonter le cours de la mémoire collective, autant le passé génère la violence dont il porte les germes. L'histoire, il est clair, sert de creuset aux antagonismes. C'est un espace de conditionnement c'est-à-dire de mise en forme du mécanisme conflictuel. Dans l'œuvre de Benard Dadié, la guerre opposant les Sanwi au Dankira procède d'une vieille querelle qui remonte à l'origine des peuples belligérants. La genèse de cette discorde est restituée par le récit du roi Amon N'douffou : « [...] *Mais un jour, au cours d'une palabre, un sabre en pommeau d'or tomba du ciel. Ce fut à qui l'aura, et dans cette ruée, l'arme se brisa, la lame resta aux mains des Dankira et nous eûmes, nous, la poignée. Chaque camp trouva que le partage n'était pas égal, de là une nouvelle querelle. Alors, suivi des Baoulés, des Boussa, des Anafouéh, des Morofouéh, des Ayéfouéh, qui restaient en route, précédé d'Amaraman Ano, ensuite d'Aka Essuin, notre peuple vint former le royaume des Sanwi, après avoir battu tous ses voisins. Nous vînmes vers le couchant et le Dankira alla vers le levant* ». (p. 36)

Cette confiance faite par le roi à Assémien établit de toute évidence, l'implication de l'histoire dans la manifestation des conflits. C'est de là que surgissent les mobiles du tragique.

La guerre menée par Soundiata contre Soumangourou Kanté est présentée dans *La Ruse de Diégué* comme la conséquence d'une rivalité vieille de « *vingt-sept soleils* »¹. Disciple de Soundiata, Soumangourou tente de nier la puissance de son maître. Il le défie et emporte dans sa fuite, « *des guerriers félons* », « *des*

¹ Collectif, *La Ruse de Diégué* in *L'Education africaine*, n° spécial, 1937, p. 72.

griots », et « *l'or des impôts* » (p. 72). La mort de Soumangourou à la fin de la pièce vient non seulement restaurer l'autorité de Soundiata, mais surtout mettre fin à un conflit qui doit sa survie à l'histoire. Soundiata tout comme le roi N'douffou n'oublie pas son passé. Il s'y réfère pour mener son combat. Ce sont, en effet, les chants des guerriers vantant ses hauts faits et les récits des griots rappelant ses victoires antérieures, qui ont poussé le héros à s'engager dans la guerre contre Soumangourou. L'histoire est de ce point de vue, dynamique car elle met en mouvement les éléments du conflit. Finalement, le passé préfigure la violence et lui donne vie. L'on est tenté de dire face à cette étroite relation, que le conflit est une dette héritée du passé.

II-2-1-2- La guerre du pouvoir, une dette du passé

La lutte pour le pouvoir, telle que représentée dans les deux pièces, apparaît comme une obsession chez les personnages. Ayant un statut de roi, les héros se sentent investis d'une mission historique : combattre l'ennemi du peuple. Le serment que le chef agonisant fait prêter à Assemien, renforce l'idée que le devoir fonde les conflits mis en scène :

AMON : (...)Après moi, ce sera toi, Assémien, et l'on dira : « Amon N'douffou Peing est mort, mais il a laissé un successeur digne de lui. La poignée d'or est notre spectre, le Dankira ne prendra pas la poignée d'or.

ASSEMIEN : Il ne la prendra pas.

AMON : Le trône sera-t-il gardé ?

ASSEMIEN: Je vous le jure par ce même trône qu'ils convoitent. (*Assémien Déhylé, roi du Sanwi* (p. 37)

La guerre prend à travers ce discours, l'allure d'un destin à accomplir impérativement. Mener la lutte contre l'adversaire est une question d'honneur, dès lors qu'elle implique l'avenir de la communauté. Prenant ancrage dans le

passé, le conflit ressurgit avec le temps et se mue en un acte de vengeance. Ainsi pourrait s'expliquer la mort de Soumangourou dans *La Ruse de Diégué*. Elle est une réparation des affronts que celui-ci a fait subir à Soundiata.

Somme toute, la guerre menée dans ces deux pièces est dans le fond, une violence historique qui dans son déploiement, ramène le passé au présent. Une vieille discorde devient donc le mobile d'un nouveau conflit.

II-2-2- L'écriture des luttes guerrières ou la dramaturgie du contournement

Le traitement de la guerre se caractérise à ce niveau par son absence sur scène en tant qu'action dramatique. Il n'y a pas, en effet, dans les œuvres étudiées, une attaque frontale entre les belligérants. On y assiste plutôt à une sorte de détour qui privilégie ce que David Lescot appelle dans son essai *Dramaturgies de la guerre*, l'« état de guerre » c'est-à-dire « un phénomène dont les déterminations se détachent de son ancrage dans la sphère militaire pour gagner le monde civil et ceux qui le peuplent, dans leur individualité ou leur nature d'êtres humains. »¹. « L'état de guerre » serait, si on l'adapte à notre étude, l'atmosphère créée par la guerre, la tension et les comportements qu'elle suscite chez les personnages ; mais aussi chez le lecteur-spectateur, récepteur par définition de la violence représentée. C'est en d'autres termes, le spectre de la guerre, tout ce qui l'entoure, la suggère, témoigne de sa présence. C'est pourquoi l'accent est mis sur les contours de la guerre.

¹ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, les Editions Circé, 2001, p. 46.

Les deux premiers actes de *La Ruse de Diégué*, sont des moments de préparation du conflit. Les courtisans de Soundiata le préparent psychologiquement en scandant son courage. Après, vient le tour des devins dont les pratiques divinatoires constituent un apprêt considérable. C'est sous leur recommandation que Diégué, la sœur du roi, parvient à ravir à Soumangourou, l'ergot blanc (doigt abortif servant d'arme offensive chez certains animaux), seule arme pouvant lui donner la mort. S'il est vrai que ce dernier volet peut être vu comme un commencement d'exécution de la guerre, il n'est pas pour autant la guerre elle-même. Il n'est qu'une stratégie consistant à déstabiliser l'ennemi. L'écriture du conflit apparaît de ce point de vue, comme une adaptation dramaturgique de la théorie de Tzu. L'auteur chinois préconise dans son traité intitulé *L'art de la guerre*, « *le combat non frontal, la guerre de contournement. Il soutient que l'art suprême de la guerre consiste à vaincre l'adversaire avant même que le combat ne soit engagé.* »¹. Cette absence « du corps à corps » obéit d'ailleurs à une contrainte de la dramaturgie classique. Elle se justifie dans *La Ruse de Diégué*, par l'omission du champ de bataille. Seuls les moments de l'avant-guerre et de l'après-guerre sont représentés. En effet, des préparatifs, l'on passe au dernier acte qui s'ouvre sur les inquiétudes des vieillards face à la durée trop longue de la guerre. « *Sept soleils sont passés depuis que Soundiata et ses guerriers sont partis.* » (p. 77) constate un vieillard. Cette anxiété s'estompe rapidement pour laisser la place à une liesse générale de foule venue acclamer le retour victorieux des combattants. L'œuvre s'achève sur une série de danses exécutées pour célébrer aussi bien la fin de la guerre, que ceux qui l'ont menée. Ici, le conflit est annoncé puis supposé s'être produit. C'est un bond qui crée conséquemment une rupture dans la dramatisation de la violence. Ce contournement de la guerre comme réalité scénique semble être pour les dramaturges un moyen de mettre en évidence le fonctionnement du corps social traditionnel. C'est une société soudée où les actions cordonnées des

¹ Tzu Sun cité par David Lescot, *ibidem*, p. 13.

villageois créent les conditions du conflit. La lutte, on peut le dire, est collective parce qu'associant les efforts de tous les membres de la communauté.

La configuration des antagonismes entre les Sanwi et les Dankira s'inscrit également dans une logique de déviation du fait de guerre. Le signal du combat —ponctué par des coups de tambours et par un chant— est donné à la fin du deuxième tableau intitulé « *La guerre* ». Au sortir d'un conseil en début du troisième tableau, les vieillards apprennent le retour triomphant d'Assémien et de ses soldats. Le drame est clôt par le couronnement d'Assémien.

En définitive, la guerre est assumée par toute la communauté. Sa transcription par les « pontins », n'admet pas d'affrontement interhumain. C'est un conflit visible à travers la simple mobilisation des personnages et la gravité de leurs discours. La guerre est donc absente en tant qu'action, mais présente en tant qu'état c'est-à-dire comme conflit évoqué, suggéré. Finalement, la tension dramatique créée au sein des pièces est générée par ce détour de l'attaque frontale qui met aussi bien les personnages que le public dans le suspens. S'il est vrai que les deux types de violences énoncés, ont jusque-là des caractéristiques distinctes, ils se rejoignent cependant à travers la présence du mystique dans leur écriture.

II-2-3- La dimension mystique au cœur de l'écriture de la violence

La présence du mysticisme dans le théâtre de Ponty tient du caractère animiste des sociétés mises en scène. Ce sont des communautés fondées sur la divination, qu'elles considèrent comme une pratique nécessaire à la compréhension des mondes réel et invisible. L'intégration de cette réalité dans

l'espace dramaturgique donne à l'écriture de la violence une dimension particulière, dès lors qu'elle influe sur le fonctionnement des catégories du texte. L'action, les personnages et leurs discours sont construits dans une perspective mystique. Prenons l'exemple du système des personnages. Il fonctionne de façon triadique. D'un côté, nous avons le pôle dominant que constituent les dieux, les ancêtres. De l'autre, les dominés c'est-à-dire les villageois qui ne sont que des exécutants. Le devin, le féticheur ou encore le sorcier, est l'intermédiaire entre les humains et les ancêtres. Ce sont des individus à qui des êtres surnaturels délèguent leurs pouvoirs. Ils sont en relation avec le monde céleste et agissent pour le compte d'esprits censés protéger le village. Ce sont les dépositaires des secrets divins. Par eux, la communauté communique avec les puissances d'« en haut ». Il y a ici, une hiérarchisation des personnages dont les faits et gestes rendent compte d'une logique surhumaine. Tout ce que fait le devin est téléguidé par les dieux. Ces personnages qui en réalité ne sont qu'évoqués, excepté dans *Sokamé* où la divinité est matérialisée par un serpent, constituent la source de toute action. Dans *La Ruse de Diégué*, Soundiata s'en remet aux divinités pour savoir comment mener le combat qu'il projette de livrer à Soumangourou Kanté. C'est à travers la lecture du « sable », matériau de la divination, que les devins de la cour royale vont à tour de rôle révéler à Soundiata, les faiblesses de son adversaire :

KAROUNGA : Djinémoussa dit : « Soumangourou a un secret qu'il faut connaître »

BOLIMAKAN : Ce secret ne sera arraché que par un être au teint clair

ZOUMANA : Cet être au teint clair est un membre de ta famille. (p. 74)

La pratique divinatoire apparaît ici comme un élément stratégique de combat, dans la mesure où elle contribue au succès de la lutte menée par Soundiata. L'implication du mysticisme dans le conflit est également présente

chez Bernard Dadié. Avant d'aller en guerre contre le Dankira, le sorcier du village invoque à travers un rituel, le soutien des esprits : « *Anazé, nous sommes réunis. L'invincible, le terrible Anazé, nous tous nous allons. Dites-lui merci, Nanan, dites-nous de les vaincre. Nous prendre eux.* » (Assémien Déhylé, roi du *Sanwi*, p. 40)

On le voit, aucune entreprise n'est mise en route sans l'avis préalable des esprits ancestraux. Ils motivent les personnages qu'ils poussent à agir dans un sens ou dans l'autre. La condamnation de la présumée sorcière dans *Adjo Bla* s'est faite avec l'appui du fétiche « *Min-houan* ». C'est lui qui, invoqué par le féticheur Min, a désigné la meurtrière de Labo et de sa mère. Les propos de Koua à la page 177 montrent clairement l'influence des dieux sur les personnages : « *La décision à prendre : Min-houan nous l'a indiquée hier. On ne détruit pas un arbre par ses feuilles, mais par ses racines ! Nous en sommes tous convaincus. C'est donc Adjo qui doit périr ou quitter le village.* ». Un tel discours permet de voir l'autorité des dieux, leur participation plus ou moins directe aux actions de violence. Ces êtres invisibles ont droit de vie et de mort sur les autres personnages. Ils ont le pouvoir de les réprimer ou de les gracier. Au nom des ancêtres, Alloua s'est vue retirer son fils. Avec l'avale de ceux-ci, elle a été réhabilitée, considérée désormais comme un être purifié. Il en est de même, pour le paysan dans *Retour aux fétiches délaissés*. Accablé de malheurs par les fétiches, il recouvre la prospérité dès qu'il accepte d'être exorcisé et de payer le tribut revenant aux dieux.

Il en résulte que le mysticisme est générateur de violence. De Sokamé à Dassi, de Adjo à Alloua, tous ces personnages ont été déçus lors de pratiques occultes à partir desquelles le féticheur prononce la sentence. Tout part donc de

la divination qui apparaît finalement dans le théâtre de Ponty, comme le support le plus efficace de l'action.

En fin de compte, le mysticisme constitue un catalyseur de l'action de violence. Il est une réalité dramatique nécessaire à la compréhension des conflits représentés. En cela, on perçoit une autre dette du théâtre africain envers les Européens. Comme dans la tragédie grecque, en effet, les personnages sont soumis à une sorte de fatalité conditionnant le dénouement tragique de la fable. Leur parcours est ainsi fonction du tandem fétichisme/fatalisme.

Outre son rapport avec la divination, la violence s'appréhende également à travers les éléments rituels et rythmiques fortement présents dans les œuvres.

III- RITES, RYTHME ET VIOLENCE

Emanant des sociétés indigènes, la violence épouse tant au niveau du fond que de la forme, les réalités du cadre traditionnel. Elle allie ainsi rites et rythme devenus finalement des techniques privilégiées de l'expression des conflits. Nous entendons par rites, non pas exclusivement le fait religieux, mais une action réglée, systématisée qu'on inscrit dans le registre des habitudes. Les sacrifices humains dans *La Sorcière ou le triomphe du « dixième-mauvais »* et dans *Sokamé*, donnent lieu à tout un cérémonial organisé selon les règles coutumières. Le personnage du féticheur constitue le maître de cérémonie. C'est lui qui, possédant les pouvoirs divins, est habilité à conduire le rituel. Dans la première pièce, il indique à l'accoucheuse, la procédure à suivre pour l'offrande aux dieux du « dixième-mauvais » : « *Voici le rhum. Tu le lui feras boire après le lavement ça vaudra mieux. Mets-le sur tes jambes et administre le lavement.* »

(p. 74). Ceci est la première étape du sacrifice. Le second moment du rituel a consisté en la sépulture, décrite par la didascalie suivante : « *On prépare le linge blanc, on met le bébé dans le cercueil et on procède à l'inhumation en descendant ce dernier par le trou du souffleur [...]* » (p. 75). Le rite, ici, sert d'espace au déploiement de la violence. Il fait corps avec le conflit dramatique qui prend la forme d'une pratique rituelle. On pourrait dès lors, affirmer que les pièces analysées sont une ritualisation de la violence présentée sous l'aspect d'un culte à l'honneur d'un dieu. La violence dans *Sokamé* est une action répétitive. Elle se fait chaque année et consiste à offrir au dieu, l'une des plus belles jeunes filles du village.

Tout ce rituel de la violence s'accompagne par des chants et des danses exécutés au son de tam-tam. Loin d'être de simples accessoires, ces éléments rythmiques contribuent à créer l'atmosphère d'hostilité au sein des pièces. Le tambour par exemple, est un instrument annonciateur de drame. Il s'utilise pour rendre compte d'un fait tragique passé, présent ou avenir. Dans l'œuvre de Bernard Dadié, le héraut de Krindjabo bat le tam-tam pour donner le signal du combat. Les battements sont faits avec précision, car ils sont porteurs de message. « *Trois coups distincts, trois roulements* » (p. 40), tel est le signal par lequel la guerre est lancée. Au son du tambour, se joint un chant de guerre entonné par le chœur. Les paroles chantées disent la victoire prochaine sur le Dankira et évoquent par la même occasion la puissance des ancêtres. Le rythme dans ce cas préside au conflit. Il fait partie intégrante du rituel de préparation à la guerre. Les chants et danses constituent dans cette optique, une arme de combat dans la mesure où ils servent à galvaniser les guerriers: Ce sont dans *La Sorcière ou le triomphe du « dixième-mauvais »*, un moyen d'excitation par lequel le féticheur rentre en transe afin de désigner la coupable. Cette chasse à la sorcière est un véritable concert de sons où se mêlent les cris de la foule émue et

les bruits de tam-tams sortis pour l'occasion. Prenant part à l'expression de la violence, chants et danses constituent souvent les catalyseurs des conflits. Le chant en l'honneur de l'esprit des eaux porte en lui, les germes du drame dans *Sokamé* :

Nous t'éventrons

Nous t'éventrons, ô fétiche des pluies.

C'est nous qui organisons le tam-tam du serpent-fétiche.

Nous allons vouer Sokamé à Dan.

Nous allons vouer Adjouavi à Dan.

Cela ne sera-t-il pas suffisant ? (p. 87).

Il participe également à la structuration interne des pièces. La prise de parole par exemple, est régulée par la fréquence des chants et danses qui cadencent ainsi le catalogue.

Rites et rythme sont, de fait, des ouvertures sur le drame mis en scène. Ils canalisent le mouvement de violence en lui donnant l'aspect d'une festivité. La violence par conséquent, incorpore tantôt un rituel tantôt un chant ou même une danse. Cette présentation multiforme du conflit, si elle peut traduire les richesses culturelles de la société traditionnelle africaine, ne vise qu'à montrer le caractère folklorique et exotique du continent noir.

A ces marques socioculturelles, s'ajoute le langage allégorique, source de tension dramatique.

IV- PAROLE PARABOLIQUE ET TENSION DRAMATIQUE

L'intérêt d'une telle analyse, relève de la texture particulière de la parole et de son rapport à la violence. Souvent allégorique, elle est tissée de propos dont l'hermétisme contribue à créer la tension dramatique. Dans *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* le langage métaphorique et les proverbes constituent la trame des discours du devin, du roi N'doufou et d'Assémien. Ce type de langage est proféré dans des moments cruciaux, lors d'importantes rencontres. Lorsque le conseil des sages, réuni pour choisir le successeur du défunt roi, demande au vieil Ezan le nom de son favori, il répond : « *C'est quand l'orage a passé que l'on peut dire il a plu...La rivière à beau déborder, l'oiseau trouve toujours un endroit où se poser...* » (p. 44). La réponse est énigmatique. Son opacité ne laisse pas indifférents les vieillards dont l'impatience se fait sentir. Et pourtant le devin continue son discours hermétique : « *Hein vieux...N'allez jamais au devant de la barque, car vous risquez de vous mouiller... Et vous savez encore que quand vous buttez du pied gauche, vous portez le pied droit en avant pour ne pas tomber, et que le pied gauche est le frère de la main droite qui a pour fils le pied droit.* » (p. 44).

Cette gradation dans le langage allégorique, met en place une opération d'encodage qui nécessite un exercice de décodage. Il s'agit d'une parole pour initiés, dont l'hermétisme ne manque pas de susciter le suspens. Elle met, en effet, en alerte le lecteur-spectateur puis le noie dans un flot interminable de proverbes qui ralentissent l'issue du désaccord opposant les sages. Le devin finit par dénouer, mais de façon toujours parabolique, le dilemme que pose la question de la succession : « *Et les cauris disent encore que le jour remplace la nuit, la terre l'eau, le fils le père, et le neveu l'oncle.* » (p. 44). Ces répliques du vieil Ezan ont porté par leur obscurité et par leur force expressive du caché, la

tension à son summum. La violence on pourrait le dire, se manifeste à travers la puissance de la parole. Elle rend compte de la gravité de certaines situations dramatiques. Quand Eglamakou dit à Sokamé « [...] *Que peut le chien dans une guerre d'où le lion sort blessé ?* » (p. 88), il manifeste son impuissance devant l'ampleur du problème posé. Son discours constitue à la fois l'énoncé et la preuve de l'intensité du conflit. Un examen plus approfondi des proverbes et des métaphores employés, conduit à un autre lien avec la violence. En plus de son rôle de générateur de la violence, le langage est annonciateur de drame. Il fonctionne dans ce cas comme un discours prémonitoire. Prenons en guise d'exemple, les révélations du vieil Ezan à Assémien : « [...] *Les cauris ont parlé. Des cases seront silencieuses et les corbeaux passeront en bande.* » (p. 31). Cette parole imagée est le prélude à une tragédie. C'est un malheur qui retentit en échos (au deuxième tableau) dans le discours du roi N'doufou : « *On ne dort pas ensemble jusqu'au matin. Pendant que les uns dorment, les autres veillent et quand certains rient, d'autres pleurent [...]* » (p. 36). C'est seulement à la page 38 que le héraut porte aux villageois, l'avènement de la « *catastrophe* » prédite depuis le premier tableau : « *L'arbre est brisé* », pour dire que le roi est mort. Au-delà de son caractère obscur, la parole imagée est un art poétique dont la beauté et la richesse amortissent souvent l'effet de violence. C'est une circonlocution qui exprime indirectement ou par contournement la pensée afin d'éviter de choquer l'interlocuteur. Cette manière d'embellir le discours pourrait renvoyer à la fonction de « l'agent rythmique »¹. Le rôle de cet acteur de la « palabre africaine »² est selon Bernard Zadi Zaourou : « *de polir le discours de*

¹ Bernard Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, Dakar, N. E. A., 1978, p. 149.

² A propos de la palabre africaine, nous retenons l'idée que s'en faisait Jacques Scherer : « *La palabre [écrit-il], tire son nom du terme espagnol signifiant "mot", avec une connotation péjorative. Elle serait pur bavardage alors qu'en réalité elle est une cérémonie complexe, fortement institutionnalisée et théâtralisée. Les scènes de palabre rassemblent deux groupes de personnages dont les intérêts s'opposent ; elles ont lieu généralement sous le fromager, le grand arbre du village, et ces deux groupes échangent des arguments, des idées, voire des objurgations, sur le problème qui les sépare. La palabre est une négociation conduite par deux collectivités. Elle est comparable à la scène de concertation qui, dans la tragédie grecque, montre deux héros s'affrontant, parfois avec violence, ou à la pesée d'arguments contradictoires opposant deux personnages dans la tragédie française classique. Reprocher aux scènes de palabre africaine d'être*

l'encodeur, d'y introduire massivement le beau dont la vocation naturelle est de plaire et non d'irriter [...], de désamorcer la parole grave et lourde de conséquences »¹. « *L'agent rythmique* » permet donc d'amortir le choc de la parole et de dissimuler la violence qu'elle contient. S'il parvient à assumer une fonction de cohésion sociale, c'est parce que les proverbes et les métaphores auxquels il recourt et qui sont contenus dans les textes de référence diluent par moment la brutalité du signifié dans le signifiant codé. Ainsi, la poéticité prend le pas sur « la parole incendie ». La décision du féticheur dans *Adjo Bla*, s'inscrit dans cette logique : « [...] *L'arbre se détruit par ses racines et non pas par ses feuilles.* » (p. 175). C'est une vérité universelle qui renferme une dose de violence. Elle constitue dans la pièce, une sentence en ce sens qu'elle régit le sort d'Adjo. En effet, l'arbre renvoie à la femme et les racines à sa vie qui lui sera ôtée à la fin de l'oeuvre. Ce discours est un véritable générateur de drame dissimulé dans cette forme imagée. Il a déclenché la colère des villageois et occasionné la souffrance endurée par Adjo.

Il en ressort que le discours métaphorique joue le jeu de la violence. En réalité, ces deux éléments fonctionnent comme le recto et le verso d'une même feuille, en ce sens qu'ils s'influencent mutuellement. Autant le langage allusif s'adapte aux situations conflictuelles, autant il en conditionne la manifestation. Le discours met la violence en mouvement, la cristallise et la relâche ensuite. Il peut également ralentir le conflit pour mieux le faire rebondir. Dès lors, la parole s'apparente à un régulateur de tension dramatique. Toute cette influence aussi

inutilement longues est injuste, car ces scènes n'ont pas besoin d'un vêtement verbal surabondant qui dépasserait les exigences d'une matière déjà importante en elle-même.

*Mais la palabre n'est pas seulement cette confrontation. Il est normal qu'elle se limite à cet aspect dans la tradition européenne pour laquelle les mots sont exactement consubstantiels à l'action. [...] Pour un africain, parler est aussi, plus souvent qu'en Europe, déclencher une jouissance poétique et donner lieu à un jeu esthétique. L'ensemble de la discussion, sans cesser d'être un procès contradictoire, doit aussi être beau. La palabre n'est donc pas seulement pesée des arguments qui s'affrontent. Elle est aussi exaltation du langage commun auquel les deux camps contribuent. [...] Par sa recherche d'une solution juste, elle vise à rassembler une communauté lorsque la paix sociale a été brisée... » Cf. Jacques Scherer, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 60-61.*

¹ B. Z. Zadi, *op. cit.*

bien sur l'action que sur les personnages confère aux proverbes une prééminence dramatique.

En définitive, l'expression de la violence dans le théâtre de Ponty épouse fortement l'univers socio-culturel indigène. L'espace-temps, les personnages, le discours, toutes les catégories dramatiques sont à l'image de la vie traditionnelle ; ce qui explique la présence du mysticisme, des rites et du rythme dans le traitement des conflits. Cette recreation de l'espace indigène ne vise nullement à mettre en scène la vie culturelle africaine. Elle ne répond qu'à un seul objectif : la dénonciation de certaines pratiques africaines jugées barbares et rétrogrades. Si tant est qu'il faille reconnaître aux peuples noirs des activités culturelles et culturelles, celles-ci ne peuvent que traduire leur inhumanité. C'est pourquoi, la coutume et le sacrifice censés intervenir pour équilibrer et assainir parfois les rapports des hommes entre eux-mêmes ou avec le cosmos, deviennent inutiles et n'ont de sens que par la violence gratuite qu'ils génèrent. Alors que la plupart des composantes dramatiques (personnages, espace-temps, action etc.) semblent inscrire les pièces de Ponty dans le registre du genre tragique, celles-ci s'achèvent toutes dans l'allégresse. Plus que de donner lieu à un dénouement heureux et de constituer de ce fait, une sorte de psychothérapie à la fois pour les personnages et pour les lecteurs-spectateurs, chaque texte analysés apparaît comme étant le terreau d'une forme de violence. Plus insidieuse que les autres, celle-ci se définit à travers l'embastillement des écritures dramatiques noires qu'on a pris le soin de réduire au folklore africain et d'enfermer ainsi à l'intérieur d'une sphère ethnique. Pour Dominique Traoré, le chœur dans le théâtre de Ponty est l'une des manifestations privilégiées de cette violence. Il écrit à ce propos :

Le chœur est construit sous la forme d'un alliage de chant, de danse et de parole. Il peut aisément s'apparenter à une copie du chœur antique revêtant les couleurs tropicales. D'ailleurs, c'est l'un des premiers éléments par lequel la langue locale prend place au théâtre. Cette forme chorale qu'on peut qualifier de « primaire » non pas dans le sens de « grossière » ou de « caricaturale » mais parce qu'elle semble plus proche des premiers chœurs grecs, a joué un rôle important dans la « ghettoïsation » du théâtre négro-africain d'expression française. En effet, c'est par son canal que les éléments liés au « folklore indigène » et qui répondaient de la quête exotique d'un public européen ou européenisé, ont été abondamment introduits dans les pièces. On a expressément privilégié les chants et les danses au détriment des autres catégories dramatiques pour empêcher l'éclosion d'un théâtre en voie de maturité, susceptible d'interroger valablement le modèle d'emprunt. [...]

En tout état de cause, ces textes ont un dénominateur commun. Ils s'achèvent tous de façon précipitée, dans une sorte de liesse populaire donnant lieu à une cacophonie totale. Chants et danses, indigènes, paroles à peine audibles, bruit assourdissant de tam-tam montrent sur scène le « primitivisme » d'un peuple noir sauvage et justifie de ce fait la mission civilisatrice du colon-spectateur.¹

A travers cette écriture purement sociale de la violence, on constate une intentionnalité évidente chez les élèves de l'école William Ponty de dénoncer les us et les comportements « barbares » issus des sociétés traditionnelles africaines. En cela, les auteurs s'érigent en relais du colonisateur et aide à promouvoir l'idéologie coloniale.

V- DRAMATURGIE DE LA VIOLENCE ET IDEOLOGIE COLONIALE

A caractère strictement populaire, la dramaturgie de Ponty est née du projet colonial. En effet, la politique en vigueur à Ponty ne tolérait aucune liberté chez les indigènes. Toute tentative d'émancipation de la pensée était

¹ Dominique Traoré, *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française*, Paris, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 121-122.

combattue parce que susceptible de remettre en cause l'ordre établi. En clair, l'esprit de Ponty était un esprit d'assujettissement qui enlevait au nègre, la moindre possibilité de regard critique sur les pratiques occidentales. L'éducation donnée dans un tel établissement, ne pouvait que contribuer à maintenir les indigènes loin des centres de décision. Avec des programmes d'études élagués, vidés de tout ce qui n'était pas indispensables aux fins colonialistes, l'on parvenait à faire des élites autochtones, de simples courroies de transmission entre le pouvoir colonial et la masse illettrée. C'est ce que précise Brévié, le Gouverneur Général de l'A.O.F. cité par Bernard Mouralis :

Le devoir colonial et les nécessités politiques et économiques imposent à notre œuvre d'éducation une double tâche : il s'agit d'une part de former des cadres indigènes qui sont destinés à devenir nos auxiliaires dans tous les domaines, et d'assurer l'ascension d'une élite soigneusement choisie ; il s'agit d'autre part d'éduquer la masse pour la rapprocher de nous et transformer son genre de vie...¹

L'enseignement, on le voit, a été un puissant moyen d'assimilation qui a fortement détourné le nègre de la réalité coloniale. Dans ce contexte d'endoctrinement et d'endormissement, l'activité théâtrale se résumait à de simples divertissements sans aucun enjeu politique. Elle a été canalisée dans le sens de la pensée coloniale de sorte que l'autorité du maître blanc ne soit jamais compromise. Dès lors, les instituteurs incitaient davantage les élèves dans leur recherche folklorique, vers les éléments traditionnels et le milieu de vie africain. Détournés donc des sphères politiques, les colonisés s'employaient à représenter des scènes du quotidien indigène souvent dans le seul but d'en dénoncer certains usages jugés barbares et violents. Ainsi, les dieux longtemps craints et vénérés sont peints en de vulgaires esprits maléfiques sources de malheur et de perte.

¹ Bernard Mouralis, « L'Ecole William Ponty et la politique culturelle » in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain Abidjan 1970*, Paris, Présence africaine, 1971, pp. 32-33.

Les fétiches auteurs de troubles sont désavoués et les cérémonies profanées. Cette écriture des mœurs comme espace de toutes les violences, bouleverse l'ordre traditionnel perçu désormais comme une réalité contradictoire à la nouvelle manière de penser inculquée par les occidentaux. Il y a dans cette perspective dramaturgique voulue par le colon, une politique de dénigrement des pratiques africaines, un avilissement du Noir. Si on ne nie pas ses coutumes, celles-ci sont présentées comme étant source de toutes formes de violence. Elles ne sont donc pas de nature à permettre une vie sociale harmonieuse. Il faut alors les bannir et les remplacer par un ordre nouveau que seule la conquête coloniale peut aider à instaurer. C'est dans une telle perspective que réside tout l'enjeu du théâtre « pontin » : dédouaner et minimiser les affres du système colonial qui n'existerait que pour pacifier des peuples africains encore sauvages et leur apporter le salut c'est-à-dire la civilisation, celle des européens. Il en résulte que les représentations des élèves de Ponty sont menées suivant cette logique supposée sortir les indigènes de leur « jungle » pour les rattacher à la vie française.

L'orientation idéologique du théâtre de Ponty a également un versant esthétique, avec la transformation du théâtre indigène en un nouveau théâtre d'inspiration européenne. En effet, la représentation se fait désormais dans un espace où priment le décor préfabriqué et la mise en scène. Les contes et les légendes autrefois dits et chantés dans des espaces généralement ouverts, sont maintenant joués au sein d'endroits fermés, non pas par des conteurs et des musiciens émérites, mais par des acteurs professionnels. Dès lors, la parole perçue d'abord comme parole stricto sensu, puis comme mimique, danse, chant et musique ; une parole en quelque sorte totale, est ramenée à un simple échange classique entre les acteurs. C'est toute la texture du jeu traditionnel qui s'est vue modelée en une structure fondée sur trois étapes : l'exposition de l'événement

représenté, le nœud et le dénouement de la crise provoquée. Même si cette nouvelle construction est timidement ou maladroitement appliquée par les pontins, elle reste cependant essentielle aux œuvres africaines. Le témoignage de Bernard Dadié sur l'adaptation de la légende *d'Assémien Déhylé, roi du Sanwi*, illustre l'influence du goût occidental qu'essaient tant bien que mal d'imiter les écrivains africains : « *J'ai surtout beaucoup coupé. Nous ne sommes pas, nous autres, pressés comme les européens d'arriver au dénouement. Quand quelque chose nous plaît, sa répétition nous plaît davantage [...]* »¹.

De là, la simplicité de l'intrigue, la cohérence de l'action et le raccourcissement des pièces à l'image des textes classiques qui ne semblent pas traîner en longueur. C'est également le cas chez François Amon d'Aby et Germain Koffi Gadeau où la fable elle-même, construite de façon harmonieuse, repose sur l'un des principes fondateurs du classicisme français : l'unité d'action. En effet, chaque scène dans *La Sorcière ou le triomphe du « dixième-mauvais »* et dans *Adjo Bla* est une étape importante et une suite logique de l'histoire racontée, si bien que le retrait d'une scène désarticulerait les pièces. Dès lors, le montage des événements chez les deux auteurs témoigne d'une architecture assimilable au « bel animal aristotélicien ». Toujours sur les traces du classicisme, le drame pontin montre des actions propres à susciter la crainte et la pitié. Ces deux notions créent le tragique à travers les émotions douloureuses qu'elles dégagent. L'assassinat d'Adjo (*Adjo Bla*), La misère d'Alloua (*La Sorcière ou le triomphe du « Dixième-mauvais »*), les malheurs de Dassi (*Retour aux fétiches délaissés*) sont des faits provoquant la frayeur chez le lecteur-spectateur qui, par l'effet cathartique, parvient à purger ses propres angoisses des fétiches et des dieux répressifs. La violence dans ce type de

¹ Bernard Dadié, « Mon pays et son théâtre » in *Le théâtre indigène et la culture franco-africaine*, n° spécial de *L'Education africaine*, p. 62.

dramaturgie est émotionnelle dans la mesure où elle implique fortement l'affect. Finalement, le plaisir procuré par les pièces analysées réside dans la manière de passer du désagréable à l'agréable, de la terreur à l'apaisement. La tristesse au début des œuvres est noyée par la réjouissance des dernières scènes, décrispant ainsi l'atmosphère conflictuelle. Au-delà de la catharsis apparaît le principe de la vraisemblance, un autre fondement du théâtre de Ponty. S'inspirant de l'espace traditionnel, cette dramaturgie met en scène des réalités proches du monde du public. Celui-ci s'y reconnaît à travers des personnages qui ne sont rien d'autre que des paysans, des devins, des rois, tous issus de la même communauté que certains lecteurs-spectateurs. La norme du vraisemblable constitue un dogme cardinal. Elle est fondamentale dans la création du tragique, car selon Jean-Jacques Roubine : « *Si je ne pu croire à la possibilité de l'action représentée, comment pourrais-je croire à la réalité des malheurs, comment pourrais-je éprouver crainte ou pitié à leur représentation ?* »¹.

Le champ de la représentation dans le théâtre de Ponty est finalement à l'image de la doctrine aristotélicienne, rigoureusement délimité. Depuis la règle des trois unités jusqu'à la théorie de l'identification, l'histoire est quadrillée, réduite à l'univers du destinataire.

Il faut ajouter à ces principes coercitifs de l'aristotélisme, les termes de destin, de fatalité et de divinité. Un trio notionnel qui meuble également le théâtre de Ponty. Cette présence des dieux rapproche les dramaturges de Ponty de ceux de la Grèce antique. Tout comme chez ces anciens, l'univers théâtral des auteurs africains est gouverné par la justice divine. Les personnages y sont condamnés, jugés, talonnés par les pouvoirs occultes. Leur parcours dramatique est souvent tracé selon la volonté des forces célestes. Si Dassi dans *Retour aux*

¹ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 12.

fétiches délaissés, passe d'une situation d'homme accablé de malheurs à un personnage reluisant, remis de ses angoisses, c'est parce que les fétiches précédemment fâchés ont honoré ses efforts de repentance. Ce qui déclenche également le drame dans *Sokamé*, c'est un oracle rendu par le devin au chef du village : « [...] *J'ai consulté les fétiches cette nuit et ils ont tous... sans hésitation, choisi la fille de... Guacadja...* » (p.86). Dès ces révélations, Sokamé est condamnée à être sacrifiée au dieu serpent. La suprématie des dieux sur les personnages en fait des êtres au destin scellé, constamment modifié par les puissances d'en haut. La fatalité dans le théâtre de Ponty est donc due à la quasi-impuissance des personnages à échapper aux sentences divines. Les dieux, il est clair, sont au centre de l'action dramatique. Le recours constant à ces divinités, par le biais de rites, fait finalement du théâtre de Ponty, un culte aux dieux africains. Tout comme le drame antique grec, les fétiches africains constituent le fondement de la dramaturgie de Ponty. Toutes les pièces sans exception aucune, nous transportent du monde humain au monde invisible à travers des cérémonies divinatoires. Chaque acte de la vie communautaire dans les œuvres implique les forces occultes dont l'approbation est préalablement requise. Le traitement de la violence prend par conséquent, l'aspect d'une liturgie qui commémore les esprits source de bienfaisance mais aussi et surtout de drame.

Tous ces codes d'écriture que tentent d'appliquer au mieux les « pontins » ne sont que les effets esthétiques d'une assimilation parfaite de l'idéologie coloniale. Ainsi donc, la violence opère dans les œuvres sur le double plan du fond et de la forme. Si son traitement correspond au respect sacro-saint des canons classiques européens et s'inscrit dans les mœurs traditionnelles africaines, elle n'a d'autre projet que celui de la légitimation de l'entreprise coloniale. Ce que le théâtre politique d'après les indépendances dénonce clairement.

CHAPITRE II : LA VIOLENCE COMPENSATOIRE DANS LE THEATRE DES RESISTANCES A LA CONQUETE COLONIALE

Avec l'influence du mouvement de la négritude et l'avènement des indépendances, les vestiges de William Ponty ont disparu au profit d'un théâtre empreint de discours politiques et qui se veut de plus en plus militant. Ce théâtre d'après les indépendances rend compte des guerres anti-colonialistes menées par les Noirs. Cette vaste lutte de libération à travers l'espace dramatique passe avant tout par un repli sur soi qui consiste à réconcilier le colonisé avec lui-même, c'est-à-dire avec ses origines. L'indépendance, contrairement à ce que l'on peut penser, est d'abord psychologique et culturelle. Sur ce fondement, la dramaturgie des résistances est d'une importance capitale car elle renferme une violence cathartique dont l'objet est de galvaniser le peuple noir, de lui permettre de retrouver confiance et fierté à travers les batailles réalisées par les grandes figures négro-africaines. C'est une exhumation des héros nationaux tels que Lat Dior, Gbéanzin, Ba Bemba, Albouri, Toussaint-Louverture, Béatrice du Congo, que le colon a longtemps maquillés comme de vulgaires leaders incompetents. L'histoire, dès lors, s'installe au théâtre en réaction à cette dénigrante représentation qui, selon Aimé Césaire avait fait des peuples noirs « [...] *des sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées* »¹.

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la négritude*, Paris, Présence africaine, 2004, p. 23.

Le théâtre des résistances vient donc, par un redressement historique, réinstaller le Noir dans toute sa dignité humaine. La violence mise en scène constitue par conséquent, une action compensatoire, positive à travers laquelle l'opprimé affirme son identité en s'affranchissant de toute aliénation.

Quelles sont les conditions d'émergence du théâtre des résistances ? Comment la violence se déploie-t-elle à travers les dispositifs dramatiques mis en œuvre à l'intérieur des pièces représentatives de ce théâtre ? Comment l'écriture de la violence débouche-t-elle sur la construction d'un héroïsme mythique fondé sur la sublimation des héros noirs et des actions qui leur sont conférées ?

I- L'EMERGENCE DU THEATRE DES RESISTANCES : A LA RECHERCHE D'UN DEPASSEMENT DES CONTRAINTES SOCIO-CULTURELLES

Il faut préciser d'emblée, que les éléments référentiels que nous nous proposons de dégager, n'auront certes rien d'innovant, mais leur rappel dans cette étude permettra de mieux comprendre le traitement des violences, en l'occurrence le rapport de celles-ci à l'Histoire. Tout l'arrière plan socio-historique de la dramaturgie des résistances est essentiellement marqué par le désir ardent des nègres, de s'assumer tant sur le plan culturel que politique. Cette volonté de se prendre en charge face aux pressions socio-politiques, s'inscrit dans un vaste mouvement de prise de conscience qui remonte aux années 30 et même avant. Parti, en effet, de l'Amérique – avec les écrivains de la « Nègro-rennaissance » et William Du Bois qui dénonçaient la situation scandaleuse faite aux Noirs des Etats-Unis – le vent de la contestation a gagné progressivement le reste du monde noir sous domination blanche. Inspirés donc par cet esprit révolutionnaire, de jeunes étudiants, Africains et Antillais (Aimé Césaire, Léon Grontran Damas, Léopold Sédar Senghor), s'unirent pour créer la Négritude dont l'objet est de redéfinir la place des colonisés dans le monde. Ce mouvement littéraire de revendication a constitué une étape capitale dans le processus de réhabilitation en ce sens qu'il a permis aux intellectuels africains de se débarrasser de leur complexe d'infériorité c'est-à-dire de prendre conscience du fait qu'ils possèdent autant que les occidentaux, une histoire digne d'être revalorisée. La Négritude s'oppose de fait, à tout ce qui nie l'Africain en tant qu'être culturel, en affirmant par là même l'originalité de sa personnalité. C'est pourquoi Mongo Béti et Odile Tobner la définiront comme :

*L'image que le Noir se construit de lui-même, en réplique à l'image qui s'est édifiée de lui, sans lui, donc contre lui, dans l'esprit des peuples à peau claire.*¹

Il s'ensuit que la Négritude visait, à travers la restauration de l'art négro-africain, la réconciliation des Noirs avec eux-mêmes ; en d'autres termes, avec leur passé. Ainsi, l'histoire négro-africaine devient une source d'inspiration importante pour les écrivains nègres en général et pour les dramaturges en particulier. Ceux-ci vont donc s'atteler à ressusciter les grandes figures africaines qui sont projetées au devant de la scène et qui s'instituent comme des repères d'identification possibles pour les colonisés. On le voit, le théâtre des résistances est suscité par une atmosphère de déséquilibre dans laquelle le Noir cherche sa voie.

Ce vide créé par des décennies d'aliénation provoque chez les Africains, le besoin de se reconstituer un passé avec lequel ils se sentent une affinité. L'histoire devient alors un moyen de ressourcement et de construction d'une conscience collective. Le passé devient, ici, un lieu d'enseignement et de révélation. L'espace littéraire se compose dès lors, de récits épiques et de mythes pouvant aider au recouvrement de l'harmonie au sein des peuples, jadis ébranlée par le néant historique. Il y a là, un enjeu hautement culturel qui semble conditionner le futur –on pourrait dire politique– des nouvelles sociétés africaines. Christophe Dailly le reconnaît dans son article intitulé « histoire source de vertu »²:

*Dans les pièces négro-africaines, l'histoire peut servir de référence.
On se plairait à retourner en arrière pour interroger le passé sur la*

¹ Mongo Béti et Odile Tobner, *Dictionnaire de la négritude*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 6.

² Christophe Dailly, « Histoire source de vertu » in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, (Abidjan 1970), Paris, Présence africaine, 1971, p. 92.

*conduite à tenir d'une action immédiate ou future. Questionner le passé n'est, dans aucun cas, rétrograde. Bien au contraire, c'est un acte progressiste qui agrandit nos chances de faire un bon prodigieux en avant et celles d'éviter les erreurs commises par nos ancêtres.*¹

L'heure est donc au retour sur soi c'est-à-dire à une politique de restauration de tout ce qui constitue les racines du Noir et qui pourrait contribuer à la soudure du tissu social.

En conséquence, les conditions d'émergence de l'écriture des figures africaines est à rechercher dans le sursaut nationaliste qui impose une mutation systématique des modèles. Tous ces soubresauts de l'univers social, donne au théâtre des résistances un caractère particulièrement violent l'ensemble des catégories dramatiques.

II- LE REPERAGE DE LA VIOLENCE A TRAVERS LES CATEGORIES DRAMATIQUES

La violence qui se déploie dans le théâtre politique des indépendances est totalement différente de celle qu'on a pu percevoir au sein des pièces de Ponty. C'est une violence qui se retourne contre le colon.

II-1- Le discours des personnages

Nous entendons par discours, l'énonciation assumée par chaque personnage et qui s'inscrit dans le discours global de l'auteur. Espace privilégié de ce mouvement de violence, la parole des personnages est empreinte des

¹ C. Dailly, *loc. cit.*

différentes étapes de la lutte contre l'envahisseur. C'est un discours mouvant dont les caractères semblent liés à l'évolution du conflit. En effet, d'un discours initial de simple refus qui s'est progressivement mué en paroles injurieuses, l'on est parvenu à des propos d'incitation à la violence ouverte. Le discours de contestation est proféré en général en début d'hostilité, en guise d'opposition aux desseins des Blancs. La réponse de Lat Dior ne se fera pas attendre devant le projet de construction du chemin de fer qui doit relier Saint-Louis à Dakar. Il rabroue avec véhémence le messenger du Général Faidherbe : « *Va, va dire au Général Faidherbe, que tant que je serai debout, moi Damel Teigne Lat Dior N'Goné Latir, le chemin de fer ne traversera jamais le Cayor ! jamais ! jamais !* » (*Les Derniers jours de Lat Dior*, p. 88). L'attitude du roi du Cayor est celle des autres chefs traditionnels qui n'ont pas manqué de repousser par un refus catégorique les velléités de domination affirmées par « *les oreilles rouges* ». « *Lutter ou mourir, pas servir !* » proteste Albouri à l'idée de soumettre « *Yang Yang* » au pouvoir de l'étranger. Il préfère « *L'exil plutôt que l'esclavage* » (*L'Exil d'Albouri*, p. 25). C'est ce même refus d'obtempérer qui anime Gbéanzin lorsque Bayol, le représentant de la République française lui propose de faire de « *Kotonou* » une propriété de la France. Il va plus loin dans son obstination en jurant de ne jamais reconnaître sa défaite, par la signature d'un traité comme le lui demande le Général : « *Dodds ne peut m'attraper, mais il veut m'humilier. Que le tonnerre me foudroie si je signe un quelconque papier [...]* » (p. 101). La négation contenue dans ces discours est comparable à celle de l'homme révolté parfaitement décrite par Albert Camus :

Qu'est-ce qu'un homme révolté ? un homme qui dit non. [...] Quel est le contenu de ce "non" ? Il signifie par exemple les "choses ont trop duré", "jusque-là, oui, au-delà, non", "vous allez trop loin",

et encore “il y a une limite que vous ne dépasserez pas”. En somme ce “non” affirme l’existence d’une frontière.¹

On retrouve la même idée de limite dans les attaques verbales qui contribuent au durcissement du discours. Les résistants ne se contentent plus de réfuter les exigences de l’ennemi. Ils recourent à des propos injurieux pour marquer leur désapprobation. Ainsi, le Blanc est qualifié de « *traître* », « *poltron* », « *personne née d’une indigestion de chacal* », « *monstre* ». A toutes ces désignations dégradantes, s’ajoutent les menaces qui viennent renforcer la violence du discours de résistance. Dans *Kondo le requin* de Jean Pliya par exemple, lors d’« *un conseil de palais mouvementé* », plusieurs ministres promettent d’une seule voix le châtiment des Blancs dont l’insolence se serait accrue. Chachabloukou un capitaine de l’armée dahoméenne garantit quant à lui, de « *démolir les blancs et de rapporter de pleins paniers de leurs crânes couverts de poils de chèvre.* ». Sur ces crânes renchérit-il, « *nous poserons le trône de Gbêhanzin* » (pp. 41-42). Ces discours comminatoires retentissent en échos dans *Les Derniers jours de Lat Dior* de Amadou Cissé Dia où plusieurs voix réclament la disparition de l’homme blanc : « *A mort ! A mort ! Les toubabs ! A mort les oreilles rouges !* » (p. 78) / « *Non ! Non ! A mort le toubab ! A mort !* » (p. 80).

On le voit, le discours est le premier outil de la violence dans la mesure où il traduit l’organisation de la guerre. C’est, en effet, à travers la parole que les personnages conçoivent le combat à mener. Les stratégies d’attaque exercées sur le terrain font préalablement l’objet d’un débat. La fréquence des conseils dans les pièces étudiées est la manifestation d’un conflit qui est avant tout une réalité discursive. La série des assemblées convoquées par Ba Bemba dans *Sikasso ou*

¹ Albert Camus, *L’Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 27.

la dernière citadelle de Djibril Tamsi Niane rendent compte de l'organisation mise sur pied pour repousser les troupes françaises. Les propos du premier conseil révélaient une attaque surprise des troupes ennemies. Au second conseil Ba Bemba ordonna aux soldats de renforcer la surveillance du village de Sokourini. A la dernière rencontre, la décision de disperser l'armée blanche est prise par le roi : « *Il ne faut pas laisser l'ennemi s'approcher trop de la brèche, ni lui donner le temps de préparer son attaque. [...] Vous vous précipitez sur le centre de l'armée ennemie afin d'en disloquer les rangs. Un important renfort gardera la brèche sous les ordres de Tronka. Le reste de l'armée sera groupée autour de mes deux neveux. Dès que N'fafitini aura réussi par la brutalité de son attaque à désorganiser le centre français, vous devez vous porter sur chaque aile. Ainsi, l'ennemi bousculé de toutes parts, sera contraint à un prompt recul.* » (p. 54).

Préfigurant un affrontement sanglant, ce discours dévoile la stratégie de guerre mise en place contre le colon. C'est la preuve que l'énonciateur lui-même est un puissant stratège pour qui la guerre est un art exigeant que toute action soit planifiée et donc bien réfléchi. Le discours apparaît de ce point de vue comme une action parlée. Par sa force performative, en effet, la parole énoncée constitue simultanément l'acte auquel elle se réfère : la guerre. Quand Lat Dior dit au peuple « *Allons combattre le toubab !* » (p. 97), et que Ba Bemba donne l'ordre à ses hommes de se précipiter sur l'ennemi afin d'en disloquer les rangs, cela n'est rien d'autre que de la violence transcrite par l'outil langagier.

Somme toute, le discours revêt un caractère offensif dans la mesure où il est produit comme élément de riposte à une puissance étrangère. Plus on progresse dans le conflit, plus la parole devient grave, restituant ainsi le mouvement de résistance à la conquête coloniale. Dans les différents niveaux de

discours énoncés transparaisent les temps forts des hostilités. Le discours est par conséquent le reflet de la lutte engagée et donc construit à son image, tout comme l'espace dans lequel il est produit.

II-2- L'espace comme élément stratégique de combat

A ce niveau, nous nous intéressons essentiellement à l'espace textuel qui s'appréhende comme le cadre d'accomplissement de la fiction, du déploiement des actants. C'est également le lieu d'affrontement entre les antagonistes qui créent un climat conflictuel. L'espace se trouve ainsi étroitement lié aux éléments qui le composent dans la mesure où tous concourent à le déterminer. Dans les pièces étudiées, l'espace reste fortement influencé par le mouvement de résistance mis en scène, en l'occurrence, le palais royal. Servant de cadre de concertation aux personnages, il constitue le lieu principal de la rébellion. Les rebelles s'y réunissent afin de mettre en place des tactiques pouvant permettre de repousser les troupes des envahisseurs. Dans *L'Exil d'Albouri* de Cheik N'dao, c'est la salle d'audience du palais de Yang Yang qui abrite la concertation entre le roi Albouri et les dignitaires du pouvoir, quant à l'attitude à adopter face au « *déferlement des hommes de couleur de terre cuite à travers le Cayor* ». Avec Gbéanzin, le palais royal se transforme en un véritable quartier général. Il s'y réfugie constamment en compagnie de ses ministres pour convenir des offensives à mener, mais aussi pour faire le point de la situation de guerre. La didascalie de la scène nommée « *Catastrophe* » décrit un espace de tension à l'image des personnages qui l'occupent : « *Dans la même salle que précédemment à Kanan. Le roi soucieux, en tenue simple, à demi-couché sur le sofa, entouré des reines, entouré de Guèdèdbé, Migan, Mèhou, Tchédigan, Gnimavo, Gahou, tous abattus.* » (Kondo, *le requin*, p. 81). Ici, Gahou le général en chef de l'armée dahoméenne décrit la terreur des affrontements précisément

la destruction de ses troupes par les obus français. Entre ensuite un messager qui annonce l'extermination de l'aile droite des amazones. Ces mauvaises nouvelles alourdissent davantage l'atmosphère de la salle si bien que Gbéanzin décide de quitter le royaume avec le reste de ses sujets. De même, la salle de conseil de Ba Bemba représente pour les combattants un lieu de repli. Il y a une sorte de va-et-vient entre le lieu de retrait et les autres endroits du texte dramatique. Cette alternance des espaces rend compte de la structuration du mouvement de résistance. Plus qu'un abri, l'espace représente une arme aux mains des insurgés. En effet, les rois africains préconisaient en guise de moyen de défense, la technique de la terre brûlée afin de ralentir la progression de l'ennemi. Pour rendre Abomey inaccessible aux Blancs, Gbéanzin donne l'ordre d'incendier ce qui restait de son royaume : « *Tout bien pensé je mettrai le feu au grand palais de Singbodji. Prenez des hommes sûrs pour incendier ceux des autres quartiers d'Abomey. N'épargnez ni les maisons de Migan ni celle de Mèhou. Après mon départ, qu'aucun prince ne soit tenté de rester. Brûlez tout. Obligeons les à résister.* » (p. 85).

La destruction de l'espace précédemment occupé concourt à la déstabilisation du camp adverse, en l'empêchant ainsi de profiter des richesses, de tout bien pouvant aider à son installation. « *Aussi je suggère* » proposa Albouri en guise de stratégie, « *de ne rien laisser qui puisse servir à l'ennemi, et d'aller à l'Est aider Ahmadou* ». (*L'Exil d'Albouri*, p. 33) Cette option de l'exil comme méthode de lutte, crée une dynamique spatiale en ce sens que les peuples insurgés se déplacent pour échapper à la domination étrangère. Gbéanzin et ses partisans errent sans cesse dans la brousse en changeant constamment de cachette. La mise en garde de l'amazone dans *Kondo le requin*, à la page 95 en est une preuve : « *Mon roi, ce campement devient dangereux. Nous devons nous éloigner.* ». A la fin de la pièce, le roi décide à nouveau de

quitter la forêt pour le village de Yégo. Il en résulte que l'espace de résistance est un espace mouvant, illustrant le déroulement de la lutte contre la conquête menée par les Africains. C'est cette instabilité qui caractérise également l'univers de *L'Exil d'Albouri* et de *Sikasso ou la dernière citadelle*. Comme l'indique le titre, la première pièce évoque la déportation d'Albouri et de son peuple vers Ségou pour combattre au côté du roi Ahmadou. Dans la seconde, Ba Bemba demande à ses sujets d'immigrer vers le Sud afin de s'unir à l'armée de l'Almamy. Le mouvement de résistance se déplace ainsi d'une contrée à une autre. Dès lors, l'espace devient fuyant, parce que soumis à la longue marche des exilés. Quand Albouri dit à ses compatriotes, « [...] *Nous traverserons des terres hostiles, des boucliers se dresseront contre notre avance.* » (p. 90) ou encore, « *Dans tout pays traversé, respectez le bien d'autrui [...]* » (p. 91), il confirme la mobilité de l'espace qui change au fur et à mesure que les résistants avancent dans leur exode.

L'espace est donc une catégorie au service de la résistance. Son écriture est fonction de la manifestation de ce mouvement, de son traitement dans les différentes pièces. Parti d'un affrontement, la rébellion s'est muée en un vaste mouvement d'exil ayant pour but de fuir l'ennemi afin de mieux l'attaquer. Influencé par ce dynamisme, l'espace devient mouvement parce qu'occupé par une action en déplacement. L'espace, on peut le dire, rend compte de la lutte elle-même.

II-3- Les personnages, des agents de la résistance

Le personnage tel que nous entendons le saisir, s'inscrit dans la perception aristotélicienne :

*Les personnages n'agissent pas pour imiter leur caractère, mais ils reçoivent leurs caractères de surcroît, en raison de leur action, de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie, et c'est la fin qui, en toute chose, est le principal.*¹

De fait, les personnages se définissent par leurs agissements et par la façon dont ils évoluent dans la fable. Ils deviennent ainsi, le support et le vecteur essentiel de l'action. *De Kondo le requin* de Jean Pliya à *Sikasso ou la dernière citadelle* de Djibril Tamsir Niane en passant par *Les Derniers jours de Lat Dior* d'Amadou Cissé Dia et *L'Exil d'Albouri* de Cheik N'dao, les personnages constituent des forces agissantes acquises à la cause de la résistance. Ce statut de résistant reconnu aux personnages procède des actes de bravoure et de l'investissement total de ceux-ci dans le mouvement de la rébellion. En effet, ce sont des êtres déterminés, convaincus de la justesse de leur action. Mobilisés autour de leurs rois respectifs, les peuples représentés dans les différentes pièces font preuve de dynamisme quant au refoulement de la domination étrangère. C'est ce qui explique que Gbéanzin et Albouri n'ont pas été seuls en *exil*. Ils étaient suivis par leurs sujets, formant ainsi une colonne d'hommes en mouvement vers le champ de bataille. L'indication scénique à la fin de *Sikasso ou la dernière citadelle* en est une illustration : « *Les princes en tête, la foule des sofas, des femmes, des enfants suivent [...]* » (p. 67). Ici, les habitants de Sikasso se rendent, sous les recommandations de leur défunt roi, chez l'almamy pour continuer la lutte engagée contre l'envahisseur blanc. Ce déplacement massif est la preuve d'un refus : celui de cohabiter avec l'ennemi. La mort de Ba Bemba ne ternit en rien la volonté de son peuple. Elle est pour lui, le ferment de la victoire. « *Vive Ba Bemba ! Vive Sikasso !* » tel est le slogan scandé par la foule en route pour l'exode. L'agissement des personnages d'une pièce à une autre traduit une

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod (Nouvelle édition), 1996, p. 248.

seule et même réalité : le dévouement dans la violence contre le colon, qu'ils jugent légitime. Dans l'œuvre de Djibril Tamsir Niane, les femmes décident de prendre à leur tour les armes pour défendre la patrie. S'adressant au roi, Sogona, la porte-parole déclare : « *Prince, prince, donne-nous des armes, des fusils, laisse-nous combattre à notre tour ; nous venons de voir nos époux, nos fils mourir pour Sikasso ; nous voulons suivre leur exemple. Arme nos mains de femmes, nos bras que l'on dit faibles ; ils sont prêts à défendre la ville.* » (p. 61).

Cette image de la femme guerrière prompte à combattre, est incarnée aussi bien par les Amazones, les Sofas, que par la mère et la sœur du roi Albouri, toutes deux luttant à ses côtés. L'engagement est l'un des traits spécifiques des personnages. Fidèles à la cause qui est la leur, ces êtres de papier s'investissent aux prix de leur vie dans la résistance. Malgré l'ordre de retrait devant le puissant armement des Français, les Amazones, dans *Kondo le requin* n'ont pas fléchi. C'est avec la rage au cœur qu'elles se jetaient contre les fusils ennemis. Même agonisante, l'Amazone ne manque pas de protester : « *L'Amazone s'écroula en continuant à grommeler : malédiction* » (p. 86). Les personnages dans ce théâtre fonctionnent comme des êtres programmés, dont le sort semble lié à l'aboutissement de la rébellion entreprise. Ils ne perdent pas de vue leur mission et tiennent à l'avènement de la victoire sur l'ennemi. De là, la ténacité de Djéliaba le griot qui parvint, avant de rendre l'âme, à communiquer au peuple le message du roi : « [...] *Allez, allez rejoindre l'Almamy ! Portez-lui le message du Roi, le message de paix et d'unité...Partez Prince...* » (*Sikasso ou la dernière citadelle*, p. 66). Il y a ici une continuité du mouvement que les survivants sont tenus d'assumer. C'est donc un « *devoir de*

violence »¹ collectif, qui réunit les personnages des pièces de référence contre un autre groupe de personnages que l'on pourrait nommer les envahisseurs.

Au total, les personnages, tout comme les autres catégories dramatiques sont traversées par la violence dont ils sont les acteurs. Aussi, l'influence de ce mouvement se voit-elle, à travers le dualisme du système des personnages. Cette organisation dialectique admet d'une part des rebelles (les Noirs) et d'autre part des oppresseurs (les Blancs).

II-4- Le discours des bruits et des sons : une autre expression dramaturgique de la violence

S'il est vrai que la notion de langage d'objets semble plus appropriée à la mise en scène, son emploi dans notre analyse s'explique par la mention au sein des didascalies de certains objets dont la participation à la transcription de la violence, mais surtout à l'évolution du conflit reste déterminante. Ce sont en l'occurrence, le tam-tam, le canon, les trompettes et le balafon. Ces éléments apparaissent dans *Sikasso ou la dernière citadelle*, comme des indices, des marques du déroulement de la guerre entre le peuple noir et les Blancs. Pris dans leur rôle social, ces objets rendent compte de situations événementielles.

Le tam-tam, instrument africain, est employé lors de moments cruciaux notamment en période de crise. Il peut être battu soit pour lancer une alerte ou l'assaut contre l'ennemi, soit pour annoncer un malheur. Le tam-tam est lié au tragique. Plus qu'un simple élément culturel, il engendre toute une littérature qu'a étudiée Pacéré Titinga dans son ouvrage intitulé *Le Langage des tam-tams*

¹ Nous empruntons le titre de la célèbre œuvre *Devoir de violence* de l'auteur malien Yombo Ouologuem parue dans la ferveur des luttes pour les indépendantistes.

*et des masques en Afrique*¹. Son utilisation dans les sociétés africaines n'est donc pas fortuite. Elle répond à une nécessité.

Liés, eux, à la culture européenne, le canon et la trompette sont des instruments qui, dans notre contexte d'étude, évoquent une situation de guerre. La trompette de même que le tam-tam, est un moyen de communication permettant de mobiliser les troupes. La présence de ces objets, comme nous essayons de le montrer, décrit une atmosphère conflictuelle. Avec Djibril Tamsir Niane, la violence est exprimée par le conflit entre le son tambouriné et ceux de la canonnade et des trompettes. Ces deux types de sonorités sont constamment mis en opposition. Tout au long de la pièce, en effet, tam-tams, balafons, canons et trompettes, résonnent au rythme de l'affrontement représenté. Un parcours des indications scéniques permet de voir comment le dramaturge parvient, à travers une superposition de sons, à traduire le phénomène de la violence. Relevons la première didascalie : « *Le tam-tam gronde et couvre la canonnade. On entend les hommes et les femmes de Sikasso chanter un chant de victoire [...]* » (p. 27).

Il s'ensuit que le son du tam-tam sublime l'action de la violence qui vient d'être engagée. Nous sommes ici au début du siège. Ba Bemba et ses princes s'organisent pour attaquer en premier les troupes françaises. L'avance qu'essaie de prendre le peuple noir dans le conflit est traduite par le grondement du tam-tam qui domine le bruit du canon. A la fin de la seconde scène de la première journée de guerre, « *on entend au loin dans la ville, le chant joyeux du tam-tam et du balafon [...]* ». Le ton de gaieté que communiquent les instruments traduit l'issue heureuse de l'embuscade tendue aux envahisseurs. C'est la première

¹ Pacéré Titinga, *Le Langage des tam-tams et des masques en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1991.

victoire nègre. Le contrôle des affrontements échappe aux soldats de Sikasso à la quatrième scène. Il y a à ce niveau, un revirement de situation. Les Français deviennent les maîtres de la situation à en croire la didascalie suivante : « *Les femmes se dispersent. Coups de canons puissants et espacés, quelques cris de femmes aigus. Le tam-tam est triste et une mélodie très mélancolique de femmes s'élève. Les coups de canon continuent* » (p. 43). Le son morose du tam-tam qui faiblit devant la force des coups de canons est une reprise en échos de l'angoisse créée par la rudesse du conflit. Sikasso sombre dans la détresse avec l'installation progressive de la famine. Ces lamentations des femmes éclairent parfaitement la situation désastreuse dans laquelle se trouve le peuple noir :

1^{ère} FEMME : Alors comment ferons-nous ? Le marchand n'a plus rien.

2^e FEMME : Soldat il faut faire quelque chose !

3^e FEMME : La nourriture manque.

1^{re} FEMME : Oui la maladie s'est mise dans le mil que nous gardions en grenier et nous ne pouvons le donner à nos enfants !

2^e FEMME : Les bêtes mal nourries n'ont plus de lait.

3^e FEMME : Leur pauvre viande ne rassasiera guère l'estomac de nos fils et de nos époux. (p. 40)

La lutte progresse aux scènes I et II de la deuxième journée de guerre, où les sons de tam-tam et de canon se font respectivement entendre. Dans la troisième scène, bruits tambourinés et canonnade s'entremêlent : « *Une rue. Tandis que le tam-tam et le canon retentissent, on entend derrière le rideau une grande agitation : c'est le départ des soldats [...]* » (p. 56). C'est l'heure de l'affrontement entre les belligérants. Les femmes font leurs adieux aux soldats prêts à aller sur le champ de bataille. Cette imminence de la violence frontale qui rend compte du stade culminant du conflit est précisée dans l'avant dernière didascalie de la scène : « *Les trompettes insistent, la tabala dont les coups étaient espacés se précipitent.* » (p. 59).

Cette tension qui monte de part et d'autre, tend dès la scène IV vers un dénouement marqué par la supériorité des français sur les guerriers de Bemba. « *Nous ne pouvons plus empêcher l'avancée des canons ennemis. Prince c'est la fin.* » témoigne Djéliba le griot. Le clairon français à cette étape du combat se fait entendre à travers « *une charge qu'il sonne, tandis que le crépitement du tam-tam va diminuant* ». La prise totale de la citadelle à la page 63 est traduite par le son du « *clairon et des coups de canons assez rapprochés* ». Les Français viennent de défoncer « *la grande porte* » du royaume. On assiste dès lors, au suicide du prince Ba Bemba et à l'exil à la dernière scène du peuple de Sikasso. Cette analyse des indications scéniques a permis de montrer la force dramatique de certains accessoires (tam-tam, trompette, canon etc.). Les sons qui en résultent sont systématiquement mis en opposition à l'image de la situation conflictuelle. Ainsi, l'emprise du son tambouriné sur la canonnade et vice versa, donne au mouvement de violence une courbe irrégulière due à la conversion constante de chaque pôle en son contraire.

En conclusion, la violence dramatisée dans *Sikasso ou la dernière citadelle* se joue au plan métaphorique et acoustique, puisqu'elle se donne à entendre. Il y a, ici, une suppléance de la guerre frontale par le conflit des sons qui décentre l'action. Par la puissance de leur son, le tam-tam, le clairon et la trompette restituent toute la brutalité qui se dégage des champs de bataille. Le langage de ces sonorités constitue ainsi une autre dimension de la violence représentée. C'est un double récit qui, lui, semble opérer dans le sens d'un resserrement du vaste mouvement conflictuel, de sorte à mieux l'insérer dans l'espace restreint des œuvres. Pour tout dire, le jeu des sons participe à l'installation du conflit dramatique dont le fondement épique crée les conditions d'une mythification des héros.

III -HEROISME MYTHIQUE ET LEGITIMATION DE LA VIOLENCE

Le théâtre des résistances revisite de grandes batailles cristallisées autour de personnages qui ont marqué leur temps et la culture des sociétés africaines. Empruntées au passé, ces figures dominent l'univers des pièces par le courage et la bravoure exceptionnelle dont elles sont animées. Ce sont des chefs de guerre qui dans leur rôle d'éclaireur et de guide des masses, endossent la responsabilité de la lutte collective. Cette force d'engagement, du reste épique, se mue au fil des pièces en action mythique, dans la mesure où du simple personnage dramatique, le héros parvient au statut d'être surnaturel. C'est donc une élévation du personnage et par conséquent une légitimation de ses actes qui transcendent l'espace textuel pour revêtir une portée idéologique. Il résulte de ce préalable trois éléments essentiels dans la construction de l'héroïsme mythique : la charge historique des personnages, le caractère exceptionnel de leurs actes et enfin la métamorphose de l'être de papier en un symbole.

III-1- La charge historique des personnages

Les personnages principaux des pièces étudiées apparaissent comme des êtres complets du point de vue de la fiction. Ceux-ci ne laissent aucune zone d'ombre dans leur construction. Jean-Pierre Ryngaert parle dans ce cas de personnages « *clef en main* »¹ c'est-à-dire, entièrement cerné parce qu'arrivant sur scène avec des caractères pré-déterminés. Cette totalité des personnages s'explique par leur origine historique. Ce sont des êtres socialement chargés dont le simple nom suffit à remonter le cours du temps. Ceux-ci renvoient à un sens déjà fixé par une culture. Leur rôle est prédéterminé et, selon que le lecteur-

¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000, p. 112.

spectateur est imprégné ou non de la culture africaine, les personnages sont reconnus ou découverts. Ils constituent dans l'énoncé, l'ancrage référentiel qui renvoie à l'espace idéologique et culturel. Ils assurent un effet de réel produit par le croisement entre leur nature humaine et l'histoire. Ainsi ces héros qui, dans le contexte du théâtre classique auraient pu être qualifiés de positifs, sont rattachés à une généalogie, faisant d'eux les maillons d'une chaîne socio-historique. Le rappel de leur lignage à travers les pièces donnent aux personnages un ancrage humain. Lequel ancrage permet au lecteur-spectateur de se sentir plus proche de ce qui est raconté, mais aussi de renouer avec l'univers ancestral reconstitué par le jeu des filiations. Gbéanzin est respectivement le fils et le petit-fils de « *Gbèlès et de Guézo* » ; tous sont descendants de « *Houébadja* ». Dans ses louanges adressées à Albouri, Samba le griot révèle l'appartenance du roi à la dynastie des « *Ndiadiane* » dont il est le petit-fils. Ba Bemba, lui, a pour frère et prédécesseur Tiéba. Quant à Lat Dior, roi du Cayor et du Baol, il est le fils de Ngoné Latir. Béatrice du Congo est la fille de Maman Chimpa Vita. Elle hérite de son don de voyance et de son obstination. Ces deux êtres paraissent identiques à telle enseigne qu'il est difficile par moment de les distinguer. L'erreur du courtisan qui annonce Béatrice au roi sous le nom de Maman Chimpa à la page 85, est preuve de cette confusion. On pourrait penser ici à une sorte de dédoublement de la mère qui semble renaître à travers sa fille.

Il résulte des différentes filiations relevées, une continuité historique assumée par les figures africaines mises en scène. Elles renferment en elles le passé des peuples, notamment le temps des luttes guerrières menées contre le Blanc venu conquérir les territoires « indigènes ». Ba Bemba par exemple, renvoie à l'époque du XIX^{ème} siècle. Tout comme Albouri, il incarne la royauté soudanaise précisément celle de Sikasso qui fut la dernière à résister contre la pénétration occidentale. Gbéanzin draine avec lui la vie socio-politique et

culturelle du Dahomey des années 1889-1894 appelé aujourd'hui le Bénin. L'histoire de ce dernier chef rime avec celle du vaudou et des sacrifices humains caractéristiques du pouvoir royal au Dahomey. C'est également le récit des Amazones, la redoutable armée féminine au service du roi Gbéanzin. Elles représentent de même que les Sofas (guerrières de Sikasso), la puissance militaire africaine. Quant à Dona Béatrice, elle nous transporte dans le Congo des années 1700 sous domination portugaise plus précisément dans la période de la prise de conscience du peuple. Ce personnage rappelle également l'histoire des prophétesses qui ont contribué à l'éveil des esprits en dénonçant les mœurs étrangères. Avec Toussaint Louverture, le lecteur-spectateur revisite la période du rétablissement de l'esclavage dans les îles en 1802. C'est une époque marquée par les révoltes sanglantes menées par les nègres marrons. Toussaint incarne le passé douloureux des haïtiens et de tous les esclaves noirs à qui il a donné un souffle nouveau.

Les héros de la résistance à la conquête coloniale nous ramènent à cette époque marquée des violents combats engagés par les peuples dit « indigènes » pour résister aux exactions des Blancs. Ce sont des personnages-cristaux, prismatiques c'est-à-dire des êtres à travers lesquels se construit un grand pan de l'histoire africaine. La représentation d'une telle catégorie de figures provoque dans la conscience collective une résurgence d'événements auxquels la communauté pourrait se référer. Béatrice du Congo, Toussaint Louverture, Albouri, Gbéanzin, Lat Dior et Ba Bemba apparaissent dans les textes dramatiques comme des indices historiques qui renferment en substance toute une épopée enrichie de leurs exploits. Le mythe de l'héroïsme prend ainsi sa source dans l'historicité des personnages. C'est, en effet, parce que les personnages épiques dont il est question ont vraiment existé que l'emprise mythique est si dense et que la communauté se sent si concernée.

III-2- Des personnages aux actions exceptionnelles

Tous les héros des pièces étudiées apparaissent comme des êtres hors du commun. Placés au devant de la scène, ces personnages s'imposent rapidement par la force de leurs actions. Ils sont, en effet, animés d'une détermination qui les pousse à agir quels que soient les risques encourus. Ainsi, les chefs africains représentés n'hésitent pas à défier le colon. La puissance de leur ennemi ne les ébranle guère. Ceux-ci s'entêtent à combattre si bien qu'ils ne perçoivent pas l'écart existant entre l'idéal poursuivi et ce que les conditions objectives sur le terrain permettent de réaliser. Les pleurs de la femme lors des adieux aux soldats dans *Sikasso ou la dernière citadelle* montrent l'ampleur du danger auquel s'exposent les chefs de guerre africains : « *Mais que pourront les mains nues de nos guerriers contre les canons ? Que pourront leur courage et leur valeur devant les fusils ? Ils ne pourront que tendre leur poitrine sous les balles : fragile rempart qui ne peut protéger Sikasso ! Qu'allons nous devenir mes sœurs. Que vont devenir nos enfants ?* » (p. 56).

Ces actes très peu ordinaires des rois en font des êtres spéciaux. Ce sont de grands stratèges qui, malgré leur armement insignifiant, sont parvenus à inquiéter par moment les troupes adverses. De ce fait, les autres personnages leur reconnaissent un courage presque herculéen. Ceux-ci ne tarissent pas d'éloges pour saluer les actes héroïques des rois. « *O diâta ! Ndiaye ! Le lion !* » (*L'Exil d'Albouri*, p. 79) / « *Père de l'univers !* » (*Kondo, le requin*, p. 26) « *Seigneur* » (*Sikasso ou la dernière citadelle*, p. 55) sont autant de désignations attribuées par le peuple aux héros pour relever leur puissance et leur noblesse. Le discours d'admiration du Général Faidherbe à l'endroit de Lat Dior, vient renforcer cette image d'être particulier construite autour des chefs africains :

« [...] Mais Lat Dior est toujours présent, partout présent, utilisant nos propres méthodes de guérillas implacables. Insaisissable, follement courageux et judicieusement prudent ! [...]. Lat Dior ! Ah Lat Dior ! Quel merveilleux homme de guerre. Il suffit qu'il apparait pour que les tiédos s'enflamment. Il suffit qu'il leur parle pour qu'ils reprennent le combat, quelle qu'en soit l'issue ! ils mourront pour lui, avec joie, [...] » (*Les Derniers jours de Lat Dior*, p. 40)

Les personnages principaux échappent dès lors, à l'ordinaire pour intégrer le monde des surhommes, tant leurs actions émerveillent le lecteur-spectateur. Les pièces sont de véritables épopées mettant en scène les hauts faits accomplis par des figures dont la hardiesse est censée galvaniser le peuple noir. Ces textes se prêtent ainsi à un dessein élogieux qui conduit à une célébration de la violence issue des mouvements de résistance. Celle-ci apparaît comme une nécessité à la construction de la conscience collective des peuples africains. La violence dans ce cas devient un bien-fondé, un acte positif consubstantiel au genre épique tel que défini par Bassirou Dieng et Lilyan Kesteloot : « *L'épopée est le seul département de la littérature où la bagarre est belle, où le public applaudit au massacre, où la violence est valorisée* [...] »¹.

Tous ces exploits mis en exergue par les écrivains contribuent fortement à la mythification des héros. Plus que des êtres de théâtre, Albouri, Lat Dior, Ba Bemba, Gbéanzin, deviennent par la grandeur de leur mission, des figures emblématiques.

¹ Lilyan Kesteloot et Dieng Bassirou, *Les Epopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, p. 36.

III-3- Du personnage dramatique à l'être symbolique

L'écriture des héros tragiques prend à travers les différentes pièces, l'allure d'une mythification. En effet, au fur et à mesure que les personnages principaux progressent dans le mouvement de résistance, ils se singularisent par l'importance des risques que comporte leur entreprise. Poussés par une passion, celle de délivrer l'Afrique et le monde noir des griffes colonialistes, ces personnages s'enlisent délibérément dans un combat inégal. C'est donc au prix de leur vie que les héros mènent la lutte salvatrice : « [...] *mais je vais au devant de la mort ! que ceux qui ne la craignent pas daignent venir avec moi. Ils y verront comment finit un Damel, le Damel Teigne Lat Dior N'goné Latir* ». (*Les Derniers jours de Lat Dior*, p. 92).

Tel est le message de Lat Dior à l'endroit de son peuple qu'il veut voir braver les canons pour préserver sa liberté car selon lui, le « *Cayor ne saurait mourir dans la honte* » (p. 90). Autrement dit, mieux vaut mourir que vivre dans le déshonneur. C'est la même devise chez Albouri et Gbéanzin. Ils ont choisi de s'exiler avec leurs sujets pour échapper à la domination occidentale. Le roi de Sikasso quant à lui, s'est donné la mort pour se soustraire du règne du colon. Béatrice du Congo a refusé de se conformer aux idéaux chrétiens. Elle a préféré le bûcher ardent à la condamnation de son âme. Quant à Toussaint, il finit ses jours dans la prison de Fort de Joux où il était incarcéré. La mort, qu'elle soit politique, morale ou physique constitue ici la voie de la rédemption c'est-à-dire du recouvrement du droit à la liberté. Ce sacrifice suprême consenti par les héros en fait des personnages christiques, des êtres sublimés par la collectivité. Ainsi, le sacrifice des illustres rois est perçu non plus comme relevant d'un destin tragique, mais plutôt comme un acte symbolique participant de la « mythification » des personnages « héroïsés ».

La détention de Toussaint Louverture dans *Iles de tempête* va lui conférer la palme du martyr, excusant ainsi toutes ses erreurs du passé et l'élevant à une grandeur légendaire. Toussaint prisonnier, plus rien ne s'oppose à sa « mythification ». Il n'y a aucune petitesse, aucune récrimination dans les derniers moments du héros. La chute qui en général consomme la déchéance des personnages et traduit par là même le tragique, se mue en un acte d'ascension. Ici, la mort n'est pas synonyme d'arrêt absolu de la vie, mais signifie renaissance perpétuelle. Par conséquent, les héros s'inscrivent dans une vie éternelle ; celle des hommes et des annales du monde. Ils sont de fait mémorisés à jamais dans la conscience des humains. Ce sont des figures, des signes évidents de l'histoire des peuples africains. Lat Dior, Gbéanzin, Albouri et Ba Bemba sont devenus des êtres atemporels. Ils transcendent le temps en ce sens que désormais, ceux-ci s'inscrivent à la fois dans le passé, le présent et le futur. Plus que des forces historiques, ces rois sont devenus des puissances cosmiques. On les reconnaît sous les appellations suivantes : « *Maître de l'aurore* », « *Le père de la lumière* », « *Le père de l'univers* », « *L'astre au zénith* », « *Seigneur* ». Ce sont autant de qualifications qui consacrent définitivement la dimension symbolique des rois. Contribue également à la construction emblématique des héros, le fait pour les dramaturges d'amoindrir au maximum le tragique dans les histoires relatées. En effet, les échecs sont traités à la fin des pièces avec poésie et grandeur. Dans *L'exil d'Albouri* par exemple, le griot transfigure l'action par la magie du langage. Au moyen d'une parole imagée, Samba anoblie la décision du roi Albouri : « *Peuple ! Notre nom sera une étoile échappée du ciel ! Nos descendants se réchaufferont de son feu sur le chemin des écoles. Nous nous draperons dans le linceul de la mémoire des hommes. Des millénaires s'essouffleront à suivre nos pas. Il y a ceux qui meurent, et ceux qui reviennent. Nous, nous sommes déjà éternels fantômes, à bride abattue sur les*

océans, hantant les rêves des braves. Vers Ségou ô Peuple. Vers Ségou ! » (pp. 91-92).

Le discours du griot vient disculper Albouri qui s'en veut d'avoir entraîné le peuple en exil. Il le lave ainsi de tout remords et révèle par la même occasion son génie grâce auquel le peuple s'inscrira en même temps que le roi, dans l'histoire collective. Pendant qu'elle se calcinait, Béatrice formule, tout comme le Christ crucifié, un message divin et profondément humain, de paix et d'amour. Elle s'élève ainsi au milieu des flammes pour faire résonner, telle une force d'espérance universelle, la voix de l'Afrique souffrante qui, loin d'être étouffée, renvoie à tous les hommes y compris aux Blancs, son hymne d'espoir à une vie meilleure :

DONA BEATRICE : N'Zambé ! N'Zambé ! Dieu au-dessus des dieux, des castes et des couleurs ; toi pour qui tombe et berceau n'ont pas de sens, toi qui a mis au cœur de tout homme l'amour des autres, la passion de la vérité vraie, la libération véritable, l'unité sans faille, pour le bonheur vrai des hommes, de tous les hommes où qu'ils soient et quels qu'ils soient, que cette flamme qui monte du plus vieux de tes continents, remette sur pied le jour, en selle, le bonheur, débride la joie, désenchaîne la danse, démomifie l'amour... Que ma terre cesse d'être appendice, mine, caverne, réservoir, carrière, grenier pour les autres, enfer pour nous. (*Béatrice du Congo*, p. 146).

Par cette mort encore plus épique et surtout plus sacrificielle que tragique, l'héroïne assure la résurrection du peuple congolais dans une ouverture à l'avenir et au monde. Sa prière finale crée une confiance en soi qui redresse le peuple face à l'histoire et traduit la certitude que par l'atroce supplice de la jeune fille, s'édifiera un monde plus humain. Le chant martial du peuple qui clôt la pièce donne à Béatrice et à son action tout son sens et sa grandeur. Ainsi, au bout du doute, de l'incompréhension et de la mort, surgit la félicité dans laquelle siège le personnage.

Dans *Kondo, le requin*, la défaite politique de Gbéanzin est rachetée par le sacrifice d'adieu qu'il offre à ses défunts soldats. Dans sa litanie des morts, le roi pleure les disparus, mais surtout prête serment de ne pas désarmer. C'est un véritable discours d'apothéose qui raffermi la superbe du héros déchu. Il le maintient plus que jamais debout pour continuer la lutte. Les dernières phrases du texte dramatique le prouvent : « *Alors, redressez-vous, mes amis. Levez la tête séchez vos larmes, ceignez vos pagnes. En avant, pour la longue marche !* » (p. 104). La didascalie « *tous les assistants le lèvent* », indique bien la posture droite du roi. Cette posture finale de Gbéanzin est une allégorie de son existence, de sa présence permanente dans la conscience universelle. C'est également le point de départ possible d'une histoire mythique en perpétuelle construction. On le voit, de l'écriture du tragique surgit un chant d'espoir, expression d'une volonté certaine de réhabilitation.

IV-LA VIOLENCE EPIQUE OU L'ECRITURE D'UNE REHABILITATION

S'inscrivant dans une perspective négritudienne, ce théâtre constitue une réaction à une certaine vision étriquée et dégradante du Blanc qui a pendant longtemps dénié au peuple africain son histoire. Il apparaît comme le lieu privilégié de la restauration du patrimoine culturel des Africains. Cette politique de reconstruction du passé s'effectue dans la violence. Ce phénomène qui, en lui-même est une négation, constitue ici un acte d'affirmation de soi. La présence, en effet, du genre épique dans l'écriture dramatique, offre une image embellie des guerres anticolonialistes. Ainsi, le massacre devient un exploit, la preuve d'un courage certain. La scène de l'attaque surprise des sentinelles blanches dans *Sikasso ou la dernière citadelle*, s'est achevée par des réjouissances : « *On entendait au loin dans la ville le chant joyeux du tam-tam et*

du balafon » (p. 35). S'il est vrai que toute situation de guerre peut justifier une telle attitude, il n'en demeure pas moins que la particularité de l'époque coloniale dans laquelle se déroule l'action, en fait une nécessité africaine. C'est la preuve que l'Afrique possède autant que l'Occident de braves guerriers dont l'intrépidité constitue une véritable arme de combat. Cet hommage aux figures noires, transparaît dans le parallélisme que fait Bernard Dadié entre la mort de Toussaint-Louverture et celle de Napoléon Bonaparte, tous deux détenus en des endroits et des époques différents. Ce rapprochement temporel et spatial voulu par le dramaturge, témoigne de la grandeur réciproque des deux hommes. De même que Napoléon a marqué le monde blanc à partir de l'île de Corse, Toussaint-Louverture a été un digne combattant de la tempête qui a bouleversé l'île de Saint Domingue. Il y a établi l'ordre en donnant aux Noirs un élan nouveau. Le suicide de Ba Bemba à la fin de la pièce est vivement salué par le peuple. « *Le roi est mort, vive Sikasso!* » annonce un sofa. A la foule de s'exclamer : « *Vive Ba Bemba, vive Sikasso!* ». Cette exclamation signe de patriotisme, célèbre aussi bien l'acte de violence que son auteur. Ainsi, au-delà du suicide, se dresse l'image d'un grand roi dont l'ascension se fait par la mort qu'il s'est infligé. Il en est de même dans les autres pièces où les chefs de guerre sont peints avec beaucoup de noblesse. Leur chute, on l'a vu plus haut a fait l'objet d'une présentation splendide. Ce sont des personnages débarrassés des préjugés construits par le regard étranger. C'est pourquoi les sacrifices humains dans le royaume d'Abomey ne font pas pour autant de Gbéanzin un sanguinaire. Il apparaît plutôt comme un roi respectueux des traditions et digne du trône de « *Houébadja* ». C'est un chef craint et vénéré par ses sujets qui lui vouent un culte. Quant à Lat Dior et Albouri, ils gardent malgré la trahison de certains de leurs compatriotes, toute leur autorité. Ces propos du Général Faidherbe témoignent bien de la puissance de Lat Dior : « [...] *Aujourd'hui trahi, par ses tiédos, par ses amis, par les esclaves de la Couronne, par sa propre famille!*

Demain acclamé par les mêmes ! Galvanisant ses lieutenants, galvanisant, Lamans, Farbas et Tiédos ! [...] » (Les Derniers jours de Lat Dior p. 40).

Dans *L'exil d'Albouri*, le peuple acceptera de suivre le roi en dépit du danger et des difficultés de l'exil. « *O Diâta, nous te suivrons* », « *Il le faut, ô roi, il le faut* » tels sont les propos d'approbation du peuple face aux avertissements du roi qui tente de dissuader ses sujets. Malgré le doute et l'incompréhension de ses frères, Béatrice du Congo tout comme Jeanne d'Arc reste un personnage idéal, dont le caractère poétique tient en grande partie du contraste entre sa jeunesse, sa fragilité féminine et sa combativité. Elle est, en effet, présentée comme un être pur dans un monde où les mots sont des pièges, où le « *Notre Dame de Miséricorde et le Jésus de la Paix sont des bateaux négriers* ». On le voit, les dramaturges essaient de reconstruire, à travers une écriture exaltante, la notoriété des figures africaines. C'est cette volonté de réhabilitation qui justifie également dans les différentes œuvres, la « mythification » des héros. A ce propos, Daniel-Henri Pageaux écrit :

*Le mythe redouble toujours l'histoire parce qu'il apparaît historiquement comme une histoire compensatrice. Laquelle histoire joue un rôle face à une situation tenue pour frustrante, face à une situation de manque.*¹

Ainsi, la résurgence des leaders noirs est un moyen de restaurer l'histoire altérée par plusieurs décennies de colonisation. La découverte et la reconstitution du passé deviennent dans ce cas l'histoire du peuple. Elles sont censées rétablir la conscience collective et la confiance en l'avenir jadis ébranlée par le néant historique. L'histoire constitue de fait, une source de vertu en ce sens qu'elle engendre une connaissance et/ou une reconnaissance des richesses culturelles nationales qui pourraient servir le présent et permettre d'envisager un

¹ Daniel-Henri Pageaux, *Images et mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 207.

avenir meilleur. La violence des résistants apparaît alors comme un bel enseignement sur les événements historiques et sur ceux qui les ont menés. Il y a là, toute une politique socioculturelle que l'on perçoit également, à travers la volonté de construction des espaces et des personnages. Chaque lieu est soigneusement déterminé. Quant aux personnages, ils sont presque tous nommés. Ils ont une identité complète. La peinture des cours royales africaines et celle des mœurs sont autant de réalités mêlées à l'écriture de la violence.

On déduit de l'analyse faite que le théâtre des résistances est un espace de célébration des grandes figures africaines à travers la violence historique. Fondé, en effet, sur une écriture épique, ce type de violence engendre une sublimation des héros tragiques qui, dans leur ascension continuelle vers l'honneur, dépassent la réalité historique. Ils intègrent dès lors, la dimension mythique suscitée par le trop plein de glorification dont ces personnages ont été l'objet. Cette dramaturgie de l'exaltation qui se veut avant tout le refus de l'aliénation, est ici l'expression d'une revendication identitaire. La représentation splendide du dénouement tragique, la légitimité de la violence perçue comme moralité et vertu sont dans les œuvres étudiées les marques certaines d'une politique de réhabilitation. En somme, le théâtre des résistances se dégage clairement de l'optique du colonisateur-civilisateur pour restaurer, à travers la valorisation des personnages historiques, l'Afrique sur les plans culturel et politique. Cette écriture de contestation est nettement observée dans la dramaturgie des violences politiques qui met ouvertement à nu les excès et les défaillances du pouvoir colonial.

CHAPITRE III : LA DRAMATURGIE DEMONSTRATIVE DE LA VIOLENCE COLONIALE

Le théâtre démonstratif de la violence coloniale constitue la seconde phase du réquisitoire lancé contre le colonialisme depuis l'avènement des indépendances. Si, en effet, la dramaturgie des résistances a mis l'accent sur la magnificence des figures africaines à travers la violence héroïque dont elles ont fait preuve, ce théâtre-ci fustige sans détour les horreurs du colonialisme. Aussi, les écrivains établissent-ils, au-delà du dévoilement, une limite à la répression du colon en lui opposant une violence issue des masses opprimées. Il s'agit ici d'une dramaturgie fondée sur la dialectique de deux violences dont l'une préexistante, s'incarne dans une institution à travers des abus et détournement de pouvoir. C'est à partir de cette violence initiale ou encore violence « *institutionnelle* »¹ que se crée une autre violence dite « *démocratique* »² dans la mesure où elle tend à instaurer la justice et les valeurs morales. La violence coloniale de fait, repose sur deux entités contradictoires qui conditionnent tout l'univers des pièces. Elle prend ses sources à l'école marxiste dont se réclamaient plusieurs écrivains des années 1970 et s'enracine dans la forme épique que revêtent les œuvres. Toutes les catégories dramatiques portent les marques du caractère dialectique, voire manichéen des violences anticoloniales. Les personnages, l'espace-temps, l'action, le dialogue, s'identifient à partir des luttes et des antagonismes qui minent les deux groupes de protagonistes en présence : les Blancs et les Noirs.

Il s'agit dans ce chapitre de voir comment les dramaturges africains procèdent à une écriture de la violence qui démystifie et démythifie le pouvoir blanc en déconstruisant le système colonial de bout en bout. Finalement l'enjeu

¹ Yves Michaud, *La Violence* (Que sais-je), Paris, P.U.F., 1998, p. 25.

² *Ibidem*

de cette analyse revient à montrer les rapport établis entre l'Histoire et la dramatisation de la violence politique. Autrement dit, par quels mécanismes théâtraux le poids de la réalité socio-politique surplombe-t-il dans les pièces la fiction au point de la diluer parfois ?

I- L'ECRITURE DE LA VIOLENCE A L'ECOLE MARXISTE

I-1- Un contexte socio-politique propice

La dramatisation de la violence politique dans les œuvres africaines semble provenir du réveil de toute l'Afrique noire. C'est un ensemble de sursauts nationalistes qui a pris ancrage dans un contexte social assez mouvementé voire chaotique. Avec la deuxième guerre mondiale (qui du reste a démythifié le colon, dévoilé ses faiblesses et sa condition d'Homme tout court) et la décadence européenne qui s'en est suivie, la suprématie occidentale déjà boiteuse fut mise à rude épreuve par l'anti-colonialisme prôné par les Etats-Unis et l'URSS. Désormais maîtres du monde, ces deux géants remettent considérablement en cause la politique des puissances européennes dans les pays colonisés. Fondé sur des bases idéologiques très fortes et soutenu par des leaders charismatiques comme Karl Marx, Lénine, le projet anti-colonial préconisait des actions contre l'impérialisme, à partir de l'internationalisme prolétarien. Déjà Staline dans son livre intitulé *Le Marxisme et la question nationale et coloniale*¹, « fustigeait le chauvinisme métropolitain des socialistes des nations dominantes qui ne veulent pas combattre leur gouvernement expansionniste, ni soutenir la lutte des peuples opprimés de leurs colonies »². C'est une véritable révolution qui eut lieu en URSS et qui fit école dans presque tous les territoires occupés, là où croupissaient des peuples déclassés, sous-développés, des groupes de défavorisés. Aussi le modèle asiatique fut-il en la matière, un exemple pour l'Afrique. La défaite du Japon —qui a consacré le recul de l'Asie impérialiste— l'échec français de Dien Bien Phu en 1954 au Vietnam, l'indépendance de l'Inde et de la Chine (les deux grands asiatiques dont le poids démographique

¹ Staline, *Le Marxisme et la question nationale et coloniale*, Paris, Editions du Centenaire, 1974, p. 22.

² Cf. Joseph Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique noire, d'Hier à demain*, Paris, Hatier, 1972, p. 472.

constitue le tiers de l'humanité), tous ces événements émancipateurs du continent asiatique ont eu un écho retentissant au sein des pays africains. Ils ont été les éléments déclencheurs de l'éveil de l'Afrique. Il s'est même créé une sorte de chaîne de solidarité, une entraide entre pays pauvres asiatiques et africains. Pour preuve, c'est dans l'Indonésie de Ahmed Sukarno, adepte de l'anti-colonialisme militant, que se tient la conférence afro-asiatique de Bandoeng.

Il existe, outre ces influences extérieures, de puissants facteurs internes de libération dans les pays africains. Parmi ceux-ci, les exigences de la colonisation qui engendrèrent sa propre destruction. Les efforts de guerre exceptionnels dont les recrutements, les réquisitions, les travaux forcés, toutes ces pressions ont entraîné le soulèvement des indigènes devenus de plus en plus incontrôlables par les impérialistes. Cette atmosphère de guerre froide mais surtout de conflit à l'échelle planétaire entre le capitalisme et le prolétariat, a rendu propice l'émergence des idées marxiste et socialiste chez les élites africaines. Le combat de ces intellectuels à travers les écrits, notamment le théâtre s'inscrit dès lors, dans une logique internationale d'affirmation des peuples opprimés qui, considérés jusque-là comme des objets, aspirent désormais au statut d'homme libre, d'homme tout court.

I-2- L'influence de l'esthétique marxiste

Doctrines philosophiques et politiques à la base, le marxisme intègre le domaine artistique qu'il allie à sa cause : celle de susciter au sein de la masse la prise de conscience des injustices sociales. Il est, en effet, une esthétique au service du peuple. Mettant en veilleuse le plaisir procuré par la beauté artistique —considéré alors comme un luxe de l'aristocratie et de la bourgeoisie—

l'esthétique marxiste admet la primauté du fond censé participer à l'éducation, à la formation des peuples et à l'éveil de leur conscience. C'est donc une esthétique du contenu fondée sur le réalisme socialiste c'est-à-dire la relation exacte des conditions désastreuses, des situations d'exacerbation dans lesquelles est contrainte la classe prolétarienne. Le marxisme devient dans cette optique, une sorte de « *technologie de l'endoctrinement* »¹ destinée à dégager les moyens offerts par la littérature, pour contrôler et orienter l'attitude politique. Les pièces liées à la dénonciation de la violence coloniale apparaissent comme de véritables outils de propagande politique. Les personnages y sont engagés dans de vastes mouvements de rébellion qui occupent de bout en bout les œuvres. Les héros eux, proviennent en majorité de milieux modestes et sont propulsés en éclaireur au devant de la scène. Ce sont des êtres dont l'action, nourrie des réalités du moment, est projetée dans un temps à venir. Toussaint-Louverture, Béatrice du Congo, Amilcar Cabral et les patriotes sont des visionnaires qui ont anticipé la libération des assujettis à travers l'engagement de luttes révolutionnaires. L'avance de ces leaders sur les autres personnages, les inscrit dans la conception marxiste du héros telle que proposée par Marx et Engels :

*Le véritable héros ne tarde pas sur son temps, il ne s'épuise pas vainement en des combats d'arrière garde, il est en avance sur son temps, il accélère l'histoire au lieu de tenter d'en ralentir la marche [...]. Sa défaite n'est jamais définitive, l'illusion héroïque qui l'anime n'est que la première vision encore incertaine d'un avenir plus ou moins proche*²

Quant aux discours proférés dans les œuvres, ils font office de catéchisme à travers lequel les meneurs de luttes incitent les masses au soulèvement. La forte dose de violence contenue, en effet, dans la parole, trouble le dialogue dont les répliques s'apparentent plutôt à des hymnes à la révolte :

¹ Henri Avron, *L'Esthétique marxiste*, Paris, P.U.F., 1970, p. 17.

² *Ibidem*, p. 14.

DEUX HOMMES : Dans la forêt des monopoles, nous aurons le monopole de la colère.

L'ACOLYTE : Dépouillez-vous de toutes les guenilles.

TROIS HOMMES : Nous descendrons l'amour de sa croix.

TOUS : De nos bouches soufflera le typhon qui purgera la terre de ses injustices. (*Béatrice du Congo*, p. 116)

Les différentes répliques de ce dialogue ne constituent pas des couples conversationnels. Elles sont indépendantes les unes des autres, apparaissant ainsi comme un empilement de monologues liés par l'idée de violence. Les personnages, en effet, ne se parlent pas. Ils proclament l'un après l'autre et même tous ensemble, la lutte à mener. Le dialogue fonctionne finalement comme un essai idéologique pris en charge par les personnages. Loin de communiquer entre eux, « *ces êtres de papier* » théorisent sur la lutte révolutionnaire, si bien que le texte dramatique prend l'allure d'un cours marxiste dispensé aux lecteurs-spectateurs. On y retrouve par conséquent, sous un faux dialogue, l'écriture de slogans politiques appelant à l'insurrection. La parole ici est performative en ce sens qu'elle est simultanée à l'action de violence prônée. L'invitation du peuple à se rebeller, est en elle-même une rébellion. Il est clair que les éléments dramaturgiques sont soumis au contenu de l'histoire racontée. Les textes marxistes sont des textes à message. La forme dans ce cas sert de prétexte aux dramaturges dont l'objectif est de rentabiliser la littérature c'est-à-dire, de la mettre au service de l'action politique. Quand Lénine pourfend dans son article, « l'organisation et la littérature du parti »¹, toute activité littéraire qui ne participe pas aux efforts du parti, il exprime par là, la nécessité du langage sociologique dans l'œuvre d'art en générale et dans le théâtre en particulier. De là provient la dialectique de l'esthétique marxiste qui met en rapport la littérature et la vie humaine. La production artistique s'assigne

¹ Lénine cité par H. Avron, *ibidem*, p. 16.

ainsi le devoir de prendre en compte l'histoire des hommes comme source de dévoilement de la réalité permettant de défendre l'intégrité humaine contre toute déformation des événements. Le théâtre vu donc sous l'angle marxiste, a la particularité de refléter les aspirations et les besoins sociaux des peuples à un moment donné de leur histoire. La dramaturgie des années 70 dont il est question ici, s'inscrit dans une logique de libération aussi bien politique que culturelle des peuples assujettis. La dénonciation des répressions coloniales et surtout la monstration des violences révolutionnaires tendent à la fois au bouleversement des autorités colonialistes et au rétablissement du pouvoir nègre. L'écriture de ces luttes armées dans *Iles de tempête* et *Béatrice du Congo* de Bernard Dadié, *Tarentelle noire et diable blanc* de Sylvain Bemba, *Le Soleil de l'aurore* et *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* d'Alexandre Kum'a N'dumbé III traduisent le besoin impérieux d'une réhabilitation des peuples avilis par le colonialisme. Ces œuvres échappent ainsi à la « gratuité artistique », dans la mesure où elles permettent la mobilisation des lecteurs-spectateurs autour d'un idéal : combattre la dictature des classes dominantes afin d'instaurer une société d'égalité. Ici, réside l'intérêt social et idéologique de toute œuvre littéraire qui selon Luckas : « *doit au moyen de la formation littéraire de la langue, du groupement des images et des états d'âmes, évoquer des événements et des pensées susceptibles de nous mobiliser pour ou contre quelque chose.* »¹.

L'esthétique marxiste, telle qu'on la perçoit dans les pièces étudiées subordonne à la subjectivité des auteurs, une forme pouvant traduire la volonté collective des peuples opprimés. S'il est vrai, en effet, que chacune des pièces offre un traitement particulier de la violence, il n'en demeure pas moins qu'elles s'insèrent toutes dans une super-structure dont la révolution politique et sociale constitue le fondement. L'esthétique marxiste est de fait une réalité globalisante,

¹ Luckas cité par H. Avron, *ibidem*, p. 29.

un caractère d'identification d'une époque littéraire, d'un type de dramaturgie marqué par la lutte des classes que les écrivains africains représentent à travers la construction dialectique de l'espace-temps et du système des personnages.

En somme, l'influence du marxisme sur le théâtre des années 70 donne lieu à une forte critique de la violence coloniale qui suscite la transformation du discours des personnages en polémique militante. C'est donc un théâtre politique qui, par son caractère éducatif, rime avec le théâtre épique fondé, lui, sur l'éveil de l'activité intellectuelle du spectateur à travers la technique de la distanciation.

II- LES MARQUES DE LA FORME EPIQUE DANS L'ECRITURE DE LA VIOLENCE COLONIALE

Conceptualisée par Bertolt Brecht, la forme épique est souvent opposée à la forme dramatique issue du théâtre aristotélicien. Cette nouvelle pratique qui s'inscrit dans une mouvance en rupture avec les usages classiques, se pose comme une autre façon de représenter le réel. Caractérisé par la distanciation, le théâtre épique a pour objectif d'arracher le lecteur-spectateur de sa passivité, en « excitant » sa réflexion et son sens critique. Le piège de l'illusionnisme dans lequel est englué le public se trouve annihilé avec Bertolt Brecht, par une mise en pièce des apparences. *Iles de tempête* et *Tarentelle noire et diable blanc* revêtent par leur architecture respective en « tableau » et en « épisode », les traits de l'œuvre épique telle que définie par le romancier allemand Döblin : « Une œuvre épique se laisse découper comme avec des ciseaux en parties capables de continuer à vivre de leur propre vie. »¹

¹ Döblin cité par Brecht, in *Théâtre épique, théâtre didactique*, Paris, l'Arche, 1999, p. 31.

Dans la première œuvre, Bernard Dadié restitue la violence coloniale sous une image fragmentée. Il rassemble, en effet dans un même cadre la torture de prisonniers dans les cours royales occidentales, la traite négrière en Afrique, les soulèvements d'esclaves en Amérique et dans les îles. Tous ces faits historiques aussi distincts les uns des autres par le temps et l'espace, constituent la trame mise en scène. C'est une pièce faite de morceaux d'événements violents inextricablement enchevêtrés, que le lecteur-spectateur doit reconsidérer avec jugement et discernement. Chez Sylvain Bemba, la fable prend l'allure d'un « western »¹ restitué en épisode. S'il est vrai qu'ici, la reconstitution de la fable semble suivre une certaine logique, le dramaturge ne manque pas cependant de découper l'histoire et de la représenter par périodes mises bout à bout —« 1890-1916 conquête militaire de la région », « 1916-1928 construction du C.F.C.O », « Suite des années 20 la colonisation s'installe et s'enracine »— et qui par la même occasion constituent la structure externe de la pièce. Ces trois grandes parties de l'œuvre représentent trois étapes importantes de la colonisation au Congo. Certes, Bernard Dadié et Sylvain Bemba portent sur scène les images que le public se fait de la société, mais celles-ci le sont sans duperie. Autrement dit, les dramaturges n'imposent, ni ne communiquent des expériences aux spectateurs. Ils les placent face aux actions, de sorte que ceux-ci puissent en observateurs critiques, en tirer des connaissances. Ce procès d'éloignement est renforcé par des apostrophes faites au public. « L'un » et « L'autre », personnages narrateurs dans *Tarentelle noire et diable blanc*, interpellent fréquemment le spectateur dans leurs récits : « regardez ! », « écoutez ! », « voyez ! » disent-ils pour prendre la salle à témoin de ce qui s'est passé ou va se passer. Ces narrateurs jouent par moment le rôle d'intermèdes dans la mesure où ils interrompent l'action par le biais de commentaires. Lesquels commentaires nous arrachent un temps soit peu de la fiction pour nous plonger dans une narration de faits réels tirés de l'Histoire. L'expression « or donc » souvent

¹ Terme employé par le dramaturge pour qualifier le conflit opposant les colons aux Noirs du Congo.

employée par « L'Un » et « l'Autre » rend compte du regard extérieur qu'ils portent sur les événements mis en scène. Ces deux personnages que les spécialistes de roman qualifieraient d'extra-diégétique, tirent des conclusions à partir de ce qui leur est donné de voir sans s'y confondre :

L'AUTRE : Or donc les chefs les plus puissants de notre région sont dépouillés, nettoyés jusqu'aux os. L'autorité coutumière n'est qu'une dépouille puante. Les sorciers ont pris la fuite et ont oublié leurs fétiches qui sont devenus la proie des flammes et condamnent tout notre peuple à ne plus être que l'ombre de lui-même.

L'UN : Or donc : comme tout western qui se respecte, les bons sont du côté de la force, les méchants sont les plus faibles dans le drame qui se joue. (p. 24)

Tous ces procédés de distanciation auxquels il faut ajouter le divertissement par les chants et danses, met à mal le jeu d'identification que prône le théâtre aristotélicien. Bernard Dort déclare à ce propos :

*Le miroir de la scène ne reflète plus le monde de la salle, mais le déguisement idéologique de cette salle. C'est alors ajoute-t-il, que soudainement ce miroir nous ramène notre propre réalité. Il retourne les images du spectateur contre nous.*¹

Ainsi, l'homme n'est plus présenté comme sujet mais en tant qu'objet de l'analyse que propose la forme épique des œuvres. De la sorte, tout lecteur se trouve théoriquement en mesure d'assigner au théâtre un nouveau caractère : la fonction didactique.

Au total, la violence coloniale dans les pièces étudiées est écrite sous forme de morceaux de faits récoltés, permettant au lecteur-spectateur de se faire une opinion en observant une distance critique.

¹ Bernard Dort, *Lecture de Brecht suivi de pédagogie et forme épique*, Paris, Seuil, 1960, p. 190.

III- LA STRUCTURE DIALECTIQUE DE LA VIOLENCE COLONIALE

La violence coloniale est un phénomène à deux réalités qui s'imbriquent. L'existence de l'une appelle celle de l'autre et vice-versa. Il s'agit d'une part de la violence du colon et de l'autre, de la violence révolutionnaire comme une force en réaction à la première que Yves Michaud qualifie « *de violence d'en haut* »¹. Nous analysons individuellement ces deux phases de la violence coloniale dans la mesure où elles sont chacune le résultat de tout un processus et relèvent dans leurs manifestations respectives, d'un certain nombre d'artifices.

III-1- La répression du colon

La violence du colon apparaît en général dès le début des pièces, à travers l'exposition d'une situation d'injustice exacerbée. Par la technique du rêve prémonitoire dans *Le Soleil de l'aurore* et les discours prophétiques dans *Tarentelle noire et diable blanc* et *Béatrice du Congo*, les auteurs annoncent l'avènement d'un drame. C'est, en effet, la prédiction même du malheur qui met en mouvement la fatalité. Chez Alexandre Kum'a N'dumbé III, les deux premières subdivisions de la première scène se déroulent dans un songe mettant aux prises le futur président et son frère. Soutenu par l'administration coloniale, le premier protagoniste du conflit donne l'ordre aux gardes de décapiter son adversaire. Il décrète également un couvre feu mettant ainsi la ville dans l'obscurité, de sorte à freiner toute velléité de soulèvement. Cette dispute entre frères de sang augure d'un violent affrontement qui marque le reste de la pièce. Sylvain Bemba, quant à lui, introduit la violence occidentale dans sa pièce, par la vision du Fou. Dans un discours déconcertant —parce que heurtant par ses

¹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 58.

symboles et ses images l'entendement des autres personnages qui rouent le fou de coups et le couvrent d'invectives— ce personnage prédit l'avènement d'une société infernale créée par des « *hommes-démons, aux armes fabuleuses et aux dieux aveugles* » : « *La fin de notre monde est proche, car les hommes-démons vont venir substituer à celui-ci un monde étrange où il n y aura plus ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, un monde où se mêleront les vivants et les morts, les bêtes et les gens, le bien et le mal, le sacré et le profane, la raison et le délire, la vérité et le paradoxe.* » (*Tarentelle noire et diable blanc*, p.17). Cette prophétie est prolongée dans le « *récit-synthèse* » des deux personnages narrateurs qui clôt le prologue. De même que Sylvain Bemba, Bernard Dadié donne les indices d'une catastrophe dès l'ouverture de *Béatrice du Congo*. En effet, avant le lever du rideau, se produit dans un affrontement sonore, les luttes de la conquête arabe et de la reconquête du Bitanda : « *Musique occidentale qui domine musique arabe. Appels des muezzins entrecoupés de faibles sons de cloche espacés ; battements de mains, la musique arabe faiblit ; la musique occidentale croît ; en sourdine les sons de cloches plus précipités pour devenir tocsin. Coups de fusils multiples ; bruit de foule, hennissements de chevaux. Le rideau s'ouvre sur une fin de bataille...Des morts des deux camps* » (p. 9). Le conflit contenu dans le tissu sonore présage le difficile combat de libération, mais surtout la violence de la dépossession économique, historique, culturelle et culturelle que représente cette colonisation. Ajoutés à cette ouverture violente, les propos de Maman Chimpa Vita, une prêtresse qui, dès l'entrée des trois Blancs, annonce que « *le malheur vient de franchir les portes du royaume* ». (p. 32). Son discours est renchéri par les méfiances exprimées respectivement par la première femme et un homme : « *L'enfant qui quitte la maison pour aller si loin rarement est un bon enfant* » / « *Malheur a souvent visage de bonheur* » (p. 32).

Tous ces artifices utilisés par les dramaturges participent de la mise en scène de la violence occidentale fondée sur deux procédés : l'aliénation des indigènes et leur exploitation économique.

III-1-1- L'aliénation culturelle des Noirs ou l'interruption d'une histoire

L'aliénation apparaît dans les pièces comme la clé de la répression coloniale. C'est la porte ouverte à toutes les exactions du colon. L'aliénation des indigènes par les Européens est passée par l'endoctrinement et l'endormissement de leur esprit critique afin de mieux les exploiter. Cet assujettissement a consisté en la dépossession aussi bien culturelle que culturelle des Noirs. Dans *Béatrice du Congo*, l'espace, les personnages et leurs discours portent les marques de la massive transculturation. En effet, la « bitandisation » c'est-à-dire la transformation bitandaise (relatif au pays, le Bitanda) de la société congolaise, a provoqué un bouleversement total de la communauté indigène qui transparaît à travers la destruction de l'espace traditionnel. Les cases et huttes, les camps d'initiation et d'adoration fétichistes sont remplacés par la construction de grandes bâtisses telles que « *les cathédrales* », « *les palais* », « *les résidences* ». Lieu de latrie au Dieu bitandais, les cathédrales sont le symbole de la croyance occidentale. Avec leurs statues des saints les plus considérables, ces institutions ont fait disparaître les cultes voués aux dieux protecteurs des indigènes et les statuette représentant la divinité. Toujours dans l'optique d'une politique d'assujettissement, toute la chefferie traditionnelle congolaise a été réorganisée selon le modèle bitandais. Désignant les notables, Diogo affirme qu'il ne seront plus « *des chefs de canton, de quartier ou de village et encore moins de vulgaires notables* » mais « *des grands ducs, des barons, des marquis, des comtes et des vicomtes* » (p. 73). Quant au roi, il est baptisé Dom Carlos 1^{er} de San Salvador, nouvelle appellation du M'banza

Congo. Le processus de changement des valeurs indigènes commence avec le titre même de la pièce : *Béatrice du Congo*. Le nom Béatrice est le symbole de la conversion au christianisme. Ceci rend compte de la mutation de l'identité des personnages. Aussi, l'aliénation comme violence se traduit-elle par le bouleversement des règles de la communication de sorte que la parole, mutuellement échangée avant l'arrivée des Blancs, est proférée à sens unique. Seul le roi est habilité à parler, muselant ainsi les autres personnages. Le premier tableau du second acte illustre bien ce changement brusque. En début de tableau, en effet, le roi autorise Nganga, le devin, à parler : « *Parle ! Les hommes qui ne parlent pas sont des hommes morts. Les pays où l'on ne parle pas sont des pays morts. Le pays où l'on dit toujours oui, est un pays d'esclaves. Or, le Zaïre est un pays libre. [...]* » (p. 65). C'est pourtant cette parole librement partagée que le roi, devenant le fossoyeur de sa propre culture va vouloir supprimer à la fin du même tableau, lorsque Béatrice se présente à lui : « *Non je ne veux plus rien entendre. Ce n'est plus à moi de vous écouter, mais à vous de m'écouter.* » (p. 86). La modification de la trajectoire communicationnelle rend compte de la concentration des pouvoirs que s'arroge désormais le roi. Il ne constitue plus le collaborateur direct de son peuple, mais le maître à l'image de son homologue bitandais qui propose et décide à la place de ses sujets. La gestion collective d'alors est par conséquent balayée par l'autorité absolue du roi.

Avec Sylvain Bemba, l'aliénation est assimilée à une pratique d'envoûtement. Ibouanga, père de trois enfants, se rend dans un marché où le commerçant italien Faustino échange l'âme des autochtones contre des verroteries occidentales. Pris au piège dans cet espace ensorcelant, Ibouanga vend son âme et celle de sa famille. De fait, ils deviennent tous la propriété du colon Faustino. Ce dessein d'assujettissement des personnages se voyait déjà dans la construction même de l'espace : « *La scène représente un marché où*

l'animation ne manque pas, bien que tous les étals soient curieusement vides. » (p. 27). Ce paradoxe relevé dès les premières scènes marque le début de la mise en abîme des personnages qui vont subir tout au long de la pièce les exactions du colon. Celles-ci iront jusqu'à l'interdiction des danses, des chansons et des tam-tams parce qu'ils seraient des boucliers mentaux et moraux utilisés par les opprimés pour tenter de donner un « *goût agréable au vin amer de l'affliction qui fermente dans laalebasse de leurs gorge* » (p. 55). Cette répression culturelle mise en scène transparait en premier dans le titre de la pièce : *Tarentelle noire et diable blanc*. Danse vive et accélérée du Midi de l'Italie, la tarentelle pourrait renvoyer dans ce cadre, aux rythmes nègres, aux sons vivifiants que le colonisateur, a recouvert de scènes morbides. Il n'y a plus de vie, seule la mort intellectuelle, morale et même physique règne en maîtresse. Quant l'un des personnages narrateurs affirme « *Or donc : le tam-tam a été décrété hors la loi.* », il rend compte de la rupture faite dans l'histoire africaine. L'arrivée du Blanc avec tout son arsenal d'interdits a mis en veilleuse les mœurs du colonisé pour imposer des pratiques avec lesquelles celui-ci ne sent aucune affinité. Le Noir est de fait coupé de son univers pour être relogé dans un monde nouveau et sans signification réelle pour lui. La création par exemple d'une société monogamique par les bitandais, porte les germes d'une désagrégation du royaume M'banza Congo, que le roi indigène perçoit lucidement : « *Chacune de mes femmes est un pacte avec les tribus qui forment mon royaume. Mes unions sont autant des unions de cœur que des unions politiques. Devrait-on désunir ce qui dans un pays est élément de paix?* » (p. 77). Cette nouvelle vision du mariage défait les liens fraternels qui rapprochaient les différents groupes sociaux. Le piétinement des traditions crée ainsi un désordre visible à travers l'égarement des personnages qui semblent ne plus avoir de repères. Avec la pratique du christianisme, l'usage du latin, les colonisés se sont éloignés de leurs racines culturelles, du monde ancestral avec lequel ils communiquaient.

La ligne de conduite imposée par l'Occident dans les œuvres a pour but d'endormir les consciences nègres afin de mieux piller les richesses africaines.

III-1-2- Le viol socio-économique de l'espace indigène

Les valeurs de remplacement suscitées par la colonisation constituent des forces de démantèlement économique. En effet, l'entrée de l'argent comme nouvelle richesse dans l'espace africain a bouleversé toute la politique traditionnelle du partage des biens. Les colonisés ne travaillent plus en communauté pour nourrir leurs familles respectives. Ils sont réquisitionnés sur de vastes chantiers dans le seul intérêt du Blanc. Dès lors, les petites portions de terre servant à la culture des vivres pour la consommation communautaire, sont transformées en d'immenses champs où l'on exploite aussi bien le sol que les Africains eux-mêmes. Appartenant désormais au colon, ces étendues sont destinées à une grande production dans la mesure où les cultures de base sont abandonnées au profit de nouveaux produits commercialisables.

Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, c'est sur la douloureuse histoire des compagnies concessionnaires que se penche Sylvain Bemba. Là encore, nous retrouvons le personnage du Blanc, propriétaire de chantiers d'extraction de pierres précieuses. Avec la création de chemin de fer, le colon exporte les ressources africaines contre le gré des indigènes. C'est le cas de Monsieur Faustino qui expédie clandestinement l'or du Congo vers la métropole. « *Des pygmées* » avoue-t-il à l'interprète M'boungou, « *chargent le camion d'or en pleine nuit, et il quitte la localité avant le lever du jour.* » (p. 100). Chez Bernard Dadié également, les Européens se sont emparés des secteurs stratégiques de l'économie. Ils ont aux dires du roi dans Béatrice du Congo, « *le monopole de la navigation, le monopole de la traite, le monopole de la mort...* » (p. 122).

Comme le titre l'indique, *Le Sang des Noirs pour un sou* de Philippe Elébé montre la cruelle exploitation des Noirs d'Afrique du Sud notamment la précarité des mineurs dont la production est préférée à leur vie. Malgré la défaillance de la mine qui a tué deux ouvriers, le directeur exige la reprise immédiate des travaux. Le refus des mineurs provoque des échauffourées sanctionnées par l'arrestation des insurgés. Ces espaces d'exploitation économique sont des lieux de dépérissement en ce sens que les pièces décrivent des personnages malmenés, utilisés par les exploitateurs comme du bétail à production. La description des conséquences occasionnées par la mine en témoigne : « *Il ne fait pas bon dans les mines, Xuma. Un jour tu te mets à tousser, puis tu craches le sang, tu deviens faible, et à la fin, tu meurs. J'ai vu ça bien souvent. Aujourd'hui tu es jeune et solide, demain tu es tout maigre et bon à crever.* » (*Le Sang des Noirs pour un sous*, p. 76).

Il en résulte que la violence s'intensifie avec l'intransigeance des colons qui punissent sévèrement une quelconque plainte ou encore le moindre signe de fatigue ou d'inattention chez les colonisés. Ainsi, le fouet à la main, Faustin le «capito» (*Tarentelle noire et diable blanc*) tout comme le contremaître noir dans *Béatrice du Congo*, bat à mort un travailleur épuisé qui tentait de s'étirer. Chez Bernard Dadié, la société heureuse mise en scène en début de pièce est devenue sous le « *quatrième éclairage* » du deuxième acte, un immense champ de travail où règnent douleur et désolation. Ces deux tableaux contradictoires de la vie au Congo montrent l'agressivité du système d'exploitation qui, avec l'implantation de grandes entreprises, sème la misère tant sur le plan matériel que sur les plans physique et moral. Il en va de même avec *Tarentelle noire et diable blanc* où les populations, selon le récit du personnage narrateur, « *sont traquées, réquisitionnées, numérotées, enregistrées et déportées partout où besoin sera* » (p. 78). Les nombreuses révoltes notées à travers les pièces,

viennent également rendre compte d'une exploitation devenue inacceptable. Les dockers de Pigiguiti par exemple, ont fait la grève dans *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* parce que les Portugais leur payaient « 150 escudos » par mois. Une somme qui, aux dires du personnage Le Fils, ne peut nourrir un seul homme pendant une semaine. Cette rébellion se terminera dans un bain de sang dû à la violente réplique des colons portugais. Le Fils en fait le récit : « *Les Portugais ont pris les armes. Ils ont tiré partout. Il y avait des sirènes. Il y avait des crépitements. Il y avait des cris. Cinquante morts. Cinquante frères morts.* » (p. 10). C'est la même scène d'horreur dans *Iles de tempête* de Bernard Dadié où les esclaves des îles sont contraints au travail dans les champs de canne à sucre détenus exclusivement par les Blancs.

L'exploitation socio-économique constitue, au total, la phase la plus cruelle de la répression coloniale mise en drame par les différents auteurs étudiés. Elle ravage avec la violence la plus absolue, le monde des colonisés, mettant par là même les indigènes dans un état d'indigence indescriptible. L'excès de pression causé aussi bien par le viol culturel qu'économique, débouche sur la révolte des colonisés que l'on pourrait qualifier de révolutionnaire en ce sens qu'elle vise le renversement par la lutte armée de l'ordre colonialiste.

III-2- La violence révolutionnaire

La violence révolutionnaire que l'on peut nommer « *violence d'en bas* »¹ constitue dans les pièces la part de brutalité assumée par la masse des colonisés face aux exactions dont elle est l'objet. Cette violence n'est que le résultat de

¹ *Ibidem*, p. 58.

frustrations multiples subies par le peuple. C'est d'ailleurs ce que justifie la thèse du psychologue J. Dollard, reprise par Yves Michaud :

*L'agression se tourne directement contre sa source de frustration. Plus la frustration affecte d'aspects du comportement, plus l'agressivité sera importante [...]. Elle est en somme une catharsis de la frustration.*¹

Deux phases sont à noter dans ce vaste mouvement d'insurrection : la prise de conscience des colonisés et la lutte collective.

III-2-1- La prise de conscience du peuple colonisé

La première étape de la violence révolutionnaire est la prise de conscience des indigènes. Prendre conscience, c'est se rendre compte d'une situation donnée, d'une réalité qui, si elle a durablement échappé à la conscience, finit par lui être intégrée. Longtemps assujettis, en effet, le peuple noir s'est finalement aperçu de la facticité du système colonial, de la déshumanisation et du mépris dont il a été victime. Les remarques du petit garçon dans *Le Soleil de l'aurore* corroborent le constat amer que font les nègres :

*Ai-je connu le respect
Le respect dont parle mon père
Je ne l'ai pas connu le respect
Le respect revient au Blanc
Et je suis noir
Et mon père est noir
Et ma mère est noire
Je n'ai jamais vu de respect
Pour le Noir*

¹ *Ibidem*

*J'ai vu du mépris
Pour le Noir (p. 18).*

Le prétexte de la civilisation tombe de fait en désuétude devant le réveil des consciences endormies. Les colonisés sont désormais des hommes lucides c'est-à-dire avertis de la ruse, de toute la machination mise en œuvre par les exploiters. Dans *Béatrice du Congo*, les titres des tableaux de l'acte III sont évocateurs à ce sujet : « *le réveil* », « *le réveil, Noël à Zaïre* », « *le roi et Lopez* », « *la révolte* ». C'est un acte à travers lequel les Congolais essaient de se dévêtir des couleurs bitandaises, afin de reprendre le cours de leur histoire interrompue par une intense domination culturelle :

DONA BEATRICE : Les hommes ne fréquentent plus les factoreries, le genièvre...

L'ACOLYTE : ...le tabac...

DONA BEATRICE : ...le rhum...

L'ACOLYTE : ...l'eau de la Barbade...

DONA BEATRICE : ... plus rien ne se vend (p. 117)

Ce discours de boycott des habitudes bitandaises de même que le « *non* » collectif des acteurs chez Alexandre Kum'a N'dumbé III est la manifestation d'un rejet systématique du pouvoir colonial. Avec Sylvain Bemba, la prise de conscience se traduit par une crise interne du héros Faustin. Il sent en lui un être divisé qui est à la fois attiré vers Faustino le colon et éloigné de celui-ci par un flot de haine. Cette contradiction du personnage traversé par une multitude d'interrogations, marque le début de la prise de conscience. L'envie pour Faustin de se mutiler, « *est-ce là cette main parricide [...]. Que ne puis-je l'arracher de moi, la jeter hors de ma vue, de ma vie ?* » (p. 84), l'affranchi de son statut de bourreau, délégué pour « *labourer à la chicotte* » le dos de ses frères. Il recouvre ainsi son humanité volée par l'aliénation dont il était victime.

Sa reconversion est totale à la fin de la pièce où il préfère à l'assujettissement de son maître, la mort rédemptrice de son âme et de celle de sa race.

Ayant de fait acquis une conscience de classe, les colonisés optent pour la prise des armes afin de libérer le groupe d'opprimés auquel ils appartiennent. Ils sont convaincus tout comme Frantz Fanon, que « *l'homme colonisé se libère dans et par la violence* »¹.

III-2-2- La lutte collective du peuple colonisé

Le combat mené contre le pouvoir colonial se distingue par son caractère populaire. Comme son nom l'indique, en effet, la lutte collective implique une participation massive des assujettis. Cette mobilisation générale passe dans *Le Soleil de l'aurore* et *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée Bissao*, par l'éducation des masses qui selon Frantz Fanon constitue le pilier de toute action révolutionnaire : « *On ne met pas en déroute la terrible machine de l'ennemi, on ne transforme pas les hommes si l'on oublie d'élever la conscience du combattant.* »²

Il s'ensuit que seule la politisation des citoyens les prépare à la bataille. Elle ouvre l'esprit du militant, l'éveille et le rend mature. Eduquer les masses par conséquent à leur faire comprendre que tout dépend d'elles et que leur salut proviendrait de leur capacité à s'unir dans l'action. Dans *Le Soleil de l'aurore*, les patriotes enseignent aux peuples qu'ils ont un ennemi commun, une même cause à défendre. Par une campagne de proximité dans « *les villages et les villes*,

¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La découverte, 1985, p. 60.

² *Ibidem*, p. 98.

*au marché et à l'école, à la plantation et à l'atelier [...] » (p. 24), ils expliquent l'utilité de la lutte et les résultats escomptés. Chaque couche sociale est, à travers la diversité des espaces, conviée à la lutte de libération qui nécessite un rassemblement de toutes les forces. « Tous unis », dira le premier acteur, « nous sommes plus forts que le baobab de la source. Unissons notre peuple pour mieux le défendre. » (p. 23). Dans *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao*, c'est par la technique du théâtre dans le théâtre que le dramaturge met en scène la politique d'éducation des masses. Amilcar Cabral et les militants de son parti, le PAIG, jouent des scènes de mobilisation. C'est le lieu pour Cabral d'inculquer à ses camarades la méthode à mettre en œuvre pour rallier les couches populaires à la cause révolutionnaire : « Lorsque nous accomplissons notre travail de mobilisation, le frère ou la sœur en face de nous doit nous poser cette question : qu'est-ce qu'il faut faire ? alors, et alors seulement, nous pourrons commencer à parler du parti. Dans une première étape notre art consistera donc à poser cette question fondamentale dans la bouche de notre interlocuteur. » (p. 19).*

S'il est vrai que dans les autres pièces il n'y a pas une éducation expresse des masses, les leaders ne manquent pas cependant d'exhorter le peuple à participer à l'entreprise révolutionnaire. C'est le cas de Béatrice du Congo qui, avec son acolyte, réveille la masse endormie à coup de tintement de clochettes en prêchant la désobéissance à l'ordre établi et le soulèvement, afin de « *gagner la terre* ». Dans *Tarentelle noire et diable blanc* de Sylvain Bemba, Koussalouba la mère de Faustin parvient à convaincre par la dénonciation de ses manigances, M. Faustino, l'impitoyable maître, à prendre parti pour les opprimés. Dans *Iles de tempête*, le rassemblement des masses se fait par des sons notamment ceux du tam-tam : « *Des montagnes arrivent des appels de tam-tams.* » (p. 27). C'est le signe des nègres marrons qui encouragent depuis leur

cache les esclaves des plantations à s'insurger. Au langage tambouriné, s'ajoutent les voix incitatrices notamment celle de Makandal : « *Brisez vos chaînes, gagnez les montagnes. Venez avec nous combattre pour la liberté.* » (p. 27). Par le procédé de « *la voix off* » Bernard Dadié parvient à mobiliser dans le même combat, le peuple américain et celui du Cap. Il généralise ainsi la lutte dont l'ampleur est à rechercher dans l'éclatement de l'espace qui met en scène plusieurs foyers de tension à la fois. Aussi, le caractère collectif de la lutte réside-t-il dans la parole chorale comme expression d'une volonté commune :

TOUS : De nos bouches soufflera le typhon qui purgera la terre des injustices[...].
Liberté ! liberté ! Oh !
Liberté ! liberté ! Oh ! (*Béatrice du Congo*, p. 116).

Ce cri collectif est celui du peuple bitandais revendiquant sa liberté confisquée. Le second fragment de la réplique « *liberté! liberté! Oh !* » rend compte finalement d'une « parole musique » voir « médiatisée » dès lors qu'il revient constamment dans la pièce sous forme d'élément rythmique. Présent dans la majorité des pièces, ce type de discours constitue une sorte d'hymne à la violence révolutionnaire. Les chants et les danses représentent également un espace de communication et de communion entre les insurgés. Par le biais de la chanson, en effet, ceux-ci disent l'espérance alors même que la parole semble captive de l'assujettissement occidental. C'est le cas du chœur à l'unisson qui monte des foyers dévastés de Saint Domingue : « *un chœur domine les marches des militaires. Le chœur monte.* » (pp. 108-109). La persistance des chants provenant du lieu de travail des esclaves et des sons de tam-tams, volontairement ignorés par des Blancs et des hommes de couleur tout au long de l'assemblée des colons (scène 3, Tableau II, p. 28) est la preuve que les Noirs sont déterminés à ravir aux oppresseurs, leur liberté. Ces voix accordées traduisent également l'union des colonisés dans la lutte pour l'indépendance.

Toute cette politique de mobilisation et de solidification de la classe prolétarienne, indispensable à l'aboutissement de la lutte, se solde dans les différentes œuvres par un soulèvement armé des masses. Il constitue le paroxysme, le point culminant du mouvement insurrectionnel. Le rapport antagonique des deux forces en présence, fait des affrontements, un véritable carnage. La description donnée par un combattant dans *Le Soleil de l'aurore*, est édifiante :

Ils ont envoyé plusieurs hélicoptères
Les hélicoptères ont déversé de l'essence
Sur le quartier
Ils ont mis le feu
Le feu fait ravage
Ils ont ouvert le feu
Sur les enfants
Sur les vieux
Les mitrailleuses crépitaient
Sur le corps des femmes
Sur le corps des hommes
Le feu a calciné
Ceux qui sont restés
Le feu a abattu
Ceux qui tentèrent de fuir
Le feu a brûlé la terre (pp. 40-41).

Cette atrocité est le résultat de la tentative de riposte des insurgés aux pressions du colon. A ce niveau du combat, la parole fait place aux armes devenues le langage privilégié des colonisés. Excédé par les injustices de M. Faustino dans *Tarentelle noire et diable blanc*, Faustin le nègre tire sur lui pour marquer son indignation. Les militants du PAIG ont également chez Alexandre Kum'a N'dumbé III retourné le bout du fusil contre le colonisateur en guise de

réponse à l'assassinat de leur leader Cabral : « *Tout le peuple armé et habillé en combattant s'est mis en marche . Les combattants sont en rang et défilent pour aller en guerre.* » (p. 91). Avec Bernard Dadié, les esclaves prennent d'assaut l'espace du maître colon. Dans *Iles de Tempête* notamment, les nègres marrons font irruption dans le domaine du marquis Rocher de la Casse, torches et machettes au poing pour libérer des nègres. C'est un moment de forte violence marqué par le concert des coups de feu échangés entre esclaves et commandeurs. Le deuxième tableau de l'acte III dans *Béatrice du Congo* quant à lui, s'achève par une attaque des chasseurs d'hommes de Sao-Thoga et des Noirs en révolte qui se saisissent respectivement de deux membres de la famille royale et de deux Blancs. Cette fougue des assujettis intervient au troisième tableau du même acte, à travers « *les crépitements saccadés de tam-tam en colère* ». Les sons dès lors, se mêlent au conflit armé. En effet, l'entrechoquement des voix, des sons tambourinés, des coups de fusils contribuent à l'expression dramaturgique de la violence coloniale. Le conflit semble résider de fait dans le tumulte, le remue-ménage créé par l'amplification des bruits qui engendre outre des scènes tonitruantes, une haute tension dont la transcription est à rechercher également dans l'espace-temps.

IV- VIOLENCE COLONIALE OU VIOLENCE SPACIALE ET TEMPORELLE

L'écriture de ces deux catégories dramatiques répond au caractère marxiste et épique des pièces étudiées. C'est pourquoi l'espace, représenté dans une structure dualiste à la base va connaître un éclatement notamment chez Bernard Dadié. Ce qui permet de voir l'ampleur du phénomène qu'est la colonisation. Il y a dans ce traitement, non pas une politique de rétablissement organique des faits, mais un besoin naturel de dénoncer les exactions du colon.

IV-1- Le dualisme et l'éclatement de l'espace comme expression de la violence

L'organisation de l'espace colonial reflète clairement le conflit entre les colonisés et les colons. Son caractère dualiste fondé essentiellement sur les catégories raciales rend compte de la politique d'injustice et d'inégalité criante que génère la colonisation. Les Noirs occupent en général les espaces de travail, de supplice et de guerre. Ce sont des lieux de souffrance, de misère où le colonisé troque sa vie contre quelques piécettes, quand il n'est pas contraint de travailler gratuitement. Les scènes de travaux forcés sont multiples et ne désengorgent pas d'hommes. Le mouvement d'échange qui s'effectue dans la didascalie suivante, entre les bagnards et les esclaves illustre bien cette situation : « *Les bagnards sortent, emportant les morts. Le chant de travail emplit la sale lorsque pénètrent sur scène des esclaves noirs qui miment leurs travaux. Ils vont travailler sous les coups de fouet des mêmes surveillants devenus des commandeurs* » (*Iles de tempête*, pp. 20-21). Cet espace est identique d'une pièce à une autre, en ce sens qu'il contribue partout à l'anéantissement du Noir. C'est le cas des mines sous lesquelles ont péri des nègres dans *Tarentelle noire et diable blanc* et *Le Sang des Noirs pour un sou*. Dans *Béatrice du Congo*, c'est sur un bûcher ardent que l'héroïne termine son parcours dramatique. Avec Alexandre Kum'a N'dumbé III, les colonisés sont plus représentés sur des champs de batailles. Armes à la main, ces personnages occupent les montagnes, les forêts, lieux propices pour une meilleure résistance aux offensives des Blancs. L'indication scénique, « *Un jour quelque part dans la brousse, Cabral avec les militants du PAIG ...* » (p. 51) montre le caractère isolé et contraignant de l'espace nègre.

L'espace du Blanc, en revanche, est un cadre reposant. Même présent parmi les travailleurs, il y est en tant que surveillant, dans une situation de privilégié. En général, le colon occupe des lieux fastueux qui par leur étendue traduisent l'autorité et le pouvoir. « *Domaine* » (p. 59), « *véranda* » (p. 43), « *propriété* » (p. 92) sont des désignations employées dans *Iles de tempête* pour qualifier l'habitation du colon. Chez Philippe Elébé, les deux types d'espaces sont clairement décrits dans *Le Sang des noirs pour un sou*. Les mines meurtrières pour les Noirs et les somptueux salons pour le Blanc : « *un grand living-room avec des meubles style Louis XIV. A droite une porte qui donne sur la cuisine.* » (p. 93). Dans le tableau II « *un soir au cap* » de *Iles de tempête*, est présentée la véranda de M. Du Rocher de la Casse. Celle-ci est animée par les va-et-vient des esclaves servant leurs maîtres confortablement assis ou encore chantant et dansant pour les égayer.

L'écart entre l'espace du Noir et celui du Blanc dénote la force répressive du colonialisme. Cette ampleur de la violence coloniale est davantage restituée par l'éclatement chez Bernard Dadié des foyers de tensions. En effet, la violence politique mise en scène constitue un assemblage de situations conflictuelles saisies en des lieux divers. La pluralité des champs de bataille qu'impose ce vaste mouvement de violence provoque nécessairement une explosion de la forme dramatique qu'elle décompose en menus endroits. L'insertion de cette multitude d'espaces dans le théâtre est rendue possible grâce aux techniques des voix « échos », de la représentation simultanée des scènes et du rapprochement d'actions éloignées.

- Les voix « échos »

Ce sont des propos de personnages absents dont les voix renvoient à des endroits autres que le lieu scénique :

JEFFERSON (voix) : C'est une question de droit. Nous voulons avoir le droit de faire nos lois nous-mêmes.

LA FOULE AMERICAINE (voix) : La liberté ou la mort !

WASHINGTON (voix) : Le pouvoir réside dans le peuple et par conséquent émane du peuple. (p. 24)

Ces trois voix projettent le lecteur-spectateur dans l'espace américain. Elles lui font vivre parallèlement à l'atmosphère conflictuelle de Saint-Domingue —où se déroule la scène— les mouvements subversifs enclenchés par le peuple américain. L'écho de ces voix résonne dans les îles et suscitent une mobilisation organisée par le gouverneur général de Saint Domingue : « *Il nous faut aider ceux qui luttent pour la liberté et l'indépendance !...Il nous faut aider l'Amérique.* » (p. 25).

Une voix se fait entendre : «*Brisez vos chaînes. Venez avec nous combattre pour la liberté* » (p. 27). C'est celle de Makendal. Elle provoque une autre projection spatiale. Celle-ci provient des hautes montagnes où se cachent les nègres marrons qui ont pu échapper au fouet du colon. Chef de ces esclaves « libres », Makendal incite depuis sa cachette, les autres esclaves des plantations à la révolte. Les didascalies de la page 28 indiquent les conséquences de cet appel : « *Des nègres fuient poursuivis par les commandeur [...]. La scène est envahie par des hommes de couleur, des affranchis heureux de manifester.* »

- La représentation simultanée de scènes

Le premier tableau intitulé « *Les traites* » se subdivise en 6 scènes qui restituent le commerce d'humains effectué à travers divers horizons. Les trois premières scènes, renvoient à un endroit quelconque de l'Europe où certains esclaves sont abattus, d'autres engagés comme ouvriers pour les îles. La quatrième scène se déroule aux îles. On y assiste à la « *vente de femmes blanches racolées dans les villes* » (p. 11). La cinquième scène, quant à elle, évoque la traite des Noirs en Afrique. La dernière nous ramène aux îles. Toutes ces actions dispersées qui, selon la didascalie de la page 7 « *se succèdent ou peuvent se produire simultanément* », sont récupérées et confinées dans un même tableau.

- Le rapprochement d'actions éloignées

Le dramaturge à travers cette technique, s'emploie à faire coïncider deux situations distinctes l'une de l'autre. C'est le cas du tableau 7. Ici, le Général Toussaint-Louverture est incarcéré concomitamment au Général Bonaparte. Leur mort survenue respectivement en 1803 à Fort de Joux et en 1821 en Grande-Bretagne sont représentées simultanément. La dilatation de l'espace scénique chez Bernard Dadié s'effectue également avec la multiplication de tableaux enrichis par une pluralité d'événements. Le tableau II intitulé « *Remous de liberté* », enregistre plusieurs manifestations populaires. Il s'ouvre sur une place publique où le gouverneur général « *harangue la foule* » (p. 25). Puis, apparaît la scène des esclaves révoltés dans les plantations. La scène 3 montre une assemblée de colons constamment perturbée par des délégations de Noirs affranchis, chassés aussitôt par des gardes qui les entraînent. Pendant que l'assemblée délibère, on voit partir des émigrés pour Cuba et la Jamaïque :

Un blanc et ses esclaves noirs surchargés
Un mulâtre et ses esclaves noirs surchargés
Un nègre affranchi et ses esclaves noirs surchargés . (p. 37)

Cette monstration multiple de la violence engendre un encombrement scénique qui n'exprime pas moins l'importance du phénomène mis en jeu. L'ampleur, en effet, d'un tel fait appelle sur scène un nombre considérable de personnages. Le tableau V par exemple, compte en dehors des détenus, 12 personnages constituant l'environnement immédiat des prisonniers. On a « *le géôlier, loetizia le père de Bonaparte, le maître d'hôtel, Hudson Lowe, Général Caffarelli* » (p. 29). Le dramaturge convoque, en effet, des faits historiques riches en présence humaine. « *L'Assemblée des colons* » (p. 28) à la scène 3, suscite un remue-ménage. La séance de vote organisée par les Blancs, est constamment perturbée par des foules qui revendiquent leur participation à celle-ci. Les didascalies des pages 28 et 32 en témoignent : « *Entrée d'une délégation de noirs libres.* », « *Entrée d'une délégation d'affranchis. Surgissent des gardes qui les entraînent.* ». Ajoutée à cela, l'arrivée « *des blancs accusés* » (p. 35) dont le nombre vient grossir celui des autres personnages. Cette scène s'achève par une réunion « *de Blancs et d'hommes de couleur chantant et dansant au son de la fanfare* » (p. 42).

La dramaturgie de l'encombrement relève également de l'amplification du bruitage. La scène est continuellement sonorisée par le crépitement de tam-tam. C'est un instrument dont se servent les esclaves pour chanter leur souffrance et revendiquer la liberté. Il est constamment présent et ne quitte presque pas l'espace scénique. Les voix multiples des personnages, les cris d'esclaves torturés, les nombreuses fusillades, les rires et les claquements de mains des colons satisfaits des blessures infligées au Noir, sont autant de bruits qui envahissent la pièce de Dadié. La scène 6 du tableau I est rythmée par des

applaudissements ponctuant chaque apparition d'esclaves «*accueillis à coups de pied, de fouet et de crosse* » (p. 14).

Enfin, le surcharge scénique, provient de l'usage d'accessoires qui ne manquent pas également d'envahir le plateau. La représentation de scènes quotidiennes par le dramaturge, engendre nécessairement un nombre considérable d'objets. C'est l'exemple de la scène 2 du premier tableau où est mise en scène une cour royale : « [...] *Dans un coin, des instruments de torture. Une potence [...]. Sur le mur, une carte sur laquelle un des courtisans va dessiner des cercles [...]. Aux pieds du roi, viendront s'entasser des richesses [...]. Dans un angle, le globe.* » (pp. 7-8).

L'importance de la violence traduite à travers l'éclatement de l'espace, est également manifeste dans l'écriture du temps dont la reconstitution ne cadre pas avec la logique historique.

IV-2- Le dérèglement du temps

Nous nous focalisons ici sur le temps historique. Il ne s'agira pas de faire le rappel des faits ayant contribué à la construction de la fable, mais de voir comment Bernard Dadié —chez qui l'analyse est plus pertinente contrairement aux autres pièces où cette catégorie reste classique— insère dans la forme dramatique, cette longue période de violence. En effet, le dramaturge mêle à la fois dans *Iles de tempête*, les années 1642, période à laquelle Louis XIII autorise la traite des esclaves en vue de l'exploitation de la culture de canne à sucre aux Antilles ; 1776, date de la guerre d'indépendance américaine et 1802, période de l'insurrection de Toussaint-Louverture contre le retour à l'ancien régime. Tous ces repères historiques ne sont pas retracés de façon chronologique. Le dramaturge, à partir de constructions par juxtaposition, imbrication et mise en

parallèle, établit les corrélations entre les conflits qui ont meublé notre univers. C'est ce procédé d'emboîtement des événements qui gouverne le tableau V. Au sein de cette grande unité dramatique s'entremêlent deux faits historiquement distincts. Elle présente simultanément l'incarcération et la mort de Toussaint-Louverture en 1803 à Fort de Joux et la détention de Napoléon, puis sa mort en 1821. Le rapprochement de ces deux instants se fait à travers le montage d'un faux dialogue. Les répliques de Toussaint et de Bonaparte se suivent comme si les deux personnages se trouvaient dans la même sphère :

NAPOLEON : Je proteste à la face du ciel et des hommes contre la violence qui m'est faite, contre la violation de mes droits les plus sacrés, en disposant par la force de ma personne et de ma liberté. J'en appelle à l'histoire.

TOUSSAINT LOUVERTURE : Je suis un général français et je veux qu'on ait des égards pour moi. (p. 125)

C'est la preuve que Bernard Dadié compresse par un effet de télescopage l'Histoire afin d'élucider au mieux le mouvement de violence. Cette forte monstration des conflits est remarquée à travers le deuxième tableau. Ici, se côtoient plusieurs faits marquant diverses périodes. La scène I renvoie, avec les voix de Jefferson et de la foule américaine revendiquant la liberté, à la guerre de l'indépendance américaine (1776). Ensuite, apparaissent simultanément à la scène 2, les soulèvements d'esclaves dans les plantations (1987) et la prise de la Bastille. Le dramaturge nous ramène en 1789 avec l'Assemblée des colons.

En somme, le temps historique chez Dadié ne s'inscrit pas dans une relation chronologique et fidèle des événements. Le dramaturge procède à une désorganisation de l'histoire afin de transposer au mieux, sur le terrain dramaturgique, les conflits saisis en divers endroits. La dramatisation de la violence met finalement en crise l'entreprise coloniale. L'exposition sans détour, en effet, des exactions du colon, fait de la dramaturgie des années 1970, le théâtre d'une déconstruction du mythe occidental.

V- LE THEATRE DE LA VIOLENCE COLONIALE OU L'ECRITURE D'UNE DEMYTHIFICATION

Avec la dramaturgie de la violence coloniale et celle des conquêtes, le Blanc est propulsé dans l'espace du Noir. Il y est représenté en fait pour être jugé. Les pièces étudiées, en effet, sont de véritables lieux de procès pour le colon perçu comme celui qui disloque le cercle des Noirs. Ainsi, l'image du bon Blanc venu apporter la civilisation et le progrès s'est muée en une peinture dépréciative, si bien que l'on est parvenu à l'équation Blanc = Mal. Il y a ici une inversion des rôles. On n'exhibe plus la violence des coutumes nègres jugées régressives, mais l'on relève sans ambages la bestialité des pratiques coloniales. Dès lors, les Blancs apparaissent sous les aspects de « *négrier* » (*Iles de tempête*, p. 37), de « *marchand profiteur* », d'« *escroc* », d'« *usurpateur* » (*Tarentelle noire diable blanc*, pp. 15, 20, 23). L'œuvre de Sylvain Bemba met en lumière, à partir du titre même, *Tarentelle noire et diable blanc*, la déchéance du colon comparé ici à « *un démon étranger* », « *un éteigneur d'âme* » (p. 21) venu plonger les consciences des peuples noirs dans « *la nuit de l'obscurantisme et du désordre métaphysique* » (p. 22). En somme, le Blanc est un être vilipendé, dont l'autorité est de plus en plus contestée, voire défiée. Un tel traitement du personnage blanc, déconstruit le mythe de l'Occident longtemps entretenu par le théâtre populaire. C'est aussi une écriture cathartique qui vient purger les frustrations subies pendant de longues années de soumission. Le théâtre historique devient par conséquent une sorte de défouloir, c'est-à-dire un espace de libération des pulsions longtemps réprimées. A travers cette plate forme, le colonisé d'hier décharge non seulement sa haine de l'autorité blanche, mais surtout revendique la reconnaissance de sa race. Ce phénomène de diabolisation du Blanc enclenché dans le théâtre africain depuis 1956 avec *Et les chiens se taisaient* du

martiniquais Aimé Césaire, crée en dehors de l'effet compensatoire, une contre-mythologie qui magnifie les personnalités noires au détriment du colonisateur. La montée des héros négro-africains comme modèle et idéal de vie, contribue à effacer de la mémoire du Noir, le mythe de la suprématie occidentale. On attribuera pour ce faire des actes de bravoure aux figures africaines. Les œuvres se muent dès lors en de véritables épopées à travers lesquelles les dramaturges célèbrent le courage des leaders noirs reconnus comme tels par la collectivité des opprimés. Ceux-ci, en effet, sont présentés dans un duel avec le Blanc qu'ils ne manquent pas d'affronter malgré leurs maigres moyens. L'écriture des personnages du Blanc et du Noir témoigne d'une politique de démembrement de la logique colonialiste. Le discours dans cette optique apparaît certes comme un moyen de reconstitution de l'histoire africaine, mais surtout comme une rupture du silence longtemps imposé. La violence verbale proférée par les Noirs constitue ainsi la manifestation d'une démythification de l'héroïsme blanc. On assiste à une sorte de révolution dont la première arme est la parole. Par elle, on injurie le Blanc, on proteste contre lui, on dénonce son inhumanité. Cependant, cette critique acerbe de l'Occident à travers la libération du verbe ne s'accompagne que d'une timide remise en question des codes d'écritures dramatiques transmis à l'origine aux écrivains africains. Par conséquent, chez la plupart d'entre eux, le modèle aristotélicien demeure encore le soubassement esthétique du traitement de la violence coloniale, même si certains auteurs essaient d'en bouleverser quelques principes.

C'est l'exemple de Bernard Dadié avec qui la règle des trois unités est complètement ignorée. L'histoire est racontée dans ses pièces, sous forme de tableaux construits de façon discontinue. C'est en réalité une série de situations autonomes, relevées en des endroits différents. L'éclatement de l'espace, en effet, ne favorise pas un enchaînement des faits. Il désorganise la fable qui, à

l'image de toute fresque historique et comme l'écrit Martin Esslin à propos du théâtre de Bertolt Brecht :

n'est pas soumise à la nécessité de tenir le public en haleine ; la pièce est construite sans rigueur et épisodique : au lieu de construire une progression aboutissant à une apogée dynamique, l'histoire se déroule en une série de situations séparées... Alors que le drame aristotélicien ne peut être construit que comme un tout, le drame épique peut être découpé en tranches qui continueront à avoir un sens et à donner du plaisir.¹

Dans *Béatrice du Congo*, les trois premiers tableaux sont organisés de manière à faire promener le lecteur-spectateur d'un espace européen avec les conflits de la conquête arabe et de la reconquête bitandaïse, à un espace africain où les bitandaïses tentent de conquérir le M'banza Congo. Tout comme la fable et l'espace, le temps est également désarticulé. Son irrégularité telle qu'elle a été mentionnée plus haut, piétine l'esthétique occidentale inculquée par l'enseignement colonial. Quant aux personnages, ils ne sont plus qu'une collectivité, une seule entité créée pour dire et faire la violence. Désignés par le mot « *acteur* », dans *Le Soleil de l'aurore* d'Alexandre Kum'a N'dumbé III, ces êtres, démunis de toute individualité, agissent dans un mouvement d'ensemble, si bien que leurs discours ne s'inscrivent pas dans un échange classique, mais dans des répliques apparentées à des litanies.

Sans vouloir reprendre les analyses précédentes, retenons que ces écarts, aussi précoces qu'ils puissent paraître sont l'expression d'une volonté de démythifier le colon et sa culture jugée supérieure. La décadence du mythe occidental fait en outre tomber le voile du Noir indigène, sauvage, sans aucune richesse culturelle. Il s'agit ici de la dialectique démythification/mythification

¹ Martin Esslin cité par Barthélémy Kotchy in *La Critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard dadié*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 143.

dans la mesure où, le Blanc, démasqué par ses pratiques inhumaines revêt désormais le statut du barbare, tandis que le peuple noir acquiert, avec la mise en scène des figures héroïques africaines, la considération due à toute race humaine.

Cette écriture de démythification, de même que les autres manifestations de la violence sus-analysées, reposent sur un réalisme qui fait de l'Histoire le pivot du théâtre politique.

VI- DRAMATISATION DE LA VIOLENCE POLITIQUE ET POIDS DU REEL

Le théâtre de la violence politique, on l'a vu, est un théâtre qui met en scène les horribles conflits qu'ont suscités plusieurs années de colonisation. C'est un théâtre de procès, de dénonciation, mais aussi de réhabilitation des peuples assujettis par le biais d'une reconstruction de la vérité sociale. Il n'est donc pas étonnant que l'Histoire en tant que sujet soit au cœur de cette catégorie de dramaturgie. Une telle présence du réel dans le monde fictif du théâtre, met à rude épreuve le principe de l'imaginaire propre à toute production littéraire. On est en présence d'une dramaturgie du réalisme dont l'objet est de « *doubler par la scène, la réalité, d'en donner une imitation aussi fidèle que possible* ». ¹ Dès lors, les drames historiques se laissent envahir par un flot d'événements arrachés au passé, au point où ils revêtent très souvent le caractère d'un reportage historique. *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao, Iles de tempête, Tarentelle noire et diable blanc*, avec leur forte dose d'Histoire, constituent un théâtre particulièrement documentaire que Patrice Pavis définit comme « *un théâtre qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources*

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 285.

authentiques, sélectionnés et “montés” en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge. »¹

En tant que tels, ces textes s’opposent à un théâtre de pure fiction, jugé trop idéaliste pour une époque marquée par d’importantes mutations politiques. Le contexte social, en effet, ne favorise pas le recours aux histoires privées c’est-à-dire aux histoires individuelles des personnages. Il impose l’écriture de l’Histoire comme le moyen non seulement de révéler la réalité sociopolitique du moment, mais de s’en rapprocher davantage. *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* d’Alexandre Kum’a N’dumbé III —que l’auteur lui-même nomme « *pièce-documentaire* »— épouse totalement la lutte libératrice des Bissao-Guinéens et des Cap-Verdiens. La pièce témoigne d’ailleurs le dramaturge a été écrite juste après l’assassinat de Amilcar Cabral par les fascistes portugais et leurs fantoches². L’Histoire ici commence depuis le titre de la pièce qui renferme le nom d’un grand révolutionnaire et stratège guinéen dont l’auteur tente de reconstituer l’action dans le contexte du mouvement pour la libération nationale. La situation est rendue avec beaucoup de fidélité dans la mesure où l’écrivain retrace avec très peu de modification, les débuts de la lutte, la création du (P.A.I.G.C)³, la mobilisation souvent très difficile des masses, la formulation d’une idéologie au fur et à mesure que la lutte avance. Les dates, les noms des espaces, la description des événements concordent avec le récit des historiens. Le 3 Août 1959, jour de grève menée par les dockers de Pidjiguidi, la prise le 25 mai du camp portugais de Guiledje, la mort de Cabral, la politique d’éducation des masses sont autant d’éléments que confirme à la fin de la pièce Alexandre Kum’a N’dumbé III (lui-même historien de formation) dans son rapport sur la colonisation portugaise en Guinée-Bissao. L’authenticité des faits et des paroles donne au théâtre « kumaien » une efficacité didactique qui

¹ *Ibidem*, p. 373.

² In postface de *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao*, Paris, Jean-Pierre Oswald, 1976.

³ Parti Africain pour l’Indépendance de la Guinée-Bissao et des îles du Cap-vert.

transcende la fable. En effet, l'Histoire dans *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* ne s'arrête pas à la dernière scène. Elle va au-delà de l'espace dramatique et prolonge l'action dans l'esprit des lecteurs-spectateurs. On le voit, avec l'écrivain camerounais, il y a très peu d'invention, si bien que le public à du mal devant un tel spectacle, à démêler le vrai du faux c'est-à-dire le réel de l'imaginaire. Le poids de l'Histoire ainsi nettement affirmé, provoque le dépérissement de la fiction reléguée au second plan.

Avec *Iles de tempête* de Bernard Dadié, l'Histoire entraîne la fiction dans un mouvement de morcellement des informations. Le mécanisme de la fabulation dès lors, se trouve désarticulé par la force du réel qui se manifeste dans certains éléments scéniques. Les éléments du décor par exemple, ne renvoient pas à une simple esthétique. Ils ont pour fonction de faire revivre l'Histoire. La reproduction par le décor d'un champ de canne à sucre avec des esclaves ou encore d'une véranda où des Blancs à table se font servir par leurs domestiques noirs, renvoie à une époque bien précise. Ces images sont celles de la période esclavagiste et coloniale marquée par l'écart social entre deux groupes d'individus et au-delà, entre deux mondes. Quant aux didascalies, elles fournissent beaucoup de détails et d'indications sur les personnages et les situations, de sorte à donner au lecteur-spectateur l'illusion du vrai et à permettre au metteur en scène une représentation assez réaliste de l'Histoire. Le nombre important des personnages référentiels dont plus de quarante ont droit au moins à une réplique¹ et le discours revendicatif propre aux assujettis sont des choses qui authentifient l'histoire racontée. Le fictif dans la démonstration « dadienne » des conflits politiques est submergé par la réalité sociale si bien que l'imaginaire est finalement à rechercher dans la manière de présenter l'Histoire. La perversion du temps historique à travers la juxtaposition

¹ Nicole Vincileoni, *Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié*, Paris, Les classiques, 1996, p. 245.

d'événements distincts, la compression dans une œuvre de plusieurs siècles d'Histoire relève, en effet, de l'invention de l'auteur.

Contrairement aux pièces de Alexandre Kum'a N'dumbé III et de Dadié où la réalité est montrée sans trop d'embellissement et de façon assez claire, *Tarentelle noire et diable blanc* met constamment en concurrence l'Histoire et la fiction. Il y a, à ce niveau, une sorte de va et vient entre ces deux réalités. Le dramaturge superpose aux discours des personnages, des récits prélevés sur de vrais rapports administratifs. C'est le cas du code de l'indigénat rappelé par l'un des narrateurs pour expliquer aux lecteurs l'atroce situation de privation et de déculturation dans laquelle le colon contraignait les nègres. Relevons-en un extrait en guise d'illustration :

[...] Par ordre du commandant militaire, les danses sont interdites, toute infraction étant punie des travaux forcés. Par ordre du commandant militaire, il est interdit de chanter car l'autorité coloniale sait maintenant que la chanson était un bouclier mental et moral utilisé par les opprimés pour tenter de donner un goût agréable au vin amer de l'affliction qui fermente dans laalebasse de leur gorge. Le tout en application du code de l'indigénat rendu exécutoire par un arrêté du gouverneur général. Aux termes du code de l'indigénat, sont notamment considérés comme infractions : [...] le refus ou la négligence de faire des travaux, tout acte irrespectueux ou propos tenus en public dans le but d'affaiblir le respect dû à l'autorité française. Il est à noter que dans les discours et les propos irrespectueux, sont également compris les chants, les bruits mensongers. (p. 55).

On peut également noter les rapports de « 1923 » et de « 1921 » qui exposent les mesures draconiennes imposées aux travailleurs noirs, de la violence perpétrée sur les chantiers de construction gérés par les compagnies concessionnaires en l'occurrence la C.F.C.O. La pièce de Sylvain Bemba fonctionne en fait comme un film, un reportage qui se débobine au fil de

l'œuvre. La structuration du texte en épisodes ponctuées par des dates historiques rompt momentanément le processus fictionnel pour projeter le public dans l'univers de la mémoire d'où ressurgissent les souffrances du passé. La période de 1890 à 1916 sous titre du premier épisode, rappelle la conquête militaire de la région du Congo. Quant au second épisode, il renvoie à l'implantation des entreprises d'exploitation qui s'effectue entre 1916 et 1920. La suite des années vingt, correspondant au troisième épisode, fait penser à l'installation et à l'enracinement de la colonisation. Bien que l'œuvre de Sylvain Bemba semble quelque peu dominée par le fantastique, enraciné dans le culturel et le traditionnel, c'est l'Histoire en tant que cause et enjeu de l'écriture qui y déclenche la fabulation.

Cette utilisation de l'Histoire comme prétexte et finalement comme moteur du drame, s'illustre également dans la seconde pièce d'Alexandre Kum'a N'dumbé III, *Le Soleil de l'aurore*. L'œuvre présente un schéma abstrait qui rappelle l'expérience de la plupart des nations africaines anciennement colonisées. Se déroulant dans un pays quelconque, l'action est soutenue par des personnages génériques, des voix qui symbolisent des métiers, des partis pris politiques et des attitudes pour et contre la révolution. Mais dans cet « univers de l'anonymat » où la fiction *a priori* se taille la part belle, surgit l'Histoire nettement présente dans le langage insurrectionnel des luttes indépendantistes africaines. Le réel trahit ainsi la fiction en des endroits du texte, par le biais de mots, de scènes renvoyant à un pan de la vérité sociopolitique. La chanson qui accompagne la fête de la liberté, « *Indépendance cha-cha-cha, indépendance twist, indépendance cha-cha-cha* » (p. 51), renvoie à la célébration de l'indépendance du Zaïre. La didascalie de la page 45 « *une foule manifeste avec des banderoles en criant « nous voulons l'indépendance. L'indépendance tout de suite* » illustre la période de 1958 où des manifestants pancartes et banderoles en main, réclament à Dakar une indépendance immédiate et totale au Général

De Gaulle. Les scènes de décapitation des rebelles puis de leur pendaison sur la place du marché, celles de l’embrasement du quartier des révoltés rappellent les horreurs indescriptibles du régime Ahidjo¹ que confirme Jacques Beaumont dans son livre intitulé *L’U.P.C.... Parle* :

Tout un quartier de Douala, le populeux quartier Kongo, considéré comme un repère de maquisards, est cerné par un cordon de l’armée ayant ordre de tirer sur toute personne qui tenterait de s’échapper ; arrosé d’essence par hélicoptère, il est complètement détruit par le feu. L’on prend et l’on fusille sur les places publiques et les marchés où les têtes des victimes sont exposées pour inspirer la terreur aux populations.²

Bien qu’elle semble primer dans *Le Soleil de l’aurore*, la fiction est toujours rattrapée par l’Histoire qui la talonne et finit par la submerger d’une manière ou d’une autre.

En définitive, la dramaturgie démonstrative des violences politiques ne repose pas sur des mythes, des contes. Elle est fortement liée à des phénomènes sociaux concrets où l’Histoire occupe une place fondamentale. Tout porte à croire que pour les « auteurs de la réhabilitation », le théâtre n’a été qu’un moyen de faire ressurgir le passé douloureux des peuples noirs dans l’optique d’en faire un témoignage nécessaire à l’édification d’une conscience nationale, d’une conscience panafricaine.

¹ Peul musulman du Nord et premier ministre depuis 1958, Ahmadou Ahidjo fut le premier président de la République du Cameroun de 1960 à 1982.

² Jacques Beaumont, *L’U.P.C....Parle ...*, Paris, Maspéro, 1971, p. 46.

L'analyse de la violence dans le théâtre africain de William Ponty aux années 70, a montré deux catégories de conflits issues du fait colonial. La violence des mœurs mise en scène à Ponty pour légitimer l'entreprise civilisatrice du Blanc, donnait en spectacle la vie indigène taxée de barbare par la critique occidentale. Ainsi les sacrifices humains, le fétichisme, les divinités, toutes ces réalités qui caractérisent la société indigène, sont revisités à travers le prisme du colon. Si la tradition est aussi fortement présente au cœur du théâtre, ce n'est pas pour être rehaussée. C'est plutôt pour servir à remettre en question certaines mœurs en déphasage avec la nouvelle éthique. Décrier, en effet, d'une telle façon les coutumes noires, n'est-ce pas inciter clairement à épouser systématiquement la culture blanche, symbole de l'évolution et du progrès ? Cette écriture de dénigrement ne manquait pas de désaxer les fondements de la société traditionnelle au fur et à mesure que l'idéologie coloniale gagnait du terrain dans les mentalités des nègres. Le théâtre de Ponty est totalement gouverné, monté de toute pièce par la politique colonialiste. C'est un théâtre d'assimilation qui, calqué sur la conception dramatique des classiques et sur leur technique de représentation, bouleverse les canons indigènes de la mise en scène. Il retourne le jeu contre les masses colonisées voyant ainsi leurs pratiques dépréciées, vilipendées au nom d'un certain progrès. Malgré la présence çà et là d'éléments théâtraux traditionnels (rites et rythme tam-tamesque) et de récits oraux comme le conte, la légende et le mythe, les œuvres restent envahies par l'esthétique aristotélicienne. L'on en conclut que la violence telle que représentée dans le théâtre de William Ponty répond d'une idéologie coloniale dont l'objet est la soumission de l'art africain à des fins politiciennes.

Cette canalisation des créations artistiques suscite d'énormes frustrations qui vont exploser après les indépendances à travers ce que nous avons nommé les violences anti-coloniales. Ces violences viennent en réaction à la politique de musellement perpétrée par le colon. L'ennemi dès lors, est convoqué sur scène

pour y être condamné, démythifié au profit des personnalités africaines. Désormais, le théâtre ne s'aligne plus sur la vision occidentale. Il déconstruit plutôt l'armure de l'envahisseur pour restaurer la vérité historique qui passe par l'exhumation des héros noirs, devenus le point de mire des Africains. Cette violence de réhabilitation soutenue par une écriture fortement épique, prend dans les guerres de résistances, une valeur thérapeutique : Les Noirs peuvent non seulement accepter leur défaite, mais surtout guérir du complexe de colonisé. Cependant, ce qui est paradoxal chez ces dramaturges des indépendances, c'est la présence dans leur théâtre censé démanteler le système colonial et tout ce qu'il contient d'avalissant pour le Noir, des données esthétiques occidentales comme fondement de leur écriture. Une telle imitation, en effet, du modèle français dans une entreprise de reconstruction de soi, porte à son paroxysme la violence coloniale qui s'est déplacée de l'histoire racontée pour s'implanter dans les moyens d'expression. C'est certainement là que réside la vraie répression européenne. Cette difficulté à s'émanciper des usages classiques rend quelque peu illusoire les luttes de libération engagées dans tout le monde noir encore sous l'emprise de la culture occidentale.

Le théâtre d'après les indépendances, bien qu'il tente d'inverser les pôles du conflit par la monstration de mouvements révolutionnaires éclatés, demeure dans les « griffes » de l'envahisseur dont les modes d'écriture continuent de gouverner les œuvres africaines.

A partir des années 1980, on assiste à l'avènement de dramaturgies qui, dans le traitement de la violence, semblent rompre avec la période allant de Ponty à 1970. Les violences socio-politiques qu'elles mettent en œuvre sont tournées, non plus en direction de l'envahisseur blanc mais plutôt vers les nouveaux dirigeants africains ayant à charge la gestion de leurs pays nouvellement indépendants. Si les écrivains appartenant à cette deuxième

mouvance théâtrale ont le mérite de projeter sur leurs sociétés un regard critique intérieur, parviendront-il à transcender les canons esthétiques occidentaux hérités de l'école William Ponty ?

**DEUXIEME PARTIE :
LA VIOLENCE DU DESENCHANTEMENT ET
L'AMORCE D'UNE ECRITURE DE RUPTURE**

Après l'euphorie des indépendances marquées par les récits unificateurs et galvanisants des grandes épopées historiques, commencent les décennies du désenchantement que l'on pourrait situer entre 1970 et 1990. C'est une période dans laquelle s'intensifient les crises qui secouent l'Afrique post-indépendante au double plan politique et culturel. Avec l'avènement des satires socio-politiques, —telles que *Monsieur Thôgô-gnini*, *Mhoi-Ceul*, *Les voix dans le vent* de Bernard Dadié, *Le Président* de Maxime N'débéka, *Laisse-nous bâtir une Afrique debout* de Benjamin Matip et *Ile de Bahila* de Cheik N'dao—, l'on découvre une autre forme de colonisation menée cette fois, par les nouveaux dirigeants africains qui n'hésitent pas à opprimer les peuples pour satisfaire leurs intérêts personnels. Comiques ou tragi-comiques pour la plupart, ces œuvres satiriques paraissent, malgré la couleur locale qu'elles revêtent, relever encore des formes occidentales dans le traitement de la violence socio-politique en Afrique.

Une telle prépondérance de l'esthétique étrangère au sein d'un théâtre aspirant à la libération du continent noir, pose, en effet, la problématique de l'identité des écritures dramatiques africaines. Comment exprimer dans la langue du colonisateur et en dehors des canons hérités du même colonisateur, les préoccupations et les sensibilités des peuples africains ? Cette difficulté majeure à laquelle se trouve confrontée la majorité des auteurs, suscitent dans les années 80, un engouement pour la recherche esthétique. Celle-ci lance ainsi l'écriture africaine, d'une manière générale et particulièrement celle de la violence, dans une quête identitaire.

Le « *Théâtre-rituel* » de la Camerounaise Wèrèwèrè Liking (appréhendé comme une mise en scène moderne des rituels ancestraux), la « *Griotique* » (« *relative à la manifestation des arts dramatiques qui se veulent*

authentiquement nègres »¹) et le « *Didiga* » (art de l'impensable tiré des récits épiques de grands chasseurs en pays bété) des Ivoiriens Niangoran Porquet et Bernard Zadi Zaourou sont autant d'expériences dramaturgiques caractérisées par le retour aux sources traditionnelles, pris comme une voie d'affranchissement du théâtre négro-africain. Dans la même veine, le Congolais Sony Labou Tansi, opte pour un théâtre de l'insolite consacré à un travail sur la langue française qui court-circuite l'univers linguistique. Sur ce fondement, la quasi-totalité de l'œuvre théâtrale « sonyenne » prend à rebrousse-poil certaines règles classiques.

S'il est vrai qu'à la lumière de ces pratiques dramaturgiques singulières, on assiste indubitablement à une réappropriation des formes d'écritures occidentales, peut-on considérer cependant que les œuvres concernées constituent pour autant une africanisation de la violence telle que représentée au théâtre ? C'est dans cette interrogation que réside l'intérêt de la présente étude qui prend en compte l'analyse des techniques d'écriture mises en place par les auteurs dans leur politique de déconstruction et de reconstruction des habitudes théâtrales, perçues comme un frein à l'épanouissement artistique des écrivains africains. Il s'agit de voir comment se manifeste la tentative de rupture chez les différents dramaturges ; l'objectif final étant de déterminer l'impact de l'entreprise d'« innovation » esthétique sur l'évolution du traitement de la violence et partant, sur celle du théâtre africain.

Trois chapitres structurent cette deuxième partie de notre travail. Le premier s'intitule : un contexte politico-culturel de crise. Il implique des éléments aussi bien socio-culturels que littéraires et constitue de ce fait, une sorte de passerelle c'est-à-dire, une mise en rapport entre l'univers politique chaotique africain et l'émergence d'un théâtre de la satire socio-politique

¹ Koffi Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.194.

(visant à mettre sur scène le paradoxe tragique des pays africains dont la politique reste encore calquée sur celle tant décriée du colonisateur). Esquisse d'une poétique de la violence : un essai de redéfinition, fera l'objet du deuxième chapitre. Il s'agit à ce niveau, de montrer comment le réaménagement des acquis occidentaux, le retour aux pratiques traditionnelles et leur re-écriture, remettent en question la manière classique de traiter le phénomène de la violence. En effet, on a l'impression que de nouvelles formes se créent pour adapter davantage l'écriture des conflits sociaux aux exigences du moment. L'émission d'une telle hypothèse se justifie dans la mesure où tout porte à croire que la combinaison du passé et du présent s'apparente à un « cocktail » culturel dont le but semble être de libérer l'art dramatique et partant, le génie créateur de l'écrivain africain. Enfin, le troisième chapitre — la dramaturgie de l'insolite— porte sur la subversion du langage qui conduit manifestement au court-circuit de l'univers linguistique. Tel que le suggère son titre, il met l'accent sur ce que le théâtre de la désillusion contient d'inhabituel, de surprenant et surtout de dérangeant au double niveau du fond et de la forme.

Au total, notre objectif à ce stade de la réflexion est de montrer la manière dont les dramaturges illustrent, à partir d'écritures du « dedans », le désarroi socio-politique des peuples noirs, affirmant ainsi leur volonté d'offrir de nouvelles perspectives au théâtre africain.

CHAPITRE I : UN CONTEXTE POLITICO-CULTUREL DE CRISE

Ce premier chapitre nous ramène à une dimension socio-historique de l'écriture de la violence. Il correspond à la période qui prend en compte les événements socio-politiques majeurs allant de 1960 à 1990. Son rôle est d'aider à déterminer les conditions politiques et culturelles qui auraient d'une façon ou d'une autre présidé aux dramaturgies du désenchantement, en l'occurrence au théâtre de la satire. Il s'agit en réalité de faire un détour extra-textuel, nécessaire à la compréhension de l'essai de « rupture » engagé dans les œuvres de la désillusion. Le cauchemar issu des indépendances, en effet, a dérouté le peuple ainsi que les écrivains dans la mesure où, la liberté, le progrès et l'unité tant espérés n'ont pas été au rendez-vous. Il y a dès lors, une discordance entre l'idéologie indépendantiste et la réalité sociale, un déphasage entre les grandes fables unificatrices et l'action politique. Cette contradiction remet en question certaines idées politiques, culturelles et suscite dans le domaine littéraire quelques questions. Quels sont les faits marquants de cette période du désenchantement et comment sont-ils représentés dans les œuvres satiriques ? Que devient, par conséquent, la Négritude (ce courant de pensée collectivement défendu par un grand nombre de négro-africains) dans une Afrique où l'absurdité des indépendances constitue désormais le centre d'intérêt de l'écriture dramatique ?

I- UN UNIVERS CHAOTIQUE

Obtenues au prix du sang et de la vie, les indépendances africaines n'ont pas auguré d'un avenir meilleur. Bien que le Blanc ne tenait plus les rênes du pouvoir, sa politique d'oppression et de déshumanisation, elle, n'a pas cessé de régenter les sociétés nouvellement « libérées ». La prolifération d'ouvrages critiques —tels que *Main basse sur l'Afrique*¹ de Jean Ziegler, *Afrique sans foi ni loi, mort aux droits de l'homme*² de Louis Emgba Mekongo, *L'Afrique désenchantée*³ de G. Gosselin et *L'Afrique étranglée*⁴ de René Dumont— est la preuve d'une unanimité quant à la situation chaotique des pays africains. La majorité des politologues et des hommes de lettres dont les titres des œuvres ne traduisent pas moins cette réalité, s'accordent sur le mauvais départ des ex-colonies. Les conflits, en effet, éclatèrent déjà dans les premières années des indépendances à l'intérieur des nations africaines en construction. Dès 1961 par exemple, le Congo explosa. La mutinerie, la sécession du Katanga et l'assassinat du leader politique Patrice Lumumba ont plongé ce pays dans un cycle infernal de conflits. Notons également la guerre du Biafra qui a opposé au Nigeria, de 1967 à 1970, les chrétiens Ibo aux musulmans du Nord. Les calamités ne se sont pas arrêtées à ces premiers affrontements. Il vint la série des coups d'Etat militaires qui a achevé de désagréger la machine politique en Afrique. Du Togo au Niger en passant par le Congo Brazzaville, la Haute-Volta⁵ (avec l'assassinat du Président Thomas Sankara), la Centrafrique et le Ghana (avec la chute de Kwamé N'Krumah), règne une instabilité politico-économique devenue presque chronique. Toute l'idéologie des luttes indépendantistes fondée sur l'unité des africains se disloque en créant les

¹ Jean Ziegler, *Main basse sur L'Afrique*, Paris, Seuil, 1978.

² Louis Emgba Mekongo, *Afrique sans foi ni loi, mort aux droits de l'homme*, Paris, La Bruyère, 1990.

³ G. Gosselin, *L'Afrique désenchantée*, Paris, Anthropos, 1978.

⁴ René Dumont, *L'Afrique étranglée*, Paris, Seuil, 1982.

⁵ Ancienne appellation de l'actuel Burkina Faso, pays francophone situé en Afrique de l'Ouest.

conditions d'une fracture sociale généralisée. La majorité des pays d'Afrique noire a été bouleversée par d'importants affrontements dont les conséquences économiques et sociales sont indescriptibles.

La sécheresse appauvrit les paysans qui, en désertant les zones arides pour les espaces urbains, augmentent la démographie des villes et la création de bidonvilles (preuve palpable des inégalités sociales). A ce propos, l'exemple de Pikine (une agglomération de Dakar) relevé par René Dumont est très édifiant : « *On y trouve, nous dit Annick Osmont, souvent une quarantaine de personnes de tout âge et sexe confondus vivant ensemble dans une baraque de deux pièces d'une surface habitable ne dépassant pas les 24m², sans eau courante, sans électricité, sans toilettes. Des quartiers entiers n'ont pas d'égouts* »¹. Les habitants de ces baraques où le sanitaire n'existe presque plus, continue de témoigner René Dumont, sont passés de « *55 000 en 1964 à 300 000 en 1974* »². L'absence d'espace vital entraîne au sein des populations, de nombreuses épidémies et favorise par ailleurs, la recrudescence de fléaux tels que : le vol, la mendicité, la prostitution des femmes et des enfants sur les trottoirs des capitales africaines.

L'Afrique est devenue un espace d'insécurité, une société de non valeur dès lors que la débauche et la délinquance se vivent au plus haut sommet des Etats. Les dirigeants ont, en effet, dès leur arrivée au pouvoir, pactisé avec les puissances étrangères. De connivence avec l'ex-colon, les autorités ont « liquidé » les richesses nationales. Dans son article intitulé « *Le Sénégal brade son patrimoine* »³ René Dumont explique comment ce pays a exporté à tour de bras vers les nations riches, ses ressources naturelles (fer, phosphate, poisson). La majeure partie de la pêche est exploitée par la flotte étrangère surtout

¹ R. Dumont, *op. cit.*, p. 41.

² *Ibidem*, p. 223.

³ Idem, *Démocratie pour L'Afrique, Longue marche de l'Afrique vers la liberté*, Paris, Seuil, 1991, p. 152.

soviétique, peu soucieuse de ménager l'espace maritime. La Côte d'Ivoire, elle, a gaspillé en corruption et en somptuosité les surplus des bonnes années, celles du « *miracle économique* » ivoirien de 1960 à 1978¹. La corruption amplifiée a compromis le Nigeria, si bien que malgré le « *boom* » pétrolier, ce géant africain n'a pas échappé à l'endettement. De même, les atouts économiques du Zaïre au sous-sol riche n'ont servi à rien, sinon à alimenter la guerre, notamment celle qui a embrasé la région des grands lacs. Les sociétés ont été privatisées et le marché confié aux entreprises étrangères. Seule la classe des favorisés a tiré des dividendes de cette politique qui n'est rien d'autre qu'un moyen d'appauvrir les masses et de creuser davantage l'écart entre les classes sociales. Les détournements constants des biens publics, l'enrichissement effréné des minorités privilégiées enfoncent inéluctablement les pays africains dans une dépendance économique accrue. Les aides extérieures se multiplient (et les dettes aussi) tandis que la production va décroissante. Cet illogisme s'explique par le gaspillage des prêts et des fonds publics affectés à des projets mal étudiés ou quelquefois inopportuns, voire inutiles. C'est par exemple, le cas de l'élévation d'édifices souvent inadaptés aux réalités du terrain. En Zambie, alors qu'il existait déjà des artisans locaux qui produisaient et vendaient à moindre coût les briques, le gouvernement autorisa la construction en 1967, d'une grande briqueterie censée desservir tout le pays. Face à l'ampleur du déficit occasionné, l'usine arrêta de fonctionner trois semaines après son ouverture². A cela s'ajoute l'édification de bâtisses au luxe démesuré et insolent. Il en est ainsi de la basilique Saint Pierre de Yamoussoukro en Côte d'Ivoire (qui contraste avec les hameaux de paysans affamés par une politique agricole irrationnelle), de la somptueuse demeure de Mobutu dans son village Gbadolite au Zaïre. Au Togo, l'énorme réserve de chasse dans le Nord du pays que le président Eyadema s'est aménagée, pour

¹ *Ibidem*, p. 170.

² René Dumont, *L'Afrique étranglée*, Paris, Seuil, 1982, p. 41.

son plaisir, soustrayant ainsi de grandes surfaces de terres à une paysannerie manquant déjà d'espaces cultivables¹. Déterminant finalement les priorités des nations en fonction de leurs intérêts, les dirigeants africains s'engagent dans une autocratie qui renforce les inégalités sociales encore plus marquées qu'au temps de la colonisation.

Il est clair que la société d'après les indépendances ne reflète guère les beaux projets socialistes qui ont guidé les différentes luttes révolutionnaires. La notion de socialisme africain elle-même demande à être redéfinie dans une Afrique où « *le gouvernement du peuple se fait* », aux dires de Okot Bitek, « *pour et par les instruits* »². Le prestige de l'éducation, en effet, a disqualifié l'immense majorité des illettrés pour asseoir la suprématie de la minorité instruite. Dans son essai intitulé *Afrique sans foi ni loi, mort aux droits de l'homme* dont les titres des chapitres sont significatifs —« *De l'indépendance à la tyrannie* », « *De l'inquisition à la forfaiture* », « *Une société de non valeurs* », « *Corruption et association de malfaiteurs* », « *Complicité des intellectuels* »³— le camerounais Louis Emgba Mékongo démontre que l'arbitraire, l'injustice, les voies de faits constituent les causes fondamentales de la régression de l'Afrique. S'appuyant sur des faits précis, cet auteur dénonce la machine à répression mise en place dans les pays africains. Les tortures infligées aux populations, les exécutions sommaires des opposants aux régimes dictatoriaux et des magistrats insoumis constituent ainsi, les marques d'un continent en putréfaction. C'est une Afrique où les valeurs traditionnelles fondées sur la solidarité, le partage, l'honnêteté ne signifient plus rien pour la nouvelle classe dirigeante. Seule la violence et la mort priment dans les instances judiciaires. Les douze condamnations à mort et les onze exécutions prononcées par un tribunal militaire qu'a présidé en Guinée Equatoriale (de

¹ Idem, *Démocratie pour L'Afrique, Longue marche de l'Afrique vers la liberté*, Paris, Seuil, 1991, p. 207.

² Okot Bitek cité par R. Dumont, *ibidem*, p. 254.

³ L. E. Mekongo, *op. cit.*

1979 à 1986)¹ un membre du gouvernement, reflète quasiment la situation politique en Afrique. Les rapports d'Amnesty International de l'année 1988 évoqués par Louis Emgba, quant à l'injustice et à la méconnaissance des droits fondamentaux de l'homme en Afrique, restituent l'importance des massacres qui y règnent :

Dans le rapport d'Amnesty International de l'année 1988, on lit sur les cas de tortures ou de crainte de celles-ci, recensés dans trente cinq pays, huit d'entre eux sont des pays africains : Afrique du sud, Burundi, Kenya, Namibie, Ouganda, Tchad, Zaïre et le Zimbabwe. Vingt pays où des disparitions forcées ont été constatées, cinq sont africains : Ethiopie, Kenya, République centrafricaine, Tchad, Zaïre. Sur vingt autres pays où les exécutions sommaires ou arbitraires, décès en cours de détention, exécutions extra-judiciaires, ou menaces d'exécutions extra-judiciaires sont constatées dans seize pays, sept de ceux-ci sont africains : Guinée Conakry, Guinée Equatoriale, Malawi, Mauritanie, Nigeria, Somalie, et Tunisie. Enfin, sur les atteintes aux droits de l'homme portées contre les parlementaires dans douze pays, cinq de ces derniers sont africains : Guinée Equatoriale, Kenya, Zaïre, et Zimbabwe².

L'Afrique d'après les indépendances représente par conséquent, un espace de musellement où la moindre velléité de contestation et de revendication est sévèrement réprimée. C'est ce qui explique la traque et la contrainte à l'exil d'artistes trop engagés dont les écrits subversifs dérangent les politiciens. Citons en guise d'exemple, l'incarcération de l'écrivain nigérian Wole Soyinka. L'auteur en témoigne dans un ouvrage autobiographique intitulé *Cet homme est mort*. Ce livre dit-il, est : « *le récit d'une expérience de prison et le cri de colère d'un intellectuel et d'un poète face aux brutalités d'une guerre qui sert de diversion à l'exploitation et de prétexte à l'arbitraire.* »³

¹ L. E. Mekongo, *op. cit.*

² *Ibidem*, pp. 19-20.

³ Wole Soyinka, *Cet homme est mort*, récit traduit de l'anglais par Galle Etienne, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1984, p. 11.

Aussi, de nombreuses censures d'œuvres littéraires notamment théâtrales, virent-elles le jour dans la plupart des pays. L'interdiction portait plus sur les représentations, parce qu'avec le taux élevé d'analphabétisme, la mise en scène constituait contrairement au texte, une meilleure tribune pour la masse des « sans voix ». C'est le cas du dramaturge ivoirien Bernard Zadi Zaourou dont la pièce, intitulée *L'Oeil*, fut interdite à Abidjan en 1975 après trois représentations. Les explications de l'écrivain font la lumière sur la pression arbitraire subie par les artistes :

[...] Dans ce texte, on me reprochait d'abord d'être opposé au dialogue ! A la vérité le ministre, son cabinet et moi-même avons eu plusieurs entretiens pas toujours très sereins : on me demandait de rayer certains passages et même de supprimer carrément le dénouement ! J'avais fait clairement comprendre que c'était impossible ; autant abattre les piliers qui soutiennent la maison ! Cette première accusation était d'ordre politique. La deuxième raison était d'ordre linguistique : j'employais le français de moussa, c'est-à-dire le petit nègre. Ce qui avait été jugé inconcevable. Troisième raison : les grossièretés qui feront passer les ivoiriens pour des gens mal éduqués si la pièce était jouée hors du pays. Je n'ai pas fait de réponse écrite à M. Ouindé car j'avais appris de très bonne source que le ministre avait exercé des pressions sur certains journalistes pour empêcher toute intervention écrite de ma part. [...] Tous ces facteurs ont donc joué : mais il semble que ce soit la scène de la réhabilitation qui ait incommodé les officiels. Toutes les supputations étaient permises et l'opinion publique n'a pas cru aux raisons qui avaient été données et qui, somme toute, étaient fort légères. Personne, en fait, n'a été dupe dans cette affaire.¹

Ce propos confirme bien la tyrannie des pouvoirs politiques qui sanctionnent injustement les artistes dont les actions sont souvent perçues, comme fauteuses de troubles et de rébellions. A la fois témoins et victimes du

¹ Entretien de Wolfgang Zimmer avec Bernard Zadi Zaourou in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°48, 2^e trimestre, 1978, pp. 33-34.

malaise socio-politique, les écrivains, de même que les masses ne se retrouvent plus dans cette Afrique désunie, rongée par la gabegie, la corruption, toute chose mettant en péril les valeurs traditionnelles. Les notions de cohésion et d'union des peuples noirs qui ont accompagné les luttes pour les indépendances, tombent par conséquent en désuétude. Fondée également sur cette idée d'appartenance raciale et de rassemblement, la Négritude (mouvement d'engagement culturel et politique d'avant la décolonisation), connaîtra une décadence dans la mesure où elle ne semble pas répondre aux violentes réalités post-coloniales.

II- LA DECADENCE DE LA NEGRITUDE

La question de la Négritude, on le sait, a fait l'objet de plusieurs analyses. S'il est vrai qu'une bonne partie de ces écrits lui reconnaissent une importance, il existe cependant des réflexions contradictoires qui ne posent plus la Négritude comme un élément fédérateur des réalités négro-africaines. C'est donc un concept qui ne fait plus l'unanimité parce qu'il est vivement contesté par certains écrivains de la post-indépendance.

II-1- Le rejet du concept de la Négritude

La mise en crise de la Négritude est à rechercher avant tout dans la contradiction liée à son fonctionnement. Issue du mot « nègre », la Négritude constituait un « *terme défi* »¹ dont l'objectif était de narguer le Blanc et sa panoplie de préjugés. « *Il y avait en nous [affirme Aimé Césaire] une volonté de défi, une affirmation de violence dans le mot nègre et dans le mot négritude* »². Ainsi l'idée de « nègre », péjorative et offensante à l'origine, perd aux yeux de l'opprimé son acception injurieuse pour, comme un

¹ Aimé Césaire cité par René Depestre in *Bonjour et adieu la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 142.

² *Ibidem*

boomerang, revenir à la face de l'opresseur, remplissant soudain une fonction de réparation et de justice. Dès lors, la Négritude fut assimilée à une réaction contre les frustrations d'un système avilissant, ayant pour seul but de nier au Noir son humanité. Elle était de ce point de vue, l'expression d'une appartenance culturelle, d'une revendication des valeurs négro-africaines à travers l'art. Cette entreprise de réhabilitation passe cependant par l'imitation du modèle occidental dont on prétend décrier les affres.

C'est un paradoxe tragique qui remet en question l'intérêt de la Négritude dans la lutte pour l'émancipation culturelle et culturelle du Noir. Ce non sens a suscité des interrogations au sein de groupes d'intellectuels, notamment chez les anglophones (qui furent parmi les premiers en s'en plaindre). On se souvient de la fameuse boutade de Wole Soyinka : « *Le tigre ne proclame pas sa tigritude, il saute sur sa proie et la mange* »¹. Ceux-ci reprochaient précisément aux « *frenchie* »² de parler énormément de leur culture mais de vivre à la française. Le décalage entre l'aspect théorique de la Négritude et son application en fait finalement selon Stanislas Adotévi, une réalité mythique parce que reposant sur des notions à la fois confuses et inexistantes. Pour ce critique, la Négritude est un concept théoriquement inachevé qui faiblit de l'intérieur et s'expose à un effritement. La Négritude, pour dire comme Stanislas Adotévi « *affirmait de manière abstraite une fraternité abstraite du nègre* »³. En clair, telle que formulée à l'origine, (c'est-à-dire fondée sur « *une conscience aiguë de la race noire et sous-tendue par une thèse fixiste, supposant une essence rigide et commune à tous les nègres que le temps n'atteint pas* »⁴) la Négritude ne pouvait résister longtemps ni aux variations historiques ni aux réalités géographiques.

¹ Soyinka Wole cité par Lilyan Kesteloot in *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001, p. 260.

² *Ibidem*

³ Stanislas Adotevi, *Négritude et négrologues*, Paris, Union Générale d'Édition, 1972, p. 45.

⁴ *Ibidem*

Les Noirs ont certes en commun des siècles d'esclavage et d'oppression, mais les réalités géographiques leur ont donné des visions différentes de la liberté. Même en Afrique, les problèmes changent pour peu qu'on passe du Bénin à la Côte d'Ivoire et de la Côte d'Ivoire au Mali. Dès lors, l'idée de race et de couleur qui fondait la Négritude perd toute pertinence et se heurte à des conceptions plus actualisées, voire plus réalistes des sociétés africaines. C'est ce que pense Henri Lopès pour qui : « *Nous ne saurions plus nous définir par la race ou par tout autre élément somatique, mais par la géographie et surtout par cette communauté de choix qui fonde mieux l'unité nationale et internationale* »¹.

La Négritude devient de ce fait, un mouvement désuet dont les possibilités sont toutes épuisées. Pour Sony Labou Tansi, elle est un combat qui ne se justifie plus. C'est une réalité d'un autre ordre issue d'une conjoncture particulière. Si l'on est honnête, précise encore Sony, « *on reconnaît que la négritude est une réaction normale du temps où les papes se réunissaient pour voir si le Noir avait une âme. Si en le tuant, on commettait un péché. Aujourd'hui le monde a changé [...]* »². Cette thèse de l'écrivain congolais est partagée par René Depestre dans *Bonjour et adieu la négritude*. Comme le laisse transparaître le titre de l'ouvrage, l'essayiste haïtien reconnaît d'abord l'efficacité de la Négritude dans le passé « *comme équivalent du marronnage culturel que les masses d'esclaves et leurs descendants opposèrent à l'entreprise de déculturation et d'assimilation de l'Occident colonial* »³. Il soutient par la suite que le temps est venu de faire le procès de ce mouvement qui, à mesure qu'on l'érigait en idéologie, voire en ontologie,

¹ Henri Lopès cité par L. Kesteloot, *op. cit.*, p. 259.

² Interview de Benoît Bikindou avec Sony Labou Tansi, « Sony Labou Tansi cherche un autre sens à la vie » in *Bingo* n° 401, Juin, 1986, p. 58.

³ René Depestre, *Bonjour et adieu la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 83.

prenait un sens plus ambigu, de sorte qu'il est devenu une pensée mystifiante et un concept de néo-colonisation¹.

Outre son caractère suranné, la Négritude est perçue comme une machine contraignante qui a fini par canaliser de façon univoque l'art négro-africain. Dans son discours au festival panafricain d'Alger en 1969², Henri Lopès trouvait que l'idéologie « négritudienne » inhibait les écrivains noirs et endiguait leur force créatrice. En effet, le conformisme de style et de contenu auquel conduisait ce concept était, pour l'écrivain, aussi préjudiciable à la vitalité culturelle que les autres carcans d'ordre moral. Ce courant de pensée est perçu dans cette optique, comme un élément de servitude, un frein au libéralisme culturel mais aussi politique, en ce sens qu'il est passé d'un mouvement littéraire et artistique à une idéologie d'Etat. Ce « glissement de terrain » a occasionné des dérives qui ont donné à la Négritude des formes souvent inattendues. Avec le Général Mobutu, on parlait « *d'authenticité* »³. Il fit rebaptiser au nom de cette originalité, les villes et les personnes. C'est ainsi que les écrivains Georges N'gal et Valentin Yves Mudimbe devinrent respectivement Mpaal o Mpaal Ngal et Voumbi Yoka Mudimbe. Mais cela n'a pas empêché l'installation de la dictature au Zaïre. De même, Senghor avait érigé la Négritude en idéologie nationale. Elle justifiait aux dires de Lilyan Kesteloot, « *toutes ses décisions, même les moins bonnes, comme la suppression du multipartisme pendant dix ans* »⁴. La Négritude a de fait servi d'alibi au néocolonialisme. Quand Tchicaya U Tam' Si précise dans un entretien avec Marc Rombaut, que « *le monde est à construire au futur... C'est le XXIe siècle que je voudrais prendre à bras le corps, et dès à présent ne pas vendre à bon compte huiles lourdes, copal, cobalt, cuivre, café, bananes,*

¹ *Ibidem*, p. 82.

² L. Kesteloot, *op. cit.*, p. 260.

³ *Ibidem*, p. 261.

⁴ *Ibidem*

cassitérite et ma peau ! »¹, il désigne l’hiatus existant entre les théories officielles de la Négritude et une pratique politique qui maintient les termes de l’ancien pacte colonial (où la force de travail du Noir et ses matières premières étaient cédées à vil prix). Loin donc d’armer leur conscience contre la violence du sous-développement, cette action politico-culturelle embrigade les nègres dans un mode de vie parfaitement inoffensif pour un système qui dépossède les hommes et les femmes de leur identité, de leur humanité. Il y a ici, un besoin pour les écrivains de rompre le cercle racial de la Négritude pour l’intégrer dans une conception du monde, dans la mesure où le Noir, tout comme le travailleur blanc ou jaune, est victime de la structure capitaliste de nos sociétés. Cette situation doit inciter les colonisés à projeter leur lutte au-delà de toute considération de couleur, de nuance de peau. C’est pourquoi Jean-Paul Sartre, dans son ouvrage *Pour une anthologie de la poésie*, présente la Négritude comme une réalité qui « *est pour se détruire* ». Elle est « *passage* » ajoute-t-il « *et non aboutissement, moyen et non fin dernière* »². Autrement dit, ce mouvement a constitué pour le philosophe français, une phase de la dialectique actuelle riche/pauvre.

Toute cette écriture de la contestation —vue du reste comme un aspect de l’histoire— met non seulement fin au discours monolithique, mais suscite également un éclatement de la critique aussi bien littéraire que politique.

II-2- La fragmentation du discours critique

La première décennie des indépendances fut une période d’enthousiasme et de ferveur collectifs car, pour une fois, écrivains et dirigeants politiques épousaient le même point de vue. Ils s’entendaient pour dénoncer la

¹ Tchicaya U Tam’ Si cité par L. Kesteloot, *ibidem*, p. 263.

² Jean-Paul Sartre cité par R. Depestre, *op. cit.*, p. 154.

colonisation et fustiger ses exactions. Aussi glorifiaient-ils les héros africains qui s'étaient opposés à la présence du Blanc sans omettre de célébrer tous les rois du passé dont l'honorabilité a été ternie par les préjugés du colonisateur. Les œuvres de cette époque rendaient avec un certain conformisme les phénomènes sociaux. Presque tous les écrivains s'accordaient sur les objectifs à atteindre : réhabiliter le peuple africain à travers une écriture magnifiant les valeurs nègres. Du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, toutes les nations décolonisées se sont mobilisées pour crier leur indépendance en tant que communautés opprimées. La critique, par conséquent, relevait d'un sens unique dans lequel se reconnaissaient les intellectuels négro-africains. Il y avait naturellement une sorte de complicité, de solidarité due à la veine idéologico-littéraire que partageaient les écrivains : la Négritude. Celle-ci se voulait un principe de mobilisation politique et culturelle à l'échelle du continent.

Cette unité dans le discours critique perd progressivement de son intensité à partir des années 1970. Le discours africain fut dès la deuxième décennie moins unanime dans la mesure où, l'appréciation de la situation socio-politique n'était plus la même pour les artistes et les hommes politiques. Les premiers se sont mis à s'intéresser à la gestion des nouveaux pouvoirs. Les pièces furent ainsi adaptées à la nouvelle donne, si bien qu'aux « *spectacles-célébration* »¹ se substituèrent des « *spectacles-dénonciation* »². La réflexion théâtrale dès lors, se trouve décentrée. Elle délaisse les récits épiques pour s'intéresser désormais aux drames survenus aux lendemains des indépendances. On parle subséquemment, de littérature post-coloniale pour désigner l'ensemble des œuvres portant sur les problèmes politico-culturels que connaissent les pays africains après leur libération. *Main basse sur le*

¹ Jean-Pierre Guingané, « De Ponty à Sony », in *Notre Librairie*, n° 100, Paris, CLEF, Janvier-Mars 1990, p. 82.

² *Ibidem*

*Cameroun, autopsie d'une décolonisation*¹ de Mongo Béti en est un exemple. Un aperçu du contenu des pièces publiées autour de 1980, nous permet de constater que les dramaturges ont décrié sur tous les tons la nouvelle violence perpétrée dans les sociétés africaines. Avec *La Parenthèse de sang*, pièce « crue » qui s'ouvre sur des soldats surexcités prêts à tirer et se referme par une fusillade sans précédent, Sony Labou Tansi met en scène un régime démoniaque et sanguinaire. *La République, farce tragique* et *Le Jeu des maîtres*, de Ibrahima Sall et de El Tayeb El Mahdi font la peinture d'une société caporalisée où la liberté n'est qu'illusoire et l'espace morbide. *L'Oeil* de Bernard Zadi Zaourou dénonce le cynisme de certaines autorités qui usent de leur pouvoir économique pour déshumaniser davantage les indigents. M. Sôgôma Sangui, en l'occurrence, achète l'œil d'Amani pour parfaire la vue de son épouse. Cette forme de trafic d'organe, reflète un monde décadent où l'humanisme semble ne plus être d'actualité. Moustapha Wade et Caya Makhélé quant à eux, mettent respectivement en exergue (dans *La Tragédie des indépendances* et dans *Le Coup de vieux*) l'échec des indépendances et la décrépitude de l'homme victime de cette situation. En raillant ainsi la médiocrité des pouvoirs africains foncièrement corrompus, en représentant les absurdités de la vie, les malheurs du peuple auxquels celui-ci a fini par s'habituer, les auteurs de la post-négritude rompent manifestement avec le consensus idéologique aux lendemains des indépendances. Il s'installe alors, un nouveau discours individuellement assumé par les écrivains, en ce sens que chacun essaie de restituer l'univers politique selon ses aspirations et ses expériences personnelles.

La violence mise en scène dans ce cas, ne se justifie plus par une quelconque appartenance raciale. Elle est devenue un problème national. Même si elles semblent se rejoindre, les fables de la violence sont chacune

¹ Mongo Béti, *Main basse sur le Cameroun, autopsie d'une décolonisation*, Paris, Maspero, 1972.

inspirées d'une situation particulière, observée dans un espace précis. La critique des conflits sociaux par conséquent, se nationalise dans la mesure où elle est en rapport direct avec les réalités concernant respectivement les artistes. Il en résulte l'apparition d'une catégorisation de la production littéraire africaine. Les numéros de *Notre Librairie* consacrés à la littérature de chaque pays africain, ont traduit une tendance favorisant l'épanouissement d'une vie artistique nationale suscitée par des contraintes et des situations d'écriture particulières. Cette nationalisation de la création ne saurait être cependant appréhendée comme une balkanisation de la littérature africaine, mais plutôt comme la reconnaissance d'une richesse culturelle. C'est le début d'un changement continental et même mondial ; car nous convenons avec Pius Ngandu Nkashama que : « *Prétendre changer le destin du continent n'a de sens que si le rêve commence par les cloaques du quartier, par les minarets qui émergent des huttes de paille, par la latérite rouge qui ensanglante les troupeaux de moutons squelettiques* »¹.

On note de fait, à ce stade de la parole critique, une pluralité de visions qui bouleverse le discours univoque né de la Négritude. Ce discours est davantage éclaté du fait de l'amorce d'un foisonnement d'écritures qui, par leurs particularités et par leurs variations d'un dramaturge à un autre, enrichit aussi bien le champ de la critique sociale et politique dans les œuvres que celui de la critique littéraire. En réalité, les écritures théâtrales se sont pour la plupart libérées du carcan des principes « négritudiens » fondés sur une approche marxiste des phénomènes sociaux. L'Histoire comme ensemble de faits réels et conventionnels fédère de moins en moins les pièces. Par conséquent, la prééminence du fond en matière de fiction n'est plus ce qui conditionne la dramaturgie du désenchantement. C'est davantage la forme en tant qu'élément caractéristique d'une création qui permet de cerner les différentes

¹ Pius Ngandu Nkashama, *Ecritures et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 71.

appréhensions des conditions sociales. L'on est donc passé d'un discours critique soutenu majoritairement par les tenants de la primauté du sens, à des discours critiques relevant des procédés d'écriture.

En effet, la génération des écrivains de la désillusion élabore des théâtres où le traitement de la violence politique vécue comme une obsession, tend à rompre avec le langage dramatique hérité de l'ancien maître. Ainsi, avec l'emploi de mots orduriers, la cruauté et la familiarité du langage, le mélange du tragique au burlesque, la brutalité des scènes, le remodelage d'éléments culturels traditionnels, Bernard Zadi Zaourou, Sony Labou Tansi, Ibrahima Sall, Caya Makhélé, El Tayeb El Mahdi, Moustapha Wade, tous ces témoins du post-colonialisme, décrivent la « *mocheté* »¹ de la vie en piétinant les règles établies par le colonisateur. La critique sociale, on le voit, donne lieu à une ambition esthétique fondée sur la recherche de formes nouvelles. Aussi conviendrons-nous avec Ange-Séverin Malanda que l'originalité de la plupart des écrivains de la désillusion (et pas seulement Sony Labou Tansi auquel il fait allusion) semble être d'apporter à la littérature africaine « *un style, un lexique, des thèmes et des personnages singuliers* »². Leurs choix esthétiques conviennent parfaitement à la crise économique-politique que connaît l'Afrique. Cette déformation ou cette liberté artistique, qui du reste permet de se rapprocher de la réalité, soumet les critiques à une analyse plus structurelle des œuvres. D'ailleurs, cette approche formelle se faisait déjà vers les années 70 avec l'avènement du structuralisme dans l'étude du récit³. Elle s'est accentuée avec la liberté d'expression relevée chez les écrivains. Dès lors, la critique littéraire cesse d'être monolithique et les approches, plus en contact avec les textes, s'affranchissent progressivement des dimensions idéologiques et

¹ Ce terme est emprunté à Sony Labou Tansi qui l'a souvent utilisé dans ses interventions.

² Ange-Séverin Malanda cité par Jean-Michel Devesa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives gauches du Congo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 104.

³ L. Kesteloot, *op. cit.*, p. 264.

psychologiques. C'est pourquoi, Pius Ngandu Nkashama, mettant en valeur les nouvelles écritures africaines, insiste sur le pluralisme et les qualités d'expression que sur l'idéologie¹.

Au total, l'impuissance du mouvement de la Négritude face aux nouvelles réalités socio-politiques, a déplacé l'intérêt du discours littéraire en général et celui du théâtre en particulier. L'écriture, s'enrichissant de différents traitements du fait social, influe sur la critique littéraire dont les méthodes ne se limitent plus à l'approche purement idéologique. Une telle entreprise artistique semble donner à la dénonciation des conflits un autre objectif. A la réhabilitation de la race noire visée à travers la stigmatisation de la colonisation se substitue, en effet, la promotion de l'individu en tant qu'être social. La lutte par le biais de la critique des mœurs politiques tend ainsi à s'élargir, en ce sens qu'elle met l'homme au cœur des écritures de revendication. Ce témoignage de l'auteur congolais, Sony Labou Tansi, fait la lumière sur le nouvel engagement que semble revêtir le théâtre africain :

*Le théâtre est l'art qui laisse plus de place à l'homme. Et malgré toutes les grandes machineries que des créateurs [...] utilisent dans leur mise en scène, l'homme reste le centre, le poumon, la respiration essentielle du spectacle. Dans nos sociétés déboussolées et arrogantes, l'homme véritable ne peut être saisi qu'à travers un regard théâtral.*²

Aussi, ajoute-t-il dans un entretien accordé à la revue *Calao*, « pour moi, le plus important est d'arriver, en Afrique, à créer avec mes confrères un espace pour l'homme »³. Le propre de l'art est donc selon Sony, d'impliquer l'humanité tout entière.

¹ P. N. Nkashama, *op. cit.*

² Entretien de Caya Makhélé avec Sony Labou Tansi, « Je fais du théâtre par ambition » in *Jeune Afrique*, n° 1297, 13 Novembre 1985, p. 60.

³ Sony Labou Tansi, in *Calao*, Novembre-Décembre, 1986, p. 8.

La décadence de la Négritude et la fracture du discours critique favorisent le nouvel objectif que les écrivains essaient d'assigner à la littérature : traduire non pas une fictive unité des peuples africains, mais décrire dans des formes singulières, la tragédie des indépendances africaines. Ce désir de faire correspondre l'écriture dramatique aux réalités post-coloniales a pour conséquence, la montée d'un théâtre de la satire appréhendée comme la manifestation certaine d'une désillusion profonde.

III- LA MONTEE DU THEATRE SATIRIQUE : EXPRESSION D'UNE DESILLUSION

III-1- La satire du pouvoir politique

L'Afrique indépendante ne diffère guère, du point de vue socio-politique, de l'Afrique coloniale dans la mesure où les dirigeants africains ont choisi d'imiter le Blanc, notamment dans l'abus du pouvoir. C'est donc une politique fondée sur l'égoïsme, où les gouvernants considèrent les gouvernés comme des esclaves et le pays comme leur propriété privée, que fustigent les dramaturges du désenchantement.

Dans *Les Voix dans le vent*, Bernard Dadié dépeint avec virulence un monde violé, terrorisé, réduit en captif par le Macadou et ses acolytes. Grâce à son pouvoir politique, le Macadou soumet le peuple dont il spolie tous les biens. Dans cette veine, la politique va de paire avec l'extrême violence, les crimes qui apparaissent comme les seuls moyens d'accéder au pouvoir. On comprend donc que Nahoubou, pour parvenir à la réussite sociale, boive le sang de sa mère et de son frère après les avoir tués. La politique telle qu'elle se présente dans le monde décrit par le dramaturge, abolit le sentiment filial chez

le personnage désireux d'obtenir coûte que coûte le pouvoir. Celle-ci n'est pas dans l'Afrique indépendante une entreprise noble, mais l'aboutissement d'ambitions macabres et criminelles. Le revers du pouvoir que rappelle Bacoulou, le grand sorcier, —« [...] *vouloir être riche, célèbre, c'est toujours se mettre en dehors des règles, refuser de faire la queue dans la vie, être hors ligne, hors série. Au masque que tu as choisi, il faudra chaque année sacrifier vingt personnes.* » (p. 65)— n'émeut pas Nahoubou pour qui une seule chose compte dorénavant : l'ascension sociale. Il ne se soucie pas du côté avilissant de ce pouvoir sur lequel continue d'insister Bacoulou : « *Difficile, très difficile de rester homme lorsqu'on veut à tout prix être célèbre...* » (p. 56). Nahoubou choisit donc de devenir inhumain, pourvu qu'il détienne le pouvoir sur tous. Il assassine par conséquent Nakata, l'ancien Macadou, lui-même coupable d'actes ignobles. Au matricide et au fratricide s'ajoute ainsi le régicide. C'est le début d'une spirale de violences dans laquelle la vie est constamment menacée. Le pouvoir dans l'Afrique indépendante implique le bonheur individuel opposé au malheur collectif, les besoins de tous sacrifiés au profit de ceux d'une seule personne. Un tel pouvoir n'admet aucune velléité de contestation. C'est pourquoi la moindre opposition manifestée par le peuple contre le régime sanguinaire de Nahoubou 1^{er} est suivie d'un véritable massacre que le Macadou décrit comme « *la lessive du royaume* » : « [...] *gardes, je vous charge de faire la lessive du royaume ; que dans nulle case ne reste une tête qui ne pense comme moi ; je suis la vérité, la seule vérité* » (p. 109). La devise de ce dictateur est et demeure selon lui, « *des serviteurs et non des hommes* » (p. 110). Museler le peuple et empêcher les gouvernés de devenir des hommes, constituent le nouvel esclavage auquel les indépendances africaines ont donné naissance. Le règne de Nahoubou 1^{er} est le prototype des pouvoirs africains exercés sans partage ni compromis avec le peuple. Les nouveaux dirigeants, en effet, font table rase du passé et se construisent un présent marqué par la course à la richesse.

Le Président du congolais Maxime N'débéka, restitue dans sa dimension terrifiante cette dictature des classes politiques teintée d'égoïsme. Celles-ci représentent plutôt des cellules de courtisans grouillant autour du président, toujours prêts à faire la courbette, dans l'espoir d'une parcelle de pouvoir. Le Président chez Maxime N'débéka, est un personnage atteint de gigantisme et dont « *les joies, les mépris, le bonheur doivent être du goût le plus élevé* » (p. 22). Pour mettre à exécution ses ambitions démesurées, le Président s'accapare le pouvoir en obligeant son entourage à se dessaisir de tous ses biens, afin de renforcer les caisses de l'Etat qu'il incarne : « *l'Etat, c'est moi* » (p. 22). Celui-ci n'hésite pas à clarifier l'objet de sa politique : « [...] *Je vais sucer comme une sangsue tous les grands, tous ceux qui se disent mes amis, tous ces ambitieux. Je suceraï jusqu'à la moelle de leurs os, jusqu'aux graisses de leur âme[...].* » (p. 25). L'idée de main mise et de monopolisation du pouvoir par une seule personne que traduit ce discours, transparait au plan scénique à travers le maintien de la foule dans les coulisses. En retrait des pôles de décision, le peuple se contente, dans l'œuvre de Maxime N'débéka, d'applaudir et de crier « *vive le Président ! vive le Président !* ».

C'est également le langage de l'argent qui prévaut avec le personnage de Thôgô-gnini, à qui la pièce doit son titre. Fidèle à son nom —signifiant en malinké « *celui qui veut à tout prix arriver [au sommet], se distinguer* »¹— Thôgô-gnini apparaît dans l'œuvre de Bernard Dadié comme un être dépendant du bien matériel, qui ne vit que pour lui-même. Toute l'action de la pièce dès lors, consiste à étaler, afin de les censurer, les méfaits de la conception « *thôgôgninienne* » de la vie. L'existence pour cet individu n'a de sens que si l'on est économiquement puissant. C'est pourquoi il n'hésite pas à contraindre

¹ Ben K'anene Jukpor, *Etude sur la satire dans le théâtre ouest africain francophone*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 120.

les siens au travail, pour obtenir beaucoup d'argent et des honneurs, tels que les lui ont promis les Blancs : « *Tu seras, toi, notre auxiliaire le plus précieux...Et tu auras beaucoup d'honneur parce que tu seras riche, très riche, nous t'enrichirons...* » (p. 22). Envahi par l'idée de devenir riche, Monsieur Thôgô-gnini s'emploie à brimer les sujets du roi, à exploiter ses semblables et à écraser les plus faibles pour se hisser haut dans la hiérarchie socio-politique. Craint de tous, même des magistrats, qui du reste sont à sa solde, Monsieur Thôgô-gnini règne en maître absolu. Il détient le pouvoir politique et en abuse sans retenue. L'autorité négative que représentent Nahoubou 1^{er} et Thôgô-gnini achève de déshumaniser le peuple africain qui se voit déposséder de ses valeurs jugées surannées, défavorables au progrès. Cette politique de table rase que dénonce le dramaturge, transparait à travers l'agencement de l'action dans *Monsieur Thôgô-gnini*. La rencontre des cultures occidentale et africaine au tableau d'ouverture, est rapidement présentée pour exposer en détail, les conséquences de cette jonction dans les tableaux suivants. L'issue tragique du brassage culturel est annoncée dans le troisième tableau qui joue le rôle de passerelle entre les deux étapes historiques mises en relief dans l'œuvre. C'est une projection, une anticipation sur le futur dramatique des peuples noirs. L'élimination des personnages incarnant la vertu et la vie, est un prélude au massacre humain dont se rendra coupable Monsieur Thôgô-gnini. « *Fidélité. Reconnaissance. Vieillesse. Respect de l'âge. Tradition. Femme. Enfant. Amour. Drame. Tous bien morts. Le ciel dégagé. La voie libre !* » (p. 28). Cette exclamation de Thôgô-gnini à la fin du troisième tableau, annonce de rudes moments, assombris par une politique de l'individualisme : « *Désormais, c'est chacun pour soi !* » (p. 27).

Ce passé qui ne doit plus exister est substitué à un système politique d'oppression que fustige également le Camerounais Benjamin Matip dans *Laisse-nous bâtir une Afrique debout*. Comme le sous-entend le titre de la

pièce, le dramaturge met en scène un continent malade de ses dirigeants. Ceux-ci ont vendu leur âme aux colons et avec elle, celle de l'Afrique traditionnelle. L'œuvre, en effet, est un réquisitoire contre l'indépendance qui, loin d'apporter le bonheur espéré au peuple, semble approfondir et empirer le calvaire des africains. Ils sont terrorisés, embrigadés et réprimés à la moindre revendication, par des autorités assoiffées de pouvoir. Nko-Njok, lieu du drame est justement présenté comme « *un petit village perdu dans la brousse équatoriale de la République démocratique, sociale, populaire et africaine de "Banibil-Lon", un Etat indépendant d'Afrique* » (p. 6). C'est une espèce de huis clos où il se passe des choses affreuses : arrestations arbitraires, exécutions sommaires, viols. Aussi, la violence réside-t-elle dans le désenchantement des villageois qui se décrivent comme les « *cocus de l'indépendance* » (p. 102). Se sentant exclus de la nouvelle société pour laquelle la plupart ont lutté, ceux-ci accompagnent souvent le mot indépendance des adjectifs possessifs « *votre* », « *leur* ». Ils marquent ainsi, la distance qui les sépare des néo-colonisateurs que sont Aladji Bandalo et Onana Olinga, deux personnages connus pour leur cruauté et leur cynisme. Si le dramaturge souligne le pessimisme du peuple au point de l'amener à regretter le départ des Blancs, « *ce n'était vraiment pas la peine de foutre les blancs dehors* » (p. 24), c'est pour mettre davantage à nu l'échec des gouvernants issus des indépendances. Cet égarement des dirigeants qualifiés de « *pauvres types, d'illettrés et de bâtards sans dignité* » par François, un personnage rebelle, s'accroît avec la fin tragique que leur réservent les différents écrivains.

Il y a chez ces auteurs de la désillusion, une écriture de dépréciation des « personnages-bourreaux » à travers le grossissement des méfaits dont ils sont coupables. L'ironie qui accompagne la peinture des dirigeants africains est l'expression de l'aversion et partant, d'un parti pris contre « le terrorisme

politique » en Afrique. C'est donc pour marquer leur indignation que les dramaturges livrent les héros déchus à la vindicte populaire. Désavoué par le verdict du juge, monsieur Thôgô-gnini est hué et traîné par une foule en liesse. Celle-ci l'humilie en lui passant les chaînes enlevées aux mains de N'zékou, injustement condamné. Quant à Nahoubou 1^{er}, il est destitué par un peuple révolté. Seul et impuissant, ce roi sanguinaire se retrouve en face des voix accusatrices qui ne cessent de le troubler en lui rappelant constamment ses crimes : « *Il a tué sa mère. Il a tué son frère* » (p. 125). La mort de Nahoubou 1^{er}, titre même de la dernière scène, est revendiquée par les fantômes de ses victimes. Ceux-ci le conduisent de force dans le monde des morts : « [Les fantômes] *entraînant Nahoubou 1^{er} qui se débat* », « *le tirant vivement* » sont des indications scéniques qui montrent la fureur des spectres venus demander des comptes à leur bourreau. Benjamin Matip met fin aux exactions des gouvernants de Nko-Njok par un coup d'Etat dans lequel le docteur et les villageois valides ont joué aux côtés de Fouda, le rôle de militaire. C'est le même sort qui est réservé chez Cheik N'dao, à Amago le dictateur de *L'Île de Bahila*. L'écrivain fait de ce personnage un fanfaron qui vante son pouvoir alors même qu'il peine à l'exercer. D'abord, il n'a aucune autorité sur sa femme. Lolita le maîtrise et parvient à lui interdire tout contact physique avec elle. Ensuite, vient le peuple devant qui Amago ne peut se présenter par peur d'être assassiné. Enfin, le pouvoir de Amago est réduit à néant par les guérilleros et surtout par Pedro dont il redoute les positions. C'est finalement un dictateur décontenancé, dans une situation de dominant-dominé que Cheik N'dao porte ironiquement au pouvoir. Le destin tragique d'Amago s'accomplit en même temps que se dénoue l'intrigue. Celui-ci est éliminé par Alphonso, à la suite de la révolution du peuple, au moment où, entouré de ses sacs d'argent, il tente par avion, de s'enfuir de l'île devenue aussi pour lui un enfer. La violence faite aux dirigeants africains à travers leur chute programmée, constitue à la fois un moyen de purgation cathartique et un cri d'espoir qui

passent avant tout, par la monstration de ce qui freine toute entreprise de libération. Maxime N'débéka en fait de même avec le Président qu'il fait assassiner par Ossé, l'un de ses courtisans. Les autres personnages qui convoitent la chaise présidentielle subissent le même sort. C'est un véritable nettoyage qu'effectue Ossé, afin d'occuper sereinement le pouvoir tant recherché.

Ce sont au total, des tyrans en difficulté, pris au piège de leurs propres actions destructrices, que les dramaturges représentent au théâtre. La satire politique apparaît dès lors, comme l'espace d'un réquisitoire où « les Noirs-blancs » sont mis au banc des accusés. La « politique du ventre » qui fonde leur pouvoir est dénoncée sans détour, dans un langage aussi cruel que les abus critiqués. A la violence des mots et des événements, s'ajoute celle de l'autocritique. Le fait, en effet, que l'oppression fustigée soit à la fois perpétrée et dénoncée par les Noirs eux-mêmes, rend plus poignante l'écriture du désenchantement.

Le drame politique, avéré à travers le piétinement des libertés et le maintien de l'idéologie coloniale, s'illustre également dans les conséquences sociales qui en découlent.

III-2- La satire des mœurs sociales

L'une des conséquences immédiates de la dérive politique en Afrique « indépendante », est la perversion des mœurs sociales. Le laxisme des hommes au pouvoir, perpétrant dangereusement les habitudes du colon, engendre un nouveau mode de vie fondée sur la course effrénée au gain et au luxe. L'esprit communautaire et la solidarité des sociétés traditionnelles sont relayés par une politique de l'intérêt personnel, un individualisme criant. La

violence de ce point de vue, réside dans le marasme socio-culturel que connaissent les pays « décolonisés ». L'Afrique apparaît dans les œuvres de la désillusion comme un espace désagrégé, rongé de l'intérieur par le « virus de la modernité ». La ville constitue dans ces conditions, le lieu où se déroule en général la brutalité liée au changement négatif des mentalités. L'argent étant devenu, par le biais de l'entreprise coloniale, le seul fondement des rapports humains et de la vie sociale, on se livre pour l'obtenir, à toute sorte de bassesse. La corruption et l'irresponsabilité sont des actes courants chez les personnages habitants les zones urbaines. Papassidi maître-escroc, personnage central dont le nom constitue le titre de l'œuvre de Bernard Dadié, est le prototype du citadin qui sait s'offrir toute situation sociale avec l'argent. Papassidi accepte, pour se faire recevoir par le commandant, de « voir » préalablement le planton. « [...] *Mais si tu tiens à voir le commandant aujourd'hui* » lui dit le messenger de service « *il faut me voir d'abord* » (p. 18). Voir quelqu'un dans le jargon de la corruption en Afrique, c'est acheter ses faveurs, ses services (censés être gratuits). C'est également acquérir par l'argent la protection d'un tiers, surtout quant il s'agit d'une personnalité. Comme escompté par Papassidi, les cadeaux offerts au commandant ont eu un impact sur l'homme de loi qui a changé spontanément d'humeur. Mécontent de Papassidi à qui il reproche d'avoir déjà passé vingt jours dans le pays à courtiser les autres personnalités sans être venu le saluer, le commandant finit par lui proposer sa protection : « [...] *je parlerai de vous au Juge et si vous avez des problèmes particuliers, venez nous voir, nous essaierons de tout arranger* » (pp. 20-21). Ce que censure Bernard Dadié, c'est la malhonnêteté de certains responsables dont la complicité avec des individus de la trempe de Papassidi, met à mal l'intérêt général. La corruption est ainsi institutionnalisée, dès lors qu'elle est cautionnée par les dirigeants censés veiller au bon fonctionnement des services publics.

C'est donc une Afrique socialement agonisante que dépeignent les satiristes. Baignant encore dans les « laves vénéneuses » de la colonisation, le continent noir n'est aujourd'hui qu'une « jungle humaine ». Il connaît à travers ses villes, résultat de l'entreprise coloniale, la dépravation des mœurs traditionnelles. Ces parties occidentalisées des pays africains influent sur les habitants qui considèrent l'argent comme le seul moyen de garantir l'existence sociale. Les hommes n'hésitent pas par conséquent, à donner libre cours à leurs instincts les plus bas pour parvenir à une satisfaction socio-économique. Si la ville et ses secteurs administratifs constituent les principaux espaces des oeuvres satiriques, c'est parce qu'ils sont la preuve tangible et manifeste de l'aliénation culturelle. La vie active menée en plein air par la collectivité dans l'Afrique précoloniale, est substituée en Afrique indépendante, par une vie se déroulant dans des endroits clos, (décrits comme des bureaux) où les problèmes de la communauté sont délaissés au profit des préoccupations individuelles. Les rapports humains s'établissent au rythme des villes qui ne favorisent pas l'esprit communautaire. L'homme n'est plus un semblable, un frère, il revêt les caractères d'une proie, d'une victime que l'on n'hésite pas à dépouiller. Le cri « *au voleur!* » émis continuellement dans la pièce de Bernard Dadié (*Papassidi maître-escroc*), résume la situation sociale telle qu'elle se manifeste en Afrique urbanisée. L'oeuvre s'ouvre sur une scène de vol dans laquelle l'écrivain public, Aka, sa cliente et même un agent de police sont tous dépossédés de leurs biens en plein jour. Le deuxième tableau est un moment d'instruction sur l'art du vol. Aboukoua apprend à son ami Aka les mœurs sociales c'est-à-dire, la corruption, la tricherie, la duperie, le favoritisme, bref, toutes choses mettant en péril le sens de l'honneur et du mérite. C'est, en effet, ce monde déréglé et malade que Bernard Dadié illustre symboliquement à travers l'attitude d'un personnage au début de *Mhoi-Ceul*. Cet homme lit le journal à l'envers, afin de « *comprendre ce qu'ils* [les gens qui occupent les postes importants dans le pays] *veulent cacher* » (p. 13). Il

s'agit d'une société absurde dans laquelle les gouvernants se distinguent par leur irresponsabilité. Le paradoxe entre leurs dires et leurs actions restitue toute la violence contenue dans ce marasme social. Mhoi-Ceul dont le nom symbolise l'égoïsme de la société urbaine, prétend agir pour l'intérêt général. Il entend mettre de l'ordre dans son service où les employés travaillent dans des « *situations ambiguës* » (p. 24). Pourtant, sa volonté d'assainir cet espace contraste avec sa tendance à recourir systématiquement à la corruption. Mhoi-Ceul engage dans ses abus de pouvoir, Chérie Beauzieux comme « *secrétaire particulière* » (p. 36), en lui assurant une rémunération très élevée et en lui payant rétroactivement huit mois de salaire. Il ordonne en plus qu'on lui trouve dans un délai de quarante-huit heures, un « *appartement de six pièces* » (p. 37), une voiture et toutes sortes d'articles luxueux. Or, Chérie Beauzieux ne se présentera jamais au bureau. Son travail consiste en réalité à assurer les plaisirs sexuels de Mhoi-Ceul. D'ailleurs, la secrétaire n'est enregistrée sous aucun dossier de candidature. Lorsque le comptable, Cendiplaume, le fait remarquer à Mhoi-Ceul, celui-ci s'empresse de préciser : « *Pas de règle pour moi...et surtout lorsqu'il s'agit de la situation de Mademoiselle Chérie Beauzieux [...]* » (p. 37).

L'analyse onomastique des pièces dénote à travers l'appellation fantaisiste des personnages, l'irresponsabilité et la légèreté constatée dans les services publics. La dénomination *La Secrétaire particulière*, (titre de l'œuvre de Jean Pliya) prise dans le contexte de la satire sociale, renferme l'idée de favoritisme qui caractérise aujourd'hui les mœurs bureaucratiques. Nathalie est, en effet, une secrétaire hors paire. Incompétente et intouchable, elle jouit de la protection du chef Chadas qui, lui-même, occupe son poste grâce à l'appui d'un ministre. Non qualifié, il fait preuve d'injustice et sème le désordre dans le service. Celui-ci n'y vient que pour organiser des fêtes et des pique-niques au téléphone : « [...] *Alors, où en sont les préparatifs ? N'oublie*

rien, hein ! Le pique-nique de dimanche prochain doit mieux réussir que le précédent...C'est ça ! Tu avertiras les copains. Si, si. Je me charge du "metchouï". Rassure- toi. Il sera cuit à point [...]. Dis à Léonard d'acheter du vin rouge. Pas de la piquette, hein ! des "côtes-du Rhône", du "Beaujolais"...Bien sûr, j'apporterai ma camera. On filmera les scènes intéressantes. De beaux souvenirs pour la retraite [...]. Je voudrais être déjà à dimanche. (Il repose l'écouteur) Ouf ! Quel métier ! » (La Secrétaire particulière, pp. 20-21).

C'est cette politique de « pistonnage », fondement de la vie administrative en Afrique, que dénoncent les dramaturges à travers des personnages dont l'insouciance conduit inéluctablement à la ruine sociale. La-Nièce, exemple patent d'employée buissonnière, explique crûment le mode de vie urbain où le bureau devient une salle de récréation permanente. Nous citons longuement l'entretien entre La-Nièce et le directeur Mhoi-Ceul pour mieux souligner la léthargie sociale, substance même de la pièce de Bernard Dadié :

MHOI-CEUL : Que faites-vous ?

LA-NIECE : Rien !

MHOI-CEUL : Rien, dans un service officiel ?

LA-NIECE : Rien ! Je me repose...

MHOI-CEUL : Dans le service ?

LA-NIECE : Dans le service. Le travail m'ennuie.

MHOI-CEUL : Reposez-vous chez vous, à la maison.

LA-NIECE : Il me faut des amies pour bavarder. Ne me fatiguez pas, Monsieur le Directeur. Et surtout, ne me parlez pas de travail.

MHOI-CEUL: Vous êtes un cas.

LA-NIECE : Un cas franc. Je dis que je ne travaille pas et je ne travaille pas.

MHOI-CEUL : Et vous encombrez les bureaux...

LA-NIECE : Ne vaut-il pas mieux d'encombrer les bureaux que d'encombrer les rues ? [...]

MHOI-CEUL : Tout ça ne m'avance pas. Jamais de sanction ? [...] Jamais de conflit avec vos anciens directeurs ?

LA-NIECE : Jamais.

MHOI-CEUL : Qui êtes-vous donc, pour ainsi impunément narguer tout le monde ?

LA-NIECE : (riant) Moi ?

MHOI-CEUL : Vous êtes terriblement pistonnée ?

La-Nièce : On dit maintenant "protégée", Monsieur le Directeur. Chacun a ses protégés. Même les plantons ont leurs protégés. Une véritable inflation de protégés et de protecteurs, Monsieur le Directeur. Voulez-vous que je vous protège ? [...] (*Mhoi-Ceul*, pp. 26-29)

Pour faire davantage remarquer la dépravation des employés et la dégradation des mœurs, Jean Pliya confronte dans *La Secrétaire particulière*, la morale traditionnelle à celle des villes africaines. L'affolement grandissant du paysan à travers ses diverses altercations avec la grande dame de la ville, la jeune fille, le militaire et finalement le planton, montre le seuil d'intolérance atteint par la perversion des pratiques sociales. De même, l'exaspération de Mathias dans *J'accuse* de Protais Asseng, qui se traduit par des cris incontrôlés de colère est aussi dans une large mesure, celle des peuples africains, violentés par les vices auxquels s'adonnent certains individus. L'exposé de la perversion sociale devient, ici, —comme l'indique d'ailleurs le titre— un réquisitoire. Indigné de voir Akuma, son médiocre élève, chef du service au sein duquel il postule, Mathias se lance dans une litanie d'accusations où tout le monde est traité d'hypocrite et de faible :

[...] *J'accuse les hommes pour leur faiblesse, leur ignorance, leur folle ambition et leur esprit corrompu.*

J'accuse la terre qui les supporte, indifférente, alors qu'elle devrait s'effondrer sous le poids des impies.

J'accuse le soleil qui les chauffe et les éclaire ; et la lune et les étoiles, aussi. J'accuse la pluie qui rafraîchit autant la douce colombe que le loup carnivore. J'accuse le chant matinal de la perdrix qui réveille justes et méchants.

J'accuse les femmes, les mères qui mettent au monde de tels monstres. J'accuse le moine sur son prie-Dieu d'ébène qui prie pour le salut de tous les humains et leur pardonne.

J'accuse la société, ramassis de vanité et d'hypocrisie.

J'accuse les gouvernants, les institutions et toutes les organisations qui prétendent instaurer des lois et la paix dans le monde qu'ils savent vouer à la destruction.

J'accuse Dieu, ce sourd, ce muet, cet aveugle qui attend je ne sais quelles horreurs pour les anéantir [...] (pp. 35-36).

Cette fureur que laissent transparaître les propos de l'ancien instituteur dénote un état de mort sociale qui s'origine dans la dégénérescence morale, idéologique et culturelle. L'attitude des nouveaux dirigeants africains suscite de nouvelles pratiques sociales dans lesquelles s'égare la masse africaine, profondément désillusionnée. C'est le cas de l'héroïne dans *Le Certificat de Sita* du camerounais Jean-Laforest Afana. Avec un certificat d'étude, Sita se rend en ville, dans l'intention de trouver du travail, en vue de garantir le bien-être de sa famille et de son fiancé restés au village. Loin de réaliser son ambition, la jeune fille s'enlise dans la pègre urbaine et se livre malgré elle, à la prostitution. Le commissaire, le brigadier et l'employé lui promettent tour à tour un travail fictif. Leurs désirs sexuels assouvis, ces hommes bafouent et rejettent leur victime. C'est finalement avec une grossesse non désirée que Sita retourne au village, totalement désenchantée : « [...] *Pour le restant de ma vie je ne verrai plus la ville que dans les revues, là elle est bien jolie et sans danger. Au village, on vit pauvrement, mais avec fierté.* » (p. 35).

Contrairement à Jean-Laforeste Afana, Bernard Dadié ne laisse pas les personnages aller jusqu'au bout de leur perte. Le dramaturge, en effet, fait arrêter l'escroc Papassidi, au moment où celui-ci est sur le point de dépouiller Aka et sa femme de tout ce qui reste de leurs biens. Cette arrestation subite du personnage-voleur, traduit explicitement la position de Bernard Dadié face à l'inversion des habitudes sociales. A partir des expériences malheureuses de ces personnages désabusés, on pourrait soutenir que la ville a la réputation de déshumaniser les êtres qui s'y aventurent. En effet, l'espace citadin en Afrique postcoloniale est selon Jean-Norbert Vignonde : « *le lieu où se détériore tout ce qui constitue les valeurs séculaires de l'Afrique traditionnelle : la solidarité*

et l'hospitalité s'estompent vite devant les impératifs d'un système socio-économique fondé sur l'argent et le calcul souvent mesquin »¹. Le tragique dans cette conception moderne de la vie sociale, réside dans l'incongruité érigée en principe. La corruption dans le théâtre satirique apparaît comme, un fait de vie, une raison d'exister dont finissent par se convaincre les personnages exploités. C'est l'exemple d'Aka qui, épuisé par les dures réalités du marché de l'emploi et persuadé que le seul moyen de pouvoir vivre dans la société post-indépendante consiste à s'y perdre, se résigne à livrer son destin au maître-escroc Papassidi. Il y a, à ce niveau, comme un effet d'entraînement, de vulnérabilité des hommes dans le courant pervers que génère l'occidentalisation de l'Afrique.

Le théâtre de la satire constitue somme toute, une écriture de dénonciation dans la mesure où il expose sans ambages la cruauté des mœurs politico-sociales et leurs conséquences néfastes sur le devenir des pays africains. S'inscrivant dans une logique de révision de certaines pratiques en Afrique, les œuvres satiriques mettent l'accent sur les sources de la dépravation que les auteurs imputent certes au colonialisme, mais encore plus, à la perpétuation par les dirigeants négro-africains, des vices occidentaux. La décrépitude des villes où l'on dévalise et violente sans remords les plus faibles, crée manifestement une fracture du tissu social qui oppose la classe dirigeante à la masse.

IV- LES VIOLENCES ISSUES D'UNE FRACTURE SOCIALE INTERNE

La présence de la violence politique dans les sociétés africaines, on l'a vu, résultait de la colonisation. Elle était la conséquence de l'entreprise

¹ Jean-Norbert Vignonde cité par Ben K'anene Jukpor, *Etude sur la satire dans le théâtre ouest africain francophone*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 120.

d'annexion et de domination politique, économique et sociale du peuple noir par la communauté blanche. Il y avait là, un conflit racial fondé sur la différence culturelle et idéologique. L'avènement des indépendances et le cortège de souffrances qui en résultèrent, changèrent la source de la violence. La répression, dès lors, n'est plus le fait d'une force extérieure. Elle est désormais une réalité endogène opposant principalement les dirigeants africains à leurs peuples respectifs. La dialectique Blanc/Noir éclate en laissant à découvert un nouveau type de conflit dû à une fissuration du tissu social africain. Le relais politique effectué pendant la décolonisation s'est soldé par une remise en cause des idéaux fondateurs des luttes indépendantistes. Les promesses d'émancipation et de liberté faites aux peuples noirs se sont muées en une politique de répression. L'on s'interroge par conséquent, à la suite de Seydou Badian, sur l'existence réelle d'une indépendance africaine :

S'agit-il d'une souveraineté réelle ou simplement d'une mise en scène destinée à sauver les apparences ? S'agit-il d'une indépendance véritable ou d'une indépendance fiction, purement formelle, à l'abri de laquelle le régime colonial devenu soudainement politique, intelligent, voire subtil, mène le jeu en toute liberté avec, cette fois-ci, la bénédiction même des autochtones, tout au moins, des dirigeants ?...¹.

Le changement tant espéré n'a, en fait, été qu'un changement de façade, une fiction dans laquelle les mots porteurs des rêves les plus chers (« liberté », « progrès ») renvoient à très peu de chose. Cet échec des indépendances suscite un sentiment de suspicion et d'incompréhension qui crée progressivement une forte tension entre la classe au pouvoir et la population dont l'exténuation est prise en compte par les dramaturges.

¹ Seydou Badian cité par Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 36.

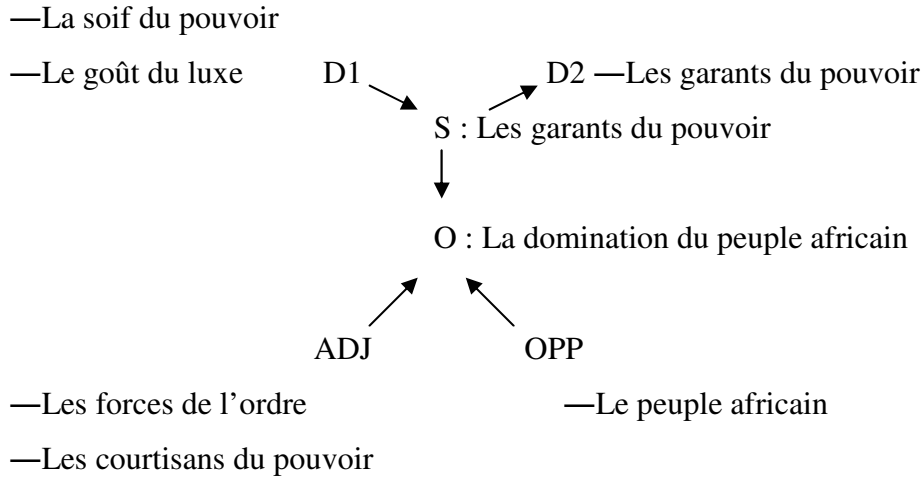
L'esthétique du grotesque, l'irréalisme de certaines situations, l'écorchure à souhait du langage classique et le piétinement de la bienséance constituent pour les auteurs, des ruses permettant de communiquer au lecteur-spectateur une situation devenue intolérable. La fracture sociale est consommée dans le théâtre de la désillusion à travers l'écriture d'un espace dialectique et d'un système de personnages fonctionnant par opposition. On a par exemple, dans les pièces, l'espace de la prison occupé par des personnages rebelles revendiquant plus de liberté et de justice. Ils y sont détenus parce que luttant pour améliorer les conditions de vie de la masse. Quand dans *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi, Bela Ebara le Directeur Général de l'Enseignement confie à Mallot : « *Elles sont pleines nos prisons des gens qui comme vous, exactement comme vous, ont essayé de fabriquer un Lebango portatif* » (p. 126), il confirme le risque que comporte tout désir de changement. Mallot, l'instituteur est incarcéré parce qu'il voulait échapper à une affectation arbitraire. La pièce s'ouvre sur ce cadre dont la description en fait un mouvoir : « *Dans un coin de la cellule, petit lit en fer avec matelas déchiré. Défilé des souris grises sur un corps étendu qui ronfle odieusement* ». (p. 73).

Il en est de même avec le Condamné dans *La République farce tragique* d'Ibrahima Sall. Ce personnage écroué suite à un coup d'Etat, est malmené tout au long de la pièce, au sein d'une cellule où il est torse nu, tête rasée, avec des chaînes ne lui permettant ni de s'asseoir ni de s'allonger. Cette didascalie de la page 42, « *La cellule dans une lumière rouge. Le condamné toujours pendant à ses chaînes. Des instruments de torture. Scènes pénibles* », témoigne de la dureté de l'espace occupé par les contestataires et de la souffrance qui leur est infligée. La politique de l'incarcération prévaut également dans *La Tragédie de l'indépendance* de Moustapha Wade. Toute la scène II du deuxième acte de cette œuvre est consacrée aux différentes

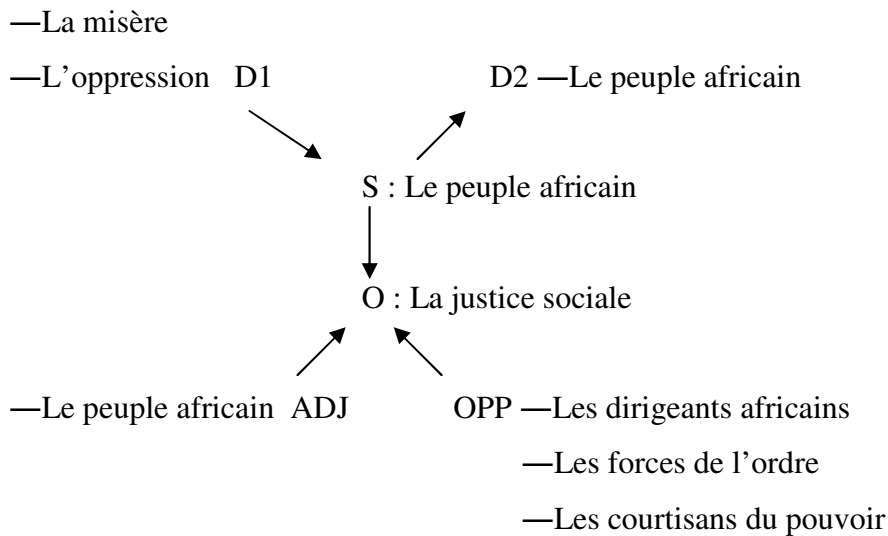
condamnations des personnages opposés au pouvoir de sa Majesté Namourou Biafrana. Les expressions « *condamné à mort* », « *sera pendu* » reprises à la fin de chaque réplique, viennent rythmer la scène au son des sentences. Dans *L'Oeil* de Bernard Zadi Zaourou, c'est un « *restaurant-bar* » qui sert de rencontre aux couches défavorisées de la société. Ces personnages issus de quartiers populeux s'y entassent pour commenter les abus de pouvoir des autorités et les sévices qui en découlent. Le renvoi injustifié de Koffi Kan, le chauffeur du gouverneur Sôgôman Sangui, fut sévèrement critiqué par les personnages du peuple. De ces espaces, surgit toute la précarité morale et physique des masses gouvernées. On retrouve le même espace populaire dans *La Tragédie de l'indépendance*. Ici, les citoyens se rencontrent dans un « *débit de boissons* » pour réfléchir cette fois sur la stratégie à adopter afin d'évincer le président dictateur. Le contraste de ces espaces infortunés avec les bureaux luxueusement meublés des politiques, dénote le mur qui s'est érigé après les indépendances entre les peuples africains et leurs dirigeants. Il y a dans la construction dialectique des lieux, l'idée d'un rejet entre les classes sociales. Bien que contigus, la riche villa de Dofano et le quartier du « *bordel des bordels* » où il n'y a ni lumière ni eau courante se repoussent.

Cet effet de répulsion transparaît également au niveau de la structuration des personnages. Les auteurs établissent deux groupes de personnages guidés dans leur itinéraire dramatique par des intérêts distincts. Le schéma actantiel (de Greimas) appliqué à un tel système de personnages donne le tableau conflictuel suivant :

Le schéma actanciel des garants du pouvoir



Le schéma actanciel du peuple



Les garants du pouvoir sont les nouveaux dirigeants dont l'action, soutenue par les forces de l'ordre et les courtisans du pouvoir, consiste à dominer le peuple en le maintenant dans une indigence sans précédent. Ces personnages sont des êtres imbus de leur personne, que les écrivains présentent comme des hommes assoiffés de pouvoir, qui n'existent dans les œuvres que pour dominer. Biafrana dans *La Tragédie de l'indépendance*, résume bien à

travers son discours, l'ambition du dirigeant qu'il incarne : « *Le pouvoir est un temple où il est interdit aux faibles d'entrer. Pour moi, je suis né pour le posséder, le consommer jusqu'au bout et s'il le faut, en être consumé ! D'ailleurs, j'ai comme la nostalgie de l'odeur du sang...* ». (pp. 26-27). C'est ce projet inique qui sous-tend quasiment les actions menées par les personnages-gouvernants. A l'opposé de ses oppresseurs, la masse, elle, a pour objet de quête la justice sociale dans l'intérêt de tous les Africains. La misère et l'intenable assujettissement, la propulsent dans une lutte où elle est son seul adjuvant devant le puissant trio que forment les gouvernants, l'armée et les courtisans du pouvoir. Le peuple constitue ainsi le maillon faible de la chaîne sociale. Il est souvent représenté dans un état de souffrance, quémandant à cor et à cri le minimum pour survivre. Les lamentations incessantes des personnages sans masque, « *On a faim...On nous a tués...On nous a oubliés ...On a tué nos enfants* », dans *Le Jeu des maîtres* de El Tayeb El Mahdi, montrent l'extrême pauvreté suscitée par la rupture du dialogue entre gouvernants et gouvernés.

L'on retient, de ce qui précède, que les autorités et la population sont opposées en tout point de vue. La « *collision dramatique* »¹ constatée à travers les deux schémas actanciels trouve sa source dans le heurt des intérêts, preuve certaine d'une césure idéologique. On note un énorme écart, un fossé entre l'action des belligérants, si bien que le dialogue s'avère quasiment impossible. La violence s'installe ainsi comme élément de jonction de ces deux fractions sociales. Le fonctionnement du discours, à travers les pièces, témoigne de cet antagonisme. La parole proférée, en effet, par les personnages se donne à voir comme un élément de défi. La virulence des répliques en fait de véritables

¹ Terme employé par Sidibé Valy pour désigner l'opposition, le heurt qui constitue le nœud sur lequel repose l'action dramatique. Cf. *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, Ed. Flash Sy-Nani, 1999, p. 4.

offensives lancées pour choquer, humilier et mépriser le destinataire. Ce type de propos apparaît souvent au sein du dialogue entre les personnages rebelles et les bourreaux du peuple. Deux exemples tirés respectivement de *Je, soussigné cardiaque* et de *La République farce tragique* nous servent d'illustration :

BELA EBARA : C'est vous qui beuglez comme un fou ?

MALLOT : Je ne suis pas fou monsieur le directeur. Je suis le seul Lebangolais qui reste dans ce pays.

BELA EBARA : Et où sont partis tous les autres s'il vous plaît ?

MALLOT : Emportés, oui, tous. Par la cataracte des wiskhies et la tempête satanique des champagnes. Emportés. Par la valse impétueuse des cailloux CFA.

BELA EBARA : Filez, s'il vous plaît, avant que je n'appelle la police.

MALLOT : Je venais vous parler.

BELA EBARA : Vous m'avez parlé.

(*Je, soussigné cardiaque*, p. 125.)

LE CONDAMNE

Que sais-tu de la politique, Guérilléro ? Tu n'es qu'un vil amateur ! De nos soldats, tu en as fait des miliciens. Il est malheureusement venu le cycle des coups d'Etat impubères !

LE GUERILLERO

J'ai la confiance de mon peuple...

LE CONDAMNE

Tu n'as pas de peuple, imbécile ! Rien que des hommes pour leur vie ! On ne succède pas à un homme comme moi ! (*La République farce tragique*, p. 42.)

L'altercation entre le Guérilléro et Le Condamné va dégénérer dans les pages suivantes. L'incarcéré sera torturé à mort par les miliciens sur ordre du Guérilléro dont la colère montait au fur et à mesure qu'ils avançaient dans la conversation. L'impertinence de Mallot, expression de son aversion pour les fossoyeurs de la république, va se muer en acte de violence qui, inéluctablement causera sa perte. Le langage cru de Mallot et les injures du Condamné à l'endroit des autorités contribuent à l'issue tragique de leurs parcours dramatiques. Le dialogue est un champ de bataille où l'affrontement se saisit à travers la cruauté du lexique et l'indécence du langage. Tous les coups sont permis dans cet univers linguistique. Gouvernants et gouvernés ne

ménagent aucun effort pour se faire entendre. De part et d'autre, on insulte, on menace en vue de marquer sa position, son désaccord ou son opposition.

En définitive, le fonctionnement de la société africaine d'après les indépendances présente la même configuration que celle du temps colonial. Il y existe, des structures d'oppression, d'intimidation et de déshumanisation. Les moeurs politiques se sont davantage dégradées avec l'avènement de maux tels que la gabegie, le népotisme, le tribalisme etc. Le système colonial a simplement changé de main et de couleur. La réflexion de Hortense, la secrétaire du Directeur Général de l'Enseignement, illustre parfaitement la situation : « *Quel pays ! Avant les indépendances ça sentait le Blanc. Aujourd'hui, ça sent encore. Le Noir. Dans les bureaux. Les autres nous jouaient avec la peau seulement. Aujourd'hui, les " nôtres " nous traitent avec le cœur. Ils nous maltraitent comme avec notre permission. C'est plus dur* » (Je, soussigné cardiaque, p. 129). Ce *statu quo* dans lequel le peuple se trouve bâillonné sans repère apparent, fait du continent africain un amas « *de débris de République* »¹. En la matière, le titre des pièces d'Ibrahima Sall (*La République farce tragique*) et de Wade Moustapha (*La Tragédie de l'indépendance*) sont symptomatiques de l'éclatement de l'unité sociale. L'Afrique d'aujourd'hui est à reconstruire. Ce qu'il lui faut, affirme Bernard Zadi Zaourou, ce sont « *d'autres chants, d'autres hymnes, d'autres " oriki "* »². Une telle conviction implique une discontinuité dans l'histoire de la littérature africaine. Laquelle irrégularité modifie, selon Georges N'gal, « *le statut de l'écrivain, de son rapport aussi bien avec la tradition littéraire qu'avec l'ensemble social discursif [...], bref son rapport global à la société* »³.

¹ Ibrahima Sall, *La République farce tragique*, NEA, Dakar-Abidjan-Lomé, 1985, p. 22.

² Bernard Zadi Zaourou, *L'Oeil*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 67.

³ Georges N'gal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 14.

L'espace référentiel du théâtre du désenchantement ci-dessus analysé, nous renvoie l'image d'une Afrique chancelante à tout point de vue. Résultant de la fracture sociale (en deux forces inégalement réparties), la violence a concouru à la suppression de la morale et de certaines valeurs fédératrices, créant ainsi un univers chaotique auquel le peuple peine à s'identifier. C'est une ambiance de dépaysement généralisée qui se traduit sur le plan littéraire, par la prolifération d'oeuvres satiriques, critiquant ouvertement le disfonctionnement des sociétés africaines post-indépendantes. Ce changement thématique (dans la mesure où il ne s'agit plus de la colonisation), dans le théâtre de la satire constitue une étape préliminaire à l'entreprise de réorientation du traitement des conflits sociaux. La crise socio-culturelle, en effet, va susciter chez les écrivains, le désir de soustraire leurs productions des schémas préconçus de la Négritude et des formes classiques occidentales. C'est sur cette base que nous émettons l'hypothèse d'une poétique de la violence, une sorte de redéfinition esthétique de ce phénomène.

CHAPITRE II : ESQUISSE D'UNE POETIQUE DE LA VIOLENCE, ESSAI DE REDEFINITION

L'avènement des indépendances et la situation de crise qui s'en est suivie suscitent chez les artistes, l'envie de représenter autrement les sociétés africaines. C'est une période d'intenses agitations intellectuelles au cours desquelles les écrivains de façon générale, travaillent dans l'optique d'une dynamique esthétique pouvant permettre une renaissance de la littérature africaine et des peuples noirs. Pour des auteurs tels que Bernard Zadi Zaourou et Wèrèwèrè Liking, il faut aller au-delà de la Négritude en puisant au source des patrimoines culturels africains nécessaires à un renouvellement des formes dramatiques existantes. Il s'agit de s'approprier un théâtre initialement hérité de l'Occident. La volonté manifeste d'africaniser le genre est la base de ce que nous considérons comme une poétique de la violence dramatique au sein des écritures noires francophones. S'il convient de voir dans cette poétique une éventuelle rupture d'avec la dramatisation classique des conflits socio-politiques, celle-ci est en partie liée à une problématique plus générale : l'utilisation d'une langue étrangère en tant que mode d'expression et de promotion d'écritures dites endogènes. Comment les écrivains de la post-négritude peuvent-ils prôner une « autochtonie » des théâtres africains de la violence en continuant à se servir du français, langue de l'ancien colonisateur qu'ils accusent d'impérialisme culturel ? Il y a là un obstacle majeur au projet d'autonomisation des textes initié par les auteurs. Pour tenter de le contourner, la plupart d'entre eux emprunte une voie médiane en bâtissant leurs œuvres à partir d'un réaménagement de données culturelles tant occidentales qu'africaines. Cette entreprise de redéfinition amène par ailleurs, à s'interroger sur l'existence d'un lien entre la question identitaire et le traitement des

conflits. Autrement dit, la manière de transcrire la violence serait-elle symptomatique chez les artistes africains d'une quête d'identité?

I- UN REAMENAGEMENT ESTHETIQUE DANS LA REPRESENTATION DE LA VIOLENCE

Les pièces analysées antérieurement dans les dramaturgies de la violence coloniale ont relevées d'une application quasiment rigoureuse des pratiques théâtrales telles qu'inspirées par Aristote ou par Bertolt Brecht. La majorité des productions s'alignait sur les critères de l'écriture dramatique occidentale. Mais, avec le changement politico-culturel d'après les indépendances, on assiste à une remise en cause de la notion d'esthétique, en ce sens que le moule de référence est soumis à un processus de remodelage par les auteurs de la seconde génération. Il s'ensuit que de plus en plus, l'on passe de la tragédie au drame et/ou à la comédie des mœurs.

I-1- De la tragédie au drame

Loin de polémiquer sur une quelconque opposition entre ces deux genres théâtraux dont les frontières semblent en réalité poreuses, nous tenterons, à partir de définitions choisies, de montrer comment ou du moins en quoi les œuvres de la désillusion relèvent plus du drame que de la tragédie. La tragédie, on le sait, est un genre qui a été fortement codifié dans un idéal de perfection esthétique. Aristote dont la définition dans la *Poétique* constitue encore aujourd'hui, l'un des points de départ obligé dans toute réflexion sur ce genre ne saurait être contourné :

La tragédie [écrit-il] est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'oeuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui,

*par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.*¹

On pourrait ajouter à cette définition, celle de Giraudoux dont les termes attestent de la présence dans la tragédie, d'un rapport indéfectible entre l'homme et les forces qui le dépassent : « *Qu'est-ce que la tragédie ? c'est l'affirmation d'un lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain, c'est l'homme arraché à sa position horizontale de quadrupède par une laisse qui le retient debout, mais dont il sait toute la tyrannie et dont il ignore la volonté* »². Contrairement à la tragédie, le drame apparaît comme « *une forme étrange* »³ échappant selon Michel Lioure à « *une définition rigoureuse parce que refusant la notion même de genre* »⁴. La conception du dictionnaire de l'académie fait du drame un genre mixte se trouvant « *entre la tragédie et la comédie, dont l'action, sévère par le fond, souvent familière par la forme admet toute sorte de personnages ainsi que tous les sentiments et tous les tons.* »⁵.

Le théâtre de la désillusion, dans sa politique d'adaptation de l'écriture aux types de violences, n'hésite pas à recourir à la superposition des genres. Les êtres en procès ne relèvent pas forcément de classes supérieures. Ils représentent au contraire des couches sociales défavorisées, luttant pour se soustraire à l'oppression des dirigeants africains. En effet, les héros ne sont voués à aucune fatalité provenant de puissances divines ou de forces extérieures incarnées, dans les dramaturgies de la colonisation, par le Blanc, être supposé supérieur et malfaisant. Leur situation dramatique se construit au fil des actes qu'ils posent. L'instituteur Mallot (dans *Je, soussigné cardiaque*),

¹ Aristote, *Poétique*, traduction, introduction et annotation de Michel Magnien, Paris, Livre de poche classique, 1990, p. 92

² Giraudoux cité par Jean-Marie Thomasseau in, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995, p. 4.

³ Victor Hugo cité par Jean-Marie Thomasseau, *Ibidem*, p. 7.

⁴ Michel Lioure, *Le Drame*, Paris, Librairie Armand Collin, 1963, p. 9.

⁵ *Dictionnaire de l'académie* cité par Jean-Marie Thomasseau, *ibidem*, p. 6.

Libertashio (dans *La Parenthèse de sang*), Le Condamné (dans *La République farce tragique*), tous ces personnages rebelles ont péri pour avoir revendiqué la légalité et la liberté dans une société d'asservissement. Opposés à de véritables tyrans, ces héros ont mené un combat dont la fin tragique ne relève pas d'une damnation préétablie. C'est un échec qui ramène l'histoire à sa dimension humaine. Les problèmes posés dans les œuvres ne dépassent pas l'entendement des hommes. Ils relèvent de la vie quotidienne et se dénouent sans l'implication d'un quelconque dieu. L'irrationnel ne saurait ainsi avoir sa place dans la critique des mœurs politiques où le tragique est dilué dans le ton dérisoire. Le sérieux de la tragédie semble proscrit par un théâtre qui aborde des questions de fond, à travers des histoires absurdes parce qu'insolites.

L'Oeil de Bernard Zadi Zaourou relate l'histoire d'Amani dont l'œil a été vendu par son époux à la demande de Sôgôma Sangui. La pièce fait un sévère procès aux dirigeants véreux dont les pouvoirs financier et politique servent davantage à déshumaniser le peuple. Cet abus d'autorité est critiqué par des personnages analphabètes qui n'ont pour seul moyen d'expression que le langage des rues, en l'occurrence, le «Moussa»¹. C'est donc sur un ton familier que le dramaturge traite de la violence issue des nouvelles dictatures. *La Parenthèse de sang* et *Je, soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi expriment à l'aide de mots grossiers, l'immoralité et l'absurdité des actes d'oppression. L'absence de bienséance dans le genre dramatique remet ainsi en question, selon Jean-Marie Thomasseau, «*l'éthique et l'esthétique de la tragédie*»².

¹ Langue populaire fabriquée à partir d'un mélange de français et des langues locales, le « moussa », sous sa version moderne, donne le « nouchi » que Jean Derive et Marie Jo Derive considèrent comme « *la langue des jeunes des villes [abondant] en « trouvailles » idiomatiques qui, transposées à la lettre dans une autre langue ou même dans un autre parler, ne sont compréhensibles que si on possède un certain nombre de codes culturels* ». Cf. *Langue française 144*, Paris, Larousse, 2004, p. 13.

² Jean-Marie Thomasseau, *op.cit.*, p. 6.

Face à la dégradation des mœurs politiques au sein des sociétés africaines, la forme théâtrale dite fondatrice¹ se déconstruit au profit de modèles déconcertants par leur étrangeté. A l'image de la complexité des conflits actuels, le drame vacille entre tragédie et comédie. Il s'apparente, toujours aux dires de Jean-Marie Thomasseau : « à un mot fourre-tout qui, selon son étymologie, désigne l'acte ou l'action ou des genres théâtraux précisément datés comme le drame bourgeois ou le drame romantique ou enfin toute œuvre dramatique qui échappe aux codes classiquement définis de la tragédie et de la comédie. »². Le genre dramatique, choisi comme mode d'écriture de la violence, ouvre l'œuvre littéraire à toute perspective esthétique susceptible de s'adapter aux phénomènes sociaux d'après les indépendances. Il n'y a plus, en effet, avec l'application du drame comme genre théâtral, une fixité de forme. Les rapports de force dans l'œuvre sont multiples. Ils n'émanent pas de l'antagonisme Dieu/homme. Ce sont désormais des conflits interpersonnels. C'est pourquoi l'homme est au cœur du théâtre de la désillusion qui n'hésite pas à le démasquer à travers une écriture crue. Il est représenté dans toute sa nudité, laissant transparaître son caractère immonde et bestial. Quand Sony Labou Tansi affirme qu'il vérifie l'essence profonde de l'existence humaine avec les mots³, il justifie par là, l'opportunité du genre dramatique qui embrasse tous les horizons. « Plus vaste récipient de l'art » convient Victor Hugo, « le drame c'est la vie, et la vie c'est tout [...]. Le drame est forcé d'être immense. »⁴. Le drame reste ainsi adapté à la peinture de la « mocheté » des sociétés modernes. Celui-ci semble répondre à un projet idéologico-esthétique, dans la mesure où il permet par le biais de la désacralisation et du renversement des règles normatives, de dénoncer

¹ Dans ses réflexions, Aristote a toujours considéré la tragédie grecque comme étant originelle et authentique. C'est le genre dont la construction nécessite une rigueur particulière.

² Jean-Marie Thomasseau, *ibidem*, pp. 7-8.

³ Sony Labou Tansi cité par Caya Makhélé « Je fais du théâtre par ambition », in *Jeune Afrique*, n°1297, 13 Novembre, 1985, p. 60.

⁴ Victor Hugo cité par Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 7.

les « *Etats honteux* »¹ et leur politique d'aliénation du peuple et d'inversion des valeurs morales.

L'objectif visé dans le recours au drame est d'avoir la latitude d'user de tous les tons possibles pour susciter à la fois le rire, la crainte et la colère ; bref une diversité de sentiments pouvant interpeller le lecteur-spectateur. L'étendue du genre dramatique est à l'échelle de la vaste politique de dépersonnalisation et de chosification des masses prises au piège de l'occidentalisation des sociétés africaines. Le caractère subversif du drame facilite l'intégration dans l'espace théâtral, des monstruosité de l'indépendance : « *L'argent, le pouvoir, la violence structurelle et la fausse sécurité apportée par le développement technologique* »².

L'option pour le genre dramatique relevée à travers l'organisation des pièces du désenchantement se trouve justifiée dans l'objectif visé par les écrivains : une liberté dans l'expression. La tentative de reconsidération des normes héritées du colon, s'inscrit dans un projet littéraire cherchant à actualiser l'écriture, à la rendre suffisamment capable de traduire le caractère désarçonnant et horrible des conflits sociaux. C'est dans cette optique que l'on saisit le caractère baroque de l'écriture de la désillusion qui, du reste, tranche avec le classicisme.

I-2- La préférence d'une écriture baroque

L'esthétique baroque dans l'histoire de la littérature française renvoie à une période tumultueuse due aux crises religieuse, politique et culturelle qui secouent alors tout l'Occident. Ainsi, le désordre du monde, la menace du

¹ Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981.

² Alain Kounzila et Ange-Séverin Malanda, « Sony entre morts et vivants », in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba*, Corbeil-Esson, ICES, 1996, p. 59.

chaos, la représentation de la tragédie humaine, envahissent le théâtre de cette époque. Celle-ci ne pouvait s'accommoder d'une littérature apaisée et normalisée par des codes précis. L'équilibre de la Renaissance¹, en effet, est rompu, et ses repères définitivement compromis par ce théâtre. La forme classique régie par des règles telles que les trois unités, ne correspond donc plus à la poétique des conflits engagés dans les différentes pièces. L'extrême brutalité des actions et l'absurdité qui en découle nécessitent une structure aux caractères baroques dont la particularité donnée par Heinrich Wölfflin apparaît sous cinq couples de principes antithétiques, opposant les catégories du classicisme et celles du baroque : « *Art linéaire et art pictural, plans et profondeurs, forme fermée et forme ouverte, unité et multiplicité, clarté et obscurité.* »². La vision baroque dans le théâtre des années 1980 correspond en général au désarroi profond que ressentent les personnages. Ce sont des êtres perdus dans un univers ténébreux. Le temps du désenchantement, tout comme l'ère baroque, est un moment de doute pour l'homme, témoin ou victime des guerres qui détruisent sa vie ou celle de ses proches. Mallot dans *Je, soussigné cardiaque* est un instituteur affligé et ahuri par l'injustice criante exercée au ministère de l'enseignement. L'agression du Directeur par Mallot constitue un acte de refoulement, preuve manifeste d'un mal être. L'extrême pauvreté de Djédjé (dans *L'Oeil*) l'oblige à vendre désespérément l'œil de sa femme. Cette conduite ignominieuse cadre bien avec le désordre du monde. L'idée d'instabilité et d'inconstance véhiculée dans le mouvement baroque apparaît clairement exprimée au sein des dramaturgies de la désillusion. La confusion temporelle (dans *La Parenthèse de sang*) enchevêtrant le réel et l'irréel crée une sorte de va et vient constant entre le monde des vivants et celui des morts. Le long doute des personnages sur leur propre existence atteste du déséquilibre

¹ En France, la Renaissance telle qu'elle s'affirme, selon Jean-Pierre Chauveau, sous les règnes de François 1^{er} et de Henri II, représente bien une certaine forme de classicisme.

² Heinrich Wölfflin cité par Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française du moyen âge au XVIIIe siècle*, Paris, Bordas (2^e édition), 1986, p. 145.

moral dû à l'atmosphère de fin de monde créée par les soldats. Les tueries intempestives perpétrées par les hommes en arme bouleversent l'espace-temps dont le caractère chaotique attise forcément des interrogations sur le sens de la vie. Le malaise social est pris en compte dans les pièces, à travers des structures mettant en déroute l'équilibre idéologique et esthétique auquel répondait le théâtre de l'assimilation. La désorganisation de l'architecture classique au profit d'une forme plus complexe parce que souvent fantaisiste, donne davantage à l'œuvre littéraire la capacité de traduire et de contenir les convulsions politiques les plus insoutenables. Le ton satirique du théâtre de la désillusion mêlé au sérieux du sujet, rappelle également le théâtre élisabéthain qui semble avoir influencé les écrivains africains. De même qu'un Shakespeare ou un John Webster,—dont les écritures « irrégulières » prennent le contre-pied des préceptes classiques— les dramaturges noirs peignent à la fois avec les ressources du tragique et du comique, les vices des dirigeants dont le sadisme transforme négativement la société. Le sens du rire qu'affectionnaient ces Anglais dans l'atténuation des scènes d'horreur, est mis ici, au service d'une politique de dénonciation farouche des crimes, de sorte à éveiller, selon Jean-Pierre Chauveau, « *une sainte colère chez le lecteur ou le spectateur, et l'engager à combattre pour la vérité et la justice.* »¹. L'empilement d'expressions ordurières et d'images déformantes ainsi que le goût de la provocation, sont aussi les caractéristiques d'un théâtre qui se veut critique, bien souvent au mépris de la bienséance et du bon ton. Saisie dans un élan baroque, l'écriture insolite du désenchantement apparaît comme une façon de répondre aux mutations socio-politiques, aux inquiétudes du moment.

La couleur tragique notée dans l'expression de l'esthétique baroque n'en constitue pas toujours l'ambition première. Elle est chez Sony Labou Tansi et chez El Tayeb El Mahdi, le verso d'une page d'espoir. Le symbolisme du

¹ Jean-Pierre Chauveau, *Lire le baroque*, Paris, Dunod, 1997, p. 64.

temps dans *La Parenthèse de sang* et *Je, soussigné cardiaque*, élucide toute la question. Le soir et le matin sont deux moments très significatifs dans la mesure où ils contribuent à la compréhension des œuvres. Le soir, synonyme de ténèbres, constitue le temps des conspirations qui seront déjouées au lever du jour. Intitulés « *soir* », (du 1^{er} au 4^e soir) les quatre premiers tableaux de *La Parenthèse de sang* referment des scènes dont l'extrême violence obscurcit et hypothèque l'existence des personnages. A ce stade, la mort et la vie se côtoient. Elles sont même similaires car une vie de torture ne se distingue pas d'un séjour en enfer. Ce long soir d'incertitude subdivisé en quatre étapes débouche sur « *un premier matin* » au cours duquel se dénoue toute l'intrigue ficelée dans les précédents tableaux. Un soldat venu de la capitale annonce la fin des hostilités et la libération du pays. « *C'est fini ces choses-là ! Les fusils de la répression sont morts.* » (p. 66), explique-t-il aux hommes en arme. Aussi, du tas de cadavres occasionné par la fusillade à la fin de la pièce, sort-il la voix du docteur qui a été oublié. Ces deux derniers événements de la fable ouvrent l'histoire sur une lueur d'espoir. L'épilogue ne ferme pas totalement l'œuvre ; celle-ci est réactivée à travers l'espérance que reflète le lever du jour. Le matin est commencement, temps nouveau rempli de promesses. Il incarne la vie et le recouvrement d'une confiance en soi.

Dans *Je, soussigné cardiaque*, le matin apparaît comme un moment de délivrance pour l'instituteur incarcéré. Construite sous forme d'une nuit de cauchemar, la pièce retrace la douloureuse vie de Mallot payant le prix fort de sa soif de justice. Le mauvais rêve s'achève avec l'avènement de l'aube, moment de dénouement de la crise suscitée par la mésaventure du héros. C'est, en effet, au petit matin, dernière scène de l'œuvre, que le peloton abrège la souffrance de Mallot et des autres prisonniers en les fusillant. La tragédie dans la logique baroque ne renvoie pas systématiquement à la finitude.

Contrairement au héros classique dont l'égarement et la perte achève la vie, celui des dramaturgies du désenchantement résiste au temps et à l'espace.

Les personnages assassinés par le dictateur (dans *Equatorium* de Maxime N'débéka) par exemple, réapparaissent sous forme de fantômes pour lui demander des comptes. C'est un revirement positif de la situation initiale ; car l'extrême violence soldée par la mort, s'est muée à la fin de la pièce, en une vie dans l'au-delà où les opprimés deviennent les oppresseurs et vice-versa. Repoussant ainsi les limites du genre théâtral, l'auteur crée l'espoir dans la mesure où un nouveau cadre est offert aux victimes des pouvoirs sanguinaires. L'au-delà, marque de pureté, est présenté comme un espace inviolé par les monstruosité des hommes. S'il est vrai que le caractère baroque du théâtre des années 1980 exprime le désappointement des sociétés post-coloniales, il est pour Jean-Pierre Chauveau « *souvent aussi porteur d'une volonté indéfectible d'affranchissement du doute et de refondation ; car l'homme baroque [renchérit-il] est à la recherche de lui-même et d'un sens à sa vie, soucieux à la fois de retrouver ses racines et de s'affirmer en se dessinant un avenir.* »¹. En transposant sur scène la gestion autocratique du pouvoir dans l'Afrique indépendante, les écrivains africains de la seconde génération pointent du doigt le nerf des conflits sociaux. Loin d'être une perception pessimiste du monde, une telle monstration constitue une remise en cause du fonctionnement social, en vue d'une amélioration des conditions de vie des masses.

La préférence de l'esthétique baroque comme mode d'expression de la violence traduit chez les auteurs, la volonté d'accorder la forme théâtrale avec le contenu qu'elle véhicule. Elle est pour eux, l'occasion de donner libre cours à leur sensibilité dans un continent où la liberté d'expression s'amenuise. Au

¹ J.-P. Chauveau, *ibidem*, p. 27.

désordre social et au piétinement des droits de l'homme, les dramaturges opposent une esthétique provocante où tout se mélange, à la recherche d'une explication possible des choses. Le genre baroque prend ainsi place dans la conjoncture politique et sociale de l'Afrique des années 80. Aussi s'insère-t-il dans la tentative de repositionnement du théâtre africain à travers le dépassement du modèle classique. Ce combat littéraire reste cependant embryonnaire, malgré l'implication dans le traitement de la violence, des éléments traditionnels nègres.

I-3- De l' « africanité » dans l'écriture de la violence

La recherche esthétique dans la peinture de la violence, prend également en compte le retour aux sources africaines. En effet, l'application des règles classiques et baroques dans l'écriture dramatique n'empêche pas la présence de quelques éléments culturels africains. Bien au contraire, la donne traditionnelle élargit le champ du traitement de la violence et participe à l'expression des difficultés de l'Afrique post-indépendante. Le premier élément à relever est la représentation des tares sociales par des symboles ou des images. Ce mode d'expression est une manière détournée chez les Africains, d'évoquer des faits graves. *L'Oeil* de Bernard Zadi Zaourou est une œuvre bâtie sur un symbole qui offre au spectateur, plusieurs possibilités de lecture. L'œil est un organe important dans la vie de l'homme. Il permet à tout être humain de percevoir ce qui se passe autour de lui et de distinguer les choses, afin de mieux les apprécier. Ramener à l'œuvre, l'œil est ce que le peuple a d'essentiel « *puisque c'est lui qui est mis en scène* » déclare le dramaturge ivoirien, « *c'est donc sa liberté, son droit au travail, sa sécurité...* »¹. Vendre l'œil comme c'est le cas dans la pièce, revient à piétiner toutes les valeurs que l'Afrique ancienne

¹ Entretien de Wolfgang Zimmer avec Bernard Zadi Zaourou, « A l'école des anciens » in *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 48, 2e trimestre, 1978, p. 31.

considérerait comme sacrées. Cet acte vil renferme les bassesses et les déviations morales qui ont accompagné les grandes mutations qu'a connues l'Afrique noire. La course aveugle au pouvoir et surtout l'engouement pour le gain facile et à n'importe quel prix, sont les fondements de la violence au sein de cette pièce. Dans sa lecture du symbole qu'évoque l'œil, le dramaturge ivoirien affirme :

Pour moi, quiconque, sous une forme ou sous une autre, pour acquérir de l'argent ou pour faire carrière, piétine les gens autour de lui, cherche à les écraser, à se mettre debout sur leurs ruines, eh bien, pour moi il vend l'œil ! Vendre l'œil, c'est renier l'homme, c'est l'expulser pour faire entrer de l'argent ! Ce symbole trouve une illustration quotidienne chez nous mais, a aussi une dimension universelle dans la mesure où il ne reste pas prisonnier d'une situation locale.¹

Vendre l'œil, c'est nier l'éveil de conscience critique, embrigader la parole et museler le peuple. Les traces du symbolisme sont par ailleurs contenues dans la survivance du Docteur Portès (*La Parenthèse de sang*) renvoyant à un optimisme face à la politique d'élimination systématique de tout ce qui peut élever le peuple et contribuer à sa liberté. Ce message d'assurance imagé par le dramaturge atteste de sa maîtrise du symbole dont il n'hésite pas à se servir pour restituer les tragédies de son temps. C'est, en effet, sous forme de rêve que Sony Labou Tansi a écrit sa seconde pièce, *Je, soussigné cardiaque*. Cette dimension de l'existence humaine est chez les Africains un moyen d'expliquer le monde et ses mystères. L'on pénètre à travers le rêve, la face cachée de l'univers. C'est une réalité significative dont le caractère prémonitoire donne une lisibilité des événements à venir et surtout une lecture des actions présentes. L'importante relation rêve-mort ici, traduit bien le sens du premier terme dans l'itinéraire du tragique comme sujet

¹ *Ibidem*, p. 32.

scénique. L'exécution des condamnés au petit matin met fin au songe et nous plonge dans la matérialité du drame vécu par Mallot. Fonctionnant comme un *flash-back*, le cauchemar dans *Je, soussigné cardiaque* a permis au lecteur de comprendre la présence de Mallot au sein d'une cellule délabrée où la crasse ronge le prisonnier. Le rêve est dans ce cas de figure, l'illustration du quotidien macabre du héros. En retraçant la misère de l'instituteur, le songe fait ainsi la lumière sur la permanence de la répression et de la déshumanisation dans les sociétés pourtant sorties de la colonisation. L'explication de l'absurdité du monde moderne est ainsi donnée par l'usage du rêve.

Il en est de même du surnaturel qui relie constamment dans les œuvres la vie à la mort, le réel à l'irréel. Cette réalité qui dépasse l'entendement humain est l'une des caractéristiques du « théâtre traditionnel africain »¹. C'est le lieu où vivants et morts se rencontrent, libérés des contraintes imposées par les puissants. Le témoignage du dramaturge congolais nous édifie sur la question : « *Chez nous, il n'y a pas de frontière entre vivants et morts* »². Le théâtre traditionnel est selon lui : « *L'occasion pour les vivants de se souvenir de leurs morts, de partager avec eux la joie et la tristesse. Il fait également partie de ce qu'un vivant peut donner à ses morts.* »³. Il est clair que, la présence du surnaturel dans les dramaturgies de la désillusion donne au traitement de la

¹ L'idée que nous nous faisons du théâtre traditionnel africain est celle que développe Ousmane Diakhaté. L'universitaire sénégalais écrit à ce propos : « *La notion de théâtre ne renvoie pas, ici, aux pratiques dramatiques telles qu'elles nous apparaissent aujourd'hui avec les pièces, les salles plus ou moins somptueuses, la machinerie et les préoccupations pécuniaires. Elle renferme des formes d'expression dramaturgique qui inspirent une théâtralité que l'on ne saurait saisir sous l'angle occidental. Conditionnée par le fonctionnement social, la production artistique dans l'Afrique traditionnelle, se vivait à travers les mythes, les rites et les cérémonies de réjouissance populaire. L'activité dramatique était de fait, une manifestation collective de participation qui met en mouvement les croyances, les passions et les conceptions dont se préoccupe une communauté donnée. Il va sans dire que chaque pensée, chaque mentalité, chaque vision de la société et de la nature possède un répondant technique et artistique à exploiter. Dès lors, le signifiant « théâtre » recouvre des signifiés divers et complexes. De là, l'absence de terme générique pour désigner les manifestations dramatiques dans la mesure où elles relèvent d'approches multiples. Nos ancêtres ne nommaient pas leur théâtre. Dans leur mentalité, le théâtre allait de soi.* » Cf. « Introduction au théâtre africain francophone » in *Encyclopédie mondiale du théâtre contemporain* (Vol. III. Afrique), UCAD., p. 104.

² Sony Labou Tansi cité par Hubert Mayassi et Joachim Mayanu, « La tradition selon Sony Labou Tansi » in *Notre Librairie*, n° 92-93, Paris, CLEF, Mars-Avril, 1988, p. 165.

³ *Ibidem*

violence une dimension mystique. Cette exploration du monde invisible n'est possible que grâce à la croyance des différents auteurs aux sciences occultes formant du reste, l'un des piliers des mœurs africaines. La violence saisie entre l'ici et l'au-delà appelle une structure dont la complexité est à rechercher dans le dérèglement social.

Ajoutons à ce qui précède, toute une gestuelle qui rappelle les mouvements corporels des pleureuses au cours des pratiques funéraires. Si ceux-ci ne sont pas repris tels quels, ils apparaissent cependant en filigrane à chaque fois qu'un personnage pleure un mort ou se lamente. Dès lors, le corps comme mode d'expression dans les rituels africains, participe à la traduction de la violence. *Le Jeu des maîtres* du soudanais El Tayeb El Mahdi en est une illustration parfaite : « [...] *Tous les personnages sans masque expriment corporellement : la torture, la douleur, la faim, la fatigue et toutes autres expressions dans ce sens.* » (p. 11). L'intégration par exemple, des rites et des mythes dans les pièces traduit un besoin de repli sur soi, de ressourcement justifié par le sentiment de perte que créent les conflits socio-politiques. Les récits mythiques permettent de remonter à la genèse des faits afin de renouer avec les habitudes perdues. La quintessence de l'actualité semble provenir ainsi de l'interrogation des pratiques traditionnelles. L'utilisation de celles-ci dans une écriture moderne est une voie de réconciliation avec soi-même, de recouvrement d'un esprit de synthèse. C'est pourquoi Sony Labou Tansi a pu dire que : « *Cette culture [congolaise] a eu des formes de théâtre que je veux faire vivre. Il y a eu le théâtre du Nkoloba, du Lemba, du Wala, du Kingizila. Je veux que tout ça reprenne. Tout ce que nous consommons vient d'ailleurs. Il faut que nous produisions des choses qui cadrent avec notre*

univers. »¹. Ceci est un cri de cœur contre le « bâillonnement » de l'esprit de créativité, la linéarité dans la peinture des phénomènes sociaux.

Le réaménagement esthétique engagé dans la dramatisation de la violence convoque, somme toute, deux sources d'inspiration respectivement liées au monde occidental et au cadre traditionnel africain. La recherche de formes nouvelles chez les dramaturges se fait ainsi à partir d'un brassage culturel dans lequel certains écrivains tentent de privilégier les pratiques liées aux mœurs négro-africaines.

II- D'UNE DRAMATURGIE ENDOGENE DE LA VIOLENCE

II-1- Les contours théoriques des écritures du « dedans »

Refusant d'assumer continuellement ce qu'ils considèrent comme une sorte d'assimilation à l'Occident, certains écrivains africains engagent un combat esthétique visant à créer de nouveaux cadres pour exprimer la violence. Des formes dont le but est d'affirmer plus nettement les valeurs nègres, prennent ancrage dans la culture africaine. Les mécanismes de dramatisation des conflits sont en majorité puisés dans les cérémonies traditionnelles. La théâtralité envisagée constitue par conséquent, une réalité endogène dans la mesure où elle résulte d'un support interne c'est-à-dire, du patrimoine ethnique², national et/ou continental. Autrement dit, les matériaux de construction de la violence au sein des œuvres proviennent du terroir. Ils sont

¹ Sony Labou Tansi cité par H. Mayassi et J. Mayanu, *op. cit.*, p. 186.

² En employant ce terme, nous nous inscrivons dans la même perspective que Dominique Traoré qui, usant de l'expression « esthétiques ethniques » a fait cette précision : « *Le mot « ethnique » ne doit pas être considéré sous un angle péjoratif. Nous n'affirmons pas que ces esthétiques donnent lieu à un repli sur un groupe ou une tribu – ce qui serait stérile. Ces esthétiques sont qualifiées d'ethniques tout simplement parce qu'elles s'originent dans des cultures propres à des ethnies africaines données. Nous reconnaissons à leurs auteurs de les avoir systématisées, de les avoir expliquées pour les rendre accessibles à tout analyste.* » Cf. Dominique Traoré, *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française* (Thèse de doctorat), Université de Paris III, 2005, p. 197.

produits en partie par la société d'origine des auteurs, même si les canons hérités de l'Occident restent encore sous-jacents aux différentes structures en plein essor dans le théâtre du désenchantement. De cette conception du théâtre ressort une idée essentielle : partir des gestes d'hier pour construire un théâtre qui soit d'actualité ou du moins qui sache répondre aux besoins de l'heure. Le passé dans cette optique, est saisi comme le terreau d'où germe un autre genre d'écriture susceptible d'assumer les réalités présentes.

L'on pourrait être tenté d'assimiler les écritures du « dedans » à la Négritude, en ce sens qu'elles sont toutes deux fondées sur le retour aux valeurs traditionnelles africaines. Mais, l'usage fait de part et d'autre des éléments culturels et les idéologies y afférant, contribuent à faire la différence entre ces dramaturgies. Dans le contexte de la Négritude, la culture constituait une arme de combat, un moyen de résistance à l'oppression du Blanc. Le recours aux mœurs nègres rendait compte d'une idéologie collective, traduite à travers le caractère presque standard des sujets et de leur traitement. Avec les écritures du « dedans », l'exploitation du passé s'inscrit dans un projet fortement esthétique, visant à enrichir le théâtre négro-africain en l'adaptant aux exigences du monde actuel. La forme constitue, contrairement à la réalité « négritudienne » (où l'Afrique n'était véritablement présente que dans les thèmes), une priorité, un élément primordial dans le repositionnement de l'art africain. La tradition plaquée dans les œuvres coloniales, est retravaillée chez les post-négritudiens. Elle est passée au crible de l'esprit critique, puis remodelée grâce à l'imagination de l'artiste. Les écritures du « dedans » pour tout dire, sont un dépassement de la Négritude, parce qu'elles vont au-delà des valeurs passées pour tendre vers une échelle élevée de l'inventivité. Les auteurs des écritures du « dedans » s'investissent dans la construction de formes nouvelles pouvant mettre davantage en valeur le patrimoine culturel africain.

Cette ambition esthétique est née dans un contexte de crise culturelle qui a suscité une agitation intellectuelle généralisée. Les médias, les institutions de recherche deviennent des lieux privilégiés où on s'interroge sur le devenir de la littérature africaine. Chacun veut contribuer à la redynamisation de cet art. D'où, la création de troupes (en ce qui concerne le théâtre), le lancement de slogans et surtout de nouveaux concepts visant à trouver une place de choix aux pratiques traditionnelles. Un bref rappel historique de quelques notions permettra de voir l'esprit qui a guidé les différentes tentatives de ré-écriture des tensions sociales.

Le premier regard porte sur le concept de la « *Drummologie* » créé par le professeur Niangoran Bouah. Issu de l'anglais « *Drum* » qui veut dire tambour et du grec « *logos* » signifiant discours, la « *Drummologie* » est présentée comme l'étude de la tradition consignée dans les tambours-parleurs, de la forme et de la genèse des langages tambourinés. Cette science¹ est caractérisée en outre par l'art de « l'Attoungblan », le plus important des tambours-parleurs. La théâtralité d'un tel instrument résiderait dans le jeu dialogique qu'il instaure en général entre le tambour mâle et le tambour femelle qui expriment des sons à multiples nuances. Le spectacle que constituent les séances de tambours et les acteurs qu'elles convoquent représentent en outre l'aspect dramatique de ce concept. Le batteur pourrait être, en effet, l'acteur principal chargé de lire par une mimique le discours des tambours. Celui-ci selon Marie-José Hourantier « *ne dit rien lui-même, mais communique par des gestes pendant que les tambours assurent le rythme et parlent à la place du*

¹ La « *Drummologie* » n'est pas une pratique liée au seul domaine théâtral. Elle embrasse de nombreuses disciplines que Marie-José Hourantier met en relief de la façon suivante : « *Aux philosophes, (tambours et pensée), aux musicologues (tambours, musique et musicologie), aux littéraires (tambours et littérature), aux linguistes (tambours et linguistique)* ». Cf. *Du rituel au Théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, p. 41.

comédien »¹. En somme, la « *Drummologie* » s'intéresse au texte produit par le tam-tam, en mettant l'accent sur la manière dont le message véhiculé est compris et mis en application.

On peut également citer la « *Griotique* » inventée, elle, par Niangoran Porquet. C'est une esthétique de la réhabilitation née de la mise en scène des récitals de poésies africaines de 1965 à 1969². On y exprime la vie des peuples à travers les contes, les légendes et les mythes. La « *Griotique* » tentait de se positionner comme un théâtre d'éducation traditionnelle ayant pour maître le griot. Celui-ci revêt plusieurs fonctions à la fois : conteur, acteur, metteur en scène, historien, chanteur et musicien. La technique « *grioticienne* »³ est, aux dires de son géniteur : « *l'ensemble des moyens artistico-scéniques qui, intégrant les actions poétiques, musicales, chorégraphiques et théâtrales, le tout soutenu par des mimes et des gestes appropriés, vise à mettre en mouvement les valeurs littéraires, historiques et sociales des afro-nègres. Elle se présente sous deux aspects : un aspect scénique et un aspect graphique [...].* »⁴. Elle consiste du point de vue scénique, à la représentation des poèmes, des drames, des contes, des légendes et des récits africains. Tout un procédé de mise en scène est élaboré à cette fin. La musique par exemple, commence et termine le texte. Ces deux éléments peuvent se produire « *alternativement, en synchrone ou à la fois en synchrone et alternativement* »⁵.

L'idée d'un théâtre populaire conçue par Souleymane Koly a par ailleurs marquée cet engouement pour la création esthétique. Tout comme les

¹ M.-J. Hourantier, *op. cit.*, p. 42.

² *Ibidem*, p. 44.

³ La notion de griotique a suscité un jeu complexe de néologisme. L'on parle ainsi, avec le défenseur de cette esthétique, de « *grioticien* » désignant à la fois l'artiste, le chanteur, le danseur et l'acteur. Quant au « *griotiseur* », il renvoie au metteur en scène et la « *griotisation* », à la mise en scène. La « *griotimologie* » traduit l'écriture « *grioticienne* ». La « *griographie* », elle, serait l'histoire et la sociologie de la « *Griotique* ». Cf. M.-J. Hourantier, *Ibidem*.

⁴ Niangoran Porquet cité par Idem, pp. 44-45.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

précédents artistes, Souleymane Koly part d'un élément traditionnel ou même d'un fait divers pour proposer un scénario, des profils de personnages et des esquisses de dialogues. Inspiré par le langage du corps et du son, il exploite volontiers la danse et la musique, le mime et le chant qu'il essaie d'adapter aux sensibilités de l'Afrique moderne. La parole en tant que discours proféré par les personnages est quasiment absente dans ces spectacles. Elle n'intervient, précise Marie-José Hourantier, « *que pour souligner une idée forte, résumer une scène ou ponctuer une séquence* »¹.

Ce rappel historico-littéraire, bien qu'il n'ait *a priori* pas de lien direct avec la question de la violence, contribue cependant à faire la lumière sur une phase précise de l'évolution de la dramaturgie africaine dans laquelle s'inscrit le traitement des conflits sociaux. Aussi, les conceptions esthétiques sus-indiquées constituent-elles d'importantes ressources dans le processus de théorisation enclenché par les intellectuels africains. Loin de ressembler à une entreprise de mystification, les essais d'élaboration de formes africaines, ont permis de réfléchir sur les moyens d'une libération de l'art africain et sur son fonctionnement.

Ce sont finalement les recherches des écrivains Bernard Zadi Zaourou, Wèrèwèrè Liking et sa collaboratrice Marie-José Hourantier qui nous serviront d'appui dans notre réflexion sur l'importance des esthétiques endogènes dans la perception de la violence en mouvement au sein des dramaturgies africaines. Le « *Didiga* » et le « *Théâtre-rituel* » qui sont des esthétiques émanant respectivement des auteurs précédemment cités semblent, en effet, plus

¹ *Ibidem*, p. 48.

approfondis et donc mieux indiqués¹ pour établir le rapport entre les écritures du « dedans » et la question de la violence.

II-2- Le « Didiga » de Bernard Zadi Zaourou

II-2-1 Origine et fondement de la notion

Marquer un arrêt sur les sources du « *Didiga* » n'est pas un détour inutile. C'est au contraire une démarche qui s'impose, en ce sens que le « *Didiga* » tel que pratiqué dans les années 80, constitue la phase moderne d'une pratique ancienne. Le « *Didiga* », en effet, est un mot ivoirien renvoyant originellement à un art particulier que pratiquaient les chasseurs en pays Bété². Celui-ci est donc à la base, lié à la chasse ainsi qu'aux aventures mystérieuses, mystiques et épiques qui s'y rattachent. L'auteur écrit à ce propos :

Les chasseurs, au cours des longues randonnées en forêt qui les tenaient éloignés du village durant des jours et des jours, couraient de multiples et redoutables aventures. Lorsqu'ils rentraient au village, ces héros qu'admirait le peuple parce qu'ils conjuraient la famine et symbolisaient le courage et l'abnégation, se plaisaient souvent à conter au public leurs merveilleuses épopées : corps à corps avec la jungle, course-poursuite, bras de fer avec la bête, victoires in extremis sur la mort etc...Et ils contaient aussi leurs propres métamorphoses et la métamorphose des êtres, des phénomènes et des choses, celle surtout des bêtes qu'ils traquaient.³

Il en résulte que le « *Didiga* », sous sa version traditionnelle, correspond aux récits poétiques de ces parties de chasse qui, loin de se réduire à la traque de gibiers, sont des moments de rencontre avec les univers de la nuit, de la faune et de la flore. La plus marquante de ces aventures est celle de

¹ Contrairement aux concepts précédents, le « *Didiga* » et le « *Théâtre-rituel* » ont fait l'objet d'une application dans le domaine littéraire. Des pièces y ont été consacrées en guise d'illustration.

² Ethnie de Côte d'Ivoire localisée dans la région ouest du pays.

³ Bernard Zadi Zaourou, « Qu'est-ce que le *Didiga* ? » in postface de *La Guerre des Femmes* suivie de *La Termitière*, Abidjan, NEI, 2001, p. 124.

Djergbeugbeu, considéré dans la tradition bété comme le plus grand et le plus intrépide des chasseurs. Il se distingue par sa générosité et son humilité. C'est comme l'affirme Bernard Zadi Zaourou :

*L'Initié des initiés, celui qui sait mais qui jamais ne proclame son savoir ; celui qui sait mais dont le savoir n'est pas un glaive dressé contre la communauté. Celui qui est au service de tous et qui, "de son bras spiralé parvient à sortir du trou spiralé le serpent spiral" qui s'y est engagé pour nuire au passant qui chemine, insouciant et serein. Bref, Djergbeugbeu, c'est l'Homme des hommes. L'homme par excellence.*¹

Le Djergbeugbeu est un héros idéal revêtant, dans la tradition, une valeur symbolique, en ce sens qu'il incarne le bien en perpétuelle lutte contre les forces maléfiques. L'héroïsme de ce personnage est forcément déconcertant au point où la raison est impuissante à rendre compte rationnellement d'un tel phénomène. De là, le caractère impensable de l'art « didigaesque », puisque ce qu'il renferme dépasse l'entendement humain.

En dehors du merveilleux dont il est composé, le « *Didiga* » admet une dimension métaphysique due à l'étroite relation que Djergbeugbeu entretient avec le monde des morts. Il est le trait d'union entre l'univers des ancêtres et celui des vivants. Les actions du héros-chasseur, en effet, sont empreintes d'une présence mystique : l'ombre de la mère défunte. Celle-ci intervient dans les moments d'extrême gravité pour à la fois, sauver le héros et l'initier davantage. La mère en réalité n'est qu'un légat des êtres « *du souterrain pays des ombres* ». ² Autrement dit, ce sont les ancêtres eux-mêmes qui assurent par l'intermédiaire de l'ombre défunte, la survie du héros du « *Didiga* ». Aussi, cet aspect mystique du « *Didiga* » relève-t-il de la vision africaine du monde selon laquelle les êtres, les phénomènes et les choses ont tous une vie double. Une

¹ *Ibidem*, p. 128.

² *Ibidem*

première vie perceptible par nos sens. Une autre vie transcendant la première et que seuls les initiés peuvent voir. Cette vision profondément surnaturelle du monde, parvient à montrer le « *Didiga* » comme la manifestation de la deuxième existence des êtres vivants. Celle-ci est irréductible aux lois objectives de la logique et de la science.

Conçu par les chasseurs et à leur gloire, l'on comprend aisément que l'art du « *Didiga* » prenne en compte l'arc (arme principale des guerriers d'antan) sous forme d'instrument appelé « *Dôdô* » (arc musical). C'est en réalité la parole du « *Dôdô* » qui fonde l'essence du « *Didiga* », constituant avant tout un art de la parole et non un art de la scène. Cette parole est belle parce que rythmée par le son mélodieux de l'arc. Elle peut être également selon les contextes, une parole angoissante, inquiétante, solennelle et mystérieuse. Notons, en outre, sa poéticité contenue dans la mise en scène de personnages rendus poétiques par la force des situations dans lesquelles ils sont impliqués. De par son double aspect acoustique et discursif, l'arc fait du « *Didiga* » un récit chanté mais surtout une célébration. C'est pourquoi Bernard Zadi Zaourou dans l'élaboration des caractéristiques du « *Didiga* » a écrit : « *Parole, musique et art du didiga : le sacre de l'arc* »¹. En dépit de toute tentative de définition, il en résulte que le « *Didiga* » est un art complexe provenant à la fois du merveilleux, du poétique, du mystique, du religieux et du philosophique. Une telle pluralité de caractères contribue à enrichir le « *Didiga* » et à en faire, toujours aux dires de Bernard Zadi Zaourou, « *La forme achevée, le degré supérieur d'un art quel qu'il soit : l'art de rendre justice, de chanter, de dire les contes, l'art de maîtriser la parole en général.* »². Le « *Didiga* » traditionnel tel que perçu par les anciens est un art

¹ Bernard Zadi Zaourou, « Qu'est-ce que le Didiga ? » in *Annales de l'université d'Abidjan*, tome XIXè, 1986, p. 153.

² Entretien de Théophile Kouï avec Bernard Zadi Zaourou, « Le Didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire » in *Notre librairie* « théâtres, théâtres », n°102, Juillet-Août, 1990, p. 24.

brut, c'est l'expression de la puissance artistique. Ainsi, quand un homme dans la société antique atteignait le sommet de l'art, on ne disait plus qu'il pratiquait tel art ou tel autre. On affirmait plutôt dans cet art précis, qu'il « *moissonnait le didiga* »¹. Le « *Didiga* » est de fait, considéré comme le summum de la création, c'est-à-dire la perfection artistique.

II-2-2- Le « *Didiga* » dans le théâtre moderne

La transposition scénique du « *Didiga* » témoigne chez le dramaturge ivoirien d'une certaine maîtrise des spécificités de l'art oral bété. Celui-ci, en effet, s'est mis très tôt à l'école de la culture bété où il a été éduqué par deux grands maîtres de la parole : d'abord son oncle Bottey Zégbi Jean-Marie dit Jean-Marie III puis par Gbazza Madou Dibéro². Le dévouement de Bernard Zadi Zaourou pour la connaissance de la tradition s'accroît avec son statut de chercheur convaincu de l'apport des formes et des genres anciens à la création artistique. Cette volonté de se réappropriier les éléments de la tradition, se fait avec beaucoup de lucidité. L'artiste, en effet, ne se jette pas dans une reproduction aveugle de la tradition. Il s'en inspire pour mieux féconder sa propre imagination et créer des œuvres qui ne répondent pas à la seule sensibilité du public africain. Le « *Didiga* » moderne proposé par Bernard Zadi Zaourou n'est donc pas une copie conforme de l'ancien. Soumis à la réflexion critique, à la rigueur et à la sélection des faits pertinents, le « *Didiga* » est

¹ B. Z. Zadi, *loc. cit.*, p. 154.

² « Bottey Zégbi Jean-Marie, qui avait une solide connaissance du droit traditionnel, était sollicité dans tout le pays bété de Soubré pour rendre la justice. Bernard Zadi, dans sa tendre enfance, l'avait souvent accompagné dans ses déplacements. C'est lui qui a assuré son éducation de base en lui enseignant la langue, l'histoire et la géographie de la région. Mais c'est véritablement à partir de 1970, l'année où Bernard Zadi achève ses études universitaires et commence à enseigner à l'Université d'Abidjan, que cet oncle parachève sa formation à l'occasion de fréquentes rencontres. ». Cette initiation dont témoigne Bruno Gnahoulé Oupoh (dans *La littérature ivoirienne*, Paris-Abidjan, Karthala-CEDA, 2000, p. 262.) a développé selon Zadi Zaourou, son « goût de la parole et son sens de la dialectique ». Elle a même conditionné les sujets de réflexion de l'étudiant qu'il était (Il travailla pour sa thèse de 3ème cycle en Lettres Modernes, sur la tradition orale bété dans ses rapports avec *Le cahier d'un retour au pays natal* du martiniquais Aimé Césaire.) et du professeur qu'il est. Ce n'est donc pas surprenant que Bernard Zadi Zaourou ait co-fondé en 1969, avec Barthélémy kotchy et Harris Memel Fotê, le Groupe de Recherche sur la tradition orale (G.R.T.O).

ramené aux récentes réalités idéologico-esthétiques. Cette précision de l'auteur détermine clairement son attitude face à l'héritage culturel :

*Reconnaître que les anciens ont été géniaux en matière de production artistique. Mais n'éprouver aucun complexe vis-à-vis des maîtres de l'oralité. Au contraire prendre connaissance de leurs œuvres, en comprendre les fondements et principes esthétiques, créer du nouveau à partir de poncifs anciens.*¹

Il ressort de ce discours, la question de la systématisation des faits culturels et ethniques et de leur adaptation au contexte des années 80. En d'autres termes, comment faire pour que l'art ne soit pas prisonnier de la tradition tout en restant liée à elle ? C'est à la fois dans la négation de l'emprise du passé sur le présent et dans l'affirmation d'un dépassement de celui-ci que s'établit le « *Didiga* » moderne de Bernard Zadi Zaourou. La préface de *L'Oeil* dont la pertinence explique mieux la vision du dramaturge par rapport à la création, justifie nos propos :

*Faut-il disserter sur l'art ? Il s'agit d'abord de créer. C'est dans les replis du réel que germe la pensée. Pour que naisse et s'enracine l'idéal, il faut que soit la sève, le chaud...l'insondable purin du vécu : l'écorce tangible de la vie et donc du vrai. A chaque hivernage, sa moisson de pluie et ses tourbillons de vents spécifiques. Pourquoi faudrait-il donc exhumer à tous les prix les prouesses défuntes ? ce qu'il faut à l'Afrique d'aujourd'hui ce sont d'autres chants, d'autres hymnes, d'autres " oriki".*²

C'est donc dans une relation de distanciation que l'écrivain recourt aux connaissances des maîtres. Son esprit critique en matière de création a une incidence sur ses oeuvres (en l'occurrence *La Termitière*, *La Guerre des Femmes* et *L'Oeil*) qui constituent une version plutôt singulière du « *Didiga* ». Elles semblent être une réponse au difficile problème de l'équilibre entre le

¹ B. Z. Zadi, *loc. cit.* p. 154.

² B. Zadi Zaourou, Introduction à *L'Oeil*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 67.

langage traditionnel et le langage scénique moderne. *La Termitière* est une vision tragique de l'Afrique en proie à elle-même, dans sa rude tentative de procéder à une mutation politique. Concrètement, la pièce raconte l'histoire d'un monarque entraîné dans la logique suicidaire d'une violence institutionnelle. Le pouvoir, dans la pièce, a trois têtes. Le monarque-dictateur et ses deux esprits protecteurs : Ouga, « *sa force vitale* » et Woudigô le « *dévoreur de cerveaux* » (introduction de *La Termitière*, p. 77). Exaspéré par les crimes gratuits du monarque et de ses acolytes, le peuple, dans *La Termitière*, passe un pacte de sang contre le pouvoir et dresse un plan de lutte. De même, *L'Oeil* met en exergue les exactions des politiques africains, prêts à avilir l'homme pour parvenir à leur fin. L'impensable au sein de ce théâtre moderne résiderait dans l'extrême violence des phénomènes politiques et sociaux.

Sur la scène, la jungle du héros-chasseur devient la société actuelle avec tous ses coups bas, ses travers, ses cruautés et ses affrontements de tous ordres. Le personnage imaginaire Djergbeugbeu, redresseur des torts est incarné par tout protagoniste luttant contre l'avilissement de la masse. L'initié dans *La Termitière* défie la puissance de Ouga qu'il affronte en duel afin de libérer le peuple des griffes du monarque. Zouzou, le seul homme parmi les femmes s'évertuait, dans *La Guerre des Femmes*, à les protéger contre la force des mâles. La population d'opprimés constitue la force du héros qui n'est plus celle des ancêtres protecteurs. Les prédateurs de la nouvelle société sont tous les dictateurs du monde, tous les capitalistes qui ne se contentent pas de s'enrichir sur le dos du peuple, mais le déshumanisent. C'est Sôgôma Sangui qui, dans *L'Oeil*, illustre le dirigeant indélicat. Il n'hésite pas, en effet, à acheter l'œil d'Amani. Celle-ci succombe à l'ablation de son organe.

Le « *Didiga* » de Bernard Zadi Zaourou prend en compte tout drame, tout comportement ou acte défiant la raison. La violence dans ce contexte procède du caractère déraisonnable des faits représentés. L'esthétique de l'inimaginable recréée par l'écrivain se distingue par le contenu de la fable mise en mouvement. En parfaite harmonie avec son temps, le « *Didiga* » moderne fait ressurgir tout ce qui, dans la société actuelle, met à rude épreuve les valeurs morales et bouleverse par son caractère insolite. De même que les sujets du « *Didiga* », la forme repose sur une actualisation du savoir-faire traditionnel. C'est pourquoi l'arc musical tient un rôle déterminant dans le langage théâtral. Apparaissant comme un personnage à part entière, l'arc assure pleinement la progression dramatique et coordonne les différentes actions des personnages centraux. C'est le cas dans le tableau du « *Jeu de la graine* » où l'arc invite un musicien à jouer. Muni d'un « *bissa* »¹, celui-ci entreprend de chercher la graine cachée par ses compagnons. Le joueur avance, recule, se rapproche ou s'éloigne de la graine suivant les indications de l'arc. La voix de cet instrument lui sert de guide. C'est par elle que le personnage sait s'il est ou non sur la bonne voie. L'arc répond ainsi de façon très nette (« oui » ou « non ») aux questions du musicien, si bien que celui-ci finit par trouver la graine sous les chaleureuses ovations de ses camarades. L'angoisse et la tension suscitées par l'épreuve de la graine se dénouent par le biais de l'arc dont la parole détermine le déroulement, mais aussi la fin du jeu. L'arc prend sur lui les moments de suspens qu'il choisit d'alléger et de détendre par des propos rassurants. L'échange amical entre l'arc musical et le joueur témoigne de cette atmosphère conviviale que crée la parole du

« *Guehi dôdô* »² :

LE JOUEUR

Oui, je t'entends ! J'entends mais un instant, je viens à toi.

L'ARC MUSICAL

¹ Nom d'origine bété, le *bissa* est une queue d'animal dont se servent les chefs et les artistes.

² Nom et prénom de l'arc musical chez les Bété de Côte d'Ivoire.

Je dis
LE JOUEUR
Oui
L'ARC MUSICAL
Viens que nous jouions
LE JOUEUR
Liane d'arc !
L'ARC MUSICAL
Oui
LE JOUEUR
Liane d'arc !
L'ARC MUSICAL
Oui
LE JOUEUR
Qui résonne et raisonne !
L'ARC MUSICAL
Wouiii !
(*La Termitière*, p. 92)

Ce ton détendu de l'arc musical se mue vers la fin du tableau en une parole alarmante : « *Et tout soudain, les tam-tams se taisent, les lumières baissent et l'arc attire à nouveau l'attention du peuple, l'inquiète* » (*La Termitière*, p. 94). Plongé dans un silence, la frayeur dans les yeux, le peuple marche à reculons, l'oreille attentive vers la parole de l'arc. La parole angoissante de l'arc constitue un discours prémonitoire que confirmera la seconde partie du prologue déclamée par le récitant. Elle annonce des temps obscurs et insoutenables : « *Or, le ciel s'obscurcit un matin. Et tout soudain ! Les chants tarirent, la terre baillant sous l'intensité du regard solaire. Il était puissant, Ouga ! Rien ne résistait aux morsures de sa main. Rien. Ni les rébellions du courage, ni la soumission servile, ni même les fidèles à l'excès. C'était la main d'effroi. Elle frappait quant elle voulait, n'importe où et qui elle voulait. Elle abattait jusqu'aux filles pubères et anonymes, la main de Ouga.* »
(*La Termitière*, p. 95).

Comme un être humain, en effet, l'arc musical éprouve des sentiments et change d'humeur au gré des situations, de sorte que sa parole revêt multiples caractères que le dramaturge décrit en ces termes :

C'est une parole belle, l'arc musical ayant un timbre de voix particulièrement envoûtante ; c'est une parole angoissante, l'arc musicale ayant dans sa voix quelque chose d'inquiétant. C'est une parole solennelle et mystérieuse, d'abord, parce que l'arc musical ayant horreur des bruits parasites, impose toujours autoritairement le silence à ceux qui se sont rassemblés pour entendre un Didiga ; ensuite parce que le public de jadis étant un public d'initiés, se rendait bien compte du sérieux et de la gravité de ce qui se disait, une fois que l'arc avait, de son chant d'appel déchiré le silence de la nuit.¹

Cette parole aux diverses fonctions est davantage médiatisée par l'entrée sur scène du « *pédou* »² et du tambour. Le « *pédou* » est spécialisé dans les notes mélancoliques et pétrifiantes. Ces deux instruments apparaissent dans *La Termitière* quand se présente un conflit ou encore pour créer le mystère. Ceux-ci interviennent en collaboration avec l'arc en vue d'intensifier l'aspect dramatique des pièces. Au deuxième tableau, par exemple, ils jouent alternativement avec lui. C'est d'ailleurs à la résonance du « *pédou* » qu'intervient le néophyte en quête de savoir. Sa périlleuse marche entreprise dans la forêt sera constamment rythmée aux sons du « *pédou* » et de l'arc. Ces instruments soulignent les embûches qui ont parsemé le parcours du néophyte. Mieux, le « *pédou* » et l'arc, dans une association elle-même faite de rythme³ déterminent les différentes étapes franchies par le quêteur. La flûte de pan survient également dans le troisième tableau. A travers un chant funèbre repris en chœur par les musiciens, le « *pédou* » révèle au spectateur toute la tristesse que dégagent les cérémonies funéraires.

¹ B. Z. Zadi, *loc. cit.*

² flûte traditionnelle

³ L'intervention alternative du *pédou* et de l'arc, conduit à des sons successifs qui produisent une sorte de cadence. C'est également un dialogue instrumental traduisant la gravité de la situation présentée.

Le tambour est lui aussi convoqué dans divers cas. Le son enthousiaste des tam-tams dans la scène d'ouverture —« *Hymne au travail I* »— perd sa bonne humeur à la quatrième scène du troisième tableau : « *Hymne au travail II* ». Celui-ci est l'opposé du premier hymne. Le rythme produit par les musiciens dans le deuxième hymne au travail est « *considérablement ramolli et même désaccordé* »¹. C'est un travail forcé accompli sous la contrainte du monarque et de ses « *termites* »². La différence de rythme observée permet de passer d'une étape initiale de paix à un moment d'intense terreur. Mêlé au chant mortuaire du « *pédou* », le tambour se fait l'écho de la souffrance des villageois. Il diffuse sur un ton lancinant le chagrin du peuple endeuillé par la mort sordide d'une jeune fille. Ce crime, les tam-tams l'avaient annoncé sur un rythme vigoureux, dans les scènes précédentes. D'ailleurs, le tambour continuera à « gronder » jusqu'à la fin de la pièce marquée par la victoire de l'initié sur Ouga l'opresseur du peuple. Le dernier tableau, temps de dénouement de la longue crise opposant le peuple au monarque, en est fortement marqué. Le son tambouriné a ponctué chaque mouvement des protagonistes : la marche des conjurés, le consentement au pacte de sang et le duel. Considéré comme l'assaut final, cette dernière étape a entraîné un déchaînement des tam-tams dont les sons sont comparés, par l'auteur, à « *un torrent d'ondes* ». Témoin des actions fortes, le tam-tam préside, de son timbre grave, l'affrontement sans merci opposant dans *La Guerre des Femmes*, la gente féminine et les hommes. Il est présent là où s'intensifie le conflit et suscite par là même, des temps forts dans la pièce. Se joint au rythme du tam-tam, celui du cor-parleur dont se sert Zouzou pour lancer l'offensive.

¹ Bernard Zadi Zaourou, *La Guerre des Femmes suivi de La Termitière*, Abidjan, NE I., 2001, p. 116.

² *Ibidem*

La double cloche ou encore le « *Kadjo* » est la quatrième composante de la parole médiatisée. Jouant le rôle de tocsin, elle n'admet pas en général la collaboration d'un autre instrument. Le « *kadjo* » accompagne souvent les entrées scéniques du monarque dont la présence suscite une frayeur généralisée. Dans un rythme solennel, au troisième tableau, la double cloche fait les éloges du monarque marchant avec suffisance : « *Nous sommes deux, nous deux, nous sommes deux* ». (p. 107). Telle est la parole initiatique du « *Kadjo* » exprimant l'idée du pouvoir sans partage qu'exerce le couple infernal Ouga/Monarque. Le « *Kadjo* » rythme également les « *pas menaçants* » de Ouga dont « *la main, main d'effroi* » est brandie comme une arme imparable. » (*La Termitière*, p. 107). Tous ces « messages instrumentaux » que coordonne la parole de l'arc communiquent des émotions qui provoquent des réactions au sein du public et des acteurs. Ce sont autant d'effets que la parole proférée n'aurait certainement pas pu déclencher. Les échos de la violence sont ainsi intensifiés et répandus par des éléments sonores dont la portée culturelle éclaire les conflits actuels grâce à la lanterne de la tradition. Ces formes de langage remplacent le discours classique par un dialogue qui implique aussi bien des êtres humains que des objets doués d'une capacité discursive.

S'il est vrai que la parole proférée est, contrairement à la parole médiatisée, très peu présente dans le théâtre du « *Didiga* », celle-ci impressionne cependant par la symbolique et la poéticité avec laquelle elle traduit la gravité des événements mis en scène. La beauté de cette parole se retrouve souvent dans l'agencement contre-nature des mots et des images qu'ils suggèrent. Les mots, en effet, sont détournés de leur sens premier pour être associés, dans un champ relationnel incongru, à d'autres expressions avec lesquelles ils n'ont d'habitude aucune affinité : « *Dans mon pays, les brebis ont des ailes. Les poissons dorment sur le toit des cases. La pluie provoque la sécheresse et le soleil...l'i-non-da-tion...* » (*La Termitière*, p. 108). Le caractère

extraordinaire de la situation décrite et l'inversion de l'ordre des choses mettent en route un discours poétique qui affranchit les mots de toute contrainte. Par le biais de combinaisons inhabituelles, ceux-ci produisent des idées choquantes, voire un univers apocalyptique. La poéticité dans ce contexte reste liée à la notion d'impensable. La description de faits inimaginables, incompréhensibles transcende l'ordinaire et élève le public vers un monde exceptionnel. Le beau contenu ainsi dans la force du merveilleux crée en aval, un effet de violence que l'on retrouve également dans l'hermétisme de la parole symbolique (fondement de la palabre africaine). Elle caractérise l'esthétique du « *Didiga* » dont le fonctionnement repose sur l'oralité. En la matière, Bernard Zadi Zaourou est resté fidèle au système du symbolisme tel que pratiqué dans les textes anciens. Celui-ci comporte trois degrés d'expression, allant du plus simple au plus complexe, de la transparence à l'opacité la plus déroutante. Ainsi, le dramaturge passe d'un symbole saisi au premier degré à un symbole lu au deuxième puis au troisième degré. Cette transcendance sémantique, l'universitaire ivoirien l'appréhende comme une manifestation « *de la parole profonde ou grave et lourde de conséquence. [Celle qui] intervient spontanément "lorsque l'homme est ému" ou lorsqu'il entreprend délibérément de révéler la face cachée de l'univers et les rapports insoupçonnés que tissent entre eux les phénomènes, les choses et les forces de la nature, dont l'homme.* »¹

C'est donc un dépassement du sens de base qui n'est plus opérationnel pour rendre compte du monde ésotérique. Prenons en guise d'exemple, le symbole de la termitière qui est le résultat d'un re-encodage. Prise à la tradition où elle apparaît clairement définie, la termitière est placée au second degré dans le « *Didiga* » moderne. Elle constitue, enrichie de sa diversité de sens,

¹ Bernard Zadi Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, Dakar, N. E. A., 1978, p. 191.

une notion positive dans la culture africaine. Le prologue dans *La Termitière* la qualifie en ces termes :

« *Car la voici
Nombriil de la Terre-mère
Bouche de la Terre-mère
Narine et regard de la terre libérant une fois l'an sa légion
d'éphémères
Termitière
Oh ! Route du ciel depuis l'ancêtre à la barbe frileuse
Echelle entre ciel et terre depuis les temps très anciens [...] ».*
(*La Termitière*, p. 89)

La termitière est à l'origine une marque de fécondité, d'abondance et d'unité («nombriil de la terre »). « *Echelle entre ciel et terre* », elle renvoie à une fusion totale de l'ésotérique et de l'exotérique, du sacré et du profane. Elle symbolise le savoir, le parfait équilibre entre les choses et les hommes. Dans une transmutation imagée, la termitière des ancêtres est convertie en son contraire, c'est-à-dire en une signification autre que celle du passé. C'est dans le même prologue que l'on retrouve cet acte de récupération du symbole : «*Ouga fut donc transformé en termitière. Et c'est aux portes de la cité qu'elle germa la termitière invisible et mystérieuse. Sa permanence signifiait que la guerre de Ouga pouvait ressurgir à tout instant, que le ciel pouvait à nouveau périr de strangulation, que la main pouvait surgir de l'ombre à nouveau et frapper l'aïeul aussi bien que la fille pubère et anonyme. Aveuglement.* » (*La Termitière*, p. 95). La termitière est assimilée à Ouga. Celui-ci en est le symbole. Ce bloc de terre par conséquent, n'évoque plus un espace de fertilité et d'équilibre, mais plutôt le siège des forces destructrices (Ouga, le monarque et Woudigô) confinant le peuple dans l'indigence la plus absolue. Il est signe de méconnaissance et de négation de l'épanouissement intellectuel. De la parfaite harmonie qu'elle incarnait, la termitière est devenue un élément de déstabilisation sociale : « *sa permanence signifiait que la guerre de Ouga*

pouvait ressurgir à tout instant. Que le ciel pouvait à nouveau périr de strangulation ».

En somme, la termitière telle que peinte par le dramaturge ivoirien est l'emblème de la violence. Ce bloc de terre ne relève plus d'un effort d'union pour la construction de la cité. Il est la manifestation de la dictature, de la terreur qui plane comme une épée de Damoclès sur la tête des peuples africains et sur tous ceux dont la liberté est en sursis. A travers le travail de la symbolique, l'écrivain nous renvoie le reflet de nos sociétés dominées par des despotes sans foi ni loi. Le mal a pris le dessus dans cette termitière contemporaine où résident des systèmes politiques qui ne connaissent que le langage de la geôle et du bâton : « *Cette main qui surgit de l'ombre et qui frappe aveuglement* ». Du sacré qu'elle incarnait donc, la termitière est désormais synonyme de sécheresse des cœurs et des esprits, puisque renvoyant au statisme : « *Ouga fut pétrifié en termitière* ». La symbolisation du second degré, il est clair, bouleverse toute la logique du système symbolique du premier degré. Le mot est muté dans un univers où il acquiert d'autres valeurs et des filiations nouvelles. La symbolisation est un moyen d'enrichissement et de dépassement qui crée une dynamique distincte de celle léguée par la tradition.

La symbolique peut être également perçue à travers les couleurs qui sont une autre forme de discours. Le rouge porté dans la pièce par l'initié exprimerait la puissance et le pouvoir du peuple. Une force juste et positive. Le blanc revêtu par Ouga, est la couleur des esprits, des fantômes et donc de la mort. Le discours proféré fait également ressortir, à l'image de la parole médiatisée, la richesse du « *Didiga* » caractérisé par le « bien-dire ». Cet art de la belle parole est aussi une forme d'initiation, un lieu d'apprentissage et de hauts enseignements. Les origines, en effet, mythique et épique de la fable

« didigaesque » justifient sa portée éducative. *La Guerre des Femmes*, en l'occurrence, est le résultat d'une fusion de mythes et de légendes. Entrent dans sa composition : « *la légende du Sultan Shariar et de Shéhérazade [...], le mythe de Mamie Wata consacré à ce génie océanique africain, le mythe wê de Gneron Dékan, celui de Mahié du pays Bété et enfin, le mythe Adioukrou des femmes qui, à l'origine des temps, n'avaient qu'un seul amant.* »¹. Comme ces récits oraux qui lui ont fourni l'essentiel de sa matière, *La Guerre des Femmes* constitue un espace de questionnement (aussi bien pour les acteurs que pour le public) en vue d'acquérir la vérité et l'essence des choses. Les personnages mis en action dans la pièce sont engagés dans un processus d'initiation. Shéhérazade par exemple, descend dans les profondeurs des eaux pour y recevoir un enseignement sur le sens de la vie et des signes. Jugée apte, la jeune fille est renvoyée par le génie de l'océan auprès du Sultan tyran, afin de libérer les femmes de son joug : « *Et maintenant, va. Conte-lui la merveilleuse histoire des femmes. Mets-y tout ton cœur et toute ta puissance féminine. Révèle-lui d'autres mondes, d'autres merveilles. Parle-lui de l'Afrique mère. Et surtout, révèle ce fleuve d'audace, de puissance et d'amour qui coule dans nos veines de femmes et que les hommes ont tant de mal à découvrir. Rassure-toi. Ton récit touchera son cœur et nuit après nuit, tu lui voleras ta vie et la vie de toutes celles qu'il guette encore comme un guépard ! Va. Il est tard.* ». (*La Guerre des Femmes*, p. 23)

Le reste de la pièce est un enchâssement de dialogues, un entremêlement d'histoires visant à expliquer la difficile cohabitation entre l'homme et la femme. Cette guerre toujours d'actualité remonte, d'après le mythe de Mahié, à l'origine des temps où hommes et femmes vivaient en communautés séparées. A la faveur de l'aventure d'un chasseur, les hommes découvrent les femmes et une guerre sans merci s'engage entre ces deux groupes. Vaincues,

¹ Note de l'auteur dans *La Guerre des Femmes* suivi de *La Termitière*, Abidjan, NEA, 2001, p. 7.

les femmes se livrent et se soumettent aux hommes. Ce mythe est une révélation de certains conflits sociaux à travers les expériences ancestrales.

C'est le cas des rapports souvent tendus entre l'homme et la femme dans nos sociétés modernes et au-delà entre les gouvernants et gouvernés. L'imbrication temporelle transcrite à travers cette didascalie : « *Bruitage et musique d'époque contemporaine : voitures qui démarrent et klaxonnent, un numéro de téléphone qu'on compose, le rythme d'un train qui fonce, des ventes de journaux à la criée, etc....tout pour situer l'époque actuelle.* » (p. 57), crée une passerelle entre le mythe et la réalité. Au tableau 16, le dramaturge projette brusquement le lecteur-spectateur, après l'interrogation du Sultan sur la véracité de l'origine du conflit homme/femme, dans une mairie où l'on célèbre l'union d'un couple. La cérémonie s'achève au tableau 17 par une bagarre généralisée (des deux sexes) à laquelle prennent part les nouveaux mariés. Ce recours au temps moderne prend la forme d'une réponse que l'écrivain donne au précédent doute du Sultan Shariar. D'ailleurs, « *le tableau zéro* » qui ouvre le drame donne un aperçu, à travers le discours d'un conférencier, de la tension que renferme parfois la relation homme/femme. Le récit mythique joué à partir du premier tableau apparaît de fait, comme une illustration ou un éclairage par la forme traditionnelle des violences conjugales. La connaissance de la vie inculquée à Shéhérazade est valable pour le lecteur-spectateur qui fait sa propre initiation par le biais du récit. L'apprentissage se réalise par conséquent à deux niveaux ; aussi bien dans la fiction (les personnages) que dans la vie réelle (le public). C'est par cette instruction que Shéhérazade a mis fin à la violence du Sultan dictateur.

Il en est de même dans *La Termitière* où le lecteur parcourt aux côtés du néophyte, l'« impitoyable » chemin du savoir. Chargé de mener le combat des gueux, le néophyte s'aventure dans les profondeurs mystérieuses et

inquiétantes de la forêt, à la recherche du secret de la termitière, seul moyen de terrasser Ouga l'esprit malfaisant. C'est une marche éprouvante dans laquelle le personnage quêteur est soumis à toute sorte de pression. Les didascalies des pages 97 et 98 en font une nette description : « [...] *A maintes reprises, il s'effondre, aux prises avec un essaim d'abeilles qui le piquent de toutes parts. Enfin, il parvient, en se traînant, auprès d'une vieille femme à l'aspect repoussant qui [...] lui demande de gratter ses plaies. Tordu de dégoût, le néophyte obtempère malgré tout, puis recule en hurlant sous le coup de la douleur atroce qui lui foudroie les mains chaque fois qu'il touche les plaies de la vieille.* ». La violence dans ce cas revêt un caractère instructif, dans la mesure où elle contribue à forger le néophyte en le rendant digne des informations qu'il demande. C'est, en effet, au sortir de ces épreuves que le héros devient un homme mûr et suffisamment endurci pour conquérir la liberté confisquée du peuple. Le changement d'appellation du personnage quêteur, traduit par le terme « *Initié* » est le résultat d'une formation réussie.

L'esthétique « Didigaesque » telle que la définit et l'applique Bernard Zadi Zaourou répond aux réalités de son époque. Celle-ci constitue la version moderne du concept traditionnel. Partant de certains principes oraux, le dramaturge représente dans une dynamique nouvelle les faits macabres des indépendances. C'est à travers un acte de réappropriation de la parole africaine que Bernard Zadi Zaourou donne à voir les lésions de la société contemporaine. Il a su notamment allier les différents modes d'expression pour créer une certaine harmonie dans l'organisation interne de ses pièces. La déclaration de l'écrivain dans le quotidien *Fraternité Matin* en témoigne :

J'ai tenté dans La Termitière un équilibre méticuleux du plus grand nombre de langages possibles : la chorégraphie, la musique et la gestuelle. J'essaie même de jouer sur les lumières et les sons. [...] Ne serait-ce que sur ce plan-là, il y a une évolution dans La

*Termitière dans la mesure où on laisse une grande place au corps en tant que moyen d'expression. Les paroles sont sobres et même rares.*¹

En associant ainsi formes anciennes et techniques modernes, l'auteur parvient à libérer la parole politique africaine. Il a su en tirer le rendement nécessaire à un traitement particulier des conflits sociaux. Dans son entreprise de dépassement de la tradition, Bernard Zadi Zaourou exprime son refus de la stagnation, du statisme et au-delà, de la dictature culturelle. Ni trop classique ni trop traditionnel, le « *Didiga* » s'établit dans l'entre-deux cultures à la recherche d'une forme qui brise les clichés en matière de production littéraire. L'esthétique dramatique proposée par l'auteur ivoirien, ne s'embarrasse, de fait, d'aucune censure. Elle est la manifestation d'un esprit libre et d'une imagination fertile. Cette façon de repositionner les rudiments de l'oralité en les mettant au service des violences modernes, relève du combat littéraire destiné à l'épanouissement de l'art africain, notamment dans ses rapports aux remous sociaux. Lequel combat se fait par le rattachement des transcriptions anciennes de conflits aux réalités présentes, non pas par conservatisme, mais pour donner des racines au théâtre négro-africain.

C'est dans ce parcours initiatique du drame moderne africain que s'inscrit le « *Théâtre-rituel* » de Wèrèwèrè Liking et de Marie-José Hourantier. Ces auteurs réfléchissent également sur l'adaptation des éléments traditionnels au langage scénique moderne de façon générale, en vue de réinventer un théâtre au service de la société.

¹ Bernard Zadi Zaourou cité par Koffi Kwahulé, in *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 221.

II-3- Le « Théâtre-rituel » de Wèrèwèrè Liking et de Marie-José Hourantier

II-3-1- Théâtre-rituel et dramaturgie des violences culturelle, sociale et politique

Le « *Théâtre-rituel* » est né en 1979 dans les locaux de l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan en Côte d'Ivoire. Il est une tentative de réponse au malaise provoqué par la pratique du théâtre conventionnel occidental jugé inadapté au public africain. Ce théâtre s'inscrit, en effet, dans ce qu'on appelle le théâtre de recherche parce qu'oeuvrant pour une esthétique africaine ayant ses propres aspirations. C'est donc mues par le besoin d'une dramaturgie véritablement africaine, source d'espoir et de rêve collectif, que Marie-José Hourantier et Wèrèwèrè Liking ont impulsé une expression théâtrale inspirée des rituels traditionnels. Témoins d'une société décadente où s'intensifie la crise identitaire et où volent en éclat les structures traditionnelles, les deux auteurs ont décidé d'exhumer les anciens rites connus pour leur efficacité. Ceux-ci, comme tout rituel, « *soignent, guérissent, unissent, permettent de récupérer les forces perdues, de se charger en énergies fécondes et de renouer avec la communication cosmique où règnent l'esprit et la connaissance* »¹. Abordé de fait comme une thérapie, le rituel est amené sur scène pour contribuer à la résolution des nombreuses interrogations et des angoisses que connaît la société moderne. Il s'agit, de même que le conçoit Monique Borie, de reformuler, à travers le questionnement de la tradition, l'articulation du passé sur le présent et de trouver une « *parole sur l'histoire* » capable d'assumer l'« aujourd'hui » constitué d'anciens et de nouveaux mythes.² Le

¹ Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique du théâtre négro-africain*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 22.

² Monique Borie, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1981, p. 208.

rituel imprime, en tant que matière de réflexion et de travail, ses mécanismes et ses valeurs au « *Théâtre-rituel* » dont les bases ont été construites à partir d'éléments antiques remaniés. Dans sa conception du théâtre africain, en effet, Marie-josé Hourantier cherche à actualiser les prototypes ancestraux dans une sélection, une interrogation permanente, en vue de susciter un langage dramatique neuf. Le rituel traditionnel est par conséquent, considéré comme un modèle avec lequel la dramaturge dialogue sans cesse. Il constitue une donnée essentielle que l'écrivaine française consulte, afin de renouer le contact avec certaines idées primordiales. C'est pourquoi avec elle, le « *Théâtre-rituel* », sera : « *choisi comme esthétique théâtrale au sens d'une forme qui résulte d'une analyse idéologique du vécu. Il nous renverra à des catégories « mystiques » de pensée afin de résoudre les problèmes sociaux actuels [...]. Il s'imposera aussi de lever l'interdit sur certains problèmes sociaux et existentiels. Tout ce que la société tait, refuse, il se propose de l'exposer, de l'analyser.* »¹.

Une telle implication du rite dans l'expression du quotidien nécessite une analyse de son fonctionnement. Il s'agit en clair, de voir comment Marie-José Hourantier et Wèrèwèrè Liking se servent des techniques et de la structure du rituel pour traiter des violences du désenchantement. Deux pièces nous serviront d'appui. Ce sont *La Puissance de Um* et *Une nouvelle terre* de Wèrèwèrè Liking.

La Puissance de Um est un rituel de mort qui s'organise avant les cérémonies d'inhumation. Ntep Liga est décédé. Après l'annonce publique de son décès, le village se réunit pour désigner le coupable de sa mort et rappeler à chacun sa part de responsabilité. C'est un moment de chaudes disputes entre les villageois et l'épouse de Ntep qui s'accusent mutuellement. C'est aussi le

¹ M.-J. Hourantier, *op. cit.*, p. 13.

lieu d'affrontement, à travers la divergence d'opinions, du monde moderne représenté par les enfants du défunt et de la vie traditionnelle incarnée par le vieillard et la vieille femme. Après un long moment d'interrogation, l'assemblée décide d'une position, celle de la paix : « *Que vienne la paix qui annihile la haine. Que la paix descende sur nos cœurs.* » (p. 5).

Quant à *Une nouvelle terre*, elle relève du rituel « *d'investiture d'un nouveau village* » (p. 65) à l'image du mythe originel de l'installation des Bassa du Cameroun. Organisée en trois tableaux, cette pièce retrace la marche initiatique du peuple vers une régénérescence du corps et de l'esprit. Les deux premiers tableaux représentent les moments d'égarement. Ils mettent en scène des personnages en conflit dans un espace dégradé. D'abord, la dispute entre Nguimbus et son épouse Soo sur l'imminence d'une insurrection. Puis, l'affrontement des villageois avec le Flic et le Chef représentant tous deux, le pouvoir corrompu. C'est également le tableau de la réconciliation par le biais du rituel. Le dernier tableau s'ouvre sur un jour nouveau : « *C'est le petit matin* ». On est dans un autre espace marqué par l'harmonie et l'unité des personnages qui font preuve de communion. La violence contenue dans les rapports d'hostilité et dans la déliquescence de l'espace-temps (en début d'œuvre), est résorbée par la cérémonie initiatique. Pour parvenir à ce moment d'élévation et de perfection, les personnages, tout comme des néophytes à la recherche de la vérité, franchissent plusieurs étapes assimilables chacune à une pointe de l'étoile à cinq branches. Cette figure, symbolisant dans certaines traditions initiatiques l'état du « disciple » accompli, ayant atteint le summum de son initiation, imprime sa structure aux œuvres de Wèrèwèrè Liking. « *Nous nous sommes inspirés de la philosophie de cette initiation* », confie Marie-José Hourantier, « *pour élaborer le Théâtre-rituel* »¹. Dès lors, la manifestation de la violence et l'itinéraire dramatique des personnages sont soumis au

¹ M.-J.Hourantier, *op. cit.*, p. 61.

fonctionnement de l'étoile à cinq branches, symbole de la perfection. Celle-ci constitue un schéma explicatif des pièces, une clé permettant d'en dévoiler la quintessence.

L'étoile, en effet, est composée de cinq pointes formant chacune un niveau absolu que doit atteindre l'homme pour surmonter ses faiblesses et même les transformer en force. Cette explication donnée par Marie-José Hourantier nous éclaire sur son fonctionnement :

La première pointe est la pointe du corps : l'homme non initié en est esclave ; il mange et boit sans savoir pourquoi. Il est soumis à la première impulsion et à la dernière force physique. La deuxième pointe est la pointe des émotions : l'homme est esclave de ses phantasmes. Il a peur de tout, à commencer par lui-même. Toutes ses émotions sont autant de chaînes qui forcent l'être à se cambrer quand elles se tendent et à se courber quand elles se relâchent.

La troisième pointe est la pointe de la pensée. L'homme ne pense pas. Sa tête est une " termitière " où toutes les termites du monde pénètrent et ressortent à leur gré sans qu'il puisse les dénombrer et encore moins les contrôler.

La quatrième pointe est la pointe de la volonté. Seule la volonté organique, la volonté inconsciente du corps dirige l'homme.

Enfin la cinquième pointe est la pointe de la conscience. L'homme se laisse manipuler ; il regarde sans voir, il écoute sans entendre.¹

Le rôle du rituel devant une telle vulnérabilité de l'être humain, est d'amener chaque membre de la communauté à fortifier les pointes de son étoile, afin d'atteindre la conscience suffisante pour la reconstruction du village désorganisé par la mort (*La Puissance de Um*) et la guerre (*Une nouvelle terre*). Parcourues toutes par les protagonistes, les cinq pointes de l'étoile forment les cinq séquences des rituels mis en scène et partant, celles des fables.

¹ *Ibidem*, pp. 61-62.

Les deux pièces s'ouvrent sur une scène introductive dans laquelle est exposé le problème qui a commandé la réalisation d'un rituel. Dans *La Puissance de Um*, Ngond Libii réunit les villageois pour les informer de la mort de Ntep Iliga, qu'elle prétend avoir tué. Cette nouvelle suscite des réactions au sein de la communauté. On a avec *Une nouvelle terre*, des loques humaines désespérées, face à un village totalement en ruine. Celles-ci s'interrogent et s'incriminent réciproquement. Il s'agit de trouver le responsable de ce malheur, de répondre aux questions posées. Ce préambule qui expose la situation conflictuelle correspond à la pointe du corps. Domaine de l'objectif et de tout ce qui est actif, elle est l'élément moteur. Par les différents rythmes (dances, battements de mains, balancements) qu'il dégage et les chants qui l'accompagnent, le corps crée une première entente et concourt ainsi à l'ouverture du rituel. Les cris de deuil, les danses et les chants mortuaires marquent dans *La Puissance de Um*, le début du processus de réconciliation : « *Portons son deuil ! Portons son deuil ! C'est notre épreuve ! Portons son deuil et qu'on en finisse !* » (p. 15). *Une nouvelle terre* illustre ce premier consensus par l'expression collective du désespoir et par des pleurs : « *Les cris et les pleurs couvrent complètement le tambourin du Ndinga. Ce peuple se tord de plus en plus de douleur en faisant claquer le fouet.* » (p. 23). Cette communion corporelle des premières séquences modifie les tensions et favorise par conséquent, une disposition d'esprit à travers le contact suscité.

A Partir des pages 23 (*La Puissance de Um*) et 27 (*Une nouvelle terre*) commence la recherche du fautif, une recherche caractérisée par les accusations mutuelles des personnages. Elles sont multiples dans la seconde pièce. Le peuple incrimine le Chef et le Flic. Le Flic traite le peuple d'ingrat et de rebelle. Le Chef rejette la faute sur « *les fils indignes qui ont cédé leur père à la nation* » (p. 24). Puis, chacun fait son mea-culpa. Ngond Libii dans *La Puissance de Um*, se culpabilise avant d'indexer les villageois dont les propos

la dénigrent. C'est la pointe de la pensée, de l'intellect qui se réalise en ce moment, dans la mesure où les participants au rituel sont amenés à réfléchir sur la situation antagonique et surtout à émettre des points de vue, du reste, opposés.

Dans cet affrontement discursif apparaît la pointe des émotions, en ce sens qu'il convoque un flux de sentiments, signe d'une volonté d'agir. La « *pause poétique* »¹ qui renforce la phase précédente, constitue le moment du rituel où chaque membre de la communauté se saisit de la parole pour « *affirmer son identité* »², faire connaître sa position dans l'unique but d'amener l'autre à comprendre.

Cet instant est surtout consacré, dans *La Puissance de Um*, aux réactions des enfants du défunt et des vieillards qui ont du mal à s'exprimer au sein d'une assistance très agitée. C'est la manifestation de la pointe de la volonté parce que le défoulement et l'extériorisation sont fondés sur le désir individuel de s'orienter vers l'acte idéal : la réconciliation. La « *pause poétique* », dans *Une nouvelle terre*, est déclenchée par les discours d'exhortation du Sage et du Ndinga :

LE NDINGA (l'artiste)
Je vois. Je vois tout. Je vous vois tous.
Venez.
Venez extirper l'image de vos rétines
Venez la projeter sur le mur de la honte
Venez ressusciter le reflet
Venez recréer votre dieu
Voyons. Voyez tout !

LE SAGE
La salamandre avale les braises ardentes
Le vent souffle, siffle,

¹ Terme emprunté à Marie-José Hourantier in *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique du théâtre négro-africain*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 67.

² *Ibidem*, p. 67.

Le tonnerre gronde. Le ciel menace.
Parler pour dire.
Parler pour décider.
Que décidez-vous ? (p. 30)

A ces paroles fortes, pleines d'images et de symboles, a succédé une vive réaction au sein du peuple, que l'auteur qualifie d'une « *forte fièvre* » (p. 30). Chacun se décharge émotionnellement et, comme pris par un effet cathartique, se résout à trouver un palliatif au problème posé. C'est ici que s'opère la reconnaissance individuelle des responsabilités et le sens du devoir. Chaque participant se réconcilie avec lui-même en admettant l'importance de la cohésion sociale : « *Partir et renaître ailleurs...Que Ngué nous parle ! Nous voulons revivre...vivre !!!* » (p. 34), s'exclame la foule. A l'appel lancé par les enfants du défunt dans *La Puissance de Um*, « *Venez et décidons* », toute l'assistance répond en chœur :

Que vienne la paix qui annihile la haine
Que la paix descende sur nos cœurs
Que vienne l'amour qui enfante le beau
Que l'Amour investisse nos bouches.
Que la force envahisse nos mains
Que sur nous descende la puissance de Um. (p. 52)

Telle est la prière par laquelle s'achève la pièce. Elle marque la fin du rituel et la réalisation de la cinquième pointe de l'étoile. C'est ici que toute l'assemblée recouvre un état de compréhension suprême. Le village dès lors, est revitalisé parce qu'ayant recentré, par le biais des pointes de l'étoile, les énergies indispensables à un équilibre social. La clôture du rituel, dans *Une nouvelle terre*, se caractérise par une « *alchimie des lieux* »¹ accomplie individuellement par les personnages. Dans un geste symbolique, mais surtout rythmé, chacun retire des ruines du village un objet jugé précieux qu'il

¹ C'est une expression empruntée à l'auteur pour désigner le rite de départ effectué par les personnages car, explique M-J Hourantier, « *avant de quitter un endroit, on neutralise les vibrations pour que les nouveaux habitants n'aient pas de difficultés d'adaptation. En s'installant ailleurs, on stabilise les énergies en fonction des habitants et des buts imposés au village* » (Cf. M.-J. Hourantier, *ibidem*, p. 184)

emmène sur la nouvelle terre. Cette chose ramenée apparaît comme le lien entre le passé et le présent, entre la situation mythique des deux frères héros Koba et Kwan et l'actualité. L'on harmonise pour ainsi dire, le quotidien avec les expériences anciennes saisies comme modèle idéal. Dans cette dernière étape du rituel se produit un rapprochement, voire une communion des univers visibles et invisibles. Il y a non seulement, à ce moment crucial, une prise de conscience de l'espace physique et social mais aussi une ouverture vers le cosmique : « *La puissance de Um, force engendrée par le groupe, s'unissant à l'énergie constructrice de l'univers et une autre force d'unité et de création, celle du mythe de Koba et de Kwan destiné à faire renaître un nouveau village* »¹.

Le traitement de la violence à travers l'écriture du rituel apparaît sous forme de processus initiatique dont l'objet est d'exorciser les tensions sociales. C'est une véritable quête dans laquelle le public, en même temps que les acteurs, recherche l'équilibre intérieur qui sera auréolé à la fin des pièces, par une élévation de la connaissance de soi et des nécessités présentes. Le « *Théâtre-rituel* » s'avère pour finir, un théâtre d'efficacité qui, par des techniques opératoires, conduit l'individu à une juste compréhension de ses problèmes, de sa place dans la communauté. Partant d'un point zéro d'« ignorance » et de faiblesse, le rituel parvient à nourrir l'homme de vérités ancestrales dont il se sert pour solutionner ses interrogations. Aussi, le dernier rite dans *Une nouvelle terre* a-t-il permis aux villageois de communier en s'unissant autour d'un même objectif : bâtir un autre village.

Aux côtés des étapes initiatiques de l'étoile à cinq branches, figurent trois autres éléments dont la contribution à l'expression de la violence est fondamentale : la parole rituelle, la symbolique et le « *warming-up* ». La

¹ *Ibidem*, p. 69.

parole rituelle est avant tout une parole proférée, la palabre. Elle apparaît dans les œuvres de Wèrèwèrè Liking sous la forme de la parole quotidienne c'est-à-dire une parole simple qui renferme les questions et les sentiments des belligérants. Elle est l'expression de l'état d'esprit primaire d'un groupe qui refuse encore la vérité. C'est aussi la traduction du sentiment de désaccord, de frustration d'un personnage. Excédée par le silence du peuple face à la politique dévastatrice menée dans le village, Soo se lance dans des invectives : « *Attendre en amassant, faire feu de tout bois, je sais... Après le silence le beau temps, pensez-vous ! Bande d'idiots ! Vous serez tellement pourris d'ici là, que vous ne pourrez plus jamais sortir en plein jour !!!* » (*Une nouvelle terre*, p. 21). Quand il s'agit de riposter aux accusations des villageois, Ngond Libii non plus ne ménage pas son langage : « *Assassins ! Vampires ! C'est vous qui l'avez tué. Vous l'avez condamné dans une carcasse qu'il a traînée toute sa vie pour vous protéger, vous et votre satanée tribu, vos fichues traditions, vos monstrueuses conventions [...]. Assassins, Vampires, Non ! Non !* » (*La Puissance de Um*, p. 25).

Ces deux femmes violentent ainsi, par les injures qu'elles profèrent, leurs interlocuteurs respectifs. Ne s'embarrassant d'aucun médiateur ni de détours, celles-ci rudoient les autres par des propos ulcéreux. La parole quotidienne est de fait, une parole crue qui se caractérise par le rejet, le refus et la violence. Allant droit au but, ce type de parole condense les longues procédures traditionnelles (au sein desquelles l'on ne doit pas par exemple, interrompre un interlocuteur) pour laisser éclater le mécontentement des protagonistes à travers des mots choquants. Lesquels mots tranchent avec la convenance imposée au cours des assemblées traditionnelles. C'est en cela que la dramaturgie de Wèrèwèrè Liking se soustrait des contraintes ancestrales, en vue de représenter le plus vraisemblablement possible les réalités contemporaines. Le discours quotidien est un moyen par lequel les

personnages s'affrontent, non pas pour se détruire, mais pour venir à bout du conflit qui les oppose. Cette parole de défoulement vient renforcer l'efficacité des deuxième et troisième pointes de l'étoile à cinq branches. La parole quotidiennement proférée, ayant vocation à réconcilier, revêt à la longue un caractère thérapeutique.

Elle prend dans ce cas la forme d'une parole thérapeutique et intervient en général après un affrontement pénible et harassant. Sa puissance, selon Marie-José Hourantier : «[...] *Soigne l'âme et le corps, place l'homme dans un état de totale disponibilité et de réceptivité* ». ¹ Avec ce type de parole, le climat conflictuel du départ, s'apaise au fur et à mesure qu'on avance dans la confession. Le *mea-culpa* des personnages constitue un bond à la fois dans l'évolution du rituel et dans la résolution des contradictions le sous-tendant. Ce sont des propos d'union, on l'a vu plus haut, qui ont clos la cérémonie d'initiation à la « puissance de Um ». *Une nouvelle terre* s'est également achevée par des discours conciliants, signe d'un rituel réussi.

Le mouvement de la violence déterminée par le fonctionnement de la parole rituelle transparait aussi dans l'organisation de l'espace provenant d'une certaine symbolique des lieux. *Une nouvelle terre* par exemple, ne présente aucune répartition spatiale durant les premières séquences du rituel. Juste un cadre informe rempli de décombres composés de « *sièges branlants, casseroles trouées, vieillesalebasses, fusils rouillés, fouet, paire de lunette noire, bougies entamées, palmes, percale, vieilles clés.* » (p. 22). Tous ces objets inutiles disposés en vrac, dans l'unique espace, sont symptomatiques d'une catastrophe. Le manque de lieu structuré est lui-même symbole de mort et de destruction. Cette partie de l'œuvre est, en effet, marquée par la violence des personnages qui s'entredéchirent. C'est le chaos total avec un espace en

¹ *Ibidem*, p. 134.

ruine. Mais, au dernier tableau de la même pièce, au moment où s'effectue progressivement la prise de conscience, l'espace se construit avec une extrême rigueur :

Tous les personnages constituent le cercle et les objets sélectionnés occupent le centre. Le sage dispose en croix les deux morceaux de percale blanche et noire, pendant que l'enfant, porteur du masque se tient au centre. Le Flic, le Chef et le peuple tracent un premier triangle autour du masque (le Flic à gauche, le Chef à droite, le peuple à la pointe d'émission du triangle, émettant l'idée force). Dans un deuxième "triangle de réception", Nguimbus, le Sage et Soo assument chacun une pointe, représentant à eux trois la création parfaite en unissant leur action pour aboutir à la manifestation. Et les deux triangles ainsi conçus forment une étoile à six branches dans une ouverture vers le cosmique ; le nouveau village va intégrer la présence du Ngué en tant qu'élément macrocosmique.¹

L'espace, à l'image des êtres qui l'occupent s'insère dans le processus initiatique. Il se précise au fur et à mesure que le rituel tend vers l'apothéose. La mobilité spatiale témoigne aussi des soubresauts que donne à voir le rituel. Le lieu scénique change à certains moments de l'action, notamment lors des psychodrames au cours desquels les personnages exploitent l'aire de jeu, mettant ainsi en péril l'organisation première. Sur le son du tam-tam qui rythme ces moments de fortes émotions, l'espace évolue et se transforme en un cadre unique réunissant tous les protagonistes. Dans l'exaltation des chants et danses, les personnages se rapprochent les uns des autres, franchissant de fait, les barrières sociales.

De même, avec les « *pauses poétiques* », les acteurs se déplacent à leur convenance et leurs mouvements expriment souvent les émotions dont ils sont habités. C'est le cas du Ndinga dans *Une nouvelle terre*. Perché sur un arbre en début de pièce, l'artiste en descend comme tiré par une force et « *se déchaîne*

¹ M.-J. Hourantier, *ibidem*, pp .161-162.

sur son tambourin ». Dans *La Puissance de Um*, les femmes du village n'hésitent pas, lors de danses frisant presque la transe, à abandonner leur place initiale pour investir d'autres lieux scéniques. L'espace encore une fois évolue au rythme du rituel, vers la reconstruction du tissu social. Sa progression symbolise un changement de mentalité et d'attitude. C'est pourquoi celui-ci n'est plus comme jadis, déterminé par les sexes « avec l'Est direction masculine et l'Ouest direction féminine ».¹ L'espace tient compte avec le « Théâtre-rituel » des divisions sociales : « Les vieillards de *La Puissance de Um*, côté jardin, les trois hommes représentant la modernité, côté cour, les enfants dans " les lointains " sont ballottés d'un côté et de l'autre. »².

Si le symbolisme dans l'organisation des espaces a permis de passer d'un moment de tension à l'étape de dénouement, le « *Warming up* », lui, met clairement en évidence les forces en conflit. Il est le moteur de la cérémonie rituelle, en ce sens qu'il crée les conditions de son organisation. Le « *Warming up* » est une phase introductive, une étape initiale au cours de laquelle les protagonistes se mettent en condition physique, au rythme du tam-tam et des chants. Cette expression des corps à l'unisson rend l'atmosphère favorable à une éventuelle entente. Les villageois deviennent dès lors, après une séance d'échauffement et d'animation cordiale, réceptifs et disposés à réfléchir au drame les concernant. Ainsi, peut commencer le rite censé régler les querelles. Le « *warming up* » est une sorte de scène d'exposition dont le rôle consiste dans le « Théâtre-rituel » à lancer l'action par un rapprochement des corps. Cette mise en route peut échouer ou s'avérer difficile³. Elle traduit dans ce cas, le tumulte que connaîtront l'action et la progression de la fable. C'est la preuve

¹ *Ibidem*, p. 162.

² *Ibidem*

³ C'est le cas dans *La Puissance de Um* où le chant d'ouverture engendre des cadences contradictoires, signes des divisions : les deux vieillards dodelinent de gauche à droite alors que les trois hommes et Ntep Ntep se balancent d'avant en arrière. Quant aux enfants, ils se penchent sur un rythme saccadé d'un côté et de l'autre. Ajouté à cette discordance, le pilon de Ngond Libii dont le bruit casse le rythme des chants.

que le recouvrement de l'harmonie ne sera pas simple. A travers le déroulement du « *warming up* », l'on se fait une idée de la courbe conflictuelle.

Le « *Théâtre-rituel* » est un théâtre engagé parcequ' il tend à réhabiliter certaines valeurs africaines, de sorte qu'elles servent à la construction des sociétés modernes. Puisant dans les expériences enrichissantes des rituels traditionnels, les dramaturgies de Marie-José Hourantier et de Wèrèwèrè Liking offrent des repères à l'homme dans un monde en perte de vitesse. Le « *Théâtre-rituel* » est un art d'investigation en vue de l'édification des lecteurs-spectateurs sur certains phénomènes sociaux. La beauté dans cet art cesse d'être uniquement plaisir des sens. Elle est également dans le processus de démêlement des hostilités et d'éclatement de la vérité. L'initiation à la base des rituels représentés convoque plusieurs moyens de communication (tam-tam, danse, chant, parole) qui, dans un fonctionnement harmonieux créent les conditions d'un équilibre social, d'une résolution des problèmes posés. Le mouvement de la violence s'intègre ainsi dans le déroulement de la cérémonie. C'est de lui que l'œuvre théâtrale tient sa structure. Le nouement et le dénouement de l'intrigue est fonction de l'aboutissement ou non du rituel. Le « *Théâtre-rituel* », on peut le dire, fait preuve d'une efficacité parce qu'il parvient, à travers le traitement de la violence, à mobiliser et à sensibiliser à la fois les auteurs, les acteurs et les spectateurs. Mis en question par l'acte rituel, le public s'éveille ainsi et acquiert l'attitude critique que recherchait Bertolt Brecht (avec d'autres moyens). Le destinataire du jeu théâtral ne réagit plus comme un simple observateur ; il fait partie intégrante de la représentation.

II-3-2- La présence du public-acteur ou le piétinement du principe de la séparation scène/salle dans le théâtre-rituel

La question du public dans ses rapports avec la scène a considérablement évoluée. Elle a même suscité plusieurs débats restés jusqu'aujourd'hui ouverts. Si l'on s'inquiète tant du spectateur et que l'on enquête sur son statut (au théâtre), c'est que l'opinion générale n'a plus à son sujet les mêmes certitudes qu'autrefois. Loin de nourrir une polémique en la matière, nous voulons simplement analyser la conception du public dans le « *Théâtre-rituel* » qui semble du reste, se démarquer des considérations classiques. Il s'agit en clair, de voir comment Wèrèwèrè Liking parvient à impliquer le spectateur dans la représentation de la violence et le degré de contribution de celui-ci dans l'action scénique. S'il est vrai qu'il n'y a pas de degré zéro de participation, (car le théâtre par définition est un lieu de communication entre l'acteur et le spectateur qui réagit d'une façon ou d'une autre) cette collaboration connaît en revanche dans le « *Théâtre-rituel* », un niveau très poussé. C'est un art où les modes d'expression du public ne se réduisent pas aux applaudissements ou aux murmures. Dans le « *Théâtre-rituel* », la dichotomie public/acteur tend à s'amenuiser. S'appuyant sur des spectacles traditionnels, ce théâtre veille à l'implication du spectateur, comme jadis, dans la représentation. La foule des regardants, pour Marie-José Hourantier et Wèrèwèrè Liking, doit faire partie intégrante de l'activité théâtrale. La prise en compte du spectateur se justifie par la conception traditionnelle qu'ont les dramaturges de la mise en scène. Avec ces auteurs, le théâtre est perçu comme un phénomène d'unité. A l'image de la société ancestrale, totalité qui regarde dans une seule direction, le « *Théâtre-rituel* » est un espace de communion entre les hommes et les femmes partageant les mêmes valeurs et poursuivant un but unique. La représentation théâtrale dans

ces conditions est un moment de réflexion communautaire sur le fonctionnement de la société.

C'est pourquoi dans *La Puissance de Um*, le public se mêle spontanément aux acteurs menant le rituel de mort. Il n'existe ni de distorsion entre la fiction et le réel, ni d'écart spatial qui annihileraient l'idée de collectivité. Tout spectateur peut devenir instinctivement un acteur à tout moment du jeu théâtral. Le public de *La Puissance de Um* intervient souvent par des « propos-contributions » dans l'espace rituel et collabore avec les acteurs du drame qui se joue. A la page 25 par exemple, l'assistance, refusant d'admettre les accusations de la veuve, réagit spontanément par un discours cinglant. La « parole-participation » prend en outre l'aspect d'une simple phrase qui, par sa récurrence, fortifie l'attention du spectateur et rend efficace sa contribution à la résolution du conflit. « *C'est la faute de l'Occident* », ne cesse de répéter la foule en guise d'acquiescement aux dires du Hylum¹. Cette phrase crée le consensus, un genre de connivence entre la foule et l'acteur. Le spectateur ne subit pas l'action de violence mise en scène, mais la provoque quelquefois et concourt à la faire avancer. C'est par le chant funèbre « *Me Ngond Libii Ntep Iliga, me nnol inlô wem Ntep...* » (p. 15), repris en chœur par le public dans *La Puissance de Um*, que celui-ci collabore à la recherche du meurtrier de Ntep.

De même, la danse constitue un moyen de dissolution des barrières entre acteur et public. Tout le monde se trémousse au son des tam-tams, dans une parfaite union. Le cercle rituel, dès lors, s'élargit avec la participation des spectateurs. Ces acteurs-spectateurs qui circulent en permanence dans le lieu scénique, représentent la projection et la collaboration du « vrai public ». Par leur intermédiaire, tout occupant de la salle a une entrée sur scène et ne se sent

¹ Conteur officiel, sorte de griot.

par conséquent nullement exclu. Les spectateurs, avec le « *Théâtre-rituel* » font donc partie de la représentation. Leur place pour ainsi dire, ne se limite pas au siège qu'ils occupent, à un endroit prédéterminé, dans la mesure où ils investissent la scène en même temps que les acteurs.

Le public du « *Théâtre-rituel* » s'apparente de ce point de vue, au personnage (du théâtre dans le théâtre) que Marie-Madeleine Mervant-Roux qualifie de « *protagoniste de point de vue* »¹. Tous deux sont des doubles fictifs du spectateur réel. Leurs yeux sont pour lui, des jumelles à travers lesquelles il voit ce qui se joue. Si tout semble rapprocher les conceptions qu'ont Wèrèwèrè Liking et Mervant-Roux du public, la dimension philosophico-sociale qui sous-tend celle de l'africaine, fait cependant la différence. C'est pourquoi, contrairement au « *protagoniste de point de vue* » qui peut garder le silence ou observer l'action dans un coin de la scène², le public de Wèrèwèrè Liking représente un personnage actif qui participe totalement au drame. Le spectateur, ici, est intégré à la société représentée, c'est un membre à part entière. Aussi, le dépassement spatial provenant de cette manière de projeter par symétrie le public sur scène, est-il pour la dramaturge camerounaise, un acte symbolique. Il traduit une volonté de réconcilier deux univers, deux époques : le temps des ancêtres où le jeu théâtral regroupait des personnes qui formaient déjà une communauté (parce que participant des mêmes mœurs, de la même conception politico-religieuse et du même niveau culturel) et le temps moderne qui disloque, par une construction à l'italienne, cette assemblée communiant. Le recours au spectacle traditionnel, dans une époque où le public n'est plus homogène — parce que constitué de personnes culturellement et politiquement distincts—

¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998, p. 22.

² C'est le cas du théâtre de François Tanguy dans lequel le protagoniste de point de vue est longtemps resté invisible. Dans *Choral* par exemple, il est un personnage assis dos à la salle, silhouette immobile et muette. Cf. M.-M. Mervant-Roux, *ibidem*, p. 25.

permet à l'écrivaine de créer un espace consensuel dans lequel chacun trouve son équilibre. Le processus initiatique mis sur scène forme certes, une expérience personnelle vécue par chaque membre de l'assemblée, mais il renvoie au bout du compte à une démarche collective. Cela s'explique par le fait que le rituel vise un but commun à tous les spectateurs : s'enrichir des actions passées afin d'appréhender au mieux, la violence qui déshumanise les sociétés modernes africaines.

Le langage symbolique constitue également pour Wèrèwèrè Liking un moyen d'impliquer davantage l'assistance dans l'entreprise fictionnelle de la violence. A travers la symbolique rituelle, en effet, le spectateur est amené, par un exercice de décodage et de réflexion critique, à prendre part à l'analyse des crises qui minent la société. Il s'initie en même temps que les meneurs du rituel à l'élévation de son être, en vue de comprendre les choses et d'en tirer des connaissances. Par sa malléabilité sémantique, le langage imagé donne à chacune des personnes présentes une parcelle de pouvoir, la possibilité d'orienter le rituel dans un sens ou dans l'autre, de jouer sur sa signification selon son entendement et son degré de compréhension. Le lecteur-spectateur est ainsi impliqué en aval dans l'action rituelle dès lors qu'il commande sa réception. Le public ramène le rituel à son niveau, le vit individuellement et réagit en fonction de son émotivité. La symbolique admet par son accessibilité, tout le monde —aussi bien les initiés que les néophytes, les acteurs que les spectateurs— dans la construction du cercle rituel qui représente avant tout, l'équilibre intérieur et la rencontre avec soi-même.

Il en résulte que le public du « *Théâtre-rituel* », par une forme de reflet, participe pleinement à la monstration de la violence et surtout à sa résolution, en vue du rétablissement de la paix dans la cité. A partir du fait traditionnel, en effet, les artistes reconstruisent le public par le biais de la figure symbolique de

l'acteur-spectateur. Il est désormais présent dans le drame, en ce sens qu'il fait partie des personnages-agissants de la pièce. Le théâtre étant une manifestation de la vie quotidienne, la projection du public au cœur de la représentation pourrait ramener à une ascension des masses africaines constamment en marge du jeu politique.

Le mouvement du dehors vers le dedans que suscite une telle vision du public est symptomatique d'une nouvelle vue des rapports humains. La passerelle qui s'ouvre entre la scène et le reste de la salle est un élément capital dans la détermination de l'idéologie sous-jacente aux œuvres analysées. Partant d'une réorganisation du spectacle classique, Wèrèwèrè Liking pose les jalons d'une société qu'elle veut unie et égalitaire. La communion de l'espace-temps et des personnages engendrée par la forme théâtrale, est la version esthétique d'un projet socio-politique nourri aux sources traditionnelles. L'opposition scène/public est rompue au profit d'un spectacle non compartimenté, dans lequel l'inaction devient action, la passivité se mue en activité. Devant l'atrocité du monde et sa spirale de violences, Marie-José Hourantier et Wèrèwèrè Liking proposent non pas un théâtre de « *tribune politique* » où « *tous les griefs et tous les refoulements étaient énumérés dans un diatribe cathartique qui laissent les spectateurs complètement vidés de tout élan, de toute agressivité* »¹, mais une dramaturgie de remise en question, d'apprentissage individuel et de quête. C'est pourquoi la violence contenue dans le « *Théâtre-rituel* » est avant tout, un conflit intérieur perçu dans la parole thérapeutique, expression du *mea culpa* des personnages. L'homme du « *Théâtre-rituel* » est un homme nouveau que les dramaturges placent en face de lui-même en tant que maillon social. Les coupables de *La Puissance de Um* et les « *pourris* » de *Une nouvelle terre* acceptent ainsi de se regarder sous tous les angles, sans craindre l'horreur et la laideur que leur renvoie leur propre

¹ Marie-José Hourantier, introduction de *Le Chant de la colline*, Dakar, NEA, 1980, p. 8.

image. Cette violence que se font les personnages en descendant au plus bas de leur être, dans les ruines de leur âme, les libère et en fait des hommes re-nés. Le parcours dramatique des personnages le montre. De créatures déboussolées devant les décombres du tissu social, ceux-ci apparaissent confiants à la fin des différentes pièces, décidés plus que jamais, à construire la société à tout point de vue. Le peuple dans le « *Théâtre-rituel* » prend conscience de son pouvoir de décision, pouvoir que lui nient les gouvernants-dictateurs. La découverte de la vérité par les petites gens les affranchit des pressions idéologico-politiques des puissants. La force passe désormais aux mains du peuple qui constitue le pouvoir, parce qu'ayant accepté de renaître par la communion avec les ancêtres. Les invocations respectivement à la fin de *La Puissance de Um* et de *Une nouvelle terre* – « *que sur nous descende la puissance de Um* », « *Heureux les fils de Koba et Kwan ! Ils créent une nouvelle terre* » – montrent bien l'identification des personnages aux anciens dont la vie reste une richesse.

Le « *Théâtre-rituel* » instruit par sa forme et son contenu. La recherche esthétique menée à travers les nouveaux rapports du public et de la scène est avant tout, l'expression d'une quête identitaire : celle d'une africanisation de l'écriture des conflits sociaux.

III- UNE ECRITURE DE LA VIOLENCE EN QUETE D'IDENTITE

La recherche du « moi » ou du « nous » à travers l'écriture de la violence n'est pas chose récente. Elle fait partie de l'histoire de la littérature des peuples, notamment des populations désorganisées par les entreprises esclavagistes et coloniales. La littérature est pour celles-ci, un espace de refus de la domination étrangère, mais aussi d'affirmation de « soi » et de recouvrement de ses origines. Cette quête apparaît dans les œuvres africaines comme une action continue que ne cessent de mener les écrivains. L'on

assistait avec la Négritude, à un théâtre d'affirmation du savoir-faire nègre, en guise de réaction à la politique de dénigrement du Blanc. Les auteurs, en effet, s'attelaient à démontrer l'existence d'un art négro-africain aussi valable que celui du colonisateur. L'expression de l'africanité à cette époque engageait tout le monde noir. C'était une lutte identitaire collective dont les termes et les mécanismes au niveau littéraire, semblaient convenir aux peuples africains. Il y avait dès lors, une sorte d'unité dans l'écriture des conflits sociaux.

Mais, avec l'avènement des indépendances et des réalités propres à chaque pays africain, les œuvres ont pris des couleurs locales. On a parlé ainsi, de « littératures nationales » censées refléter de façon singulière les aspirations de chaque peuple. L'identité à l'échelle continentale est ramenée au niveau des nations. La recherche du « nous » « négritudien » fait place à un combat mené désormais contre les dictatures locales des nouveaux dirigeants africains qui maintiennent la politique d'oppression coloniale. Du coup, s'installe le désenchantement qui remet en cause l'unité dans les pays africains et relance de plus belle le processus identitaire, par le biais d'une recherche esthétique. La masse, nous l'avons soutenu dans les précédents chapitres, ne se retrouve plus dans les actions politiques et les « *spectacles-célébration* »¹. Elle est en bute à une absence de repères dans la mesure où, les mœurs occidentales gouvernent encore à tout point de vue les sociétés africaines dites indépendantes. Les œuvres littéraires sont, par conséquent, en déphasage avec les espoirs des populations ballottées entre modèle occidental et principes africains. L'avènement des dramaturgies du « dedans » nées à la faveur de la désillusion, remet sur la table la nécessité d'une forme relevant du patrimoine culturel des colonisés. L'intitulé de l'ouvrage de Marie-José Hourantier : *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique négro-africaine*, traduit

¹ Jean-Pierre Guingané, « De Ponty à Sony », in *Notre librairie*, n° 100, Paris, CLEF, Janvier-Mars 1990, p. 8.

la détermination des dramaturges à trouver une identité aux œuvres dramatiques africaines.

La tentative d'innovation relevée dans les productions théâtrales témoigne, en effet, d'une crise identitaire qu'essaient de pallier les auteurs. Depuis Ponty, en passant par la période des indépendances jusqu'aux années 80, l'écriture des conflits de façon générale, connaît plus ou moins des changements. L'idée de se démarquer simplement du modèle occidental semble ne plus suffire à l'identification de l'art africain. Il s'agit pour certains, de créer à travers les éléments dramaturgiques utilisés, de nouveaux cadres de la violence qui soient le produit de la pensée africaine. Car, selon Bernard Zadi Zaourou, « *Il ne faut jamais aller au monde sans âme, sans personnalité. Ceux qui opteront pour cette voie-là seront des esclaves culturels de demain, donc des esclaves tout court.* »¹. L'auteur pose, ici, comme exigence et action préalable au rendez-vous de l'universel, un retour impératif à l'école des anciens. La problématique de cette conception de l'écriture théâtrale, est de voir comment obtenir à partir de la tradition, une littérature vivante à la dimension du « génie » africain. Le dramaturge ivoirien va plus loin dans ses investigations en espérant voir éclore, une production artistique et une critique faites dans les langues africaines. Il affirme à ce sujet :

*Si nos pays respectifs réhabilitent nos langues maternelles par une politique linguistique hardie et sortant des sentiers battus, alors, les générations futures d'écrivains et de critiques qui ne pourront pas ne pas produire dans ces langues, sortiront de l'impasse dans le même temps que s'y fourvoiera le criticisme qui refuse de reconnaître que l'histoire n'est pas figée comme une pendule.*²

¹ Bernard Zadi zaourou, Postface de *La Guerre des Femmes* suivi de *La Termitière*, Abidjan, NEI, 2001, pp. 142-143.

² Idem, « Langue et critique littéraire en Afrique noire » in *Césaire entre deux cultures*, Dakar, 1978, p. 286.

Il va sans dire que la véritable façon d'amorcer une rupture dans le domaine théâtral, est de faire des langues africaines, un moyen de communication et d'expression des réalités contemporaines. La production dans une langue africaine suscitera, par conséquent, une critique intérieure dans la mesure où l'analyse des textes impliquera des éléments culturels. C'est la troisième étape d'un processus historico-identitaire que Bernard Zadi Zaourou veut plus concrète et mieux élaborée que les acquis de la période « négritudienne ». Cependant, en attendant que les africains arrivent à ce stade, l'écrivain propose dans une sorte de phase transitoire, la recherche d'écritures innovantes qui, bien que véhiculées en français, ont une forte identité esthétique africaine. En effet, elles sont bâties sur des vestiges culturels endogènes. Les auteurs de la « post négritude » adhèrent à la mise en œuvre d'un théâtre des crises socio-politiques, résultant d'un équilibre entre le langage traditionnel et le langage scénique moderne. Par exemple, Sony Labou Tansi, tout en s'inspirant d'éléments traditionnels, opte pour un art dramatique dont la spécificité réside dans le bouleversement des principes théâtraux. On le verra dans le chapitre suivant, c'est par des procédés tels que la désinhibition langagière et le court-circuit de l'univers linguistique français, que l'écrivain congolais cherche à féconder les formes dramatiques de la période post-indépendante. La nouvelle identité de l'écriture selon la vision «sonyenne » de l'art, est fondée sur un montage d'éléments culturels, ne se réclamant *a priori* d'aucune obédience.

Toutes ces étapes de la quête d'une identité des écritures de la violence sont la preuve que le traitement de cette notion dans le théâtre africain reste en mouvement perpétuel. Il n'est pas figé et prend l'allure d'un parcours initiatique parce que renfermant, à notre avis, des contradictions que tentent de surmonter les artistes et chercheurs. A l'image de la difficile reconstruction des sociétés africaines, le théâtre cherche sa voie dans les différentes tentatives de

structuration des luttes sociales. C'est dans cette perspective que s'inscrit la dramaturgie de l'insolite que l'on retrouve particulièrement chez Sony Labou Tansi. Cet écrivain relance le théâtre africain vers des voies plus ou moins novatrices, qui ont tendance à brouiller les masques culturels entretenus dans les écritures du « dedans », au profit de formes insaisissables parce que déstructurantes.

CHAPITRE III : UNE DRAMATURGIE DE L'INSOLITE

A partir de la notion d'insolite, se dessine le caractère quelque peu inhabituel de ce théâtre de la violence. C'est une dramaturgie qui, s'inscrivant dans une conjoncture politique et sociale (telle qu'elle a été décrite dans le premier chapitre), aurait pour objectif de dresser les mots contre la cruauté du monde. Le langage, dans un tel projet d'écriture, ne saurait se contenter d'un emploi classique du lexique dès lors que l'atrocité des faits représentés frise quelquefois l'impensable. Il va sans dire que la langue française, principal moyen d'expression de la violence fait l'objet d'un traitement particulier. C'est, en effet, un autre type de rapport qui est en train de s'établir entre les dramaturges du désenchantement et la langue du colon. La question est donc de savoir comment se fait la réappropriation du français, mais également des canons esthétiques occidentaux, dans un théâtre où l'insolite des structures rime avec le mouvement conflictuel transcrit. La violence, de ce point de vue, semble résider dans le travail effectué aussi bien sur le plan essentiellement dramaturgique que du point de vue lexico-sémantique. Aussi, au-delà de l'adaptation du français aux réalités de l'Afrique post-indépendante, se pose-t-il le problème du statut et /ou du devenir de la langue coloniale dans une ère culturelle de plus en plus mutante.

I- LE COURT- CIRCUIT DE L'UNIVERS LINGUISTIQUE FRANCAIS

Il ressort, à la lecture des pièces de la désillusion, un refus de soumettre le langage aux pratiques occidentales. Conscients de ce que l'application de la langue française aux réalités africaines appelle une re-création, les écrivains du désenchantement, précisément ceux des années 80, n'hésitent pas à soumettre celle-ci à un traitement particulier. Lequel traitement peut aboutir à une mutation sémantique, à une opération de dégradation ou de perversion, toutes choses agissant sur les normes linguistiques. A partir de l'analyse successive d'un engrenage sémantique, d'une popularisation lexico-sémantique, puis de la désinhibition de la langue, nous ferons la lumière sur le dysfonctionnement du système linguistique qui, du reste, pose la problématique de l'utilisation ou de la manipulation de la langue française dans les nations africaines en construction.

I-1- L'engrenage sémantique

*« D'emblée je dirai que le monde de Sony Labou Tansi est un univers langagier en perpétuelle genèse où le sens des mots et des signes n'est pas figé : tout se passe comme si le langage obéissait au refus d'une certaine volonté de le fixer définitivement »*¹, affirmait Georges N'gal dans un article intitulé « Sony Labou Tansi et l'engendrement du sens ». Cette observation du critique concernant l'écrivain congolais établit en réalité une caractéristique fondamentale de certaines dramaturgies de la désillusion. On a l'impression, à travers les écritures d'après les indépendances, que l'intérêt de l'art dramatique réside dans la création d'un univers langagier particulier, auquel l'artiste donne

¹ Georges Ngal in *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens* (Kadima-Nzvji Mukla, Abel Kouvouama et Abel Kibangou), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 39.

un sens plus ou moins circonscrit. En clair, la réalité linguistique est contournée au profit d'expressions difficiles à classer dans un registre prédéterminé. Les mots et les phrases produits sont sémantiquement insaisissables. Le phénomène néologique reste dans ce cas de figure, l'élément couramment utilisé par les auteurs dans la construction du sens. Sa présence au sein des œuvres témoigne de la volonté manifeste des artistes de construire de nouvelles références lexicales qui, par leur diversité sémantique, noient le sens premier des mots. Saisie comme le procédé de création de nouveaux mots dans une langue, la néologie se présente dans notre corpus sous deux aspects. Elle renvoie tantôt à une unité pourvue d'une forme et d'un sens nouveau, tantôt à une acception nouvelle que reçoit un terme déjà constitué, du fait de son emploi en dehors du contexte sémantique habituel. On pourrait parler dans cette hypothèse de polysémie. Ibrahima Sall utilise dans *La République farce tragique*, les mots « *Blanchitude* », « *Jaunitude* » et « *Rougitude* » (p. 17) pour désigner respectivement la couleur des dents, du soleil et du sang des noirs. Nous notons chez Caya Makhélé et Sony Labou, des termes comme « *Les tripailles* » (p. 26), « *Infusillé* » et « *Infusillable* » (p. 54). A partir du vocable « *Flic* » emprunté à l'usage oral, les auteurs de *Le Coup de vieux* ont formé un lexique caractérisé par une étrangeté phonique : « *Ça flicaille* », « *Flicaille* », « *Flicuisiner* » (p. 62). S'ajoutent également « *Fouteries* » (p. 62), « *Tuable* » (p. 74). Parmi les auteurs concernés par notre analyse, Sony Labou Tansi est le plus prolifique en matière d'inventivité lexicale. Toutes ses pièces en sont marquées. On a par exemple dans *Antoine m'a vendu son destin*, « *Têtement* » (p. 18), « *Francovores* » et « *antonovores* » (p. 32), « *L'idiocrate* » (p. 42) et dans *Je, soussigné cardiaque* « *Putainerie* » (p. 77), « *Franconnerie* » « *Chinoiserie* » (p. 84), « *Crânerie* » (p. 102).

Cette ardeur des écrivains à jouer sur les moyens d'expressions conduit à une « débauche sémantique » aboutissant finalement à ce que Jean-Claude

Blachère appelle le « *Dépayement* »¹ c'est-à-dire une aventure lexicosémantique « *dans un monde privé de repères : ni norme, ni dictionnaires, ni catalogue de realia* »². Les lecteurs parcourent à travers le néologisme, l'univers imaginaire des dramaturges. Le nouvel espace que créent les écrivains heurte le cadre lexical usuel, de sorte à provoquer un engrenage sémantique entendu comme une spirale indéfinie de sens. Il y a, ici, un brouillage de la lisibilité langagière dans la mesure où, l'on passe d'un registre connu à un registre plutôt irréel, d'une acception de base à des significations multiples, toutes issues d'une fabulation certaine. Les mots « *Cherchailer* » (p. 40) et « *Baisade* » (p. 41) employés par Sony Labou Tansi dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* engendrent une confusion entre le sens que leur confère l'auteur et celui dérivé des vocables de base : chercher et baiser. La néologie, en effet, gouverne l'interprétation du texte littéraire sujet ainsi à une pluralité de lectures. Le théâtre de la désillusion, s'il constitue une écriture de dénonciation des pressions politiques, dévoile également l'assujettissement culturel par le biais d'une langue fabriquée qui, aux dires de Jean-Claude Blachère : « *ne nomme plus : invente. Elle ne se réfère plus à un monde préexistant : elle engendre. Elle ne fixe plus des panoramas ou des chronologies : elle accompagne la " descente dans l'imaginaire "* »³. Le transfert de sens effectué avec la création de nouveaux mots, s'intensifie à travers certaines expressions composées, ayant un pouvoir évocateur : « *Géomâîtriser* » (*Le Coup de vieux*, p. 62) « *L'autre-vous* », « *L'autre-nous* » (*La Parenthèse de sang*, p. 42) « *Civilisation import-export* » (*La République farce tragique*, p. 18). Le jeu de mots initié par les dramaturges confère aux vocables une sorte d'indépendance qui les soustrait des normes sémantiques. Ils

¹ Jean-Claude Blachère, *Négritures, les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

² *Ibidem*, p. 225.

³ *Ibidem*, pp. 225-226.

entraînent dans leur propre univers le lecteur-spectateur tout en bousculant ses repères lexicaux.

A cela, s'ajoute la formation fantaisiste de certains noms de personnages dont l'appellation ne correspond pas toujours à leurs rôles, encore moins à leur aspect physique : « *Nez-troué* », « *Pied-crochu* », « *Cul-de-punaise* », « *Geule-brûlée* », « *Cœur-fourchu* », « *Peau-cassée* », « *Cul-de-jatte* » (*Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, pp. 66-67) « *Le guide de la paix* » (*La Parenthèse de sang*, p. 66). Ce sont des combinaisons lexicales montées de toute pièce par l'écrivain et dont la logique est à rechercher dans l'imaginaire de celui-ci. Cet élan de retournement et d'inversion de la langue française démontre la puissance de la parole en tant que voie d'inventivité. De l'engrenage sémantique ressurgit toute la richesse ou encore la poéticité de l'écriture théâtrale. C'est pourquoi Georges N'gal a pu dire que : « *La néologie Sonyenne n'est rien d'autre que cette puissance d'inventivité soumettant constamment le langage à la contestation créatrice.* »¹. Ce fonctionnement iconoclaste du langage qu'occasionne l'alliage de mots étranges, fonde une source de beauté. Les formules comme « *L'homme aller et retour* », « *Un vide vierge* », « *Je meurs aller et retour* », (*Je, soussigné cardiaque*, pp. 75, 89, 135), « *Du vivant de la vie* » (*La Parenthèse de sang*, p. 61) régénèrent en quelque sorte la langue, en ce sens qu'elles la redéfinissent, l'ouvrent à d'autres perspectives. L'acception nouvelle des vocables « *Entrailles* », saisi comme progéniture dans *Antoine m'a vendu son destin* et « *Déviérgé* », assimilé à un acte déloyal dans *Je, soussigné cardiaque*, intensifie le court-circuit linguistique. L'interrogation de Shaba (dans *Le Coup de vieux*) « *Finallyment qu'est-ce que tu appelles slogan, toi ?* » témoigne de la fantaisie avec laquelle Dafano, son interlocuteur, utilise le mot « *Slogan* ». Celui-ci est prononcé à tout bout de champ, hors de son contexte sémantique courant.

¹ G. N'gal, *loc. cit.*, pp. 44-45.

Ainsi, rétorquera Shaba : « [...] *Quand là-dedans tout mon être réclame une autre nature, une autre naissance, c'est un slogan ? Quand au plus profond de moi quelque chose bande et me dit : mon frère, soit en vie, respire, vibre fleuris, c'est un slogan ? Quand le cœur me pèse et que le sang au fond de mes veines s'agite et penche pour me dire à l'oreille : tu n'es pas encore arrivé au monde, tu n'es qu'un avorton coagulé, c'est un slogan ? Quand, ici, sur cette terre, chaque jour, chaque nuit, des hommes assassinent et fusillent la paix du corps et celle de l'âme, quand minute après minute des mecs affichent le pognon à chaque graine de matière, ne voient plus qu'avec du pognon, c'est un slogan ? » (Le Coup de vieux, pp. 55-56)*

Le mot apparaît, ici, suractivé comme pour renforcer sa capacité à traduire le malaise des sociétés africaines d'après les indépendances. Cette dynamisation du vocable constitue pour l'écrivain un moyen d'ajuster le mot et de l'adapter à la réalité. Le mot « *Sang* » fréquemment employé chez Sony, subit une transmutation sémantique. Il suggère plusieurs idées à la fois. Dans l'intitulé de l'œuvre, *La Parenthèse de sang*, le vocable renvoie à la violence perpétrée par les soldats et dans laquelle sont confinés les autres personnages : « *la Parenthèse* ». Dans l'expression, « *Les Onze de sang contre les Onze d'entrailles* », le terme « *sang* » détermine une catégorie d'êtres, celle des victimes de la brutalité des hommes en arme. L'idée de « mal être » quant à elle, apparaît dans cet emploi du terme sang (tiré toujours de *La Parenthèse de sang*) : « [...] *Je te crache tout mon sang, toute ma puanteur dans les nerfs* » (p. 66). Celui-ci est synonyme de colère. Il traduit le sentiment de haine qu'éprouve le docteur face aux tueries insensées des soldats. Associé aux termes « *Chair* », « *Viande* », « *Corps* » —eux-mêmes pris en dehors de leur sens propre— le sang dénote « *une morbidité sexuelle traduisant la souffrance physique, la douleur corporelle, la mort violente suggérant la masturbation*

intellectuelle ou physique». ¹ C'est la preuve que l'artiste régénère le mot en lui donnant une autre substance. Il s'établit naturellement un jeu de mots qui conduit à la cohabitation des significations que revêt un même terme. Une telle reconstruction sémantique du lexème rend l'écriture plus virulente et heurte pour ce faire, le lecteur-spectateur. La violence à ce niveau, réside dans le rapport des écrivains avec la langue française. Ceux-ci violent la langue du colon en la soumettant à un illogisme que seul l'imaginaire peut justifier. C'est un acte de rébellion, dans la mesure où les dramaturges réfutent toute contrainte langagière dans la transcription des conflits. La tension sociale transparaît dans la soumission de la langue aux sensibilités des auteurs. Ils tordent le cou aux règles françaises en les retournant dans tous les sens, avec l'unique but de mieux communiquer aux lecteurs-spectateurs, la violence qui sévit au sein de l'Afrique post-indépendante. Dans cette perspective, s'inscrit la production d'agencements lexicaux inattendus tels que « *Des ondes de chaires* », « *Le cœur du vide* », « *des mots de morts* », « *Mort la vie ouverte* » (*La Parenthèse de sang*, pp. 47,52,54,57). Avec ces associations insolites d'antonymes : « *Tuer vivant* », « *Ensoleiller de ma salive* », Sony contrefait la signification des mots et défait par là même, la logique des expressions françaises. Il surpasse le sens normal des choses pour transcender dans un « délire » lexico-sémantique. En explosant systématiquement les limites du langage classique, les dramaturges du désenchantement expriment leur aversion de l'embrigadement aussi bien artistique que politique. Posséder le mot pour véhiculer ses sentiments, semble être un moyen de restaurer l'espoir et de garantir un avenir de liberté et d'égalité. C'est en outre une possibilité de relecture du monde dans un sens moins frustrant. La forte présence de la métaphore et des allusions dans les différentes pièces participe au décentrement sémantique. C'est dans ce désordre apparent, reflété par « *le jeu*

¹ Sidibé Valy, « Dramaturgie de Sony », in Pierre N'da et Gérard Lezou, *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 183.

du sens ou encore jeu de mots avec les signifiés »¹, que proviendrait toute la signification du théâtre de la désillusion. Maurice Merleau-Ponty disait à ce propos, dans *La prose du monde*, que « *le sens d'un livre est premièrement donné non tant par les idées que par une variation systématique et insolite des modes du langage et du récit ou des formes littéraires existantes.* »². Le déménagement du tissu normatif de la langue vers un système linguistique à rebrousse-poil est, pourrait-on dire, générateur de sens et d'action.

Il a été démontré dans les pièces analysées, l'instauration d'un univers langagier —agissant du reste sur le mode lexical tel qu'on l'a toujours connu— dans lequel les mots occasionnent, par le refus d'être cernés, une fuite perpétuelle du sens. Aussi dans leur déchaînement à la recherche de la liberté, les auteurs « débaptisent-ils » le réel pour engendrer un autre univers dont ils sont les seuls ordonnateurs. C'est manifestement une crise du langage que l'on retrouve également dans le conflit du registre familier de la langue et de son aspect soutenu qui aboutit à une popularisation lexico-sémantique du texte dramatique.

I-2- La popularisation lexico-sémantique du texte dramatique

Dans la recherche d'une forme qui convienne à la nouvelle mission assignée au théâtre, les écrivains vont jusqu'à puiser dans la langue familière, des parlers populaires et argotiques dotés d'un vocabulaire particulier et d'une syntaxe simplifiée. Ces aspects resurgissent lorsque les dramaturges écorchent le texte théâtral (caractérisé par un langage soutenu), en mêlant à l'écrit, des éléments relevant du registre oral. Ce n'est donc pas avec la langue du colon ni avec celle des intellectuels africains qui cherchent à dire leur être nègre à partir

¹ Paul Nzete, « Les jeux de mots avec les signifiés » in *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, op. cit., p.62.

² Maurice Merleau-Ponty cité par G. Ngal, *loc. cit.*, p. 40.

de suffixes empruntés au latin,¹ que les auteurs rendent compte de la triste fracture sociale. C'est plutôt à travers le langage d'« en bas », celui de la rue que celle-ci transparait. Les critiques acerbes que profère Shaba, l'étudiant rebelle, à l'encontre du système social dans *Le Coup de vieux* de Sony Labou Tansi et de Caya Makhélé, constitue un exemple : « *Ça me fait chier de voir tous ces diplômes qu'on expose ici et toutes ces mentions qui ne riment à rien. C'est avec cette paperasse-là qu'on m'a offusqué, détaché de cette terre mienne qui bande à mes pieds, mais que je ne touche plus, parce que je flotte, flotte, flotte dans la flotte des flottes des flottes.* » (p. 21). Celui-ci est relayé dans son discours sarcastique par l'instituteur Mallot, une autre victime de l'injustice sociale. Affecté arbitrairement d'un endroit à un autre du pays, Mallot exprime son mécontentement à travers des mots reflétant le désabusement : « *Les salauds. [...] Ah ! Quelle vie ! Quel boulot ! Pour les trente-deux cailloux de CFA qu'on vous lance à la fin du mois. [...] Pays ou seulement putainerie. Tu falsifies le rythme de mes reins. Tu compliques mes petits tours de viande.* » (*Je, soussigné cardiaque*, p. 77). Ce niveau de langue produit un effet détonateur dès lors qu'il fait éclater les limites du lexique classique et engendre souvent dans les pièces, des actions de violences. Un autre exemple peut être souligné dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Exaspéré par la politique asphyxiant de Walante, le Paysan A raille à souhait le dictateur : « (*Rire fou. Il éteint sa radio*) *Walante, ta capitale sent la boue et le pourri ! Ha ha hi ho hié ! Ton indépendance sent le brûlé ! Comment peut-on appeler capitale ces caillasses sans âmes qui baisent des lopins de soleil puant ? Patrie des mouches, des cafards et des rats morts ! Walante ! Tu as beau le baptiser "capital" ce fleuve d'immondices n'en reste pas moins un fleuve d'immondices, capital des lazzarones croupissants ! Ha hi ha ho hion ! Walante, je te pisse dans la gueule ! (il pisse) Je te pisse sur ta*

¹ Jean-Claude Blachère, *Négritures, les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, l'Harmattan, 1993, p. 209.

petite étoile vérolée, je pisse dedans ton nom ferreux ! Droit et dru ! Hi hi hi ho ha hi ! Walante de maman ! Je dépèce ta magouille dans ce rire qui bande brut. Je pisse sur ta souveraineté moisie, foirée, bradée à bras le corps ! Hi hi hi ho ha hé ! Walante pipi ! Papa caca ! Je te merde dans la gueule. » (p. 38)

A cette violence langagière contenue dans la force des mots et dans le caractère déconcertant de leur agencement, se joignent d'autres expressions toutes aussi dérangeantes que les précédentes. On a des formules comme « Con » (pp. 48,49,57,67) « Moche » (p. 38) dans *La Parenthèse de sang* ; « Mecs » (pp. 40,47,56) « Pognon » (pp. 55,56,72) « Fric » (pp. 47,55) « Minette » (p. 49) « Le truc-machin » (p. 55) « Badiner » (p. 18) dans *Le Coup de vieux* ; « Caca » (p. 38) « Couilles » (pp. 39,40) « Planque-toi » (p. 94) « Flinguer » (p. 65) « Couillon » (p. 62) « Saouler la gueule » (p. 65) « Les gonzes » (p. 55) dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* ; « Cool » (p. 53) « Flinguer » (p. 48) « Zigoto » (p. 27) « Zigouillent » (p. 38) « Espèce d'enfoiré » (p. 42) dans *Antoine m'a vendu son destin* ; « Putain » (pp. 74,77,130) « Les sous » (p. 136) « Machin, le bidule » (p. 137) « Saligaud » (p. 115) « Ouais » (p. 118) dans *Je, soussigné cardiaque*.

Cette liste, du reste non exhaustive, permet de voir comment les dramaturges de la désillusion essaient de rompre la rigueur lexicosémantique qui caractérise habituellement la production littéraire. L'abondance des mots populaires semble traduire un ras le bol des auteurs face à la société d'oppression qui apparaît en toile de fond au sein des pièces. Il s'agit, en effet, d'un univers fortement hiérarchisé où la langue héritée de la colonisation, en plus d'être un moyen d'endoctrinement de la masse, constitue une barrière entre les politiques et les gouvernés. L'attribution de termes orduriers aux personnages-gouvernants découle d'une aversion du pouvoir dictatorial. Le contraste existant entre le statut social de ces êtres et la vulgarité de leurs

discours, les tourne en ridicule. Le constat est fait par exemple, dans le propos d'Antoine : « [...] *Vous voulez prendre les seuls êtres qui me soient restés fidèles ? Scélérats ! Bêtes immondes. Insectes puants. Fumiers ! Allez me sauver ces hommes. Scorpions. Phacochères ! Bouses de vaches ! Avec vos mains assoiffées d'intrigues et de sang, et qui ne savent actionner que la mort. Tas de viande. (il les chasse à coups de literie et de journaux) Bousiers ! Vous rampez dans la bassesse. Dans la méchanceté. Charognard. Voyous puants. Bande de bâtards. Horde de cinglés. (Essoufflé, Antoine s'allonge sur le lit et continue à fulminer à voix morte) Bousilleurs ! Fusilleurs ! Enfoirés ! Fanfarons ! Baveurs ! Boiteux ! Barbares...Ratés...Et que la peste vous emporte. » (Antoine m'a vendu son destin, p. 51.)*

La dégradation du discours d'Antoine en des propos grossiers, confirme l'aversion que les écrivains ont des pratiques inhumaines des politiques. La popularisation langagière, devient ainsi un outil par lequel les dramaturges rabaisent la classe dirigeante au rang des masses qu'elle opprime. L'utilisation du registre populaire se saisit dans les œuvres étudiées comme une position politique. Chez l'Ivoirien Bernard Zadi Zaourou, elle constitue un parti pris contre la dictature de l'oligarchie. Celui-ci recourt, en effet, au « Nouchi »¹ que Véronique Montaigne a défini comme « *Une sorte de savoureux verlan né dans les gares routières, où se mélangent un français imagé, des mots tirés des langues vernaculaires, le tout bousculé au gré des jours et des raccourcissements pratiques.* »². Dans sa pièce intitulé *L'Oeil*, Bernard Zadi Zaourou utilise dans des scènes entières le français de rue pour faire parler les laissés pour compte, ceux qui, par défaut d'instruction n'ont que l'argot comme moyen d'expression. En voici un extrait :

¹ Ce terme est généralement employé pour désigner le langage populaire né dans les bas quartiers d'Abidjan, en Côte d'Ivoire.

² Véronique Montaigne « Abidjan, le marasme en dansant » citée par J.-C. Blachère, *op. cit.*, p. 211.

DEUXIEME HOMME.— Oui. Alors ! A cause de zespion on n'a qu'à mort maintenant ? I vient, i baise ton femme, i baise ton fille, i baise ton bonne amie et pi i veut baiser toi même encore. Ka même ! Quéquéfois aussi i pé nous méarde aussi, hein ?

PREMIER ETUDIANT, satisfait.— Mon frère, touche. (ils se serrent la main) C'est ça le vrai problème ! Bien sûr qu'il est le chef...Bien sûr qu'il commande...Mais ce ne sont pas des chiens qu'il gouverne !

PREMIER et DEUXIEME HOMME.— Voilà !

PREMIER HOMME.— Si ton femme il est joli, allez hop ! i te fatigué jusqu'en...en...il faut qué tu n'a qu'à lui vendi lé femme là.

DEUXIEME HOMME.— Si tu parlé un pé du mal sur lui seulement, même si c'est dans trou ! Allez, hop ! on mi toi en prison tout suite !

PREMIER HOMME.— Sôgôma Sangui ? Movié ! Son affaire est fort ! Lé jour qué il n'a pas content toi, pour toi est fini ! Même si tu gagné mille petits, c'est pas son l'affaire ça. Tchoko, tchoko, i te renvoyé ton travail.

QUATRIEME HOMME.— C'est pas ça qué il a fait ton petit frère là ?

PREMIER HOMME.— Joutement ! Auzrodi même Koffi Kan il est là souffrir son maison là-bas. Dix nans il a travaillé avec type là et pi matin seulement, à cause de Sôgôma Sangui lui-même son connerie il a fait, i chassé lui son travail comme ça. Pour na rien du tout !

PREMIER ETUDIANT.— C'est qui Koffi Kan ?

PREMIER HOMME.— Mon petit frère propre [...]. (p. 83)

Le discours des illettrés contraste avec le français académique de l'étudiant. « *La langue du peuple* »¹ comme l'appelle Jean-Claude Blachère dénature de fait le lexique et la syntaxe française. Elle vulgarise la langue du colonisé. Le niveau de langue dans *L'Oeil* n'est donc pas continuellement soutenu. Il connaît des dépérissements une fois dans le camp de la masse qui lui injecte « des mots-conflits » parce que heurtant la norme linguistique. Loin d'utiliser le « *pidgin* » ivoirien comme un artifice littéraire ou une parodie, Bernard Zadi Zaourou en fait un acte de refus à l'ordre établi. Le dramaturge convoque, à travers le langage populaire, le peuple sur scène pour « *qu'il doute, s'indigne, revendique et se révolte dans sa propre langue* »². La réaction du Troisième Homme —« *Mon cher, mange ta chose on va partir ... Type là nous fatigue avec son gros gros français là.* » (p. 81) — face à l'incursion du Premier Etudiant dans la conversation des trois hommes, est la manifestation d'un rejet de la langue française devenue trop pesante pour une population

¹ J.-C. Blachère, *ibidem*

² Koffi Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 221.

analphabète. L'on parle ainsi non pas pour épouser les normes de la langue, mais pour en bousculer les codifications. Il y a là, une remise en cause du système linguistique du colon qui ne serait plus adapté aux réalités des peuples africains. En effet, l'incursion du langage « d'en bas » dans les écrits littéraires pose une véritable problématique de la langue notamment dans ses rapports avec la production théâtrale. L'on serait tenté de penser que la familiarité de la parole au théâtre répond d'une politique d'écriture censée faciliter et élargir le champ de réception du message émis. Bernard Zadi Zaourou semble avoir trouvé une voie en la matière : « *Je pense que la meilleure formule est celle que j'ai inaugurée dans L'Oeil parce qu'il faut faire en sorte que le théâtre soit parlé facilement et qu'au fond le spectateur retrouve sa propre parole dans la bouche du comédien.* »¹.

Il s'ensuit un recours à l'identification « aristotélicienne. La langue de référence et tout ce qu'elle comporte de violent, d'asservissant s'effritent progressivement au contact des créations linguistiques populaires, si bien qu'elle a tendance à perdre sa place d'antan dans l'air culturel africain. La transcription du « Nouchi » et la rapidité avec laquelle il se crée dans les agglomérations africaines, tend à l'institutionnaliser comme apport dans le processus de ré-appropriation et/ou de contournement de « l'appareil à penser » de l'étranger. On pourrait conclure que l'effet de popularisation lexico-sémantique produit par la langue usuelle est un acte réparateur. Celui-ci libère l'écrit des contraintes du discours académique. Cette indépendance dans l'écriture frise, avec le dépassement de certains tabous, une désinhibition langagière.

¹ Bernard Zadi Zaourou cité par K. Kwahulé, *ibidem*, p. 209.

I-3- Une désinhibition du langage

Né dans un climat infernal de tortures corporelles et mentales, d'assujettissement et de déraison, le théâtre de la désillusion excelle dans le langage cru. Les dramaturges ne font aucune économie des mots orduriers dans l'écriture de l'absurdité de la vie et de son atrocité. Ils créent des personnages jouissant d'une liberté expressive. Ces êtres parlent selon leur bon vouloir, sans décence, faisant ainsi des lecteurs-spectateurs les complices de leur indécatesse. Tous les mots sont permis avec eux. Il n'existe par conséquent aucun tabou dans la transcription des dures réalités sociales. Les termes employés dans les pièces étudiées sont aussi bouleversants que les drames qu'ils relatent. Les mots comme « *Vagin* », « *Con* », « *Dévierger* », « *Couilles* », « *Cul* », « *Baiser* » occupent fortement le champ lexical des textes. Ils en font des espaces de libertinage où rien n'est contrôlé et où tout se dit aisément sans retenue. L'outrance verbale dont font preuve les personnages, est l'expression de leur désabusement et de leur indignation face à tant d'atrocité. Les mots dès lors, sont débarrassés d'images et proférés dans toute leur nudité. « *Fous le camp ! Tu es sa putain* » (*Je, soussigné cardiaque*, p. 138) crie Mallot à la secrétaire, complice du patron véreux. Antoine, en colère contre ses compagnons traîtres, dit ceci : « *Quel ton de chien ils ont tous découvert pour parler au fondateur de la nation ! Quelle arrogance et quelle naïveté. Riforino se prend aujourd'hui pour la démocratie. Le perroquet. Le chien. Le singe s'est mis à se gratter intellectuellement le cul.* » (*Antoine m'a vendu son destin*, p. 42).

Le discours, se nourrit d'un langage obscène relevant souvent du registre de la sexualité. Les auteurs de la désillusion sont dans une logique d'anti-conformisme, en ce sens qu'ils dérogent, à travers l'écriture de la grossièreté, aux règles de la bienséance interdisant l'obscénité sur scène. Le vocable

« *Con* » par exemple, est à lui seul employé à dix reprises dans *La Parenthèse de sang*. Quant aux termes « *Déviérgé* » et « *Putain* », ils apparaissent respectivement six fois et sept fois dans *Je, soussigné cardiaque*. La fréquence de ces mots témoigne de la volonté de montrer la violence socio-politique par la « dureté » du vocabulaire. L'objectif semble être de choquer pour éduquer, pour amener le public à s'interroger, à se questionner sur les énormités de son monde. Le témoignage d'Espérancio, la prostitué, constitue un cadre propice de production du langage vulgaire : « [...] *Les hommes sont incroyablement cons ; Il faut les voir quand ça marchande l'amour. Quelle gueule nom de Dieu ! Comme s'ils raisonnaient par la braguette. Ah ! Que ça me fait rire cette aventure d'il y a trois jours avec un mec qui avait un abdomen d'hippopotame, avec un nombril de sept centimètres. Gros comme une aubergine et rouge comme un piment. (Le Coup de vieux, p. 67).* Il en est de même pour le docteur Portès qui ne tarit pas d'injures à l'endroit de sa « *putain* » de femme : « *Ta gueule, infidèle ! Putain ! Fille de chienne ! Chienne des chiennes ! Tu as... fait la chose avec tout le quartier. Ah ! Ça m'est remonté dans les nerfs ! Ça m'a donné envie de me venger. Et voilà les fruits de tes adultères. Les morts sont des cons.* » (*La Parenthèse de sang*, p. 57). Hortense, dans une moindre mesure, dévoile crûment à Mallot, les causes de son malaise : « [...] *Je suis devenue très amère avec moi-même. Oh, si vous saviez combien. Tous ces baisers puants qui vous éparpillent la peau ! Tous ces gestes louches ! Cette odeur de salive ! Ces mouvements crasseux ! Quand je sors de ses mains, je ma lave fortement [...]* » (*Je, soussigné cardiaque*, p. 129). Il n'y a aucune censure dans les propos proférés. De la grossièreté au familier en passant par les jeux de mots et les néologismes, tout y passe. Le tissu langagier dans cette perspective traduit un « désordre » où plusieurs niveaux de langue se côtoient, se heurtent et s'entrechoquent. C'est à la limite une « jungle » discursive dans la mesure où chaque personnage parle comme il veut, quand il le désire. Les mots sont de fait, jetés sans précaution à la face du

lecteur-spectateur. Aucun espace du texte dramatique n'échappe à leur force. Ceux-ci fusent de partout et s'imposent par leur puissance sémantique. L'absence de pudeur et de rigueur dans la langue entraîne dans la majeure partie des pièces, un mélange de genres dont l'effet déconcertant laisse un peu perplexe le critique quel qu'il soit. L'entremêlement du comique et du tragique provoque une superposition des champs sémantiques tous aussi renversants les uns que les autres. Le morbide, le sexe, l'oppression et le burlesque sont à la fois au sein d'un même texte.

La désinhibition langagière est également entretenue dans le procédé fantaisiste « *du jeu du miroir* »¹ que Paul Nzete, citant Bernard Dupriez, a défini comme « *la subordination direct l'un à l'autre de deux vocables du même item, dans le même syntagme ou dans la même phrase* »². C'est le cas de Vivant et vie dans « *Comme du vivant de la vie* » (*La Parenthèse de sang*, p. 61). Il peut aussi s'agir d'un seul vocable : chien dans « *Chien des chiens* », Ordure dans « *Ordure des ordures* » (*La Parenthèse de sang*, p. 66). Ce trop plein de liberté dans l'écriture de la violence traduit un sentiment de frustration qui apparaît de manière extravagante dans le langage. Les écrivains autorisent tant d'injures et d'inconvenances pour exprimer leur ras-le-bol des normes assujettissantes.

En pervertissant les règles de l'art, le théâtre devient la version dramatisée de la dégradation des mœurs socio-politiques que connaissent les pays africains. Contre le vice des gouvernants se dresse la démesure du discours tenu par les personnages. Le court-circuit linguistique provoqué par la violence de la parole débridée se saisit finalement comme une contre-violence, un acte de rébellion au double point de vue littéraire et idéologique. Pour ce

¹ Bernard Dupriez cité par Paul Nzete « Les jeux de mots avec les signifiés » in *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 65.

² Bernard Dupriez cité par P. Nzete, *ibidem*, p. 65.

qui est de l'aspect littéraire, nous y incluons toute forme d'inversion dont l'intensité est génératrice de catastrophe.

II- DE L'INVERSION A LA CATASTROPHE

Employé pour désigner des événements désastreux de la vie quotidienne, la catastrophe reste une notion dramaturgique liée à l'histoire même du théâtre. Elle a connu de toute évidence une évolution sémantique depuis la grèce antique jusqu'à l'époque contemporaine. De l'idée de « *bouleversement* » ou de « *renversement* » issue du grec *katastrophê*, la catastrophe est devenue le dénouement de l'intrigue puis dénouement funeste sous l'influence souvent meurtrière des tragédies du XVII^e siècle.¹ C'est également le lieu d'un changement violent des événements, de la situation dramatique. Liée donc à l'organisation du tragique au sein des œuvres, la catastrophe est chez les classiques une réalité « *conclusive* »² qui met fin à l'histoire, clôture la violence. Avec l'hybridité des drames modernes où la fable se fragmente et les personnages se désidentifient, la catastrophe subit ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme une « *résemantisation* »³ si bien qu'elle fonctionne selon le critique « *comme une résurgence citationnelle —catastrophe de Beckett— ou comme une image réinvestie des sens par un phénomène de métonymie sémantique : pur malheur, image de mort* »⁴. De la finalité qu'elle était, la catastrophe devient inaugurale. Elle constitue désormais un préalable qui se joue avant la levée du rideau⁵. Pour nous, la catastrophe s'entend du résultat d'une mutation poétique notamment de celle de la violence dans les pièces du désenchantement. Il s'agit de montrer comment à partir du travestissement des

¹ Hélène Kunzt, *Poétique de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines* (Thèse de Doctorat), Grenoble 3-Stendhal, 2000, p. 8.

² *Ibidem*, p. 30.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche*, Louvain-La-Neuve, Ed. Théâtrales, 2001, p. 24.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*

règles fondamentales de la dramaturgie, les écrivains de la désillusion parviennent à une écriture de la catastrophe qui bouleverse les habitudes du lecteur-spectateur et le prend à rebrousse-poil. Si la catastrophe renvoie aux faits représentés celle-ci siège davantage dans la manière de les exprimer. Elle revêt un aspect aussi bien thématique que formel. L'un des éléments les plus frappants dans la construction des structures de la catastrophe est le mélange du burlesque et du comique. En effet, la présence du rire au milieu de tant d'atrocités retourne inmanquablement le lecteur-spectateur d'où qu'il vienne. Cette façon de procéder des dramaturges traduit en fait une grande détresse, celle de toute une génération désabusée par un monde où se multiplient les crimes politiques. Elle s'inscrit dans la perspective « jarryenne » de la dénonciation : provoquer par la brisure « *des poncifs des artifices traditionnels* »¹, le changement des mœurs et des mentalités. Qualifiés d'« *Ubu à l'africaine* »², les œuvres de Sony Labou Tansi et partant celles de ses confrères ont pour but de faire ressortir, à travers la déformation artistique, la putréfaction socio-politique des pays africains que masquent souvent les discours officiels. L'onomastique constitue dans les différentes œuvres étudiées, un champ privilégié de la bouffonnerie. Certains personnages notamment les oppresseurs et leurs sbires sont tournés en dérision par des appellations fantaisistes. « *L'homme à la voix de diable et de toutes les diableries bancaires* » et ses acolytes que Sony Labou Tansi nomme, dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, « *Pied-cruchu* », « *Nez-troué* », « *Cul-de-punaise* », « *Gueule-brûlée* », « *Peau-cassée* », « *Cul-de-jatte* », « *Cœur-fourchu* » illustrent bien nos propos. S'il est vrai que « *Walante* », le nom du

¹ Cf. Sylvie Chalaye et Koffi Kwahulé, *Parcours de lecture de Ubu Roi de Alfred Jarry*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993. L'auteur y est présenté comme une véritable « bombe lancée dans la marre boueuse de la III^e République ». Se réclamant des « *Décadents* » de la fin du XIX^e siècle, cet auteur rebelle se fait le porte-parole de la désespérance qu'il évoque avec humour et provocation. Sa pièce renverse « *la déesse littéraire et, pour mieux la dévergondar, l'entraîne dans toutes les extravagances, parfois les plus cocasses.* ». Ce parcours de lecture contribue davantage à faire la lumière sur l'écriture de Jarry et partant, sur celle de certains dramaturges africains de la désillusion.

² Philippe Clot, « Ubu à l'africaine » in *Le Quotidien normand*, 18 Novembre 1989, p. 16.

dictateur, n'a en lui-même rien de comique, les qualificatifs que lui associent les paysans mécontents contribuent à railler le personnage du président : « *Walante pipi !* », « *Walante caca !* », « *Walante manioc !* », « *Walante chichia !* », « *Walante bâton !* » (p. 38). Les rires qui accompagnent ces nominations amplifient le grotesque dont est couvert Walante. Les dénominations « *Guide-éclairé-père-de-la-nation* », « *Cousin-secrétaire-garde-du-corps* », « *Douze-manières-trente-six-malins* » dans *Equatorium* de Maxime N'débéka sont les caricatures de la classe dirigeante, plus précisément de son autoritarisme. Le Président cumule à lui seul trois qualificatifs. Il est à la fois un « *guide* », un « *éclairé* » et un « *père* ». Cette association de statuts comme c'est le cas de « *cousin* » jouant concomitamment les rôles de « *secrétaire* » et de « *garde de corps* », dénote le caractère despotique du pouvoir en Afrique et sa confiscation par une seule et même personne. Le troisième personnage, « *douze-manières-et-trente-six-malins* » est le féticheur du « *guide-éclairé* » censé lui garantir le pouvoir à vie. Son nom est l'expression de la supercherie que cache son action qui d'ailleurs se retournera contre son protégé. L'appellation « *Madami-présidente* » quant à elle, est la version ironisée de madame la présidente. Tout aussi coupable que le Président et son entourage, elle constitue un personnage bouffon.

C'est toujours dans cet esprit de falsification que les auteurs africains reproduisent d'une manière parodique des adages, des phrases célèbres et des dictons. Deux exemples sont à relever dans *La Parenthèse de sang* : « *dans ce pays les lèvres ne font pas le moine* » (p. 12) est une déformation de « *l'habit ne fait pas le moine* ». « *Ne laissez nul place dans votre cœur où la joie ne passe et repasse* » (p. 45) est une parodie de la fable de Jean la Fontaine (« *Le laboureur et ses enfants* »). La citation originale dit ceci : « *Creusez, fouillez,*

bêcher ; ne laissez nulle place où la main ne passe et repasse ». ¹ Cette ironie mordante, loin d'atténuer le drame contenu dans les pièces, le fait mieux ressortir afin d'exorciser par le rire la souffrance du peuple opprimé. Ainsi, le besoin de rire ou de faire rire prend finalement l'allure d'une catharsis aux effets thérapeutiques. La préférence du langage comique dans le traitement de la violence contrefait certaines habitudes théâtrales en créant une sorte de remaniement, de reconstruction de la forme classique. La catastrophe dès cet instant, se trouve dans le bouleversement de la langue, mais aussi dans la rupture qu'engendrent les mots et la structure fantaisiste des textes.

Les pièces, en effet, ne sont pas toujours organisées selon les grandes unités conventionnelles (Acte, Tableau et scène). Elles déroutent par leur architecture qui se confond quelquefois avec des indications temporelles. Il s'agit de *La Parenthèse de sang* subdivisée en quatre soirs et un matin. L'oeuvre de Sony Labou Tansi comprend en outre, jusqu'à trois prologues qui permettent de repartir la fable en trois étapes cruciales : l'exposition du conflit avec « *le premier soir* » annonciateur d'un jeu fait de tueries, le nœud de l'action au « *troisième soir* » et le dénouement du drame au « *Premier matin* ». Avec Ibrahima Sall, l'écrit dramatique prend l'allure d'un texte de loi. Il compose *La République farce tragique* de dix-sept articles tenant lieu de structure externe. L'« *article premier* » sert de prologue. Il renferme le long monologue du poète dont le discours critique prépare le lecteur-spectateur au drame présent dans les articles suivants. L'épilogue est contenu dans l'« *article dernier* » où se produit le dénouement du conflit opposant le Guérillero au peuple. Le dictateur est capturé et le pouvoir remis aux mains du Fou. Le découpage en article de la pièce dénote du procès que le dramaturge fait à la politique d'oppression menée par les dirigeants africains. El Tayeb El Madhi pousse loin la mutation des canons esthétiques. Il n'opte pour aucune unité. *Le*

¹ Paul Dimoff, *La Fontaine. Fables*, Paris, Classiques Delagrave, 1880-1973, (Livres II), p. 70.

Jeu des maîtres est une pièce où l'on parle et joue continuellement, sans interruption. L'intrigue n'est pas morcelée. Elle est donnée en bloc comme si le dramaturge semblait plutôt préoccupé par le jeu des acteurs et non par le démarquage du texte. L'architecture est laissée à l'appréciation des lecteurs et d'un éventuel metteur en scène ; d'où l'abondance de didascalies. Dans *Le Coup de vieux* de Caya Makhélé et de Sony Labou Tansi, les tableaux sont remplacées par des étapes liées à la restauration : « *l'hors-d'œuvre* » et « *le dîner* » constituant les deux souffles de la pièce. Avec *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Sony Labou Tansi se distingue à nouveau des auteurs classiques. Dans une structuration hautement fantaisiste, l'écrivain fait correspondre les scènes à des couleurs : « 6. *Scène sauce tomate* », « 13. *Scène couleur de thé* », « 15. *Scène couleur de thé et parfum de café* ». La désignation des scènes relève clairement de l'insolite, voire de l'extravagance : « 24. *Scène de marbre* », « 23. *Scène dent de canicule* », « 12. *Petite scène pivoine* ». Les séquences suivantes sont toutes aussi drôles qu'imaginatives : « 12. *Scène coupée-clouée* », « 7. *Scène odeur d'oignon* », « 11. *Scène odeur de goyave* », « 14. *Scène en dix coupes* », « 16. *Scène eau trouble et laitance* ».

De même que la structure externe, l'agencement interne répond à une logique de désorganisation que subit l'espace/temps, les personnages et leurs discours. Ces catégories dramatiques sont davantage remises en cause dans une atmosphère chaotique où le funeste constitue le moteur de la fable. Elles fonctionnent ainsi à l'image de l'atrocité bouleversante des événements représentés. Autant l'action est choquante — parce que relevant d'une violence extrême — autant les moyens d'expression de cette brutalité dérangent par leur étrangeté. Autrement dit, l'arbitraire des formes rend compte de l'illogisme des meurtres perpétrés sous les tropiques par les gouvernants tyranniques. La catastrophe dans cette optique se saisit au double plan du contenu et de la

forme, à travers le décentrement de l'écriture dramatique et le caractère insolite des histoires mises en scène. L'esthétique de l'inversion et de la catastrophe telle que décrite constitue une fissure dans le système dramaturgique. Cette écriture est un espace de création qui passe du connu à l'inconnu, de l'identique au différent. L'inversion, on peut le dire, apparaît chez les auteurs de la désillusion comme la voie d'une reconstruction à la fois sociale et artistique. L'option d'une forme singulière confrontant le rire à la mort, est un cri d'espoir sur fond tragique. C'est ce que confirme Sony Labou Tansi quand il déclare : « *J'essaie de montrer l'espoir. Si je n'espérais pas, je me tairais. Il y a une sorte de divorce entre l'homme et ses mots. Il faut faire en sorte que les mots disent ce qu'ils doivent dire. Nous devons donner la vie aux mots. Nous devons faire notre métier d'artiste c'est-à-dire créer des peurs, des appréhensions à l'intérieur des espoirs multiformes qui nous appellent.* »¹. En nous montrant notre image pitoyable et cocasse à la fois, le texte dramatique suscite une remise en cause, un questionnement du monde dont la finalité est le retour de l'espérance en cet univers infernal.

Pour finir, le drame créé par les structures transgressives, loin d'être une négation, donne aux destinataires une autre vision des choses. S'il est vrai que la catastrophe procède d'un processus de remaniement de la langue et des formes, elle reste ici, la source d'une création certaine. L'invention dans la démolition, telle est l'une des caractéristiques de la dramaturgie du désenchantement. Un autre trait distinctif de ce théâtre est à rechercher dans son rapport avec la mort dont l'effet dramatique reste indéniable.

¹ Entretien de Bernard Magnier avec Sony Labou Tansi in *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Morlanwelz, Promotion Théâtre, 1989, p. 34.

III- QUAND LE FUNESTE CONSTITUE UN RESSORT DRAMATIQUE

Nous entendons par funeste, tout ce qui relève du tragique telle que la mort, thème majeur des pièces du désenchantement. La mort renvoie aussi bien à l'élimination physique qu'à l'anéantissement moral et/ou intellectuel. C'est « *la mort de la vie* »¹, celle qui prive l'homme de liberté, de sa dimension humaine et spirituelle. La mort correspond également à un déficit d'inventivité, car selon Sony Labou Tansi « *notre siècle manque d'idéal, notre siècle est un danger pour demain* ». Quel que soit le type de mort, il constitue l'élément déclencheur de l'écriture du tragique. La mort fonctionne de ce point de vue, comme l'une des sources d'inspiration du dramaturge. Faisant partie de l'univers de l'écrivain, le funeste conditionne ses pensées et habite constamment son imaginaire. Le théâtre devient ainsi, la projection sur scène du quotidien fait de violences et d'atrocités. C'est pourquoi les œuvres des années 80 traduisent pour la plupart, l'idée de désolation qu'a engendrée le désenchantement socio-politique. Le funeste comme ressort dramatique se conçoit du point de vue du fond et de la forme, dans la mesure où les pièces sont gouvernées par le sujet de la mort. Le tragique est, en effet, annoncé dès les scènes d'ouverture ou dans les prologues. A cette étape de l'œuvre apparaissent des indices évoquant l'avènement d'une situation dramatique. La description d'une cellule de prison dans les toutes premières didascalies de *Je, soussigné cardiaque* et de *La République farce tragique* mentionne l'existence d'un espace carcéral dont la déliquescence ne fait que renforcer l'idée de torture rependue à travers le texte théâtral. La mimique des personnages sans masque exprimant corporellement dans *Le Jeu des maîtres*, « *la torture, la douleur, la faim, la fatigue et toutes autres expressions dans ce sens* » (p. 11), met en exergue le mouvement de la terreur qui va rythmer le jeu des acteurs.

¹ Sony Labou Tansi cité in Revue *Equateur*, n°1, Octobre-Novembre, 1986, p. 34.

La Parenthèse de sang quant à elle, laisse ouvertement apparaître un jeu macabre rendu dans une métaphore footballistique :

Ça commence – en ce siècle douloureux. Qu'on l'ouvre ou bien qu'on la ferme —cette parenthèse de sang— Cette parenthèse d'entrailles. Ça commence, mais ça ne finit plus. Ça commence comme un match de football : quatre-vingt-dix minutes, deux temps, vingt deux joueurs, trois arbitres – C'est la vie vue du dehors de la vie.

Or les jeux de fin de monde sont jeux d'enfants : rien qu'on pourrait prendre au tragique, avec cet ami qui confirme que la situation est à la limite distrayante. Mais pas d'Afrique, s'il vous plaît ! Pas d'Afrique dans ce match de foot-bas qui oppose deux parenthèses : les Onze du Sang contre les Onze des entrailles – évidemment, la situation est distrayante, et la règle élémentaire du football, nous la connaissons tous : « jamais de passe à un joueur marqué.

Maintenant que tous les joueurs sont marqués, à qui faire cette passe de viande, à qui la faire cette passe d'état civil, cette passe d'identité en clair ? Nous vous la faisons. Tant pis pour qui la perdra. L'arbitre est un ancien fou : il siffle à l'envers. (p. 5)

Ainsi, s'ouvre la pièce de Sony Labou Tansi dont le prologue détermine la chaîne de violence et de subversion. Avec *Equatorium* de Maxime N'débéka, le ton du funeste est donné par le Revenant-provocateur. Dans un long monologue tout comme celui du poète dans *La République farce tragique*, ce personnage du prologue actionne la fable par un discours apocalyptique : « [...] *Ça n'est pas croyable ! Que se passe-t-il donc ? oh ! Malheureux pays ! Quelle fragilité et quelle frivolité ! Les hommes paraissent sûrs, costauds et intelligents mais leur moelle est rongée par un terrible microbe ; leur mémoire est éteinte ; leur mémoire est morte. Quel poison vous a-t-on inoculé ? Pourquoi les hommes vivent-ils à présent comme les végétaux ? Qui peut bien organiser ce pourrissement général ? (Equatorium, p. 11.)*

La « parole catastrophique » des différentes scènes d'ouvertures ci-dessus relevées, prendra corps avec des actions de violence, notamment à travers des meurtres qui vont s'accroître au fil des œuvres. Ce sont des séries d'assassinats dont la fréquence crée une spirale de terreur. En faisant exécuter les prisonniers opposés à sa politique dictatoriale, les uns après les autres, le Guérillero (dans *La République farce tragique*) installe une logique de mort. Ces tueries contribuent à la construction de l'intrigue en nous faisant passer d'une étape initiale à une étape finale. Le fétiche sous forme d'un œil livre au « *Guide-éclairé-père-de-la-nation* » (dans *Equatorium*) des personnages qualifiés d'ennemis de la République. A chaque luminosité de l'« œil » correspond la fusillade d'un protagoniste. C'est aussi un rebondissement dans le processus de violence. La mort des personnages, en effet, mène à son paroxysme le conflit opposant les gouvernants sanguinaires et le peuple des opprimés. Le drame par conséquent, est bâti à partir des massacres ordonnés par le « Guide-éclairé ». Rattrapé par ses propres manigances, le dictateur est pris à la fin de la pièce, dans le collimateur de l'« œil ». Sa descente aux enfers, au milieu de ses victimes, referme de fait, le cercle infernal des meurtres. L'acte répété de mort dans ce cas, donne à l'intrigue une forme circulaire. La tragédie part d'un individu et se termine par celui-ci. Cet effet de ronde fermée que réalise la souffrance est également à noter dans l'évolution de la trame de *Je, soussigné cardiaque*. Ouverte sur l'incarcération de Mallot dans une prison insalubre, l'œuvre s'achève sur son exécution : « *Des condamnés passent devant la porte suivi du peloton [...] Commandement lointain puis fusillades* » (p. 143). En fait, la pièce de Sony reconstruit par un effet de « *flash-back* » les différents événements non moins insoutenables qui ont conduit à la mort de Mallot. L'expression de la mort détermine ainsi l'agencement de l'histoire mise en scène.

La notion de ressort dramatique implique à ce niveau la forme, appréhendée comme le résultat du funeste dont la permanence joue considérablement sur l'organisation interne des oeuvres. L'action de violence progresse par exemple, dans *La Parenthèse de sang*, au rythme de l'extermination des soldats venus séquestrer la famille Libertashio. Le Sergent à la tête de l'opération de sévices, est tué puis relayé par Marc. Pueblo abat Marc et prend à son tour les rênes de la torture infligée à la famille Libertaschio. « *Au deuxième soir* », la violence change de main : « *Même terrasse, même fou. Mais aux tombes se sont ajoutées celles des sergent Pueblo et Sarkasa. Cavacha est en sergent. [...] Cavacha préside la cérémonie devant son chapeau de vin.* » (p. 28). Les assassinats s'enchaînent à une rapidité déconcertante, au point de réduire l'individu à un mort en sursis. La fréquence de la mort provoque en des endroits du texte, une accélération du « rythme »¹ dramatique. Les temps forts et les temps faibles de l'action se déterminent à partir de la survenue des meurtres. Les personnages se jettent dans l'« arène » sous l'emprise de la peur suscitée par les nombreuses pertes humaines. La mort, en effet, fait réagir les protagonistes. Elle les dresse les uns contre les autres créant par là même des rapports conflictuels. Angoissés à l'idée qu'ils vont être exécutés, les personnages opprimés se révoltent et s'opposent farouchement à leurs bourreaux. Ibrahima Sall représente dans *La République farce tragique* un peuple insurgé contre le pouvoir cruel du Guérillero. Le soulèvement de la masse est l'expression du refus de la mort gratuite. La vitesse à laquelle est détruite la vie génère une réaction des victimes dont le but est de mettre fin à la terreur. Si le macabre crée l'action, il occasionne également des discours de négation, preuve indubitable d'une résistance au destin sinistre auquel sont voués les personnages : « *Je refuse de bâcler mon destin [...]. Je refuse d'entrer dans ce néant.* » (p. 94) peste Antoine (dans *Antoine m'a vendu son destin*) à l'idée d'être considéré comme

¹ Le concept est pris dans son acception traditionnelle au théâtre.

un mort. Dans *Je, soussigné cardiaque*, Mallot qui rejette le fait de n'être qu'« un peu de poussière au fond du système », martèle : « J'en ai marre d'être du néant [...] Marre ! Marre ! Marre ! » (p. 114). L'injonction du docteur Portès aux condamnés dans *La Parenthèse de sang*, « Taisez-vous. Nous ne sommes pas morts. », rend compte de la lutte menée contre la mort par des personnages que l'on veut confiner dans une « parenthèse ». La présence de la torture active les personnages en même temps qu'elle les démobilise et les contraint au silence : « Tais-toi donc. Combien as-tu reçu de coups de crosse la dernière fois que tu as voulu planter ta gueule dans les affaires de la patrie ? Quatre-vingt-treize. Tu n'as même pas fini d'avoir mal aux reins et tu voudrais encore allumer ta tête dure ? » (*Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, p. 64). « Nos bouches », renchérit le Paysan C, « c'est pour boire, pas pour phraser [...] » (p. 64). Les personnages, dans cette œuvre de Sony, sont résignés par la hantise de la violence. Les assujétis ne protestent pas parce qu'ils redoutent la brutalité des séquestrations que décrit si bien le Paysan A : « Ils cassent partout...ils cassent tout : ils vont le trouver, je vous jure ! Ils fouillent les ventres et brassent les intestins, comme faisaient les macoutes en Haïti. Ils arrachent les ongles et les dents. Ils rôtiennent les mômes comme au temps des Arméniens. » (p. 64). C'est ce mutisme synonyme de mort et de vide effroyable que rejettent Mallot et Yavilla respectivement dans *Je, soussigné cardiaque* et *La Parenthèse de sang*. Le silence les trouble et leur donne le sentiment de ne pas exister :

MALLOT : Oh, tu sais ? moi, le silence ça m'affole. Il faut que je fasse du bruit. N'importe lequel. Pour me persuader que je suis là ! (p. 78)

YAVILLA à ALEYO : J'ai peur quand ça se tait. Quand ça ne parle que dedans. L'intérieur est plus impitoyable que le dehors. On y est plus seul. (p. 35)

Le fait que Martial se ravise à la page 36 (dans *La Parenthèse de sang*)
—« Taisez-vous. Non ! Parlez s'il vous plaît. C'est moins creux. C'est moins

creusant. »— montre bien la frayeur que suscite l'idée de mort chez les personnages.

Le funeste, somme toute, conditionne les catégories dramatiques, si bien que l'espace-temps revêt l'aspect d'un enfer, réceptacle des âmes damnées. Une telle importance du funeste dans le montage de l'œuvre théâtrale, pourrait se saisir comme l'expression d'un traumatisme chez les dramaturges de la désillusion. Ceux-ci, en effet, semblent pourchassés par l'atrocité de l'univers socio-politique qui est le leur. Le funeste et la manière insolite de le traiter portent les stigmates d'une émotion violente, traduisant un ras-le-bol de l'oppression physique mais aussi intellectuelle qu'ont subi les auteurs africains. On pourrait de fait, parler « d'écriture traumatique » en ce sens qu'elle est traversée par des termes clés qui constituent finalement une hantise chez les personnages. Le vide par exemple, est une notion récurrente chez Sony Labou Tansi, précisément dans *Je, soussigné cardiaque*. Elle est employée dans divers contextes si bien qu'elle semble privée de tout sens : « *On me vide de mes nerfs* » (p. 77), « *un vide vierge* » (p. 89), « *Pour vider et souiller le vide* » (p. 100), « *le vide d'en face* » (p. 90). Lié à la frayeur de la mort, à la solitude et à l'isolement, le vide représente un véritable malaise dans les pièces. Le silence que craignent les personnages (Mallot, Martial et Yavilla) est le résultat du vide créé par l'angoisse et le déséquilibre intérieurs.

Au total, le funeste principalement incarné par la mort, est un phénomène qui transcende les structures dramatiques pour revêtir une réalité psychotique. La mort quitte de fait, le cadre d'un simple sujet d'écriture et devient une obsession ; mieux, le but même de l'entreprise théâtrale. S'il est vrai qu'il s'est agi pour les dramaturges de montrer à travers le funeste, l'aspect macabre de l'existence des hommes, il n'en demeure pas moins que

cet acte, loin d'attiser la crainte de la mort, permet au contraire de la vaincre en suscitant l'espoir.

IV- DE L'ABIME A UNE ECRITURE DE L'ESPOIR

La catastrophe mise en scène dans le théâtre de la désillusion n'est pas l'expression d'un pessimisme. Elle laisse transparaître, en effet, quelques lueurs d'espoir. Autrement dit, la présence du tragique ne renvoie pas uniquement à l'idée d'échec. Elle peut également sous-tendre l'espérance d'un lendemain meilleur. Notre objectif est donc de montrer comment ou par quels mécanismes les écrivains parviennent à tracer au sein de l'abîme, la voie d'un possible changement politique.

Le premier élément qui nous permet de répondre à cette préoccupation est le dénouement des différentes fables. La quasi-totalité des pièces analysées s'achèvent, en effet, par la chute des despotes. Les auteurs de la violence mise en scène sont voués d'une manière ou d'une autre à l'échec. Avec Maxime N'débéka, le « *Guide-éclairé-père-de-la-nation* » devient à la fin de l'œuvre la cible de son propre fétiche. Assassiné, son âme est réclamée par les fantômes de ses victimes : « [...] *Nous vous attendions, nous savions que vous nous rejoindriez assez vite ; car l'aubier de l'arbre se reflète sans le pagne de l'écorce.* » (*Equatorium*, p. 77). Dans *La Tragédie de l'indépendance* de Moustapha Wade, Biaframa le tyran est renversé par le peuple que dirige l'opposant Sangalaane. Le président dictateur est délaissé par ses troupes et livré au courroux de la masse déchaînée. Il en est de même dans *La République farce tragique* de Ibrahima Sall où la violence change de destinataire. Elle est orientée pour finir, vers le Guérillero qui passe du statut de tortionnaire à celui de séquestré : « *Bourreau, fais souffrir le Guérillero !* » (p. 79) clame avec émotion la femme du Condamné. La présence du point d'exclamation en fin de

phrase est l'expression de la colère qui l'anime. Dans la scène de dénouement de *La Parenthèse de sang*, un messager vient annoncer le renversement du gouvernement d'oppression : « *C'est fini ces choses-là ! Les fusils de la répression sont morts* » (p. 66). Aussi, l'avant dernière didascalie de cette pièce — « *Du tas de cadavres sort la voix du docteur qui a été oublié* » (p.67) — montre-t-elle un signe fort d'espérance. La survivance du Docteur Portès en fait un personnage symbolique qui dénote la lueur d'un futur plein de promesses. Il est en outre le signe d'une vie bâtie sur des « *débris de République* »¹, « des morceaux d'existence ». Quant à *Je, soussigné cardiaque*, bien qu'elle s'achève sur l'exécution de Mallot, cette oeuvre constitue à travers l'affront fait au Directeur Général de l'Enseignement, une sorte de désaveu du pouvoir en place. Ceci est une autre forme de décadence de l'autorité que représente monsieur Ebara, le directeur. La déchéance des tyrans comme scène de dénouement n'est rien d'autre que la négation des pouvoirs dictatoriaux nés des indépendances africaines. L'importance de la chute des personnages-présidents est à l'image de la brutalité infligée au peuple. Elle génère les graines d'un monde plus humaniste. Ainsi, à partir de la douleur, se crée la vie qu'incarne le rescapé de *La Parenthèse de sang*. Sony ne soutiendra pas le contraire quand il explique dans un entretien avec Bernard Magnier : « [...] *Nous devons faire notre métier d'artiste c'est-à-dire créer des peurs au sein des espoirs multiples qui nous appellent* »². On peut dès lors, affirmer que « la descente aux enfers » des personnages opprimés permet de mieux les élever dans un univers où l'atrocité règne en maître et la mort érigée en principe. La présence dans les pièces d'un monde des morts et la possibilité pour ceux-ci de s'exprimer dénotent chez les dramaturges du désenchantement, la volonté de substituer au quotidien cruel un cadre nouveau échappant aux monstruosité des gouvernants. Le recours par exemple à l'au-delà, donne l'illusion de

¹ Ibrahima Sall, *La République farce tragique*, Dakar, NEA, 1985, p. 22.

² Entretien de Sony Labou Tansi avec Bernard Magnier, *op. cit.*, p. 137.

transcender les forces répressives. L'au-delà est le symbole d'un espace de tranquillité où reposent les âmes. Il répond à sa propre logique et non à celle des humains qui n'ont sur lui aucune emprise. C'est un lieu vierge que l'homme n'a toujours pas dompté, encore moins souillé. La présence du cadre surnaturel vient donner un regain d'espoir parce qu'il représente une autre vie en dehors du calvaire vécu sous le joug des dictateurs. En mêlant la vie à la mort, les écrivains octroient la possibilité aux personnages atrocement exécutés de se refaire une seconde existence. La mort par conséquent, ne constitue pas dans le théâtre de la désillusion une finalité. Elle est le commencement d'une autre vie. Dans leur entreprise de susciter l'espoir, les auteurs africains vont jusqu'aux frontières de la mort explorer un monde inconnu, d'où pourrait germer une vie meilleure sans souffrance et injustice sociale. La mort est symptomatique de renouvellement et de renaissance. Les morts avec Maxime N'débéka et Sony Labou Tansi reviennent sur scène ; ce qui n'est pas tout à fait le cas pour les vivants. Ceux-ci flottent dans une irréalité qui leur fait perdre le sentiment de leur existence. Le personnage Revenant-provocateur dans *Equatorium* surgit parmi les vivants et annonce dans un discours effroyable la perte du « *Guide-éclairé* » et de ses acolytes. L'épilogue de la pièce ressuscite les différentes victimes du « *père-de-la-nation* » qui, dans un silence inquisiteur, condamnent leur bourreau. Le tyran perd tous ses moyens dans cet espace surnaturel qu'il méconnaît. Les forces en présence se convertissent ainsi en leur contraire. Les puissants deviennent les plus faibles et les martyres les juges. L'au-delà est un espace d'espérance pour les opprimés libérés des agressions terrestres. Ils s'y refont, tandis que les guillotineurs sont anéantis, livrés à l'horreur de la solitude et à la douleur que produit la réminiscence de leur barbarie. C'est un dictateur déboussolé, paniqué que présente Maxime N'débéka à la fin de *Equatorium*. « *Le Guide-éclairé-père-de-la-nation* » s'affole et implore la clémence de ses souffredouleur dont l'indifférence l'angoisse davantage. Les multiples interrogations

du despote déchu confirment son inquiétude grandissante au fil du prologue: « *Qu'est-ce qui m'arrive ? Où suis-je... ? (L'inquiétude grandit, la peur naît.) Quelle étrange habitation... ! A qui appartient-elle ? (regard circulaire. La place est déserte. Aucun bruit.) Y a-il quelqu'un ? Répondez... ! Ce silence est terrifiant à la fin. Mais comment suis-je arrivé ici ! Je ne me sens pas bien, je veux retourner chez moi. (Il essaie de remonter la glissière mais n'y arrive pas. Il glisse à chaque fois.) Je ne me sens pas bien ici.* » (p. 76).

L'âme du dictateur est meurtrie. Son esprit est perturbé par les assassinats dont il s'est rendu coupable. Il regrette et confesse son amertume à la Femme : « [...] *Je traîne ici les cent rubans de ma conscience. Je ne compte plus les jours qui tombent au centre de mon délire. Le sang est tari dans mes veines. Ma mémoire est tombée.* » (p. 102).

Il découle de notre réflexion que l'idée d'espoir réside dans le traitement de l'espace et la signification qui en ressort. Parti d'un espace de dégradation où règne une détresse à outrance, les écrivains projettent aussi bien les personnages que le public dans un univers représentant la vie et la liberté. L'espace dès lors, ne renvoie pas uniquement à l'idée de désolation. La mort qui y est peinte, synonyme d'absurdité et de désordre, se mue au bout du compte en une seconde existence, comme pour consolider la vision africaine selon laquelle « *les morts ne sont pas morts* ». En débordant le cadre théâtral avec la présence du surnaturel, les auteurs suscitent d'autres espaces de création pouvant enrichir la dramaturgie africaine. L'élargissement de la violence à un champ plus vaste est une invitation à l'ouverture d'esprit aussi bien dans le domaine artistique que sur le plan politique. En effet, de l'écriture de l'abîme à celle de l'espoir se déploie toute une idéologie fondée sur la promotion de l'Homme en tant qu'être social, individu ayant une destinée à améliorer. Il est également saisi dans cette perspective, comme une personne

douée d'intelligence et d'un esprit d'imagination. Le refus de la mort comme absurdité observée dans les œuvres correspond à une lutte contre l'assujettissement des capacités intellectuelles de l'homme. Car, au-delà de la mort physique se profile une autre mort synonyme (chez Sony particulièrement) d'un déficit de créativité, d'idéal. L'idéal ici, est certainement la foi en des valeurs autres que la volonté de puissance, la haine, l'individualisme destructif. C'est au nom de ces actions freinant la liberté, que se révoltent les dramaturges en tant qu'ouvriers d'un lendemain de justice et d'égalité. L'idéologie de la désillusion prône la lucidité des peuples face à un monde de médiocrité et de brutalité culturelle et politique. A la vision d'assainissement du jeu politique —par le biais de la liberté d'expression— s'allie l'idée d'affranchissement de l'écriture. La fusion de la vie et de la mort, de l'abîme et de l'espoir, le tout soutenu par le burlesque, est l'expression d'un engagement porté vers la positivité de l'existence humaine.

La dramaturgie de l'insolite, au total, contrefait les fondements de l'«écriture coloniale». Elle est pour ainsi dire, un théâtre hors norme qui se distingue par sa politique de désorganisation des règles normatives et par la force de l'imaginaire dont elle fait preuve. C'est un espace d'inventivité permanente dans lequel la violence, si elle reste politique dans le fond, varie sensiblement dans son expression. On assiste par conséquent à une tentative de dépassement progressif du modèle classique vers des esthétiques qui sont la manifestation d'un nouvel engagement dans l'écriture de la violence.

L'époque du désenchantement a été un moment décisif dans l'histoire du théâtre négro-africain et de ses rapports avec les conflits sociaux. Les drames de cette période ont permis de faire une autopsie des sociétés africaines d'après les indépendances. L'écriture théâtrale constitue, à ce niveau, un miroir qui renvoie à la face des peuples colonisés, l'image d'une Afrique abâtardie, souffrant des conséquences du colonialisme. Les dramaturges posent à travers les œuvres satiriques, les problèmes (souvent masqués par les discours politiques) du continent africain frappé par la dépravation des mœurs et la corruption institutionnalisée. Du repli sur soi suscité par la désillusion, est ressortie une volonté de se soustraire de l'héritage occidental aussi bien du point de vue politique, que dans le domaine artistique. C'est une étape de prise de conscience et de mûrissement progressif qui fait passer le lecteur-spectateur d'une dramaturgie d'assujettissement (parce qu'à forte tendance classique) à un théâtre où le traitement de la violence tend à se diversifier à travers différentes pratiques dramatiques. L'on assiste, en fait, à une tentative de mutation esthétique qui n'est rien d'autre que l'expression du refus des auteurs noirs de s'enfermer dans un canevas imposé par le colon. Il s'agit pour eux, de repenser par le biais du traitement des conflits socio-politiques, le théâtre négro-africain dans sa dimension tant occidentale qu'africaine. Cette ambition esthétique fondée sur l'inventivité, donne lieu à des formes dont le caractère quelquefois insolite apparaît comme une réplique aux atrocités du monde. La violence, pour finir, n'est plus le seul fait de l'action. Elle réside de plus en plus dans les mots et la parole dont l'agressivité heurte manifestement le public. La création telle qu'envisagée par les auteurs de la désillusion doit passer avant tout, par un travail de déconstruction qui contribue fortement au choc produit par les pièces. Les canons classiques de la dramaturgie et les normes de la langue française y sont mis à mal. Les écrivains, en effet, piétinent volontiers le vocabulaire commun au profit de combinaisons montées

de toute pièce. Ils violent par un procédé de popularisation du langage, la langue du colonisateur en y introduisant celle des masses africaines dont les préoccupations apparaissent par conséquent, au cœur de l'écriture dramatique. L'audace avec laquelle les dramaturges décrivent la rudesse du quotidien sous les tropiques, fait des œuvres théâtrales un univers de grossièreté où toutes les expressions semblent permises. On tend, à travers les pièces, vers un début de liberté de l'écriture qui remet en question la notion de « modèle esthétique ». Si celle-ci subsiste encore dans les productions des années 80, elle n'est plus envisagée comme un élément à reproduire, mais comme un patrimoine culturel à exploiter, en vue de créer des formes plus adaptées aux réalités actuelles. Ainsi, les dramaturges du désenchantement passent aisément du tragique au drame et préfèrent le style baroque, aux règles aristotéliennes. Ils essaient à partir d'un remaniement des éléments culturels en possession, d'aller au-delà des formes préétablies.

En résumé, le théâtre du désenchantement est une dramaturgie de l'entre-deux, une étape charnière, en ce sens qu'elle constitue une passerelle entre l'époque des classiques et celle des contemporains. Quel que soit le pas franchi avec le théâtre de la désillusion, celui-ci reste encore imprégné des normes classiques occidentales. La rupture tentée à travers cette dramaturgie prendra véritablement forme à partir des années 90, l'ère des dramaturgies éclatées de la violence.

**TROISIEME PARTIE :
LE THEATRE CONTEMPORAIN AFRICAIN, UNE
DRAMATURGIE ECLATEE DE LA VIOLENCE**

La présente analyse porte sur les dramaturgies africaines postérieures à 1990. Celles-ci représentent, contrairement aux théâtres antérieurs, des violences qui, échappant aux oppositions classiques Blanc/Noir, Colon/Colonisé, Oppresseur/Opprimé, épousent les réalités des sociétés d'ici et d'ailleurs. Il s'ensuit que la violence revêt des formes multiples et apparaît dans les œuvres comme un phénomène éclaté. Dans cette perspective, elle dépasse le cadre restreint de l'Afrique, repoussant ainsi les limites imposées par les considérations culturelles et/ou raciales. Les créateurs d'aujourd'hui, en effet, ne disent plus une Afrique circonscrite et pittoresque. C'est d'un continent migrant et insaisissable qu'il s'agit. Le lecteur-spectateur est de fait transporté vers des univers difficiles à cerner. On assiste à une sorte de dramaturgie de l'éloignement (des origines) remettant en question l'africanité. Il y a, chez les auteurs, comme une redéfinition de soi, une conversion de leur identité atavique, dans la mesure où l'écriture de la violence prend enracinement au sein d'une sphère socio-culturelle plus vaste. Du point de vue de l'écriture, un tel éclatement transparait à la fois, à travers la diversité des matériaux et leur utilisation singulière à chaque écrivain dans la dramatisation de la violence. Le traitement de cette question ne relève plus d'une démarche univoque. Il répond plutôt d'une variété esthétique engageant individuellement les artistes. Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko, Kossi Efoui, Elie Liazéré, José Pliya, El Tayeb El Madhi, tous ces dramaturges de la modernité s'inscrivent dans un singularisme, si bien qu'une entreprise de catégorisation de leurs œuvres s'avère laborieuse. La pluralité des thématiques liées à la violence et l'éclatement des formes les contenant, transforment, en effet, les pièces (comme *Bintou*, *La Malaventure*, *La Complainte d'Ewadi*, *Ndo kela ou l'initiation avortée*, *Comme des flèches*, *Que les murs tombent et Jaz*),

en des univers composites où s'imbriquent diverses structures et où s'entrechoquent plusieurs genres littéraires. Le théâtre contemporain transcende de fait, les traditions, laissant derrière lui la vision exotique et étriquée des textes africains d'une certaine époque. Aussi, bouscule-t-il les méthodes d'approche habituelles des drames négro-africains, en favorisant un élargissement de leur champ d'analyse. La rupture tant souhaitée par les écrivains du désenchantement s'affirme ainsi dans le traitement contemporain de la violence qui procède d'un renouvellement des formes dramatiques africaines.

L'objectif de cette partie, portant sur l'étude des représentations modernes des conflits sociaux, prend également en compte les différentes manifestations de la discontinuité qui est à la fois thématique, formelle et idéologique. La réappropriation des données esthétiques établit, de fait, de nouveaux rapports entre l'écrivain et l'art théâtral. S'il est vrai que la tradition orale et les structures classiques occidentales ne sont pas totalement absentes des nouvelles dramaturgies, leur immersion dans l'imaginaire des écrivains en fait des éléments de la contemporanéité. D'ailleurs, l'imprécision de certains espaces et la déconstruction des personnages suscitent une esthétique qui brouille les masques culturels. Ce sont des formes hybrides dont la complexité provoque forcément des interrogations que nous formulerons dans le troisième chapitre intitulé : le théâtre contemporain, un espace de questionnement. Celui-ci pose les bases d'un débat ouvert sur l'orientation nouvelle du théâtre négro-africain autrefois expression d'une unicité culturelle et idéologique. L'intégration des violences du monde au sein des théâtres d'aujourd'hui, trouve son fondement dans le premier chapitre relatif aux conditions d'émergence des formes éclatées de ces phénomènes. C'est ici que s'originent les réalités socio-culturelles qui ont influencé les auteurs de la troisième génération et partant, conditionné le traitement des conflits apparaissant

comme un assemblage de styles n'ayant en commun que leur individualité. Le deuxième chapitre est quant à lui consacré à l'univers théâtral des conflits contemporains. A l'image de la diversité de la violence, se construisent des structures dramatiques toutes aussi variées que l'est la vision artistique des écrivains. A partir d'une analyse des différentes représentations de la violence et du vaste champ esthétique y afférant, nous nous interrogerons sur l'avenir du théâtre africain dont les couleurs semblent annoncer une nouvelle idéologie : celle de la liberté créatrice à travers la multiplicité de l'écriture théâtrale.

CHAPITRE I : LES RACINES SOCIO-CULTURELLES DES FORMES ECLATEES DE LA VIOLENCE

L'analyse et la compréhension des structures de la violence dans les pièces contemporaines nécessitent un détour extra-textuel dont l'objectif est de relever les éléments du contexte social qui auraient contribué d'une façon directe ou indirecte à l'émergence d'écritures, refusant des définitions simplificatrices. Cet arrière plan offre une série d'événements majoritairement culturels, mais surtout très significatifs dans le processus de réorientation du théâtre africain. En dehors du parcours des dramaturges marqué principalement par l'exil, on note l'apport d'auteurs devanciers qui ont ouvert aux jeunes écrivains une brèche qu'ils élargiront de diverses manières, chacun selon ses expériences personnelles. La vie artistique de chaque auteur se construit en outre au sein d'un mouvement collectif fondé sur un engouement pour les productions africaines d'après 1990. Toutes ces actions sont menées dans un espace-temps où l'art est destiné à un marché international, lieu d'échange et d'influences multiples. C'est la mondialisation culturelle, un facteur déclencheur de l'hybridité des formes de violences que l'on pourrait saisir à la fois comme un moyen d'enrichissement artistique et une voie de déconstruction identitaire.

L'intérêt de ce chapitre est qu'il questionne les facteurs de conditionnement et détermine leur degré d'implication dans la mutation du genre dramatique africain.

I- LA BRECHE DES AINES

Les précurseurs du théâtre contemporain africain de la violence sont à rechercher aussi bien chez les auteurs négro-africains que parmi les écrivains occidentaux. Les dramaturges du désenchantement tels que Sony Labou Tansi, Bernard Zadi Zaourou ont amorcé chacun selon sa conception de l'art, une rupture dans la forme dramatique. Le premier a, par un travail de subversion de la langue française, exprimé son rejet du conditionnement esthétique des règles classiques. Quant à l'écrivain ivoirien, plus que de s'inspirer d'éléments traditionnels pour donner une autre dimension du théâtre africain, il a su traduire sa capacité à s'affranchir des contraintes formelles. Avec leur écriture subversive, ces deux auteurs¹ pourraient être saisis comme des « avant-gardistes » dans l'histoire du théâtre africain qui, jusque-là, répondait de la vision aristotélicienne de la construction dramatique.

Si la génération de Kossi Efoui a hérité de ces aînés africains l'audace et l'écart dans la représentation des conflits sociaux, on lui trouve une parenté lointaine mais intense avec des précurseurs européens du théâtre contemporain que sont Beckett, Ionesco et Adamov. Mettre en relation ces deux catégories d'auteurs, reviendrait à originer les efforts de réinvention de la forme théâtrale opérée ces dernières années au sein des écritures africaines, dans les dramaturgies occidentales des années 50. Faudrait-il alors en déduire que les jeunes auteurs auxquels nous consacrons cette étude n'ont rien inventé en matière de désarticulation des catégories dramatiques ?

Nous tentons simplement de montrer que les tenants du théâtre de l'absurde ont certainement ouvert des pistes que d'autres plus jeunes qu'eux

¹ Nous ne nous étendons pas longuement sur leurs écritures parce qu'elles ont déjà fait l'objet d'analyse dans la deuxième partie de la thèse.

essaient, autant que faire se peut, d'élargir. Rappeler quelques traits majeurs du fonctionnement de cette dramaturgie qui a marqué les années 1950 permet de mesurer l'ampleur de la remise en cause esthétique opérée dans le monde théâtral africain à travers les écritures d'aujourd'hui. Les pionniers de ce « *nouveau théâtre* »¹ ont en commun la contestation radicale des formes anciennes dont l'attrait avait baissé au cours de cette deuxième moitié du vingtième siècle. L'écriture théâtrale semblait, en effet, essoufflée, tournant au ressassement de pratiques vieilles, incapables de restituer efficacement l'horreur des guerres et le monde absurde qu'elles ont engendré. Devant une telle impuissance, Beckett et ses homologues révisèrent leur façon de penser l'écriture dramatique. Ils tentèrent, tout comme le font aujourd'hui les écrivains africains, de rénover le langage et les structures théâtrales en les déconstruisant avec les moyens dont ils disposaient. Grâce aux techniques cinématographiques, par exemple, ces aînés pouvaient saisir globalement des événements et jouer sur le temps (le réduire ou l'étendre). Le nouveau théâtre se passa ainsi résolument de la nécessité d'une intrigue cohérente et bien ordonnée. Le travail des retournements, des péripéties, des catastrophes, fondement de la tradition n'était plus de rigueur. La description que donne Arnaud Rykner du nouvel univers théâtral occidental montre bien que certaines productions contemporaines africaines en sont un écho :

Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible. S'il y a une fin, il n'y a pas forcément de commencement ; si bien que dans tous les cas les critiques ont bien du mal à raconter à leurs lecteurs l'histoire que ne nous content pas les « anti-pièces ». Quant au « contenu » de ces dernières, qui peut affirmer en toute sûreté s'il est tel ou tel ? Avec force, elles proclament à la salle qu'elles n'ont rien à « dire », à la rigueur quelque chose à montrer, très certainement quelque chose à vivre.²

¹ Geneviève Serreau y a consacré un ouvrage intitulé *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1996.

² Arnaud Rykner, *Théâtre du nouveau roman*, Paris, José Corti, 1988, p. 17.

La vraisemblance classique dès lors, est suppléée par la facticité qui constitue avec les auteurs rebelles, un élément essentiel de la création ; car l'objectif n'est plus la recherche de la crédibilité, de l'assurance ou de la certitude. Le nouveau théâtre se découvre une foule de possibilités en bravant les interdits des règles traditionnelles. Cette liberté d'expression que clament les adeptes de ce théâtre laisserait penser à un manque de réalisme dans la représentation des violences sociales. Bien au contraire, la scène est pour eux le lieu d'un nouveau réel tenant compte de nos vérités et de nos obsessions fondamentales qui, selon Eugène Ionesco, résident dans l'amour, la mort, l'étonnement, les rêves et l'imagination¹. Le réalisme dont se réclament les avant-gardistes est avant tout une remise en question de la réalité qui ne va pas sans une révision des formes du théâtre ancien. Leur réalité à eux, Antonin Artaud la définissait déjà comme un élément devant « *contenir pour les cœurs et les sens, cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie* »². Robbe-Grillet détecte chez Beckett les prémices d'un système littéraire fondé sur un « *réalisme de la présence* »³ qui laisse entrevoir un nouveau type de personnage défini par sa seule présence, sans passé ni présent, irrémédiablement là, debout, tel Didi et Gogo dans *En attendant Godot*. C'est une autre approche du réel effectuée par des chemins autres que ceux de la psychologie c'est-à-dire, ce travail de construction intégrale de l'être de papier, de son insertion dans une situation toute faite, suscitant des sensations et des réactions logiques chez le personnage. Les « novateurs » se refusent à cette cohérence théâtrale ; car prévoir le personnage selon Jean-Luc Dejean, c'est vouloir faire de lui un archétype social ou moral. Vu sa nature fluctuante, l'homme devrait prouver son existence et son néant par des moyens étrangers à la psychologie⁴. De là, l'absence, aussi bien dans les dramaturgies

¹ Ionesco cité par R. Arnaud, *ibidem*, p. 9.

² Antonin Artaud cité par R. Arnaud, *ibidem*, p. 11.

³ Robbe-Grillet cité par R. Arnaud, *ibidem*, p. 10.

⁴ Jean-Luc Dejean, *Le théâtre français depuis 1945*, Paris, Nathan, 1991, p. 64.

européennes de 1950 que dans les théâtres africains d'aujourd'hui, de héros et l'apparition sur scène de fantoches sans caractéristiques, sans nom, parfois sans corps. Le critique parle avec eux d'« *apsychologie* »¹, une vision opposée à celle des auteurs classiques qui décident du destin de leurs personnages. Le nouveau théâtre pose l'espace fictionnel comme un lieu où la vie se métamorphose, soumise à l'imprévisibilité des choses et des hommes. C'est un autre langage que proposent les précurseurs, dans la mesure où la parole n'est pas toujours prédominante dans l'expression théâtrale et le dialogue harmonieux se disloque. Au-delà de ces constantes, qui caractérisent également les œuvres des auteurs contemporains africains, le nouveau théâtre connaît une approche singulière suivant la formation et les aspirations de chaque écrivain.

L'écriture du tragique en l'occurrence, diffère d'un auteur à un autre. Chez Beckett, l'angoisse engendrée dans les pièces est due à leur lenteur. On y assiste selon Jean Emelina à une sorte de « *tragédie de la lenteur, de l'immobilité* »² visible à travers des dialogues hésitants, peuplés de silences que signale un nombre considérable de didascalies. D'autre part, cet auteur irlandais ne situe son action ni dans des lieux animés ni dans des intérieurs bourgeois chers à Ionesco. Avec sa pièce *Cendre*, celle-ci a lieu au sein des espaces vides (« *route* », « *bord de mer désert* ») que rappellent « le carrefour » et « la plage litigieuse » extraits respectivement des œuvres *Le Carrefour* de Kossi Efoui et *Nous étions assis sur le rivage* de José Pliya. Contrairement aux univers théâtraux de Ionesco comportant souvent de nombreux personnages (*Jacques ou la soumission*, *Andrée ou comment s'en débarrasser*) et de Jean Genet plein d'entrée et de sorties, de surprises ou de

¹ *Ibidem*

² Jean Emelina « Samuel Beckett et le tragique (*en attendant Godot, Fin de partie*) », in *Samuel Beckett, colloque de l'Université de Nice-Sophia Antipolis* (Béatrice Bonhomme), Publié par l'U.F.R. Lettres, Arts et Sciences Humaines, l'écriture et la scène, Paris, SEDES, pp. 25-59.

meurtres (*La leçon, Victime du devoir*), chez Beckett il n' y a presque pas d'événements, pas d'avenir, tout devient piétinement et ressassement. Le tragique du trop-plein en déduit Jean Emelina, fait place au tragique du trop vide¹.

Michel Pruner parle d'une « *mise en théâtre de l'attente* »², dès lors que tout se passe dans le théâtre de Beckett comme si les personnages n'étaient en scène que pour attendre la pièce. L'espace scénique semble être un passe temps qui permet de surmonter la difficulté d'être là.

La particularité du théâtre de Ionesco quant à elle, réside dans la priorité du langage qui, quand il n'est pas soutenu par une pensée vive, devient l'espace de tous les rapports humains. Le langage implose dans ses pièces libérant des forces obscures restées muettes jusque-là. « *A travers ses fantoches, Ionesco montre un langage incapable de permettre la communication entre les êtres. C'est en définitive, le langage en général et les rapports sociaux que ce dramaturge met en cause en les tournant en dérision* »³. L'entremêlement de la réalité au rêve constitue une source d'inspiration chez l'écrivain franco-roumain. Sa recherche théâtrale tend à rendre scéniquement visible des images empruntées à ce que Freud appelle « *l'autre scène* »⁴. *Jacques ou la soumission* (1950) *Victime du devoir* (1952), *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1953) se présentent comme des rêves monstrueux dévoilant les obsessions et les angoisses de l'auteur face à l'absurdité de l'existence. Ce rapport de son oeuvre à « *l'exploration des*

¹ J. Emelina, *ibidem*

² Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005.

³ *Ibidem*, p. 30.

⁴ Freud cité par Michel Pruner, *ibidem*

hauts-fonds de la conscience »¹ lui vaut la dénomination de « *dramaturgie onirique* »².

Le théâtre de Jean Genet comme le fait remarquer Michel Cauvin est « *une sorte d'autobiographie réflexive* »³ issue de la traduction lexicale d'une pensée solitaire. L'expérience de la marginalité et de la solitude est au cœur de son œuvre. Les relations de pouvoir et les perversions qu'elles engendrent, la violence et la mort y sont représentées avec audace et outrance. Ce théâtre présente à l'opposé de tout réalisme comme une fête de l'imaginaire. Bernard Dort ne dit pas le contraire quand il affirme que « *la scène devient le lieu d'une cérémonie où le jeu social se trouve exalté dans ses plus fragiles apparences* »⁴.

Le nouveau théâtre est somme toute, une dramaturgie de rupture reposant plus sur un ensemble de refus que sur une esthétique commune. La jonction entre les écrivains africains et leurs aînés, c'est justement la singularisation de l'écart dramatique, cette individualité dans la rébellion contre les canons théâtraux du passé. La réaction de José Pliya quant à son appartenance à une génération d'auteurs nous éclaire sur la question : « *je constate qu'il y a une certaine parenté entre différents auteurs. Il n'y a pas d'école ou de chapelle, d'histoire commune ; on ne se connaît pas les uns les autres.* ». Les auteurs du nouveau théâtre en Europe, partagent en outre avec leurs cadets, la réalité de l'exil qui ne semble pas fortuite dans l'entreprise de déconstruction des formes théâtrales. L'immigration de Beckett, d'Ionesco, d'Adamov, de Koffi Kwahulé, de José Pliya, de Kossi Efoui dans des espaces culturels étrangers, a certainement déclenché un brassage de valeurs qui

¹ C. Abastado cité par M. Pruner, *ibidem*

² M. Pruner, *ibidem*

³ Michel Cauvin cité par M. Pruner, *ibidem*

⁴ Bernard Dort cité par M. Pruner, *ibidem*, p.53.

implique manifestement un théâtre non conventionnel, expression même du remue-ménage intérieur des créateurs. Le théâtre contemporain africain est une continuité de cette désarticulation formelle qui, du reste, est la marque d'une ouverture culturelle que montre le parcours des auteurs.

II- LE PARCOURS DES AUTEURS

Le cheminement artistique, voire professionnel des écrivains contemporains et leur déplacement vers des espaces étrangers pourraient justifier la manière de traiter la violence dans leurs œuvres respectives. S'il est vrai que chaque auteur a un parcours propre à lui, quelques éléments communs sont cependant à relever. La plupart des auteurs, en effet, sont fortement engagés dans l'« entreprise » culturelle. Ils y occupent même des postes de responsabilité. Koulsy Lamko, par exemple, assure, après des études de lettres et un diplôme d'entrepreneur culturel, la fonction d'agent de conception au sein de l'institut des peuples noirs. Quant au Béninois José Pliya, il est nommé à la tête de l'Alliance Française du Nord-Cameroun en 1996 avant de prendre la direction de l'Alliance Française de la Dominique en 1998. Comédien de formation (à Abidjan, puis à la Rue Blanche) et titulaire d'un doctorat d'Etudes Théâtrales, l'Ivoirien Koffi Kwahulé est membre fondateur de l'association Ecritures Vagabondes. De l'enseignant volontaire d'histoire et de français qu'il était, Caya Makhélé est passé à l'écriture journalistique. Il est d'abord correspondant de « Libération » au Congo. Une fois en France, il écrit au « Matin de Paris » puis travaille aux éditions « Autrement ». Cet auteur crée par la suite sa propre revue (Equateur) et maison d'édition (Acoria). Ces écrivains apparaissent comme des ambassadeurs du théâtre africain. Ayant quitté leur pays d'origine, la majorité des dramaturges contemporains a fait mouvement vers d'autres espaces culturels qui l'ont d'une manière ou d'une autre influencée. Les résidences d'écritures et les festivals internationaux

auxquels participent les auteurs constituent pour eux, des sources d'inspiration et un enrichissement artistique. Ce sont des moments d'échange et de performance au cours desquels Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko, Kossi Efoui, José Pliya ont reconsidéré leur conception de l'art et nourrit le désir de réorienter le théâtre africain vers des formes beaucoup plus travaillées. Les différents voyages effectués par les auteurs ont permis de créer une passerelle entre leurs mœurs et les valeurs des pays visités. C'est un parcours fait de contacts, de rencontres interculturelles qui désenclavent aussi bien physiquement, moralement qu'idéologiquement les artistes africains. Le déplacement géographique s'accompagne d'une mutation des mentalités.

Les auteurs contemporains, en effet, ont rompu avec « l'univocité formelle » que justifiait la dimension politique de certains théâtres d'avant 1990. Leur vision de l'écriture dramatique en général et celle de la violence en particulier tranche avec les considérations raciales pour faire la promotion de la création en tant qu'acte individuel, singulier à chaque auteur. Elle est le résultat d'une vie pleine d'expériences que l'on observe à travers l'importance des productions respectives. La quantité des pièces écrites et l'écart formel dont elles font davantage preuve atteste chez les dramaturges la volonté manifeste de faire résonner autrement le théâtre négro-africain.

Sur le plan thématique, les sujets traités vont de préoccupations particulières ciblées à des faits banals qui questionnent cependant l'existence humaine. Les premières pièces de Koffi Kwahulé, comparées aux dernières, témoignent d'une maturité artistique dans la mesure où la représentation de la violence donne à voir une esthétique qui rend compte de la force créatrice de l'auteur. *Le Grand serpent* et *1+1=1* respectivement créés en juillet 1981 et en 1982 à Abidjan dépeignent des intrigues socio-politiques mettant en scène le pouvoir tyrannique d'un gouvernant buveur de sang et l'arrivisme d'un

corrompu du système. Ils présentent des drames postcoloniaux minant les pays africains. Structurellement divisés en tableau (pour *Le Grand serpent*), en prologue, en acte et en épilogue (pour *I+I=I*), les premiers écrits de Koffi Kwahulé obéissent simplement aux normes classiques. Bien qu'esthétiquement peu riches, ces œuvres marquent néanmoins le début, certes timide, d'une radicalisation esthétique-idéologique qui trancherait avec les théâtres de la négritude. L'aventure entamée par les étudiants de Paris se poursuit chez Koffi Kwahulé avec une écriture qui gagne en assurance à chaque production. Emile Lansman parle d'une démarche complexe et de décalage incessant et intéressant au sein de son œuvre¹ ; car *Bintou* n'est pas *Cette vieille magie noire* encore moins *Fama*. Le parcours de l'auteur est marqué par la singularisation progressive de son écriture et par la différence thématique et formelle de plus en plus importante entre les pièces.

Il en est de même pour José Pliya dont la plume fustige le drame politique dans *La Conspiration* écrite lors du 17^e concours théâtral interafricain. *Konda le roquet* est l'histoire d'un comédien rebelle mêlée à celle connue de *Kondo le requin* (Jean Pliya) retraçant la lutte anti-coloniale menée par Gbéhanzin. « *Cruelle et tendre à la fois, elle dit la souffrance de ceux qui n'existent que par un auteur* »². L'œuvre dit également l'embarras d'un fils qui décide de sortir de l'ombre du père, mais aussi du théâtre de convention, pour exprimer sa différence et sa liberté. *Le Complexe de Thénardier* et *Une famille ordinaire*, pièces récentes (2001 et 2002) de l'écrivain béninois, communiquent à travers leur structure iconoclaste une transcendance du déjà connu et une mise en place progressive d'une écriture hybride due au métissage culturel dont sont fortement imprégné le dramaturge. Les traductions en diverses langues de certaines pièces en témoignent. *Le Carrefour* et

¹ Emile Lansman in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, mars-avril 2001, p. 18.

² Cf. postface du recueil de théâtre de José Pliya, *Negrerrance* suivi de *Konda le roquet* et *Concours de circonstance*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Récupérations de Kossi Efoui ont été respectivement traduites en anglais et en polonais. Quant à *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé, elle a été mise en espace par l'Ubu Theater à New York en 1993. *Jaz*, elle, a été créée en italien à Rome en 2001¹.

Le parcours des auteurs d'aujourd'hui se mesure également à travers les prix accordés à leurs œuvres. Cette reconnaissance constitue une sorte de couronnement d'un engagement individuel dans la politique de réorientation du théâtre négro-africain et la révision des clichés. C'est un cheminement qui se fait dans la rupture d'avec la conception artistique des aînés liée à la représentation du « nous », d'une communauté, d'une race. Le parcours, ici, est personnel si bien que la notion du « moi » apparaît au cœur de l'écriture. Elle en est même le fondement. La violence transcrite, bien qu'elle semble universelle, reste l'expression du malaise que traîne chaque dramaturge au fil de son écriture ; laquelle écriture renferme les différentes étapes psychiques et morales des auteurs décidés à « *tourner le dos au regard étriqué de l'Occident en allant boire à d'autres sources* »², et voir sur d'autres rives. La table des matières dressée par Sylvie Chalaye dans son ouvrage intitulé *Le syndrome Frankenstein*³ décrit un théâtre refusant de se laisser définir. « *transhumances* », « *le marronnage de l'écrivain* », « *cap sur le monde* »⁴ sont autant de qualificatifs employés par l'analyste pour restituer un parcours d'écrivains qui avancent masqués, dans un total individualisme. « [...] *Le dramaturge africain aujourd'hui [confiera Caya Makhélé] se raconte et il l'assume. Ce n'est plus une responsabilité de maquis, pour énoncer des idéologies, c'est la responsabilité de l'individu dans le monde* »⁵. La dramatisation éclatée de la violence dont il est question au sein de cette partie

¹ Cf. *Bintou* de Koffi Kwahulé.

² Sylvie Chalaye, *Le Syndrome Frankenstein*, Paris, Ed. Théâtrale, 2004, p. 33.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ Caya Makhélé in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, le Théâtre de Gennevilliers, mars-avril, 2001, p. 45.

témoigne d'une aventure artistique s'inscrivant dans une logique d'influences multiples, aussi bien linguistiques que culturelles. *Le carrefour* de Kossi Efoui est un espace de redémarrage où chaque auteur prend ses marques avec tout ce qu'il a reçu en héritage. Décrivant son parcours qu'il refuse de comparer à un entre-deux, José Pliya affirme :

Entre-deux est une mesure trop courte pour mon parcours, pour mon histoire. Je suis d'origine béninoise, de nationalité française, de culture francophone, de sympathie hispanophone, de parcours anglophone, mon histoire est faite de tous ces chemins-là qui m'enrichissent, qui enrichissent mon univers, mon imaginaire et qui enrichissent ma langue d'auteur. Je me définirais plus comme un auteur du « tout-monde » [...], de « l'entre-multiple » plus que de l'entre-deux¹.

Les parcours d'auteurs aussi distincts les uns des autres sont générateurs d'écritures dont la violence réside plus dans la multiplicité des formes hybrides que dans la thématique. Une telle production est soutenue par le travail collectif d'hommes et de femmes qui ont su détecter selon Sylvie Chalaye un frémissement artistique du côté de l'Afrique noire², en lui consacrant un dévouement particulier.

III- L'EXISTENCE D'UN ENGOUEMENT ET D'UNE POLITIQUE POUR L'ART AFRICAIN

Il existe en Europe et dans d'autres espaces culturels, un intérêt particulier pour les productions théâtrales africaines. Associations, maisons d'éditions, centres dramatiques, chaînes de radio, troupes théâtrales, tous ces supports du domaine artistique sont mobilisés pour stimuler l'écriture de rupture qui pointait dans les années 80. Ces initiatives d'hommes et de femmes de théâtre constituent l'une des conditions particulières ayant favorisé

¹ José Pliya *ibidem*, p. 91.

² Sylvie Chalaye in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, le Théâtre de Gennevilliers, mars-avril, 2001, p. 7.

l'émergence au début des années 90, d'écritures « étonnantes » violant la langue et déconstruisant la forme.

Nous retiendrons en premier, l'engagement de Monique Blin à travers la mise en place d'un Festival international des francophonies en 1984, accompagné en 1988 de la création d'une maison d'auteurs à Limoges. L'objectif principal de cette action fut de montrer et de faire connaître le théâtre contemporain d'expression française venant des quatre coins du globe. Elle s'inscrivait dans une volonté politique et culturelle d'offrir à des auteurs francophones la possibilité de se découvrir, d'échanger et de confronter leur imagination. Ce fut un lieu où les artistes étaient amenés à concevoir ensemble des projets nouveaux d'écriture. Le besoin de donner la priorité aux écrivains d'Afrique s'imposa très vite à Monique Blin qui croit aux capacités artistiques de ce continent. Elle le confirme dans l'entretien accordé à Sylvie Chalaye :

*Quand j'ai commencé à diriger le festival en 1984, je ne connaissais pas grand chose à l'Afrique. C'est en allant sur le terrain que j'ai fait des découvertes. [...]. Effectivement très peu d'auteurs étaient joués et publiés en 1984. En dépit des mises en garde pessimistes, j'ai voulu faire la démonstration que ces auteurs étaient bien là, qu'ils étaient présents, qu'ils avaient une voix et qu'il fallait la faire entendre [...]*¹

Il s'est concrètement agit d'octroyer des bourses à des écrivains qui étaient invités à passer un séjour dans une maison où des moyens techniques, pratiques, bref, des conditions de travail étaient réunis pour permettre une meilleure création. Cette maison était une véritable « pépinière africaine »² dans la mesure où elle a reçu plusieurs auteurs de générations différentes. Ce fut d'abord des auteurs tels que Bernard Zadi Zaourou Bernard de Côte

¹ Entretien de Monique Blin avec Sylvie Chalaye « Pépinière africaine en Limousin », in *Théâtre/Public*, *ibidem*, p. 10.

² S. Chalaye, *ibidem*

d'Ivoire, Sylvain Bemba du Congo-Brazaville, Michèle Rakotoson et David Jamanoro de Madagascar ; ensuite Sony Labou Tansi que Limoges et les différentes éditions de son festival ont contribué à révéler et à faire connaître en tant que dramaturge. Les jeunes auteurs comme Koulsy Lamko, Kossi Efoui, alors inconnus ont été respectivement découverts au Togo et à Ouagadougou. Leur présence à Limoges a marqué chez ces écrivains le début d'une véritable carrière. L'action de Monique Blin consiste à la fois à promouvoir les auteurs résidant déjà en Europe et à rechercher les jeunes talents sur le continent africain. C'est dans cette mouvance de quête et de « conquête » du Sud que Monique Blin fonda, après son départ de la direction du Festival de Limoges, l'association « Ecritures Vagabondes » dont l'objet est de faire découvrir la réalité et les auteurs des pays du Sud à ceux du Nord en vue de l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes nourris au brassage culturel. A travers des parcours d'écriture ou des voyages d'auteurs ou encore des chantiers d'écriture, l'association donne l'occasion à des auteurs venus d'horizons différents de travailler ensemble autour d'un thème commun, dans une sphère culturelle qui leur est étrangère. Dans des pays comme le Liban (2000), le Togo (2001-2005), la France (2001-2002), le Cameroun (2003), le Mali (2001-2005), le Maroc (2003) et la Belgique (2005), sont organisées des rencontres pendant lesquelles des auteurs sont encadrés par leurs aînés avec qui ils partagent des expériences d'écriture. *Bintou*, *El Mona* de Koffi Kwahulé, *La Mère trop tôt* de Gustave Akakpo, *Trans'ahéliennes* de Rodrigue Norman virent ainsi le jour au cours de ces résidences. Ce sont de véritables laboratoires où coexistent plusieurs savoirs, où les vérités et les incertitudes des uns et des autres s'interpénètrent de sorte à susciter des formes témoignant des brassages culturels qui en sont les conséquences logiques. La description de ces séances de travail par Eric Durnez montre bien l'attention accordée à la production théâtrale, notamment à celle des africains :

L'objectif est de créer les conditions pour qu'ils se sentent libre de développer leur univers imaginaire. C'est pourquoi nous faisons lire et jouer les textes par des comédiens, posons des questions dans le seul but d'amener les auteurs à muscler leurs écritures. Aussi, varions-nous les animateurs d'ateliers au sein de « écritures vagabondes », afin que les écrivains rencontrent des approches différentes et bénéficient d'expériences et de goûts divers.¹

Tout semble réunit pour que la représentation des drames du quotidien se fasse de façon éclatée, à partir d'une mosaïque de conceptions et donc de structures.

L'engouement pour le théâtre africain ne se limite pas à la création d'un cadre et de conditions de réflexion, il prend également en compte la politique de diffusion des textes produits à l'issue des résidences d'écritures. Des lectures, des mises en espace et des débats sont organisés à cet effet. Mieux, les actions d'Écritures Vagabondes sont soutenues par des partenaires tels que Beaumarchais qui aide à l'édition des œuvres d'auteurs étrangers francophones. La maison contribue ainsi à révéler et à faire la promotion du théâtre contemporain africain. Les éditions Lansman concourent également à la circulation dans l'espace francophone des textes dramatiques venant des quatre coins du monde :

*Le tout premier auteur que j'ai choisi d'éditer [confie Emile Lansman] n'avait rien à voir avec le projet que je m'étais fixé : publier une ou deux fois par an un texte d'un auteur belge. Cet auteur n'était autre que Sony Labou Tansi. Ainsi c'est ouvert pour moi, avec *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?* une voie inattendue donnant par la suite une couleur singulière à mon catalogue².*

¹ Entretien de Edwige Gbouablé avec Monique Blin et Eric Durnez in *Notre Librairie* « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006 », n°162, Paris, CLEF, juin-août 2006, p. 37. L'intégralité de cet entretien se trouve dans la partie « Annexes » de la thèse.

² Cf. Emile Lansman in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril, 2001, p. 17.

Séduit par l'audace et l'impertinence des écrits du dramaturge congolais, l'éditeur belge décide de poursuivre son aventure avec une génération d'écrivains qui parvient, au-delà de ses particularités, à se jouer des barrières géographiques pour rendre familier et universel ses préoccupations. Ce coup de pouce donné par Lansman a été déterminant dans la reconnaissance artistique des auteurs africains à travers le monde théâtral et littéraire. En refusant d'ouvrir une collection spécifique pour les distinguer des autres auteurs, l'éditeur transmet une autre image du théâtre contemporain de ce continent, celle d'un art capable, en dehors de toute idée d'exotisme, d'intéresser le lecteur spectateur d'où qu'il vienne.

De même, la Radio France Internationale apporte son soutien aux dramaturges écrivant en français par le biais de concours assorti de prix aussi bien « *en espèce, qu'en nature : montages scéniques, enregistrements, radio et vidéo* »¹. La majorité des pièces étudiées dans le cadre de cette thèse doivent leur parution à ces différents espaces de diffusion. L'importante liste des associés dressée par *Ecritures Vagabondes* sur ses prospectus est l'expression d'un intérêt considérable accordé au théâtre de façon générale et aux productions africaines en particulier. Cette politique est élargie par le foisonnement de revues consacrant des rubriques au parcours des auteurs et à la rupture que créent leurs œuvres. *Notre Librairie, Revue noire magazine, Africultures, Théâtre/Public, Revue théâtre sud, Afrique en scène, Alternatives théâtrales* sont des lieux d'exposition régulière de la création contemporaine africaine. En la mettant aux côtés des autres expressions dramatiques, ces publications lui reconnaissent une grande qualité et une importance indiscutable. Ils constituent ainsi un véritable remède à la « ghettoïsation » culturelle et artistique dont sont victimes les écritures du Sud.

¹ Cf. Kossi Efovi in *La Malaventure*, Morlanwelz, Lansman, 1993.

La bibliothèque Gaston Baty de la Sorbonne Nouvelle à Censier Daubenton est une « *mine africaine* »¹ que l'on ne saurait omettre dans cette vague d'audience accordée aux œuvres du continent africain. La bibliothèque possède une importante collection sur le théâtre africain, près de 1700 textes auxquels s'ajoutent les pièces éditées qui sont régulièrement achetées. Les travaux de recherche (D.E.A., Mémoires de maîtrise, Thèses) et la collecte de magazines spécialisés achèvent de donner aux lecteurs aussi bien occidentaux qu'africains, une documentation très fournie et une vue assez large de ce théâtre. Un catalogue des acquisitions de Gaston Baty a été publié à cet effet en 1995 par les Presses de la Sorbonne Nouvelle. Wolfgang Zimmer reconnut dans la préface à ce recueil que Baty renferme « *la plus grande collection publique de pièces de théâtre africain francophone connue à ce jour* »².

Quant au rayonnement outre-atlantique des œuvres africaines, il était assuré par Françoise Kourilsky à travers L'Ubu Repertory Theater fondé à New York, au début des années quatre-vingt. Par un travail de traduction, elle parvient à intégrer ces textes dans l'espace anglophone. Grâce à cette transcription, plusieurs œuvres africaines ont été mises au programme dans de nombreuses universités américaines³. Les tables rondes, les mises en espace, les productions et coproductions organisées par Ubu Theater participent de l'audience des pièces africaines dans le monde et de l'émergence d'un nouveau public qui a formidablement accueilli la mise en espace de *Bintou* de Koffi Kwahulé, le montage de *La torture qui chante* de Agbota Zinsou, *Trop c'est trop* de Protais Asseng. Des volumes leurs sont également consacrés : *Afrique I* et *Afrique II* ; deux ouvrages en rupture de stock, renfermant exclusivement des pièces d'auteurs africains. Elles sont aussi publiées hors volume ou dans

¹ Titre de l'article de Colette Scherer in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 158, Mars-Avril 2001, p. 16.

² Wolfgang Zimmer cité par Colette Scherer, *op. cit.*

³ Propos de Françoise Kourilsky dans l'entretien accordé à Sylvie Chalaye in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 158, Mars-Avril 2001, p. 14.

des volumes non africains. C'est le cas de *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé, *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi, *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku*, *Prince qu'on sort* de Tchicaya U Tam' Si. L'objectif de son action confiée Françoise Kourilsky est justement de « *montrer qu'il y a une écriture africaine beaucoup plus diverse et complexe qu'on ne l'imagine.* »¹

En dehors de ces initiatives internationales, des tentatives d'apprentissage et d'expérimentation de mécanismes nouveaux et diversifiés d'écriture ont cours sur le continent africain. Dans un article intitulé « *chantiers d'écriture : d'autres initiatives de terrain* »², Michelle Robert répertorie les structures nationales engagées dans la promotion d'une nouvelle génération d'auteurs. Aux côtés de ces deux grands groupes (parce qu'encadrés et accompagnés par de fortes structures comme Ecritures Vagabondes, Nouveau Théâtre d'Angers, La Comédie de Saint-Etienne) La Ruche Sony (Mali) et Escales des écritures (Togo), existent d'autres organisations telles que le TARMAC des auteurs (une association de jeunes auteurs congolais conduit par Israël Tshipamba) qui mène depuis deux ans la résidence d'écriture Nono Bakwa. On a également au Burkina Faso, Les Récréâtrales, résidences panafricaines d'écritures, de création et de formation théâtrales. Initiée par Etienne Minoungou, représentant une génération de jeunes professionnels du théâtre burkinabé, cette structure est aux dires de Michelle Robert, une véritable plate-forme d'expérimentation des écritures contemporaines³. Le principe des résidences qu'ils instituent, est d'associer dramaturges, metteurs en scène et acteurs prometteurs du projet de création

¹ Cf. F. Kourilsky, *ibidem*

² Michelle Robert, « Chantiers d'écriture : d'autres initiatives de terrain » in *Notre Librairie*, n°162, Paris, CLEF, Juin-Août, 2006, p. 41.

³ *Ibidem*, p. 42.

dans un échange permanent entre le texte et la scène. On a du côté de la Côte d'Ivoire, le chantier panafricain d'écriture dramatique des femmes.

L'organisation de festivals de théâtre est aussi un important vecteur du développement de l'art dramatique et du spectacle en général. Ces manifestations de plus en plus florissantes sur le continent africain accroissent les échanges en favorisant une libre circulation des personnes et de leurs pratiques. On pourrait citer le Marché des Arts et du Spectacle africain (MASA) à Abidjan, l'un des plus grands festivals du continent et le FITHEB à Cotonou. La création des compagnies, mais surtout la performance logistique de certaines d'entre elles élargissent le réseau théâtral. François Campana décrit bien cet essor : « *Des compagnies ont créé leurs propres espaces. Ils disposent de grands plateaux, de régie, de loges, ou même de « case de passage » pour loger plusieurs dizaines d'artistes.[...] On peut y répéter, construire les décors, organiser des formations, jouer, accueillir d'autres troupes et surtout ne plus être inféodé aux centres culturels étrangers ou aux structures gouvernementales* ». ¹

Il en est de même pour les salles de l'Atelier Théâtre Burkinabé de Prosper Kompaoré Guingané à Ouagadougou (Burkina faso), des jardins Moto Namoto de l'écurie Maloba et la salle de Ndjili du Théâtre des Intrigants à Kinshasa (République Démocratique du Congo) ou encore l'espace Yaro de Pierre Claver Mabalier à Pointe-Noire (Congo-brazaville). ²

Ces endroits privés constituent des laboratoires où naissent souvent des festivals. Bien que les initiatives artistiques rencontrent des difficultés dues aux maigres moyens économiques et à l'instabilité politique, elles parviennent

¹ François Campana « Des festivals pour rapprocher les hommes » in *Africultures*, Paris, L'Harmattan, n°65, octobre-décembre, 2005, p. 31.

² *Ibidem*, p. 32.

à ouvrir l'art africain au reste du monde, par le biais de partenariat avec des institutions occidentales.

Il résulte de tout ce qui précède, une interconnexion artistique entre l'Afrique et le reste du monde. C'est un important réseau d'échanges, de savoirs et d'expérience qui s'établit en vue de l'enrichissement du théâtre africain et de son positionnement sur l'échiquier international.

IV- LE CONTEXTE DE LA MONDIALISATION

Terme phare de ces dernières décennies, la mondialisation est le plus souvent analysée sur le plan économique, en tant que facteur déterminant des échanges, jouant sur la régulation des produits et de la consommation. Pour Gérard Leclerc, elle est « *l'extension mondiale du marché, la généralisation et l'intensification des liens entre les peuples, les nations, les groupes humains* »¹. Sans méconnaître les grilles de lecture politique et économique de ce phénomène, nous mettrons l'accent sur son rapport à la culture, saisie comme cette totalité complexe qui comprend selon la définition de Edward Tylor « *les connaissances, les croyances, les arts, les lois, les coutumes et toute capacité et habitude acquise par l'homme en tant que membre de la société* »². Cette sorte de boussole, de point de repère social, est constamment influencée par les flux migratoires qui ont favorisé une interpénétration des peuples. De l'exil forcé occasionné par les crises politiques aux voyages d'études, aux séminaires et symposiums internationaux, toutes ces manifestations de la mondialisation ont affecté, tout comme celles des autres continents, les institutions sociales et culturelles de l'Afrique. Ses arts dramatiques en particulier ont connu une mutation quant à l'expression de la

¹ Gérard Leclerc, *La Mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, Paris, P.U.F., 2000, p. 5.

² Edward Tylor cité par Jean-Pierre Warnier, *La Mondialisation de la culture*, Paris, La découverte et Syros, 2004, p. 5.

violence. La mondialisation culturelle dont il est question ici, remonte à la colonisation ponctuée par l'entrée en contact, souvent violent et inégalitaire des grandes puissances avec les autres civilisations. Les années 1850-1860 sont une époque charnière dans la naissance de la mondialisation¹. C'est dans ces années-là, que s'est forgé le monde que nous connaissons aujourd'hui : un monde dominé par les sciences et le progrès technologique, l'internationalisation des savoirs, la circulation des biens et des hommes.

L'exode des intellectuels y joue un rôle important. Leur déplacement s'accompagne d'importants échanges et d'un véritable réseau où circulent des valeurs provenant d'horizons divers. Notons en guise d'exemple, l'immigration de l'intelligentsia européenne vers l'Amérique au vingtième siècle. Deux événements majeurs sont à la base de ce déplacement massif. D'abord, la révolution soviétique de 1917 qui a vu s'expatrier plusieurs intellectuels russes à travers la planète. Jakobson, Gorki, Berdiaef, Gurvitch Brodsky partirent pour Paris, la Suisse puis pour les Etats-Unis, point de chute finale pour les « contre-révolutionnaires » exclus. La prise du pouvoir par Hitler en 1933 fut l'année de départ d'une importante vague d'émigration d'allemands. On estime à 2000 environ le nombre d'écrivains, de journalistes, de chercheurs, d'universitaires qui quittèrent l'Allemagne pour l'étranger². Des physiciens, (estimés à 100), des biologistes, des politologues, des artistes, toutes ces catégories sociales se sont déplacées aux Etats-Unis donnant à ce pays, l'occasion d'égaliser l'Europe dans certains domaines. Même si des écrivains américains se sont installés à Berlin et à Paris (à l'occasion du débarquement des troupes américaines aux côtés des alliés en 1917)³, cette arrivée fut équilibrée par le voyage hollywoodien que faisaient désormais des acteurs et des metteurs en scène européens.

¹ G. Leclerc, *op. cit.*

² *Ibidem*

³ *Ibidem*, p. 436.

On relève également la mutation non moins importante des hommes et des femmes de culture d'outre-mer vers les centres de recherche universitaire et scientifique d'Europe. Il y a en outre, les voyages d'intellectuels asiatiques vers l'Europe au XIX^e siècle, l'exode des ressortissants des pays du tiers monde qui crée d'importants flux vers les Etats-Unis et secondairement vers l'Europe¹.

C'est dans cette « transhumance » d'intellectuels à l'échelle du globe que s'inscrit la nouvelle génération des dramaturges africains. Celle-ci est prise dans un mouvement généralisé d'interrelation. Ayant immigrés pour des raisons diverses, ces artistes ont intégré de nouveaux espaces culturels où le métissage des pensées a contribué à créer une nouvelle figure des diasporas intellectuelles : celle de l'intellectuel « hybride » c'est-à-dire traversé par une mosaïque de valeurs et d'idéologies distinctes. L'errance culturelle qui caractérise les auteurs africains d'après 1990 est le propre de la mondialisation qui remet en question le fondement spatial des identités anciennes. Avec la multiplication des moyens de communication et l'implosion des échanges culturels, on assiste à un décentrement des valeurs artistiques. Nous sommes à l'ère d'un monde à la fois clos et ouvert à tous les peuples par la richesse des médias. En effet, les réseaux interconnectés offrent à travers l'Internet les possibilités d'épanouissement des cultures individuelle et collective. L'accès aux informations devient de plus en plus aisé. Chacun peut désormais consulter des banques de données pour satisfaire sa curiosité, accroître son savoir, s'informer sur l'évolution des arts et dialoguer à distance avec des spécialistes de tous les domaines.

¹ G. Leclerc, *op. cit.*

Résidant pour la majorité hors de l’Afrique, les auteurs du théâtre contemporain profitent pleinement des avancés technologiques et de l’intense circulation d’approches artistiques inspirées d’une certaine vision du monde. L’engouement des institutions, associations et des troupes théâtrales pour l’art africain (évoqué dans nos précédentes analyses) participe d’une politique de désenclavement des productions contemporaines de ce continent et de leur ouverture à d’autres cultures. L’écart formel qu’affichent les pièces de notre corpus témoigne de la mutation conceptuelle du genre dramatique dans une Afrique soumise à la force de diffusion des multinationales dont les messages au contenu fortement idéologique, font éclater les pratiques traditionnelles. L’africanité en l’occurrence, a été dégarinée de son acception première pour revêtir des sensibilités individuelles qui se forment au fil des rencontres et des échanges effectués par les écrivains. C’est désormais une notion aux contours poreux que les dramaturges refusent de définir du fait de leur multiculturalisme : « *ma culture [confiera Koffi Kwahulé] n’est pas uniquement ivoirienne et française, elle est aussi américaine [...]* »¹. La violence et ses structures au sein des productions dramatiques africaines d’aujourd’hui se pensent ainsi au monde, dès lors que les conflits traités dans les pièces échappent aux pays d’origine des auteurs pour épouser les réalités d’ailleurs. Ceux-ci se sentent investis d’une mission, celle d’être à l’écoute de la planète : « *je me sens appartenir au monde entier, non plus seulement à ma tribu, mon pays. Et mon art je le veux universel* »² déclare Koulsy Lamko. Ce propos est l’expression même de la liberté de se fondre dans l’humanité et d’en constituer un maillon.

Si le contexte de la mondialisation a favorisé, avec son important marché artistique, l’émergence d’une théâtralisation éclatée des drames

¹ Cf. Koffi Kwahulé in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 158, Mars-Avril 2001, p. 87.

² *Ibidem*

sociaux, on ne peut pas nier les nombreuses controverses que soulève ce concept. Lier, en effet, l'émergence des œuvres contemporaines de la violence à la mondialisation, revient conséquemment à les confronter aux critiques de certains spécialistes selon lesquelles le besoin de liberté et d'expression qui semble en résulter serait, de fait, une facticité dans laquelle se noient les singularités culturelles. Sur ce fondement, on pourrait penser qu'il existe une espèce de « phagocytose » des valeurs culturelles qui expliquerait la révision des rapports qu'entretiennent les auteurs contemporains avec les éléments de la tradition africaine. Dans ce cas, la « bâtardise » et l'universalité que revendiquent tant les écrivains d'aujourd'hui, augureraient d'un égarement dans une planète à haute concurrence, où l'absence de racine et de repère s'avère fatal. La mondialisation culturelle aurait ainsi pour conséquence, la reconversion des personnalités en des identités mutantes, au fil des espaces-temps parcourus par les artistes. Le déboulonnage des certitudes par l'idée d'ouverture de l'art pourrait donner lieu à la longue, à un aplatissage de l'individu et de ses valeurs, au profit d'une super culture que dénonce Daniel Marchildon dans son article intitulé « mondialisation ou mutinerie »¹. Celui-ci y pose ce phénomène comme un paradoxe qui offre les outils d'une diversité en même temps qu'il engendre une uniformité complaisante². La mondialisation est selon lui, un navire fantoche où se jouent toutes les inégalités susceptibles d'un conditionnement des productions artistiques. La comparant à un Titanic littéraire, il l'appréhende comme :

Un événement de masse où il faut à tout prix monter à bord. Or, ce paquebot illusionniste risque fort de couler et, si nous oublions comment nager, comment créer hors du sillon du grand navire, notre culture sombrera aussi. Enfin, les actionnaires du bateau s'enrichiront, mais les passagers ballottés par la vague de la culture

¹ Daniel Marchildon, « mondialisation ou mutinerie » in Alain Baudot et Christine Dumitriu-Van, *Mondialisation et identité*, (texte commémoratif de la Grande Réunion des écrivains Francophones du Canada et d'autres pays) Toronto, Gref, 2001.

² *Ibidem*, p.105.

« mondialisée », même si celle-ci atteint des proportions hors de ce monde, se trouveront à sec.¹

La liberté et l'individualisme créatifs reconnus aux dramaturges seraient au regard d'une telle analyse, un leurre, la voie ouverte à une néo-colonisation. Dès lors, le rapprochement du théâtre contemporain africain du théâtre français actuel —du fait de l'éclaboussement des limites dramatiques et de l'éclatement du sens— ne saurait être une pure coïncidence, mais le résultat d'une influence, voire d'un impérialisme culturel. Décentrer pour mieux imposer serait alors le réel fondement de cette politique d'interculturalisme où « *la véritable liberté d'expression appartient à celui qui détient les moyens de diffusion* »².

Sans vouloir réanimer ce vieux débat sur le bien-fondé ou non de la mondialisation culturelle, nous essayons de saisir les nouvelles dramaturgies de la violence au prisme de ces contradictions qui caractérisent leur espace d'émergence, fondent leur existence, leur originalité et justifient par là même, tout l'intérêt qu'on leur porte.

Peut-on véritablement prétendre enrichir son art en allant au rendez-vous du donner et du recevoir sans une forte dose de ce qui nous origine ? Comment se fera le repositionnement du théâtre africain sur l'échiquier mondial s'il s'enveloppe de cultures étrangères ? Sommes-nous tentés de nous interroger à la suite des précédents critiques. La rupture qu'affiche le traitement contemporain de la violence semble, en effet, s'effectuer par un compromis consistant apparemment à décolorer le théâtre africain pour le revêtir de formes dans lesquelles l'autre pourrait se reconnaître, du fait de leur caractère universel.

¹ *Ibidem*

² D. Marchildon, *ibidem*

Quelle que soit la position adoptée il est indéniable qu'on ne va pas à l'assaut du monde sans perdre des plumes. Et les écrivains d'après 1990 ont choisi de prendre des risques, de descendre aux enfers sans oeillères, de se faire violence, afin de s'affirmer dans l'univers artistique. Leur traitement « novateur » de la violence que Kossi Efoui qualifie d'« *esthétique du danger* »¹, constitue un défi face à une opinion pas toujours favorable à cette manière de renaître dans le reniement, en acceptant de dire sans sourciller « *sa honte, sa génération flouée et son malaise dans un carcan d'une personnalité-foutoir intégrant pêle-mêle les appels du pied des patriarches saltimbanques, marchands de sommeil, et les sollicitations clinquantes des valeurs marchandes.* »².

Positif ou non, le contexte de la mondialisation a déclenché un travail artistique considérable qui tient sa richesse et son essence de la crise culturelle qu'il provoque.

¹ Kossi Efoui, Post-scriptum, *Récupérations*, Morlanwelz, Ed. Lansman, 1992, p.45.

² *Ibidem*

CHAPITRE II : UNE STRUCTURATION COMPOSITE DE LA VIOLENCE

La question de la violence ne relève plus aujourd'hui d'un traitement univoque. Elle revêt dans les dramaturgies contemporaines une image éclatée que justifie la liberté créatrice chez la nouvelle génération d'auteurs. La volonté qu'ils ont d'exprimer leur singularité se traduit par une mosaïque thématique et formelle qui bousculent les frontières de l'espace théâtral. La violence dès lors, convoque le monde et des modes d'écriture distincts. Aux éléments dramatiques sont ainsi mêlés la tradition orale et les voies médiatiques qui leur donnent un aspect « *cinématique* »¹. Comment les dramaturges parviennent-ils par l'imbrication de ces différents moyens d'expression à générer la violence dans les pièces ? La désarticulation de la fable, des personnages, du dialogue, de l'espace-temps et la dématérialisation du corps tragique qui en résultent laissent voir que cette écriture hétéroclite des conflits passe par une révision des normes classiques.

L'objectif de ce chapitre est finalement de montrer que les violences contemporaines se construisent dans un brassage de formes impliquant une hybridation du théâtre.

¹ Claudine Amiard-Chevrel, « frères ennemis ou faux frères ? » in *Théâtre et cinéma années vingt* de l'Equipe « théâtre moderne » de l'UPR du CNRS , « études » France, Ed. Série, 1990, (tome I), p. 13.

I- LA VIOLENCE AU CŒUR DU MONDE

La violence coloniale et les conflits politiques d'après les indépendances constituent de moins en moins le centre d'intérêt des oeuvres dramatiques contemporaines tournées vers les préoccupations du monde. L'ici comme départ de l'écriture de la violence associe l'ailleurs pour décrire les crues réalités de la société humaine quelle qu'elle soit. La violence dans ces conditions engage des personnages divers avec des histoires changeant au fur et à mesure que l'on parcourt les pièces. Aussi, la tragédie comme le disait si bien Alix Morant à propos de *Bintou* de Koffi Kwahulé « *renaît aujourd'hui avec le fait divers* »¹ en ce sens qu'elle pénètre les méandres de la vie pour en ressortir le plus banal des drames.

Chez José Pliya, la violence prend ancrage dans la cellule familiale. Comme l'indique le titre de l'œuvre, *Une famille ordinaire* raconte le quotidien des Abraham, une famille luthérienne, originaire de Hambourg. A l'image de toutes les familles qui ont traversé la guerre mondiale (1939-1945), Oskar et les siens connaissent la peur, l'angoisse mais aussi l'espoir. Le conflit dans cette pièce naît, non pas de l'évocation de la guerre comme image de fond, mais de la crispation et de l'état de nervosité que suscite le départ à la guerre de Julius le fils unique. Les absences prolongées du soldat irritent son épouse Dörra qui sombre dans le désespoir au point où elle fantasme d'une relation charnelle avec son beau-père. Oskar le père en veut à Julius pour s'être fait engager à sa place et à Elga sa femme qui n'a jamais souhaité la participation de « ses » hommes à la guerre. Elga, quant à elle,

¹ Alix Morant cité par Sylvie Chalaye in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, le Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril, 2001, p. 37.

s'oppose à Dörra dont elle désapprouve la désinvolture et la légèreté avec laquelle celle-ci éduque Véra sa petite fille. La pièce fonctionne à partir d'un réseau de conflits qui se nouent et se dénouent au sein d'une simple vie de famille. La guerre, prétexte de l'écriture, est ramenée à un drame personnel et subjectif. La violence réside finalement dans la crise que traverse la famille Abraham prise dans la tourmente de l'histoire. Même si cette crise résulte d'un important conflit extérieur, le gros plan fait sur le quotidien des personnages, souvent aux prises avec leur conscience, banalise les scènes qui d'ailleurs se résument à des échanges de propos.

L'écrivain béninois offre dans *Le Complexe de Thénardier* un dialogue autour cette fois, de la servitude enfantine. Rescapée d'un génocide, Vido est recueillie par La Mère puis transformée en fille de ménage et bonne à tout faire. La situation de Vido évoque le nouveau type d'esclavage exercé dans nos sociétés modernes. Le trafic des enfants et leur exploitation à travers des travaux rudes et forcés, constituent l'un des visages de la violence contemporaine. Le conflit présent dans *Le Complexe de Thénardier* se nourrit de désaccord doublé de malentendu que crée l'annonce du départ de Vido. La souffrance infligée à la fillette explose au visage de La Mère qui, atteinte du « complexe de Thénardier », déprime à l'idée de perdre Vido. La souffrance de la femme de maison en dit long sur l'asservissement qu'a subit la jeune fille. Son amertume est à la mesure de l'oppression (des mineurs) qui finit par se retourner contre le bourreau. La violence, ici, est contenue dans le nœud des sentiments de culpabilité, de solitude et d'abandon que ressentent les personnages. Elle réside aussi dans la dépendance causée par trop d'exploitation. Le

désir de se soustraire de l'assujettissement provoque une tension qu'entretient le flot de paroles tantôt virulentes, tantôt pathétiques.

Avec Koffi Kwahulé, la violence prend les formes de la délinquance juvénile. Sa pièce, *Bintou*, met en scène une jeunesse dépravée qui sème la terreur dans les banlieues européennes. Bintou, adolescente de treize ans dirige un gang composé de trois garçons soumis aux caprices de celle qu'ils considèrent comme leur déesse (de la révolte). Prêts à satisfaire tous les désirs de Bintou, les « *Lycaons* » accompagnent la jeune fille dans toutes ses « *virés* » même les plus démentes. Le gang s'adonne volontiers à des actes de vandalismes que rien ne peut arrêter, même pas l'idée de perdre la vie: « [...]. *Je sais que je ne verrai jamais éclore mes dix-huit ans, mais ça ne me fait rien* » (p. 26) déclare Bintou. Vole de voiture, meurtre, drogue, armes, embrasement des Etablissements, tout y passe quand les lycaons se déchaînent envers et contre tous, exprimant ainsi leur aversion pour toute forme d'autorité. *Bintou* est une tragédie urbaine dans laquelle se joue la vie et l'avenir d'une jeunesse issue de l'immigration. Le dramaturge met l'accent, à travers le drame de l'adolescence, sur un malaise important des sociétés européennes: la crise identitaire et la déroute d'une jeunesse issue de l'immigration. Au-delà de cette violence des cités dites sensibles, se pose également le problème des familles immigrées qui se disloquent face à la pression sociale et aux dures réalités de l'exil: un père absent (« *il se terre dans sa chambre* »), un oncle aux intentions incestueuses, une mère prise en tenaille entre les valeurs traditionnelles et l'amour d'une fille emportée par les vices de ce monde étranger. Une tante intraitable, décidée à discipliner Bintou par un voyage ancestral accompli avec la lame du couteau de l'excision. Il y a là, un conflit culturel dont l'issue fatale (la

mort de Bintou à la suite d'une hémorragie) met en premier plan la violence des mœurs présente à travers la pratique de l'excision. Ce déchirement familial participe des affres de l'immigration, mais aussi du conflit opposant Bintou, jeune fille occidentalisée à ses parents qui refusent de se départir de certaines pratiques importées d'Afrique.

C'est toujours la violence issue du conflit de génération que l'on rencontre dans *Ndo kela ou l'initiation avortée* de Koulsy Lamko. Quatre jeunes gens se rebellent contre leurs aînés dont la gestion de la tribu, loin de contribuer à l'épanouissement du peuple, constitue plutôt un moyen de l'exploiter. Mieux, la nouvelle génération confisque le pouvoir des vieillards et reorganise la communauté sous le saut du travail, de la solidarité, de l'intégrité et du respect des autres. C'est un véritable bras de fer entre la classe des anciens fortement attachés aux considérations traditionnelles et la jeunesse (incarner par Sankadi et ses amis) guidée par des idées plus modernes telles que la suppression de l'excision, le refus d'une malédiction divine, le progrès et le développement par le travail. Le conflit, dans ces conditions, est idéologique. Le drame, en effet, naît dans le désaccord de deux générations accrochées chacune à des valeurs que le temps contribue à éloigner les unes des autres. Si la violence est politique dans cette pièce, parce que liée à la question du pouvoir, celle-ci prend rapidement une coloration culturelle dès lors qu'elle engage des jugements de valeurs opposant tradition africaine et modernité. L'initiation à l'autonomie économique et à la liberté entamée par Sankadi et ses alliés a avorté à cause de la dissension semée au sein du conseil, par les vieillards. La ruse des anciens a eu raison de l'inexpérience des jeunes ou du moins du caractère trop idéaliste de leur projet. La violence sous forme de conflit de génération renvoie,

au-delà d'un affrontement circonscrit, à une guerre d'intérêt qui oppose dans toute société, les hommes du passé à ceux du présent, les conservateurs aux progressistes, les capitalistes aux socialistes. Bien qu'il se déroule en Afrique, le tragique chez Koulsy Lamko embrasse tous les autres espaces culturels confrontés aux douloureuses exigences de la mutation sociale.

Les médias constituent également chez le dramaturge tchadien une source de violence. Le reporter, « *magnétophone en bandoulière* », se joue dans *Tout bas.... Si bas*, de la misère des hommes du « *quartier des accroupis* ». En divulguant le mensonge de la fillette, (« *une grand-mère de soixante-quinze ans vient d'accoucher d'un bébé qui porte des inscriptions sur le bras* » (p. 11), le reporter viole la quiétude de ce bidonville en y attirant toutes les convoitises. Tour à tour, le maire, l'imam, le prêtre et l'officier défilent avec des présents, en espérant obtenir la garde de ce mystérieux bébé. A travers l'histoire de l'enfant « *pyrogravé* », le reporter fait un gros plan sur la déliquescence des personnages. Le passé douloureux du père est ravivé par le journaliste prêt à tout pour un scoop. « *Là, tu as un bon paquet de colère dans le ventre. Il faut le mettre à profit.* » (p. 26) conseil l'homme des médias au père à qui il réussit malicieusement à soutirer le récit de son désastreux mariage. La remarque du père, « *toi, le journaliste, on peut dire que tu nous as enfoncé dans le pétrin!* » (p. 25), traduit toute la souffrance que génère l'intrusion du reporter dans sa vie et dans celle des « *accroupis* ».

On a encore dans *Récupérations* de Kossi Efoui, la reconstitution, cette fois sur un plateau de télévision, du cadre de vie des populations marginalisées. Pendant que l'on filme les habitants du

quartier pauvre et que l'on exploite par le biais de la caméra leur détresse et leur déchéance, le vrai bidonville est déguerpi par des bulldozers. L'émission télévisée apparaît finalement comme une arnaque, un moyen de retenir la population défavorisée afin de raser plus facilement l'espace miséreux dans lequel elle croupissait. La violence de ces œuvres est contenue dans la manipulation des laissés pour compte dont l'indigence est exploitée par les médias. L'œil de la caméra ou la voix de la radio contribue à choquer en amplifiant la situation déjà bouleversante du bidonville. L'absence de localisation et de précision spatiale donne à cet espace un caractère universel. Celui-ci pourrait tout aussi se trouver à Brazzaville, à Bogotha, au Chili ou en Bosnie. Koulsy Lamko dit d'ailleurs de l'un de ses personnages qu'il « *pourrait être blanc côté cour, noir côté jardin et vice-versa* » (p. 6). C'est dire que la situation déliquescence que décrivent les médias s'inscrit dans le monde et concerne toutes les populations « *parquées* » dans les taudis, situées « *Tout bas...Si bas* » de la chaîne sociale. La démolition du bidonville dans *Récupérations* est une dénonciation des manipulations dans les sociétés modernes où tout, y compris la misère, se recycle. Ici, la typologie raciale est évacuée. L'auteur évoque simplement les problèmes dont souffrent aujourd'hui certaines communautés du monde.

Cette vieille magie noire de Koffi Kwahulé associe à la violence médiatique, la brutalité du sport et tous les conflits d'intérêts qui s'y réfèrent. La double violence que représente le dramaturge ivoirien nous plonge dans l'espace américain. Un monde impitoyable du « *star-système* » au sein duquel pactisent sport et show business. La pièce, en effet, se déroule à New-York dans l'univers de la boxe où s'affrontent Shorty « *un Noir d'un certain âge* » et Told Ketchel « *un Blanc. Grand*

espoir blanc » (p. 6). Le prochain combat de ces deux adversaires génère une forte tension qu'entretiennent volontairement les journalistes. Le plateau de télévision fait office de ring à un moment donné de l'interview. Les deux boxeurs laissent éclater leur rivalité et en arrivent aux mains : « *Eddie Jones bondit sur Told Ketchel : bousculade. On les sépare. [...]* » (p. 14). Le tragique dans cette pièce, va au-delà des coups et blessures auxquels a succombé Told, pour s'enraciner dans les calculs mesquins des managers et dans l'opportunisme des journalistes qui enveniment la situation à travers des questions provocantes. Tout est réuni à travers les dispositions médiatiques et les supputations des staffs des protagonistes pour enflammer davantage la situation dramatique. La violence sportive chez Koffi Kwahulé, si elle se déroule en dehors du continent africain, le convoque cependant, à travers l'éternel conflit Blancs/Noirs d'Amérique. Le combat de Told contre Shorty illustre en filigrane le positionnement de l'Afrique dans le monde : « *Il y a longtemps que la boxe est sortie des limites du sport ; Shorty. Désormais la boxe fait partie de la mythologie noire, une mythologie de l'espoir* » (p. 51). Ce propos de Négus, ancien boxer proche de Shorty, transporte la violence interpersonnelle vers une réalité plus vaste qui transcende le cadre « newyorkais » pour engager le sort des peuples opprimés. Ceux qui manquent d'espérance et qui doivent lutter comme Shorty pour mériter l'honneur.

Koffi Kwahulé aborde, outre la brutalité du sport, le viol comme manifestation de la violence dans *Jaz*. A travers un personnage féminin qui pourrait être blanc, jaune ou noir, l'écrivain raconte comment une agression sexuelle fait naître en la victime le fantasme d'un meurtre,

celui de l'agresseur. Toute une partie de l'histoire de *Jaz* se déroule autour d'une sanisette, théâtre même du viol.

Cette violence faite aux femmes est également présente au sein de *Big Shoot* où Stan abuse sexuellement de sa victime après l'avoir mutilée au tison. C'est une dramaturgie du meurtre en ce sens que la pièce montre comment Monsieur, par toute une stratégie, amène Stan à déclencher lui-même la pulsion qui va l'emporter. La violence y prend la forme d'un interrogatoire musclé au cours duquel les sévices psychologiques et physiques ont l'allure d'un fantasme. Celle-ci, en effet, est donnée en spectacle à une société avide de sensations malsaines. Tuer devient finalement un art, un jeu macabre entre le bourreau et le public.

L'errance et la quête identitaire comme source de violence, ainsi pourrait se résumer *Negrerrance* de José Pliya. L'espace dans cette œuvre est une rue de la France urbaine où s'affrontent verbalement et même physiquement Nicola et un balayeur, une sorte d'ange gardien, censé guérir le jeune africain de ses blessures morales. En effet, l'exil et les humiliations qui en découlent — « *Va-t'en ! Tu n'es pas d'ici ! Tu n'es pas de notre monde !* » (p.40), « *Pourquoi ne rentrez-vous pas chez vous ? On a besoin de vous là-bas, de votre science, de vos connaissances.* » (p. 41)— égarent les personnages et les rend hystériques. La violence, à ce niveau, est indifférence des autres, impossibilité d'intégrer le monde étranger et de retrouver ses repères. C'est finalement à travers un dialogue conflictuel, aux fonctions psychothérapeutiques que les deux protagonistes parviennent à se guérir mutuellement du malaise de l'errance.

Le tourment des personnages dans *La Complainte d'Ewadi* d'Elie Liazéré et *Comme des flèches* de Koulsy Lamko provient plutôt des fléaux tels que la guerre et le sida. Ces maux dont souffrent les sociétés actuelles quelles qu'elles soient, constituent le fondement des fables. Bien que celles-ci s'enracinent dans l'Afrique contemporaine, elles convoquent des sujets qui concernent le monde entier.

C'est une autre préoccupation de cet univers que soulève Koffi Kwahulé dans *Blue-S-Cat* : la violence d'une société de l'indifférence conduisant à l'individualisme et au mépris de l'autre. La peur de l'inconnu, en effet, et la réticence qui en résulte tournent presque au drame dans cette pièce présentée comme une « invitation à réapprendre à vivre dans un monde comparé à un ascenseur en panne. »¹. La fable dans *Mistériososo-119*, pièce du même auteur, est plutôt fondée sur la criminalité féminine. Les détenues d'une prison relatent les atrocités dont elles sont coupables. La violence, ici, surgit du passé délictueux des personnages. L'oeuvre est un empilement de témoignages disant la souffrance psychologique des prisonnières et avec elles, les drames des sociétés contemporaines.

Le parcours ci-dessus effectué des oeuvres africaines d'aujourd'hui, montre bien la mosaïque de la violence qui parcourt le monde. Violences d'ici et d'ailleurs, les conflits sociaux visitent tour à tour l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Ils convoquent le monde moderne et exposent ses obsessions et ses scléroses. C'est tout le drame des sociétés contemporaines qui se joue et où la vie est une « malaventure », une damnation pour ceux qui sont recherchés comme Darling V (dans *La Malaventure* de Kossi Efoui). La violence devient

¹ Cf. Koffi Kawahulé, postface de *Mistériososo-119* suivi de *Blue-S-Scat*, Paris, Ed. Théâtrales, 2005.

avec les nouvelles dramaturgies, le carrefour de tous les maux, mais aussi le croisement de sensibilités esthétiques diverses qui se caractérisent néanmoins par une hybridation de la forme théâtrale ; d'où l'implication des médias dans la transcription des conflits.

II- LE TRAITEMENT DE LA VIOLENCE PAR L'EVOCATION DES MEDIAS

L'objectif visé dans cette analyse est de voir comment les écrivains contemporains, dans leur projet d'« hybridation » des formes théâtrales, parviennent à exprimer la violence au moyen d'éléments médiatiques. Comment ceux-ci s'intègrent-ils à l'espace dramatique pour en ressortir les tensions ?

La présence des personnages tels que le reporter et les journalistes au sein des œuvres constitue l'un des points de jonction entre ces deux modes d'expression. Relevant du monde médiatique, ces personnages jouent un rôle déterminant dans la représentation de la violence. Les questions de la journaliste dans *Récupérations*, par exemple, contribuent à la construction de la fable. Au fur et à mesure que les miséreux répondent à ses interrogations, ceux-ci reconstituent leur souffrance, la vie du bidonville dans lequel ils croupissent. Chaque préoccupation satisfaite de la journaliste est un bond dans la monstration de la dégradation morale et physique qui frappe les gens « *du côté de Dieu* »¹. La dame des médias est la meneuse de l'histoire jouée en ce sens qu'elle lui donne une orientation correspondant à l'objectif de son émission : relater les conditions de vie de ses invités.

¹ Appellation donnée par l'auteur au quartier des défavorisés.

La journaliste influe également sur la structure de la trame qu'elle choisit délibérément d'arrêter ou de relancer « *coupez ! Rendez-vous demain matin à 7 heures.* » (p. 21). Cette invitation met fin à l'interview télévisée, mais aussi à la séquence par laquelle commence la pièce et qui s'intitule « *première journée* ». L'espace du plateau permet, ici, la falsification de l'histoire à travers sa re-présentation. Même si le jeu continue dans les coulisses après l'arrêt de la caméra, la scène de la télévision reste le cadre principal de la fiction. C'est dans un tel cadre que se déroulent les hostilités au point où celui-ci se mue en un ring dans *Cette vieille magie noire*. Le reporter de *Tout bas...Si bas*, lui, donne vie à l'intrigue en amplifiant l'affabulation d'une jeune fille. Le mensonge de la fillette apparaît comme un embryon d'histoire que se charge de raconter le journaliste « *opportuno-idéaliste* »¹. Sa parole, tel un boomerang, revient « *chargée de fantaisies, de divorces et de turbulences* » (p. 14). Elle déclenche, dans la pièce, la violence présente à travers les menaces de l'officier, les altercations entre les courtisans du fameux bébé au bras pyrogravé et la tension au sein d'une population en attente d'un miracle. La progression de l'histoire est assurée par le reporter qui continue de fouiner dans la vie privée des autres personnages pour en tirer de quoi renforcer le drame qu'a créé son reportage. La misérable vie des « *accroupis* » a l'allure d'un scénario écrit par le reporter qui n'arrête pas de nourrir le mythe avec des propos tendant à se jouer de la foule en quête d'espérance. Le tragique, ici, a la forme d'une boucle parce que le reporter par qui le scandale est arrivé y met fin par sa mort.

La radio chez Pius Ngandu Nkashama constitue un espace relais où se joue une partie de la violence. Pendant que la paysanne, la

¹ Koulsy Lamko in quatrième de couverture de *Tout bas...Si bas*.

narratrice et la silhouette relatent en chœur l'évolution de la boule de feu dans le sein de Yimène, la voix radiophonique communique les mesures coercitives et les actes répressifs du gouvernement : d'abord, la pendaison des personnages rebelles, puis la dévaluation de la monnaie nationale qui entraîne une récession économique. La violence diffusée par la radio fonctionne dans l'œuvre comme une violence première, stimulant la colère couvée par l'héroïne. Les convulsions de son corps, en effet, s'intensifient au fil des nouvelles radiophoniques. Quand la radio annonce qu'un groupe de révoltés a décidé de mettre fin à la misère du peuple, les monologues décrivant Yimène profèrent des propos pleins de tension. C'est une jeune femme en pleine procréation, secouée par les douleurs de la maternité que présentent les voix chorales. Le récit de son accouchement coïncide avec l'assassinat du chef de l'Etat divulgué à la radio. Les conséquences de la violence engendrée par Yimène sont restituées par voie audiovisuelle : « [...] *Le cortège officiel a été attaqué par une bande de terroristes puissamment armés, qui ont mitraillé à bout portant la garde présidentielle [...] : le chef de l'Etat a succombé...* » (p. 53). Suite à ce tragique communiqué, la nature se réanime et les hommes retrouvent leur bien-être. Pendant que les dernières informations radiodiffusées, déclinent l'identité de la meurtrière, une jeune femme qui aurait été criblée de balles, Yimène est célébrée et posée comme un martyr dont le sacrifice constitue un acte christique chanté par le chœur des enfants. C'est finalement dans un dialogue permanent entre l'art de l'audiovisuel et l'art dramatique que se construit la violence dans *L'empire des ombres vivantes*. L'élément audiovisuel intégré à l'œuvre constitue un raccourci permettant non seulement de concentrer dans un espace-temps réduit plusieurs événements, mais de mettre en parallèle le parcours dramatique de deux forces opposées. Il est chez Koffi Kwahulé, un

prétexte pour soulever des questions essentielles. *P'tite Souillure* est une pièce énigmatique qui « commence comme un film policier parce qu'un inconnu débarque et veut mettre le feu à la maison »¹. Le suspens créé par le désir macabre de l'individu laisse entrevoir le déséquilibre des personnages et leurs fractures intérieures. La scène cinématographique du départ a permis de dévoiler la situation dramatique de chacun des protagonistes de l'œuvre.

L'influence des médias dans le traitement de la violence est à rechercher en outre, dans le descriptif et le narratif quelquefois privilégiés au détriment du dialogue, de sorte que certaines séquences se rapprochent davantage d'une écriture du visuel que d'un texte théâtral. Ainsi, les didascalies ne constituent plus de simples indications, mais semblent s'ériger en de véritables séquences renforçant le texte dramatique. Les gestes et les mouvements des protagonistes dans *Blue-S-Cat* sont posés en gros plan à travers une description minutieuse :

« Ascension.

Elle est élégante.

Il est élégant.

Ascension de la femme et de l'homme sur What A Wonderful Word, par Louis Armstrong (la version la plus ouatée).

Tous deux semblent heureux. Sereins tout au moins.

Ils ondulent, chacun dans son coin, sur la musique. Imperceptiblement.

Ascension.

Ils semblent, bien que les corps soient relativement proches l'un de l'autre, ne pas se rendre compte/ ne pas tenir compte de la présence de l'autre.

Chacun est dans sa bulle, heureux ; les yeux mi-clos, ils exécutent de manière synthétique, et sans même s'en apercevoir, les mêmes minuscules petits mouvements de danse.

¹ Propos de Koffi Kwahulé dans un entretien avec Gilles Mouëllic in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 60.

Ballet léger de corps en apesanteur. Imperceptiblement au diapason l'un de l'autre. Heureux.

Ascension.

Mais bientôt la musique toussote, se délite, devient pâteuse, larmoyante, lamentable, comme si tous ses ressorts avaient lâché, puis meurt prématurément.

L'homme s'arrête de danser, et ouvre les yeux.

Les yeux mi-clos, la femme semble ne s'apercevoir de rien et continue de "planer"...

Jusqu'à ce que l'ascenseur s'immobilise.

La femme ouvre enfin les yeux, et s'arrête de danser. » (p. 71)

L'importance des détails plutôt gestuels que livre la didascalie relève du visuel. Ils embarquent le lecteur-spectateur dans la construction d'une image, celle de deux personnages éloignés par l'indifférence l'un pour l'autre et qui sont enfermés dans des bulles. La didascalie fonctionne comme un prologue dans la mesure où elle présente une situation initiale qui donne un aperçu du conflit à venir ou du moins conditionne la tension existant entre l'homme et la femme. Elle pourrait également renvoyer aux « voix off » cinématographiques commentant l'action avant qu'elle ne soit jouée. La pièce de Koffi Kwahulé renferme plusieurs didascalies de cette teneur qui constituent à elles seules une séquence. Leur fréquence crée une sorte de dialogue, de va et vient que fait le dramaturge entre le scénique et le textuel pour exprimer la violence. Les auteurs contemporains vont plus loin dans la médiatisation de la violence en introduisant dans l'espace textuel, des images cinématographiques. C'est le cas dans *P'tite-Souillure* où un extrait du film « *autant en emporte le vent* » est projeté sur un grand écran. La particularité de la représentation de ce phénomène réside dans la relation non pas « *renversée* »¹ de la parole et de l'image, mais dans un rapport de complémentarité, où les éléments de l'audiovisuel s'adaptent aux réalités du théâtre. Ils contribuent aussi bien au

¹ Nous prenons, ici, à rebours l'analyse de Helga Vormus selon laquelle l'image dans *Les six jours* de Kaiser permet de deviner le discours du personnage (le caissier) ; d'où l'idée de renversement du rapport entre la parole et l'image. Cf « Structure expressionniste et infléchissement cinématographique de l'écriture théâtrale » in Claudine Amiard-Chevrel (dir), *Théâtre et cinéma années vingt* de l'Equipe « théâtre moderne » de l'UPR du CNRS, « études » France, Ed. Série, 1990, (tome I), p. 171.

sein des pièces que des sociétés contemporaines, à l'expression de la violence. En la matière, les jeunes auteurs sont en phase avec leur temps.

Si l'imbrication du langage médiatique au genre dramatique l'a quelque peu dérégulé, elle a cependant enrichi l'écriture de la violence en offrant aussi bien aux dramaturges qu'aux critiques, une autre approche de ce phénomène dans l'œuvre théâtrale. L'idée de son et d'image se mêle à la notion de jeu et donne ainsi à la violence un caractère pluriel qui prend en compte la tradition orale en tant que « résidu » culturel.

III- LA TRADITION ORALE EN RESURGENCE DANS LA THEATRISATION DES DRAMES SOCIAUX

Le récit constitue, ici, l'une des principales marques de la tradition orale. C'est par cet élément, expression d'une crise du drame moderne, que le genre oral refait surface dans le texte écrit, notamment dans celui de la violence. Sa présence au sein des œuvres donne à ce phénomène l'aspect d'une action antérieure reconstruite au moyen de souvenirs douloureux que se remémorent les personnages. La violence dans une telle écriture fait fi de l'histoire officielle pour laisser s'exprimer les expériences singulières et personnelles des victimes. Elle met l'homme au cœur du théâtre, pour en faire le témoin de son propre destin. Amina, assise sur un banc *dans Comme des flèches*, revit par le biais d'une vision, sa tragique relation avec Bouba. C'est une tranche de vie qui s'anime à nouveau avec ses différents acteurs dont le joueur de kora, le griot et la griotte, trois personnages empruntés à la tradition africaine. « *Historiens-généalogistes* »¹ d'essence, ceux-ci ont pour fonction de remonter

¹ Expression empruntée à Papa Gueye N'diaye qui relève l'importance du griot dans la société africaine. Il le présente, en plus de ses fonctions cumulatives de gardien de rituel, de poète, de courtisan, de conseiller et de confident, comme un « *artiste par héritage et par apprentissage. Il contient en germe les principaux attributs du comédien, de l'homme de la scène* ». Cf. « La création dramatique, spectaculaire et musicale. » in *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde Arabe*, Dakar, N.E.A., 1977, p. 109.

dans le temps pour rappeler l'origine des faits et trouver aussi l'explication des événements présents. Avec leurs discours oraux portant en général sur le vécu des sujets concernés, les griots et le joueur de kora participent soit en chœur, soit en relais, à la relation des temps forts de la liaison entre « *Elle* » et « *Il* ». Toute la pièce, exceptées les première et dernière scènes, est occupée par cette remémoration. L'installation progressive de ce moment passé met en veilleuse le présent, temps initial de la fiction. Il apparaît comme un vaste champ dans lequel vient se loger le récit des personnages. C'est dans une imbrication temporelle que se construit la violence liée à la mort causée par le sida. La mémoire se fait jeu prenant ainsi possession de la scène, de l'« *ici* » et du « *maintenant* » du spectateur comme si « *l'acte même de l'écriture relevait d'une entreprise de sauvetage* »¹, d'un refus de l'oubli. Apeurée par la solitude et frustrée par la tiédeur avec laquelle son compagnon a été inhumé, Amina fait ressurgir les moments de joie et de peine vécus pour se donner de l'assurance et maintenir ses souvenirs en vie. Le personnage retrouve dans la souvenance une espèce de réconfort lui permettant de supporter la maladie du sida et l'absence de son défunt amant. C'est une mémoire éprouvée dès lors qu'elle est traversée par des réalités douloureuses.

Ce devoir de mémoire fonde également *La Complainte d'Ewadi* contenant le récit de la guerre, source de meurtrissures pour une femme qui y a laissé toute sa famille. Chaque « *pulsion* »² constitue un pan de son témoignage, un morceau de sa peine que le dramaturge repartit en six séquences toutes aussi poignantes les unes que les autres. La séparation d'avec son fils enrôlé par l'armée nationale, la mort de celui-ci au front, la perte de son mari, l'attaque du village S.O.S. sont autant de faits que le personnage arrache à sa mémoire pour dire le malaise des veuves dont les blessures

¹ Sophie Lucet, « Mémoires en fragments » tiré de *l'acte du colloque Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000), l'avenir d'une crise*, Décembre 2001 in *Revue Etudes Théâtrales*, p. 51.

² Dénomination donnée par l'auteur aux différentes parties de l'œuvre.

déchirent en amont le tissu social. La souvenance est un temps de dialogue avec soi-même et avec les spectateurs embarqués dans un voyage plein de douleurs. Les faits passés, ramenés à l'actualité donne lieu à une théâtralisation de la mémoire qui influe du reste sur la structure du texte dramatique. Ainsi, la choralité, les monologues et les soliloques sont les marques d'une remémoration présentée sous forme de récit. Les lycéens dans *Bintou* racontent par monologues empilés l'histoire de leur gang :

BLACKOUT : Okoumé, 16 ans. Mais Bintou veut qu'on m'appelle Blackout, tu vois. Alors, on m'appelle Blackout.

MANU : Avant on ne s'appelait rien. Mais c'est la tante de Bintou. Elle disait « les lycéens...les lycéens... ». Et puis, on s'est dit « bon on est les lycéens » [...].

KELKHAL : Samigamal, c'est Bintou. C'est mon père qui, en la voyant danser...Mon père est musicien et ma mère danseuse du ventre, enfin était...dix-sept ans, Kader...enfin Kelkhal : c'est Bintou qui veut qu'on m'appelle ainsi [...].

MANU : Samigamal ? elle est comme le soleil : plus on s'en approche moins on la voit...The top, on peut rien contre. Je crois que j'ai dû trop m'en rapprocher.

BLACKOUT : Bintou ? Au début, tu vois, elle venait chez nous pour voir ma petite sœur. Elles sont copines. Déjà, j'avais remarqué qu'elle avait une grande gueule, qu'elle voulait toujours la ramener [...].

KELKHAL : c'est chez Nenesse que je l'ai vu pour la première fois.

MANU : Nenesse lui a promis que si jamais elle parvenait à danser avec le nombril qui tourne sur lui-même, comme les vraies danseuses, il l'engagerait dans son bistrot.

KELKHAL : Instinctivement j'ai compris, en voyant sa beauté de fruit défendu, que je n'étais pas venu pour entrer dans un gang mais pour suivre, jusqu'aux falaises de l'absurde, une jeune fille de treize ans. (pp. 14-15)

La structure narrative de ces monologues prend l'apparence d'un récit de vie morcelé et pris en charge par trois personnages dont les discours conduisent à un entremêlement de micro-fables. L'histoire de Blackout est suspendue par les interventions de Manu et Kelkhal. Ce n'est qu'à la cinquième réplique qu'il reprend le cours de son récit qui sera à nouveau interrompu pour ne reprendre qu'à la dixième réplique. Il en est de même pour les autres membres du gang. Du coup, les répliques vont dans le même sens comme si les énonciateurs suspendaient leur histoire pour témoigner d'une

vérité. Une reconstitution de toutes ces répliques donne vie à trois monologues fleuves retraçant la rencontre de chaque Lycaon avec Bintou. Cette partie du texte a finalement l'allure d'un récit dissimulé dans le disfonctionnement du dialogue. Il y a ici, une sorte de recyclage de l'oralité qui transparait dans le travestissement des éléments empruntés à la tradition. C'est l'exemple du griot et du conteur que l'on découvre dans *La Malaventure* de Kossi Efoui sous l'appellation de « *montreur de pantins* ». Chez Koulsy Lamko, ils revêtent le rôle d'un « *reporter* ». Ces agents remodelés sont pleinement intégrés à la construction de la violence dont le dynamisme réside dans la synthèse des ruines de la tradition et des moyens modernes de mise en scène. L'histoire qu'invente la fillette dans *Tous bas...Si bas* est relayée par le reporter. Tel un griot, l'homme des nouveaux modes de communication propage le mythe du bébé au bras pyrogravé, né d'une mère de soixante-quinze ans. « [...] *Je vais de ce pas annoncer à la radio nationale la naissance de l'enfant qui apporte le salaire et la paix.* » (p. 13). La nouvelle est, de fait, répandue non pas de bouche à oreille mais par la voie médiatique. Les ondes radiophoniques remplacent dans la traduction contemporaine de la violence, le tambour du griot. Si le reporter garde le statut traditionnel de témoin de l'histoire, en l'occurrence la misère des « accroupis », il reste cependant doublé du rôle de fouineur, de marchand de sensations fortes. Bien que dans *Ndo Kela ou l'initiation avortée* et *Comme des flèches* le conteur et le griot maintiennent leur appellation d'origine, ils restent au service d'une écriture dont la violence réside dans la subversion des valeurs prises à la tradition africaine. Ainsi, le conte lié à un conflit de génération est restitué, dans la première pièce citée, sous la forme théâtrale. L'étape préparatoire propre aux veillées de conte tient lieu ici de prologue. C'est un moment de rassemblement ponctué de liesse populaire au cours duquel le conteur, aidé du chœur et du coryphée, invite le peuple à se réunir sur la place du village :

*Accourez, hommes, femmes et tous ;
Levez donc le pas.
C'est le temps du mensonge ;
D'un autre repas. (p. 8)*

Une fois l'assemblée mise en place, le conteur tel un maître de cérémonie annonce la couleur tragique de l'histoire —« [...] *Le conte de ce soir est un conte de feu. Il est brûlant et commence par des larmes*— puis la confie aux villageois qui vont en être les acteurs. Le récit du conteur devient par conséquent un jeu ponctué de quatre veillées correspondant aux différents temps forts de la fable. Au centre de cette combinaison de genre oral et d'éléments dramaturgiques, le conteur s'institue en porte-parole de l'auteur, jugeant et commentant ce qui se joue. Il est au cœur de la structuration de la violence dans la mesure où il intervient à chaque étape de l'œuvre. C'est lui qui ouvre la tragédie et y met fin en ces termes : « *quant à moi votre fidèle serviteur* » dira le conteur, « *je vous remets le conte là ou je l'ai pris* » (p. 70). Ce personnage constitue la passerelle entre la pratique traditionnelle du conte et sa représentation moderne. La didascalie d'ouverture de la troisième veillée —« *pendant que le conteur parle, le décor se plante et les personnages s'installent* »— montre bien l'imbrication de la narration à la mise en scène. Le passage du genre oral au langage théâtral est ponctué dans l'œuvre par une parole fortement adressée qui participe à la représentation de la violence. « *Prenez donc le relais, vous qui écoutez le conte* » (pp.24-25) telle est l'invitation que lance le coryphée avant chaque veillée au public mué en acteur. Cette phrase injonctive vise à relancer l'histoire tragique de Sankadi. L'adresse, en effet, constitue un mode d'expression courant dans une soirée de conte dans la mesure où le narrateur principal invoque toujours préalablement le concours des ancêtres et des esprits détenteurs de la parole :

Pères vivants dans l'ombre
Aiguisez mes lèvres émoussées.
Vous qui m'avez dit le conte
N'affligez pas mon cœur par des versets funèbres. (p. 9)

La solennité de l'adresse aux ancêtres augmente la tension déjà présente dans le prologue. Le texte de Koulsy Lamko est traversé de part en part de demandes de récits, de questions, d'ordres et de supplications ayant pour objectif de dire et de jouer la violence : « *sortez de vos terriers de rats* » (p. 8), « *dis-nous la tragédie* », « *a qui donc le conte* » (p. 10), « *mais demain, conteur, tu peupleras encore la nuit d'ombres et de fantasmes, de mensonge et vérité* » (p. 36). L'atmosphère conflictuelle des pièces, en effet, est propice à la parole adressée dès lors que les personnages s'apostrophent mutuellement à travers de violentes accusations et des propos injurieux.

La résurgence de la tradition orale se voit également à travers la dimension mythique de l'écriture de la violence. Les mythes ou légendes sous-jacents aux théâtres contemporains sont pour la plupart des versions singulières ou même des échos de l'histoire originelle. « *Je n'entends pas par mythe la figure exemplaire initiale* »¹ confie Koffi Kwahulé pour témoigner du recul avec lequel les écrivains se saisissent des fables anciennes. Sa pièce, *Cette vieille magie noire*, revisite le mythe de Faust à travers la création d'un personnage en quête de gloire : devenir le plus grand boxeur de l'Amérique et porter haut la race noire. Mais, le pacte de sang scellé avec Shadow son manager, afin de réaliser son ambition, entraîne la perte de Shorty. Celui-ci achève son parcours dramatique dans une sorte d'asile avec vraisemblablement une défaillance de ses facultés. Si la chute des deux héros imaginaires semble

¹ Entretien de Gilles Mouëllic avec Koffi Kwahulé in *Théâtre/Public* n° 158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 60.

provenir de la même source¹, la portée de leur drame respectif pourrait se saisir différemment. Au-delà, en effet, de l'ambiguïté de la nature humaine que soulève le mythe romantique issu du moyen âge, Koffi Kwahulé essaie simplement « *de théâtraliser la vie qui nous est commune* »², ses contradictions et son absurdité.

Caya Makhélé, lui, fait un clin d'œil dans *L'étrangère*, aux légendes des Bacchantes et de Lysistrata d'Aristophane³ pour poser le problème du rapport entre l'Afrique et ses fils de la diaspora. La pièce s'apparente également à *Œdipe roi* de Sophocle, parce qu'ayant refusé de reconnaître la divinité de Yémanja, Balikoul, le chef du gouvernement, est amené par les pouvoirs de la déesse vaudou à coucher avec sa propre mère. Celle-ci le contraint ensuite à l'exil : « *tu seras docker à Marseille, éboueur à Amsterdam, mendiant à Manhattan, clandestin à Paris, cireur de chaussures à Bahia, pêcheur à Harlem et dealer à Bogota. Tu vivras l'opprobre, tes enfants traîneront ta malédiction à travers le monde, personne ne les reconnaîtra comme des humains [...]* »⁴.

La Fable du cloître des cimetières est, quant à elle, le regard que porte l'auteur sur la descente d'Orphée aux enfers. Loin de reproduire le mythe grec, Caya Makhélé propose à travers le parcours initiatique de Makiadi une descente plus profonde en soi pour recouvrer l'équilibre, la quiétude intérieure. C'est finalement un mythe de l'individu en quête du sens de la vie, mais

¹ « *Le docteur Faust ayant découvert amèrement qu'il a brûlé les plus belles années de sa vie à la recherche du savoir, accepte [également] sans illusion un pacte que lui propose Méphistophélès : son âme en échange de la jeunesse et des plaisirs qui vont avec* ». Cf <http://www.pastis.org/ambre/faust.htm>.

² Entretien de Caya Makhélé avec Koffi Kwahulé « ce que j'écris participe à la mythologie noire » in Caya Makhélé (dir), *Textes et dramaturgies du monde 1993*, Morlanwelz, RFI, Ed. Lansman, 1993, p. 13.

³ Yémanja, l'héroïne de *L'Etrangère* mène, à l'image des Bacchantes, femmes acquises à la cause de Dionysos et de Lysistrata, une guerre en vue d'être reconnue et réhabilitée par les siens. Sa vengeance est un échos de la lutte des femmes de Thèbes et d'Athènes qui résonne au sein de l'époque contemporaine. Cf. <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/lyc-bellevue-toulouse/bacchantes/>

⁴ Extrait de *L'Etrangère* cité par Adèle King, « Caya Makhélé : mythes, enfers et damnation » in *Théâtre/Public* n° 158, Gennevilliers, publié par le Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 43.

surtout de son identité. L'écriture des mythes passe par un travail d'appropriation de l'histoire impliquant le démontage et le remontage des faits oraux qui s'imprègnent des préoccupations contemporaines. L'Ariane de Caya Makhélé n'est pas celle dont le fil guidait Thésée ou Pénélope attendant le retour d'Ulysse. C'est un être des temps modernes qui exprime ses désirs et dit son aversion pour la violence faite aux femmes : « *Je n'ai jamais aimé cette manière qu'ont les garçons de penser qu'il suffit de te mettre la main entre les jambes pour que tu sois au paradis. C'est loin le paradis. Et ce n'est pas sur cette terre.* »¹. La légende est ainsi prise à rebours dès lors que le personnage du Congolais, contrairement à la fille de Minos, réagit violemment à la lâcheté de son amant. L'image de la femme vertueuse, fidèle et soumise d'antan tombe en désuétude dans l'œuvre du dramaturge africain qui propose une figure rebelle, prête à tout pour se soustraire du dicta de l'homme.

Le mythe de « l'enfant prédit » caractérisant le destin particulier du Christ et présent dans d'autres traditions orales revêt une autre dimension dans *Tout bas...Si bas*. L'histoire de l'enfant pyrogravé ne s'accomplit pas, laissant les « *accroupis* » dans une attente interminable. L'échec voulu de ce mythe rompt avec le monde de la facilité où l'on espère sortir de sa misère par les miracles d'un dieu bienfaisant. C'est cette absence d'engagement personnelle dans la construction d'une vie meilleure que tente de dénoncer l'auteur à travers l'écriture d'un mythe avorté parce que faussé à la base. Il précise à ce sujet : « [...] *Mais il ne se réalise pas non plus parce qu'il faut que la société ne se complaise pas dans l'attente d'un messie, d'un "deus ex machina" qui par sa baguette magique transformerait le monde et le rendrait meilleur : une*

¹ Caya Makhélé, *Les Travaux d'Ariane* (Les inédits 94 de RFI-ACCT), Saint-Maur, Ed. Sépia, 1994, p. 16.

véritable leçon de prise en main de ses responsabilités et de son propre destin. »¹

Il résulte de ce qui précède que la tradition orale, autrefois expression d'une identité africaine dans les théâtres dits d'engagement, apparaît chez les auteurs de la nouvelle génération comme des restes culturels qui semblent ressurgir à leur insu. Ils y ont recours non pas pour revendiquer une quelconque origine, mais pour replacer l'oralité dans la modernité, l'inscrire au cœur des écritures contemporaines de la violence. L'oralité est ainsi convoquée pour être remodelée et mise au service de l'expression dramatique car selon Caya Makhélé « *la gageur est de faire en sorte que l'oralité participe de l'écriture* »².

IV- L'INSCRIPTION DE LA VIOLENCE DANS DES CATEGORIES DRAMATIQUES DESARTICULEES

Les pièces contemporaines africaines projettent aux lecteurs-spectateurs un univers chaotique où tout est à reconstituer. Ce sont des espaces que les dramaturges décousent volontiers, comme s'ils refusaient au public la possibilité d'identifier l'histoire mise en scène. La construction peu organisée de la fable, l'absence d'identité des personnages aux dialogues discordants, le manque de didascalies, d'indications temporelles et spatiales ou l'imprécision de celles-ci sont autant d'éléments contribuant à exprimer la violence.

Il s'agit dès lors, de voir comment la tension dramatique parvient à émerger du disfonctionnement de ces catégories théâtrales.

¹ L'entretien de Sylvie Chalaye avec Koulsy Lamko in *Théâtre/Public* n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p 71.

² Entretien de Caya Makhélé avec Sylvie Chalaye, in *Théâtre/Public* n°158, *ibidem*, p. 46.

IV-1- Des fables fragmentées

Le morcellement de la fable constitue dans les dramaturgies contemporaines l'une des principales marques de la violence. Celle-ci dans cette perspective, ne réside pas exclusivement dans ce qui est dit. Elle siège davantage dans la manière de mettre l'histoire en jeu. S'il est vrai que la malléabilité de la fable due à son éclatement n'est pas une réalité singulière aux théâtres d'aujourd'hui, sa fréquence et l'immense travail qui lui est consacré en font une particularité des écritures contemporaines. La violence dans *La Malaventure* par exemple, apparaît sous forme d'éclats de verres éparpillés à travers le texte et sur lesquels trébuche le lecteur. La pièce commence, en effet, par le récit du montreur de pantins. C'est une histoire presque banale, celle d'un homme dont on raconte qu'il « *s'est tenu debout sur son orteil [...] sans conter ni jours, ni heures* », qu'il « *avait des cartes de géographies pleine la tête* » et que « *l'on a finalement envoyé vers l'asile* » (p. 7). Ce discours tenant lieu de didascalie cède la place à un dialogue qui tourne également autour d'un inconnu qui doit arriver et que les interlocuteurs ne nomment pas. De cet échange jusque-là sans incident apparent, surgit une information de taille : la mutilation des proches du personnage attendu : « *[...] autour de lui tout tremblait. Il serrait une main. Le lendemain, coupée. Il caressait une gorge. Tranchée. Son oncle, le bigleux, le nez dans les livres : couic. Tous ceux qu'il touchait mourraient. Ceux à qui il parlait [...]* » (p. 9). Ce propos crée un choc au sein duquel se cristallise la tension latente contenue dans les discours antérieurs. La révélation d'Edgar Fall est amplifiée aux pages 29 et 33 par le montreur de pantins dont les répliques fonctionnent comme des boulets donnés en plein cœur de la

fable. Les détails et les précisions sur le sort réservé à l'entourage de Darling V constituent une détonation qui relance ou du moins donne du tonus au conflit dramatique.

Cette espèce de coup violent que produit la fragmentation des fables est manifeste dans la périodisation de la déchéance du héros dans *Fama* de Koffi Kwahulé. La segmentation, ici, met en évidence le drame subit par le personnage, en ce sens que chaque partie isolée de l'histoire fait un gros plan sur la violence infligée à Fama. Le « *livre I* » présente un prince évincé par le conquérant blanc venu s'accaparer les terres africaines. Dans « *les soleils des indépendances* », titre du second livre, Fama apparaît comme un paria réduit à la mendicité. Il est au sein du troisième livre sous les ordres de nouveaux gouvernants dont il essuie constamment les humiliations et les moqueries. Ces différentes périodes de l'histoire africaine constituent les moments tragiques de la vie du personnage que l'auteur donne par fraction.

Une famille ordinaire du Béninois José Pliya présente également, à travers une structure séquentielle minutieusement datée —« *Hambourg, septembre 1939* », « *Hambourg, mai 1941* », « *Hambourg, novembre 1943* », « *Hambourg, août 1944* », « *Hambourg nuit du 7 au 8 mai 1945* » —, les moments de tourment de la famille Abraham. Le temps porte avec lui le malaise familial qui s'étend sur toute la période de guerre. Chaque année est un supplice pour les Abraham dont l'angoisse de ne pas revoir Oskar grandit au fil des hostilités. L'éclatement temporel de la fable est symptomatique de la crise que traversent les personnages de l'œuvre. La fragmentation des fables, loin d'amoinrir les conflits représentés, rend plus intense et plus virulente l'écriture dramatique. En effet, les différentes

séquences des œuvres sont des concentrés de tensions dont la concomitance augmente l'intensité de la violence.

Construite à partir de témoignages et d'expériences diverses de détenues, *Mistérioso-119* de l'Ivoirien Koffi Kwahulé présente des micro-histoires qui accidentent la structure de la fable puisqu'elles lui donnent une allure irrégulière. Les titres des différentes séquences renvoient à une sorte de bric-à-brac à travers lequel se profile la violence : « *Une vie sans fenêtre* », « *C'est pour cela que vous me tuez ?* », « *Qu'elle périsse* », « *La pire des disgrâces* ». Ces syntagmes, sans aucun lien apparent, ouvrent la voie à différentes interprétations possibles par lesquelles chaque lecteur est habilité à donner sa version des événements mis en scène. La latitude à envisager plusieurs fables est le fait de l'éparpillement de la violence dans la pièce. Le conflit y est disséminé et ne répond à aucun enchaînement causal des faits. C'est la fin du bel animal et l'avènement d'une fable qui est selon Michel Vinaver le « *résultat final d'un processus hasardeux, conduit plus par un accueil de l'accident que par l'intention* »¹. La fable par conséquent, renchérit Jean-Pierre Sarrazac, devient « *introuvable ou du moins ne constitue plus dans le processus d'élaboration de la pièce un préalable*. »². Les informations sont éparses, si bien qu'il est difficile d'orienter dans un sens unique, l'histoire jouée. La fable tout comme la violence qu'elle relate est incernable. Cet empilement de récits violents qui maintient l'atmosphère conflictuelle dans les œuvres s'explique par les rapports singuliers qu'ont la plupart des dramaturges avec l'écriture. Koffi Kwahulé nous le confirme :

¹ Michel Vinaver cité par Jean-Pierre Sarrazac in *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche*, Louvain-La-Neuve, Ed. Théâtrales, 2001, p. 47.

² J. P. Sarrazac, *ibidem*, p. 44.

*Avant je cherchais une histoire, un thème, et j'écrivais. Aujourd'hui, avec des pièces comme Big Shoot, je ne sais pas, même après les avoir écrites quels en sont les thèmes. Je ne peux plus dire : ça parle de telle ou telle chose. Simplement je sentais que je devais prendre quelque chose à un bout et l'amener jusqu'où ça pouvait me porter*¹.

Le but des œuvres contemporaines n'est donc pas d'écrire forcément des histoires violentes, mais de violenter par l'absence de conflits rigoureusement menés. Le combat conduit par Yimène qu'évoque *L'empire des ombres vivantes*, est rendu action sous forme de puzzle à travers lequel l'on est invité à reconstituer l'histoire. La description du corps souffrant de l'héroïne est brutalement interrompue par la voix de la radio qui annonce tantôt des communiqués gouvernementaux, tantôt les différentes étapes du cortège présidentiel. Viennent se greffer à ces mini-fables, celle de la nature et de ses métamorphoses. Ce qui aurait pu constituer l'histoire de la pièce est finalement éclaté en menus faits qui s'entrechoquent. C'est dans cette structure de collision que s'enracine la tension dramatique. Elle amplifie la violence dès lors que l'histoire est projetée dans tous les sens, prenant ainsi de court le lecteur.

La Malaventure de Kossi Efoui peut renvoyer à l'histoire d'un inconnu contraint à l'exil parce que poursuivi par des forces impitoyables qui torturent tous ceux qu'il « touche ». Le titre de la pièce pourrait également traduire le désarroi d'Edgar Fall à la recherche de Darling V pour s'assurer que le personnage le reconnaît ou pas. *La Malaventure* se saisit en outre à travers la situation de « Elle » dont l'aventure avec l'homme en cavale s'avère impossible.

¹ Entretien de G. Mouëllic avec Koffi Kwahulé, *loc. cit.* p. 58.

De même, *Big Shoot* de Koffi Kwahulé fondée sur un présumé meurtre, fonctionne à l'image d'un interrogatoire de police. Les bribes d'informations arrachées çà et là à l'accusé, font de la fable un texte quasiment rapiécé. Celle-ci connaît des espacements, une stagnation due aux questions et aux réponses souvent digressives, aux hésitations, aux propos discordants qui égarent le lecteur et lui enlèvent le fil conducteur de l'histoire. Cette irrégularité que connaît l'agencement des faits dans les œuvres contemporaines témoigne de leur atrocité. La force de la brutalité —le meurtre et le viol au tison d'une femme en l'espèce— suscite une « écriture-enquête » qui va dans diverses directions à la recherche de la vérité. Les expressions « *ah, tout de même, on avance* » (p. 11), « *nous allons tout reprendre à zéro* » (p. 18) sont dans *Big Shoot* les signes d'une fable désarticulée, en perpétuelle reconstruction.

La Complainte d'Ewadi d'Elie Liazéré est une série de « *pulsions* » marquant les moments forts de la guerre vécue par le personnage. Cette écriture de mémoire donne lieu à une fable disant sans agencement les blessures du passé. Chaque partie est un concentré de violence dont l'assemblage produit un effet de masse.

La fragmentation de la fable au sein des théâtres contemporains apparaît comme une conséquence esthétique des violences traitées. La dislocation de la cellule familiale (*Une famille ordinaire*), du tissu social (*L'empire des ombres vivantes*), le déséquilibre intérieur des détenues (*Mistérioso-119*), de Amina (*Comme des flèches*) et de Stan (*Big Shoot*) renvoient à l'idée d'incertitude et de désorganisation que

reflètent bien le morcellement des histoires racontées, mais aussi le démontage des personnages.

IV-2- Des personnages en déconstruction

Les personnages sont à l'image d'une société en crise où l'individualisme et la solitude qu'elle génère déséquilibre l'homme. C'est pourquoi les êtres de papiers en souffrance dans les pièces apparaissent introvertis. Plus réflexifs qu'actifs, en effet, ceux-ci sont quasiment figés dans une sorte de remémoration aiguë perdant ainsi leur caractère de sujets agissants. Finalement, le conflit réside ici plus dans l'accablement du personnage par son passé que dans un affrontement interpersonnages. Amina (dans *Comme des flèches* de Koulsy Lamko) est immobilisée par le souvenir de sa malheureuse aventure avec Bouba : « *Elle est assise sur le banc les yeux hagards* » (p. 9). Le mot « *hagards* » traduit la force avec laquelle les faits s'imposent à la mémoire du personnage. Amina ne mène aucune action. Elle est plutôt assujettie par ses actes antérieurs qui la maintiennent dans la même posture durant le drame. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que « *petit à petit la vision disparaît* » et qu'« *Amina retrouve toute sa lucidité. Elle se lève et quitte les lieux* » (p. 37). C'est dans l'inactivité du personnage que se joue la violence. Celle-ci suscite l'« *hémorragie du personnage* »¹ à travers un flux de paroles conflictuelles. *La Complainte d'Ewadi* est un texte fait à partir des lamentations d'une femme noyée dans le rappel de ses angoisses et de son malaise qu'a suscité la guerre civile. Le personnage s'efface pour laisser libre court au récit du conflit. Son souffle délayé dans la parole entraîne sa dévitalisation, si bien qu'il constitue une cavité vide sans

¹ Nathalie Sarraute cité par Jean-pierre Sarrazac in séminaire de D.E.A., Paris III, 2002.

aucune substance apparente. Le dialogue dira à cet effet Sylvie Chalaye à propos de *La Malaventure* de Kossi Efoui :

*ne construit pas les personnages, mais les dilue, les confond. Et les voilà en pointillés. Ils ont beau repousser le trait pour tenter de se définir, de se dire, la parole se dérobe et ne laisse que des manques. Pas d'échanges, pas de découverte. Les mots restent suspendus et les personnages semblent des forces vides*¹.

Il en est de même dans *Les Travaux d'Ariane* où l'héroïne s'enferme dans un long monologue pour dire sa déception amoureuse et ses désirs inassouvis. Elle est pleine de ressentiments et ne se détermine que par ses propos menaçants. La parole devient par conséquent actant et le personnage verbe. Les personnages sont également cloués par l'attente. L'attente d'un retour annoncé de Darling V (*La Malaventure*), du tournage de l'émission télévisée (*Récupérations*) et de la naissance du bébé au bras pyrogravé (*Tout bas...Si bas*).

Avec Koffi Kwahulé, le personnage s'absente du texte dramatique. On est en présence ici d'un théâtre des voix dans la mesure où c'est une confusion narrative au sein de laquelle l'émetteur du discours est effacé, noyé dans le flux de parole. Les répliques sont dénuées de toute présence physique. L'omission d'une liste de personnages dans *Mistériosissimo-119* dénote l'inexistence de sujets agissants. Ce sont plutôt des voix en procès qui racontent la vie carcérale des détenues. Dans *Big Shoot* et *P'tite Souillure* les personnages de Stan et de Ikédia sont des figures illusoires qui ne

¹ Sylvie Chalaye, « Kossi Efoui : rencontres et point de suspension » in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 79.

vivent qu'à travers une construction fantasmatique : « *Monsieur invente Stan sa victime et fabrique l'alibi nécessaire à ses pulsions* »¹. Les noms attribués à ces êtres sont, de fait, aux dires de Mann François Noubel, « *un mirage verbal, une entité sonore qui se dépose aléatoirement sur un individu* »². Le personnage perd avec Pius Ngandu Nkashama sa consistance dans la mesure où il se fait apparence, image insaisissable. Les précisions de l'auteur dans l'avant-propos de sa pièce témoignent de l'édulcoration du personnage à travers le traitement de la violence : « *Les seuls personnages réels restent Yimène, La paysanne et la narratrice. Tous les autres se dédoublent constamment jusqu'à l'emphase, jusqu'à la caricature : L'ombre fuyante, Silhouette (l'ombre de l'ombre) ; La voix et L'autre voix* »³. Ces formes chimériques sont chez le dramaturge congolais l'expression théâtrale d'une déshumanisation provoquée par les dictatures africaines. La chair éparpillée dans l'incendie criminel de la brousse rend compte de la déliquescence des personnages à l'image de l'atmosphère chaotique des pièces.

Les personnages chez Kossi Efoui sont sans identité. Disons plutôt que celle-ci se brouille par l'implicite qui structure la violence dans *La Malaventure*. On y parle de « *quelqu'un qui va revenir ou pas ?* » (p. 7), « *qui est à rechercher* » (p. 8), de gens « *puissants [qui] ont des grenades* » (p. 11). Les forces en conflit sont suggérées à travers un discours amorcé sur fond de suspense. Elles restent méconnues du lecteur qui se trouve privé d'informations nécessaires à leur identification. Les protagonistes ne sont repérables par aucun

¹ Cf. postface de *Big Shoot* suivi de *P'tite-Souillure* de Koffi Kwahulé.

² Mann François Noubel, *Beckett ou la scène du pire, études de En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Champion, 1998, p. 94.

³ Pius Ngandu Nkashama in Avant-propos de *L'empire des ombres vivantes*, Morlanwelz, Lansman, 1991.

signe extérieur. Ce sont des entités impersonnelles que les écrivains désignent par des appellations génériques telles que « *l'homme, la femme* » (dans *Blue-S-Cat*) « *Il, Elle* » (Dans *Comme des flèches*). Elles n'ont pas de nom dans certains cas et ne semblent pas en avoir besoin. C'est l'exemple de *L'éphémère, le sonneur de cor, que les murs tombent* de El Tayeb El Mahdi où des personnages sont désignés par les lettres de l'alphabet : « *A1 A2 ou X* ». et des termes généralisant : « *groupe A, groupe B, des voix, d'autres voix* ». Le caractère du personnage classique disparaît, provoquant ainsi un vide identitaire qui, aux dires de Jean-Pierre Ryngaert, pourrait s'expliquer par « *la désertion des héros traditionnels de la sphère dramatique pour ne laisser place qu'à des intervenants simples, anodins, anonymes* »¹.

Cette mise en crise du personnage dans le théâtre de la violence établit la suprématie du langage sur l'action. C'est dans l'espace discursif que le personnage, en effet, essaie de se reconstruire par des bribes d'informations pas toujours explicites. La destruction du sujet-parlant rime dans les textes avec un balbutiement du système dialogique.

IV-3- L'altération du dialogue

Les réseaux conflictuels dans les œuvres ne favorisent pas toujours un véritable dialogue. Ils provoquent souvent un désordre discursif traduit par un dialogue de sourd dans *Le Complexe de Thénardier*. La Mère et Vido s'engagent dans un échange caractérisé par une discordance des répliques :

¹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Editions Théâtrales, 2006, p. 67.

VIDO : J'appelle sur vous et vos enfants tous les vœux : santé, bonheur, prospérité. Je viens vous remercier aussi. Pour le manger et pour le boire et pour la vie. Je viens vous dire merci.

LA MERE : On ne vous demande pas la lune. Juste me prévenir à temps. Pour les patates, l'huile, le sel, les oignons. Juste me prévenir, et si possible ne pas nous rendre malades. C'est très compliqué. Le bout du monde. Je vais en ramener du bicarbonate. Vous prenez une bassine, vous y mettez de l'eau, vous mélangez. Il n'en faut pas des litres. Vous trempez les aliments. Tous les aliments. Une heure pleine. [...]

VIDO : Vous embrassez chacun de vos enfants. Ils m'ont donné tellement de joie. Vous leur direz que je les aime. Vous embrassez Snéjana. La belle Jana.

LA MERE : Les enfants vont se réveiller. Apportez la chicorée, le pain, un couteau, du sucre, du sucre roux, le beurre. Il faut tout demander, tous les matins. Et puis de l'eau pour les cachets d'Igor. Il aura mal dormi. Il doit poursuivre le traitement. [...]

VIDO : Je vais la regretter Jana. Je la regrette déjà. Et j'ai le cœur serré. Et je vous renouvelle ma gratitude. Mon infinie gratitude.

LA MERE : Pour ce midi, vous écossez les pois et vous faites cuir la viande. Attention au gras. Lavez-vous bien les mains. J'ai demandé le pain. Vous êtes trop lente. Vous êtes trop molle. Et un verre d'eau. Je vais aller dormir. Occupez-vous de la maison. [...]

VIDO : Je vais pleurer. Je sais. Je me connais. Je me l'étais juré. Je me l'étais promis de ne pas, ou juste avec les mains, pour rester discrète. Il n'y a rien à faire. Je vais quand même pleurer. (pp. 14-16).

Cet écart entre les propos vient de la divergence d'intérêt qui oppose les deux personnages. La Mère est préoccupée par les questions domestiques, tandis que Vido est obnubilée par un départ synonyme pour elle de liberté, de bonheur et d'amour. Chacune reste accrochée à sa position et ne se soucie guère de la requête de l'autre. La Mère et Vido parlent sans s'écouter mutuellement au point où les adresses qu'elles émettent ne se rejoignent pas. C'est une confusion langagière dans laquelle l'incompréhension prend place, déroutant ainsi le lecteur-spectateur. Il y a manifestement une incapacité à communiquer que dénote bien la discordance entre les répliques de Vido et de La Mère. « *Je vais la regretter Jana* », « *Pour ce midi, vous écossez les pois et vous faites cuir la viande* » renvoient, en effet, à deux sujets qui, par leur éloignement, violent le principe de l'« unité thématique » censée faire converger les discours des communicantes. Les interlocutrices sont côte à côte, mais ne se parlent pas.

Une famille ordinaire porte également les marques du dialogue de sourd. Pendant que Julius demande à son père — « *Dis-lui, papa* » — d'expliquer les raisons de son mécontentement à Elga sa mère, celui-ci s'évertue plutôt à féliciter son fils qui vient d'être recruté dans l'armée. Le sexagénaire s'écarte du circuit de la communication en feignant de ne pas entendre les interpellations du jeune homme. C'est un personnage en proie à lui-même, qui s'est reclus derrière une barrière à laquelle butent les adresses de Julius. Il en résulte que les énonciateurs ne parviennent pas à un dialogue entendu comme un jeu de demandes et de réponses. Il se produit plutôt un système de répliques au sein duquel la superposition des monologues annihile toute possibilité d'échange entre les locuteurs. Plus la crise se noue entre les protagonistes, plus le dialogue se détériore, de sorte à aboutir à une brisure du système communicatif. Jean-Pierre Ryngaert parle dans ce cas de « *risque de panne définitive* »¹ qui prend la forme d'une suspension momentanée du dialogue chez José Pliya. Du coup, la présomption de conversation qui pèse sur les personnages du théâtre classique n'est visiblement plus de mise dans les œuvres contemporaines où l'on rompt librement la chaîne dialogique. Vido, personnage de *Le Complexe de Thénardier*, garde le silence, agacée par les menaces de La Mère qui tient absolument à la garder comme servante. La jeune fille cesse tout échange isolant, de fait, son interlocutrice contrainte à un monologue. Les nombreuses adresses en direction de Vido restent sans suite. L'indifférence de celle-ci nous fait passer du dialogue de sourd de la page précédente à un non dialogue dû à l'intensification du conflit entre les deux femmes. Cette progression de l'effritement de la communication est symptomatique d'une tension dramatique grandissante qui d'ailleurs se dénouera par la mort de La Mère.

¹ Jean-Pierre Ryngaert, « Samuel Beckett et le théâtre de la conversation : la mise en crise du dialogue » in *op. cit.* n° 11, Pau, Université de Pau, Novembre 1998, p. 258.

Les tentatives de Elga visant à faire sortir Oskar de son mutisme s'avèrent également vaines. Le refus de parler, ici, est l'expression du choc et de la frustration encaissés par l'interlocuteur. Oskar, en effet, n'a pas pu se faire recruter, contrairement à son fils, comme soldat. C'est une énorme déception qui aura pour conséquence un arrêt ponctuel du dialogue :

ELGA : (entrant avec un plat) C'est chaud. Voilà, on peut commencer. Oskar...

OSKAR : ...

ELGA : Oskar la bénédiction. Oskar : ...

ELGA : Oskar ?

JULIUS: C'est bon, maman, je vais la dire. [...]

Il se sert

ELGA ; Oskar ton assiette.

ELGA : Ton assiette, Oskar.

OSKAR :...

OSKAR :...

ELGA : Oskar ?

OSKAR: ...

(*Une famille ordinaire*, pp. 18-19)

Quand Julius, s'adressant par la suite à son père, dit « *Arrête maintenant* » ou encore « *Arrête ! j'en ai assez ! J'en ai assez !* » (p. 24), il lui reproche de constituer un obstacle à la communication. Le fils exige donc du père qu'il déverrouille « la machine » de l'échange. La panne issue du conflit entre Oskar et Julius est prolongée par Dörra qui se retire à son tour de l'entreprise conversationnelle. Bouleversée par l'annonce du départ de Julius pour le front, elle reste de marbre devant les informations que lui communique son fiancé : « *Je suis pris dans le cent douzième bataillon* », « *On part demain* » (p. 19). C'est plutôt Elga qui répond à ces répliques dont elle n'est pas le destinataire directe : « *félicitation Julius* ». La conversation censée réunir quatre interlocuteurs autour du dîner se fait finalement entre Julius et sa mère. Cette restriction de l'échange est l'expression de la crise qui divise la famille Abraham et partant du disfonctionnement du dialogue.

Les silences, les pauses et les hésitations qui verrouillent le dialogue chez El Tayeb El Mahdi trouvent, quant à eux, leur fondement dans la gravité du sujet abordé au sein de *L'éphémère*. La peur des représailles politiques rend les personnages réticents à épiloguer sur la « guerre », les « meurtres » et les « condamnations ». Les répliques entrecoupées de pointillés traduisent le balbutiement des personnages qui ne vont pas au bout de leur pensée.

C'est cette même méfiance qui crée à travers une forte dose d'implicite dans *La Malaventure*, ce que Anne Ubersfeld appelle le « dialogue troué »¹. Le courroux des dirigeants massacrant les proches de l'individu recherché provoque une psychose chez les personnages dont les discours s'avèrent ambigus, dépourvus de certaines précisions. Ils sont perpétuellement sur leur garde, refusant ainsi de se dévoiler, de s'impliquer dans leurs propos. L'emploi fréquent du pronom indéfini « on » traduit ce manque d'engagement : « on parle de rien du tout. On n'a pas rendez-vous » (p. 7) réplique « Elle » tentant de clore le débat dès sa première prise de parole. Non seulement celle-ci ne répond pas à la préoccupation d'Edgar Fall, mais elle cherche plutôt à l'identifier en demandant son nom. Son interlocuteur ne satisfera pas non plus à sa curiosité, mais l'accablera plutôt de questions. Le dialogue s'amorce, ici, sous forme de suspens en ce sens que le sujet de la conversation reste inconnu du public : « on parle de quelqu'un qui va venir ou pas ? » (p.7). Cette construction énigmatique du « dialogue qui se met sous pli »² contribue à produire la tension dramatique visible à travers les attaques verbales des personnages. Elle est également une source de violence pour le lecteur tendu par l'absence d'informations censées lui être destinées au premier chef. Il

¹ Anne Ubersfeld cité par Jean-Pierre Ryngaert in *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 112.

² Dominique Traoré, *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française*, (thèse d'Études Théâtrales), Paris III Sorbonne nouvelle, 2005, p. 398.

semble ainsi éjecté du processus communicationnel et ne peut envisager aucune prise sur les discours proférés.

Le dialogue classique, on le voit, ne constitue plus une certitude théâtrale dans les pièces où la violence fausse les rapports des personnages aux sujets de la conversation¹. Les œuvres contemporaines renferment une « parole qui vole en éclats » dont la distribution en répliques répond moins à la construction d'un discours cohérent qu'à la monstration des contradictions présidant au conflit dramatique. Le « *tressage* » du dialogue et son « *entrelacement* »² constituent une marque évidente de la dissension entre les personnages dans *P'tite Souillure*. P'tite Souillure et ses parents ne s'accordent pas sur l'identité de Ikédia que l'héroïne présente comme le pyromane venu mettre le feu à la maison. Un débat s'engage entremêlant deux dialogues respectivement entre La Fille et La Mère, Le Père et Ikédia :

LA FILLE.- Ben oui, tu as vu ses yeux maman ?
LE PERE.- « Je suis venu... », non vraiment, charmant.
LA MERE.- Oui... mais...
LE PERE.- Cependant, et j'espère que vous ne m'en tiendrais pas rigueur...
LA FILLE.- Si ! Si, très léger...
LE PERE.- Vous venez à peine d'arriver...
LA FILLE.- Je parie que tu ne les as pas regardés, ses yeux...
LE PERE.- ...et je vous bondis dessus avec...
LA MERE.- Je les ai regardés.
LE PERE.- Non, parce qu'une chose m'intrigue...
LA MERE.- Je les ai bien regardés.
LE PERE.- Voyez-vous, notre fille nous a tellement parlé de vous...de Ikédia que je suis certains de...
LA FILLE.- Ikédia, montre tes yeux à ma mère.
LE PERE.- Vous aimez Le Caravage ?
IKEDIA.- Le...
PERE.- Il Caravaggio ? Le Caravage ?

¹ « Toute analyse du dialogue doit tenir compte [selon Jean-Pierre Ryngaert] de la relation dialectique qui s'instaure entre le personnage et sa parole » [censée convenir à la situation conversationnelle]. *L'écart entre cette parole attendue et la parole effectivement proférée donne à certains dialogues aujourd'hui une couleur étrange* ». Cf. *Lire le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 111.

² Termes employés par Jean-Pierre Ryngaert pour exprimer le « désordre » discursif au sein des pièces où les répliques obéissent moins à la nécessité de construire un discours cohérent qu'à celle de saisir le mouvement de la parole, ses flux et reflux, ses hésitations, ses ratages et ses obsessions. Cf. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p.111.

LA FILLE.- Va les voir de près si tu veux.
IKEDIA.- Le...
LA MERE.- Je les ai bien regardés.
IKEDIA.-...Ah oui, le...oui, oui...ça dépend. (p. 52)

La préoccupation de La Mère et de La Fille diffère de celle du Père qui peine à arracher des mots à Ikédia. Pendant que les femmes s'emploient à observer les yeux de l'intrus, Le Père, lui, exprime sa gêne à Ikédia et le questionne sur ses préférences : « *Vous aimez Le Caravage ?* ». Ces différentes répliques produites de façon croisée désarticulent la construction et le sens du dialogue. La première réplique est celle de La Fille qui veut savoir si sa mère a regardé les yeux de Ikédia. La réponse de La Mère est différée par le propos du Père qui s'intercale entre les deux répliques. Puis, les discours du Père s'alternent respectivement avec ceux de La Fille et de La Mère, mettant ainsi en suspend Ikédia son supposé interlocuteur. La parole du Père s'égaré, dès lors qu'elle flotte dans l'espace dialogique et ne suscite pas la réaction escomptée. Ces errements discursifs qui prendront fin avec l'entrée, du reste tardive, de Ikédia dans la conversation, témoignent de la crise que vivent les personnages.

Contrairement à la pièce précédente, *Comme des flèches* présente un dialogue que l'aspect narratif de la violence transforme en une parole chorale. Le récit de la visite médicale effectuée par « *Lui* », est pris en charge par deux autres énonciateurs jouant le rôle de relais au narrateur principal. C'est d'abord le joueur de Kora qui accompagne « *Lui* » dans la relation de son histoire. Puis, le griot prend la relève à la quatrième réplique. La narration alterne ainsi plusieurs énonciateurs dont les propos contribuent à reconstituer un même et unique drame. Ce chœur unanime constitue ainsi un réceptacle de la violence dans la

mesure où la tension dramatique y prend une certaine densité avec la force que dégage la pluralité des voix.

IV-4- Un espace-temps qui peine à se fixer

La construction rigoureuse de l'espace et du temps ne semble pas être chez les dramaturges contemporains une préoccupation majeure dans le traitement de la violence. D'ailleurs, l'abîme que créent les conflits ne favorise pas toujours une précision spatio-temporelle. Ces deux catégories dès lors, connaissent une instabilité permanente à l'image des soubresauts qui gouvernent les pièces. L'espace conflictuel dans *L'Empire des ombres vivantes*, se métamorphose au fil du combat que mène Yimène. Il se présente d'abord sous la forme d'une nature austère qui porte en elle les germes de la tension dramatique. La violence, en effet, prend ancrage dans la puanteur de la flore, la dégradation climatique pour ensuite investir le corps de Yimène dont les convulsions sont génératrices de drame. Le temps, lui, semble inexistant dans une atmosphère morbide où seul compte l'engendrement de la violence. Cette précision de l'auteur — « *toutefois, il convient de noter que l'absence intentionnelle de didascalies doit permettre au metteur en scène de redispenser l'espace scénique [...]* »¹ — explique mieux le caractère mouvant de cette catégorie dramatique. Celui-ci a pour conséquence le balbutiement de l'espace-temps qui en réalité existe parce que les personnages le nomment et lui accordent de l'intérêt. Tout se passe comme s'il ne préexistait pas à l'action. La didascalie d'ouverture de *Big Shoot* présente un lieu difficile à déterminer : « *Une cage de verre. Peut-être un abattoir. Sans odeur ou trace de sang. Un abattoir excessivement*

¹ Pius Ngandu Nkashama, in avant-propos de *L'Empire des ombres vivantes*, Morlanwelz, Lansman, 1991.

propre, nettoyé à l'ammoniaque, clean. Peut-être une arène. Pas de lutteurs. Simplement une arène. En tous les cas, pas un ring. Surtout pas. Finalement, une cage de verre. Carré de préférence. Donc dans une cage de verre carrée, deux hommes. » (p. 9).

C'est avec beaucoup d'hésitation que l'auteur se lance dans la description de l'espace. L'emploi de la marque d'incertitude « *peut-être* » contribue à la désidentification du lieu de l'action. L'absence « *d'odeur* » et de « *sang* » dans l'abattoir « *nettoyé à l'ammoniaque* », de « *lutteurs* » dans une arène rendent l'espace indéterminé. La transparence de « *la cage de verre* » participe également de l'imprécision du lieu mais surtout de son contour poreux et de sa fragilité. Cet espace incertain renferme un conflit lui-même bâti sur des fantasmes de Monsieur qui « *invente sa victime* » et simule un violent interrogatoire. L'incapacité de Stan à reconstituer les faits donne à la violence de même qu'à l'espace où elle se produit, un aspect presque irréel.

L'espace dans *Cette vieille magie noire* peine également à se fixer, car le ring sur lequel s'ouvre l'oeuvre se mue très vite en un décor de télévision pour une émission consacrée au prochain combat de Shorty. Il prend ensuite la forme d'une scène où se joue une pièce. Le bidonville, « *du côté de Dieu* » (*Récupérations*), a l'apparence d'un espace illusoire reconstitué pour les besoins d'une diffusion médiatique. Sa « *récupération* » par les autorités en fait un cadre doublement inexistant. Le « *quartier des accroupis* » (*Tout bas...si bas*), comme le nom l'indique, est un espace transitoire où l'on ne s'installe pas. « *Les accroupis* » précise Koulsy Lamko : « *sont ceux qui habitent en zone non lotie, donc susceptibles d'être "déguerpis" et*

*qui, pour cause, ne se construisent rien de définitif.»*¹. Il en est de même avec *La Malaventure* de Kossi Efoui où l'espace est un carrefour quelconque sans aucune autre précision. Ce lieu affiche une neutralité que renforce l'expression « là-bas » désignant la provenance de Darling V. Si le cadre de la fiction —«*une maison bourgeoise*»— semble déterminé dans *P'tite-Souillure*, celui-ci reste incertain dès lors qu'il est amené à disparaître dans les flammes.

Le dérèglement du temps et l'imprécision de l'espace dans les œuvres contemporaines s'explique par l'hybridité des formes dramaturgiques qui intègrent au cadre théâtral des éléments étrangers. L'insertion du récit au jeu dramatique dans *Comme des flèches* désarticule l'« ici » et le « maintenant » de la fiction. L'instant présent vécu à la fois par les personnages et les lecteurs-spectateurs est interrompu par le surgissement d'une vision porteuse d'un drame antérieure : « *peu à peu, l'atmosphère change. Elle est alors en proie à une sorte de vision. Les personnages mêlés à l'histoire entrent un à un et s'installent autour d'elle. Tous participent à la récréation de la mémoire encore fraîche : tranches de vie mais aussi plongées dans le rêve. Morts et vivants communiquent. Elle-même est comme dédoublée et se voit en action. [...]* » (p. 11). Cette indication scénique montre le basculement de l'espace-temps vers un monde irréel, régit par une temporalité qui se saisit à rebours. La technique du « *flash-back* » sous la forme de récit de mémoire crée une superposition spatio-temporelle. Le présent et le passé s'entrechoquent pour laisser apparaître le tragique provoqué par la maladie du sida.

¹ Koulsy Lamko, *Tout bas...Si bas*, Morlanwelz, Lansman, 1995, p. 7.

Il en résulte que l'espace-temps est en perpétuel déplacement dans la mesure où il déborde les frontières du genre dramatique pour s'ouvrir au domaine des médias. La voix de la radio et la présence de caméra dans certaines œuvres décentrent la temporalité et l'espace. Le cadre du jeu théâtral reste ouvert à un extérieur vers lequel est projeté le lecteur-spectateur. Du ring, le public est amené sur un plateau de télévision. C'est également dans une écriture de remaniement que s'inscrit le corps tragique en tant que dispositif dramaturgique.

V- UN REPOSITIONNEMENT DU CORPS TRAGIQUE

Le corps dans l'écriture contemporaine se saisit non plus exclusivement par sa matérialité, mais à travers l'évocation du désir et des fantasmes. Sa dimension tragique est, de fait, à rechercher dans l'emprise des pulsions sexuelles sur les personnages et l'agressivité avec laquelle le plaisir prend possession de la chair. Elle relève aussi de la furie qui s'empare des corps assujettis et les dressent contre leurs bourreaux. Cette violence charnelle, du reste dualiste, semble redéfinir l'enjeu de l'écriture théâtrale fondée sur le réinvestissement de la corporéité comme un moyen de dire et de lire autrement les drames africains.

Comment ce corps, ayant pour support le personnage dont il constitue l'aspect physique et psychologique, prend-il part à l'expression des conflits ? A la fois objet et sujet de violence, le corps est analysé ici en tant qu'élément structurel de ce phénomène.

V-1- Le caractère dualiste du corps

L'intitulé de la thèse de Eliane Poulain-Beaufils *Corps furieux, corps souffrant*¹ souligne bien la dialectique du corps tragique qui renferme en son sein la source et l'objet de la violence. On parle ainsi de corps victimes et de corps arme de combat.

V-1-1- Les corps victimes

V-1-1-1- Les corps sous l'emprise du désir

Ce sont des corps assujettis par leur pulsion sexuelle. Cette emprise du désir est manifeste dans *P'tite-Souillure*, à travers un déchaînement libidinal chez l'héroïne qui n'arrête pas de rêver et de parler de sexe. Sa chair est transportée par le biais de fantasmes dans les bras d'un partenaire imaginaire. C'est un corps surexcité dont l'impossibilité d'assouvir son désir rend hystérique la jeune fille et la dresse contre les siens. L'appétit sexuel de *P'tite-Souillure*, certainement en pleine crise d'adolescence, conditionne ses actions souvent empreintes d'illogismes. Quant à son discours provocateur, il est l'expression de désirs inassouvis. Ce dialogue avec sa mère en est une illustration:

LA MERE.- : Arrête de frémir des fesses ! Arrête ! Dis-moi plutôt ce qu'il transporte dans cette sacoche. [...]

P'TITE SOUILLURE.- Si, mais ce n'est pas ce que tu veux savoir. Ce qui t'intéresse c'est ce qu'il m'a fait tout à l'heure dans ma chambre, par quels morceaux de ma chair sa langue est passée et repassée...

LA MERE.- Tais-toi !

P'TITE SOUILLURE.- Ça t'excite, hein ? Dans ta tête se télescopent toutes sortes d'images mais je ne te raconterai rien sinon tu le séduirais,

¹ Eliane Poulain-Beaufils, *Corps furieux, corps souffrant, la violence dans le théâtre contemporain de langue allemande*, Paris IV Sorbonne, 2000.

pour voir...et aussi pour m'embêter...Jamais ton imagination n'arrivera au seuil de ce que Ikédia m'a fait, et tu as raison d'imaginer le pire. [...]

LA MERE.– Tais-toi, je réfléchis. Je sais qu'il ne t' a rien dit. Tu t'es peut-être ouverte à quatre pattes devant lui comme un anthurium mais tu ne sais rien... (pp. 67-68)

La violence que dégage la pièce est somme toute contenue dans la perturbation qui met en branle le corps de P'tite-Souillure au point où elle peine à canaliser ses pulsions.

De même, les corps des « *Lycaons* », sous le charme de Bintou, se mettent en extase et frissonnent au simple contact de la jeune fille. « [...] *Mais dès que mes lèvres ont effleuré ses pieds, j'ai senti monté en moi une mousse de bière ocre, chaude et pimentée* » (p. 37) confesse P'tit Jean à l'oncle Drissa. Les lycaons sont des êtres « zombifiés » dont les « *corps tendus par le plaisir* » (p. 16) que leur procure les gestes osés de Bintou témoignent de l'emprise du désir sur eux. Il y a, ici, un embrigadement des corps mâles que les appétits charnels projettent inéluctablement vers l'adolescente. Les multiples baisers dont la couvrent les Lycaons, les caresses de l'oncle et son geste incestueux montrent la force du désir auquel sont en proie ces hommes. Ils sont constamment agressés par la jeune fille dont la sensualité les perturbe considérablement.

Cette image du corps victime parce que totalement gouverné par le plaisir est incarnée par Dörra dans *Une famille ordinaire* de José Pliya. C'est un être sexuellement frustré, à qui le mari ne donne plus de « *tendresse, plus de baisers, plus de culbutes, plus de paroles* » (p. 44). Privée de jouissance, la jeune dame essaie en vain de s'offrir à Oskar, son beau-père : « *Et moi, je me retrouve avec un incendie dans tout le*

corps et j'aurais bien aimé que l'on commence par moi. » (p. 49). Les envies de Dörra l'amènent à faire de son corps un objet d'échange : donner des informations sur la guerre et recevoir du plaisir en retour. Le désir apparaît dans cette pièce comme un feu qui brûle de l'intérieur Dörra et la précipite vers un corps auquel elle n'a pas droit. Celle-ci s'assoit ainsi sur les genoux d'Oskar et le chevauche, en espérant obtenir du plaisir. Les fantasmes de Dörra, c'est-à-dire son envie du fils qu'elle projette sur le père évolue de façon parallèle aux attentes de Oskar qui veut vivre la guerre à travers les confidences de son fils. Ces deux personnages sont liés par la volonté de transposer leurs désirs l'un sur l'autre.

Cette violence morale et psychologique issue de l'absence de jouissance chez les personnages s'intensifie au fil des pièces pour prendre la forme d'une oppression essentiellement physique.

V-1-1-2- Le corps mutilé et violé

La violence que subit le corps, se définit à ce niveau comme une agression physique infligée dans la majorité des pièces à des femmes. Celles-ci, en effet, subissent des sévices corporels perpétrés par l'homme ou au nom de certaines mœurs. Bintou, par exemple, est arrachée à ses petits copains pour être livrée à Moussoba l'exciseuse, chargée de mutiler le corps de la jeune fille. Avant d'être amputée de son organe génital, elle est brutalement dénudée par son oncle qui ne manque pas de la rouer de coups pour l'obliger à ôter ses vêtements, puis à écarter ses jambes afin d'être excisée. Celui-ci, « *comme pris de démence, s'acharne sur elle et déchire ses vêtements en hurlant " déshabille-toi !" [...]. Accroupi sur le corps à présent inerte et nu,*

l'oncle, absent, caresse le visage de Bintou comme pour s'assurer que ses coups ne l'on pas abîmée » (p. 43). C'est donc d'un corps totalement affaibli que s'empare l'exciseuse. Avec le couteau à cran de la jeune fille, Moussoba lui coupe le clitoris. Cette description graduelle que donne le chœur à la page 45 traduit l'atroce souffrance infligée à Bintou :

*« Puis ce fut le feu
Le sang
La nuit »*

Après le passage du couteau qui enflamme de douleur le corps de la lycéenne, celui-ci se vide de son sang mais aussi de la vie. L'excision se présente dans la pièce comme un viol dont l'intensité se mesure par la fin tragique de l'héroïne. Le viol et la mort sont deux réalités que conjugue Koffi Kwahulé pour rendre compte de la meurtrissure des corps féminins.

C'est encore un crime sexuel que le dramaturge évoque dans *Big Shoot*. La partie génitale de la femme est atrocement marquée au tisonnier. Le supposé bourreau, Stan, avoue avoir *« enfoncé un pique-feu rougi entre les cuisses ouvertes de sa victime pour faire taire la supplique de son sexe »* (p. 35). L'écrivain va plus loin dans la monstration du corps tragique en poussant ses personnages à une violence frisant la démence. C'est ce qui explique que Stan parvienne à violer, après l'avoir assassinée, la dépouille de la femme : *« tu as retiré le fer afin d'introduire ta chair dans la chair éteinte(...). C'est la chair morte qui te fait te dresser sur ton sexe ! »* (p. 36) lui rétorque son interlocuteur.

Jaz témoigne également de l'idée de chair bafouée à travers le viol. C'est dans une sanisette, cette fois, que le corps d'une jeune dame est souillé, réduit en un objet de désir. L'homme de l'immeuble séquestre *Jaz* dans les toilettes et l'oblige à se dénuder, à « *pisser* » et enfin à se mettre à « *quatre pattes comme une chienne* ». Les propos et actes avilissants du personnage mettent davantage à mal l'être de la femme qui se sent humiliée, frustrée au point où elle nourrit le fantasme d'un meurtre : celui de l'agresseur. Ce sentiment traduit toute la souffrance physique et psychologique occasionnée par le viol.

Il en est de même chez Yimène (dans *L'empire des ombres vivantes* de Pius Ngandu Nkashama) dont le sexe est endolori par une main invisible. Celle-ci parcourt l'entre-cuisse de la jeune fille « *froissant sa chair* » au passage et « *arrachant les bouts des organes avec des pincements* » (p. 25). De ce corps profondément meurtri, naît une haine qui fait de Yimène et des autres victimes, une source de violence.

V-1-2- Le corps, arme de combat

Le corps de Yimène dans *l'empire des ombres vivantes*, constitue un laboratoire où se construit la haine nécessaire à la destruction du président dictateur. Tout au long de l'oeuvre, la jeune rebelle vibre au rythme de sa colère grandissante. Tout son être en est imprégné. Sa tête est « *lourde des souvenirs de son père* » (p. 25) certainement assassiné par le despote. Ses yeux « *injectés de sang* » (p. 25) rougissent de haine. Sa cage thoracique est envahit par « *des flammes qui consumeront son cœur* » (p. 37). C'est un corps débordant de colère que le dramaturge oppose à la violence faite au peuple. La

violence, en effet, est présentée comme un fœtus qui prend progressivement forme dans le ventre de la fille et suscite en elle des malaises et des convulsions. Le terme de cette grossesse que porte l'héroïne met fin dans l'œuvre, au règne des dirigeants barbares : « *Et j'ai engendré cette chose [confesse la rebelle] : une boule de feu pour les précipiter dans cet enfer.* » (p. 60). Par sa maternité, Yimène a fait germer l'espoir des peuples assujettis. La colère sortie de ses entrailles se veut source de vie, de paix et d'espérance. Le corps de la jeune fille apparaît finalement comme un corps christique qui a accepté la mort pour que renaisse les opprimés. Le dernier couplet du cantique entonné par le chœur —« *toi qui vis et règne avec le fils et l'esprit de sainteté pour les siècles des siècles* » (p.65)— donne au corps de Yimène toute sa noblesse et sa puissance « divine ».

L'évocation du sida dans *Comme des flèches* de Koulsy Lamko traduit également le côté négatif de la chair prompte à la fois selon lui, « *à l'amour et à la mort* »¹. Corps menaçant, corps meurtrier est aussi l'image évoquée dans *Cette vieille magie noire* où la sœur de shorty, au procès de son frère, frappe Shadow avec sa culotte couverte de sang.

Il en résulte que le corps tragique est un corps « médium », traversé par des forces qui le dépassent et le poussent à agir. Qu'il soit victime ou source de violence, le corps reste une courroie de transmission des pressions extérieures, mais aussi un mode de structuration des conflits dramatiques.

¹ Koulsy Lamko, *Comme des flèches*, Morlanwelz, Lansman, 1996, p. 37.

V-2- Le corps, élément structurel de la violence

V-2-1- Le moteur de la fable

La fable dans *L'empire des ombres vivantes* évolue au rythme des réactions corporelles de Yimène. Le noeud et le dénouement du conflit dramatique sont déclenchés par les crises de l'héroïne dont le viol a constitué le moteur du tragique. Traversé par une description corporelle intense, le texte de Pius Ngandu Nkashama s'est fait chair. Son articulation est par conséquent à rechercher dans le fonctionnement organique de la rebelle.

Les Travaux d'Ariane constitue également une écriture de chair au sein de laquelle le personnage déplore sa vie sexuelle. La pièce est un long monologue qui se construit à partir des désirs et des fantasmes d'Ariane. La mort d'Orisha évoquée dès les premières pages, est rapidement supplantée par le récit d'un corps assoiffé de plaisir, en quête de sensations fortes : « *quand je fais l'amour, je déteste qu'on me demande sans arrêt ce que je veux qu'on me fasse [...]. J'aurais aimé avoir le dos lacéré par les griffes d'un grand fauve noir. Chaque fois que Dieu fait. Un lion couleur charbon de bois. Conserver sa trace sur mon dos cousu de cicatrices* » (p. 19). Ce discours au caractère érotique est ressassé tout au long du texte, si bien que celui-ci ne présente aucune organisation particulière. Seule la description des ébats amoureux d'Ariane alternée quelquefois par le récit de faits banals et quotidiens, structure réellement la pièce. La violence, ici, est contenue dans le manque de jouissance chez le personnage. Cette tension charnelle nourrit le conflit dramatique et le dénoue à la fin de la pièce par l'étouffement de Démokoussé avec le sexe d'Ariane.

Construite autour du sexe, la violence chez Caya Makhélé se saisit à travers la brutalité du lexique qui meuble de bout en bout son texte. Tout se passe, aux dires de Sylvie Chalaye, comme si « *le texte se faisait mémoire du corps* »¹ ou plutôt d'un corps vidé. C'est cette vacuité génératrice de fantasmes qui est au cœur de la structure dramatique de *P'tite Souillure*. Le désir intense de P'tite Souillure et l'érection de son corps en attente, engendrent l'histoire qui nous est racontée : celle d'Ikédia venu mettre le feu à la maison familiale :

P'TITE-SOULLURE.- [...]. En fait l'idée même que le feu dans cette maison sera un acte gratuit me chatouille entre les cuisses.

LA MERE.- Alors gratte-toi !

P'TITE-SOULLURE.- Non, pas pour le moment. Je ne me gratterai pas. Je laisserai l'impatience aller et venir entre mes cuisses pendant que je crée Ikédia. Pas à pas. Sans trop savoir ce qu'il fera en vérité. Parce que je crée à l'aveuglette. Il se peut qu'à un moment il se cabre comme un cheval qui refuse l'oxer, cela se peut. Eh bien c'est à ce moment-là qu'il faudra inventer le pas suivant tel un guide aveugle. Laisser glisser et glisser l'impatience entre mes cuisses. Lentement. Prendre son temps. J'ai toute la nuit pour cela. Tout ce que j'ai à faire c'est l'amener, avec délicatesse, à mettre un pied devant l'autre. 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2... jusqu'à l'explosion finale. Et là, seulement là, je gratterai l'impatience entre mes cuisses, délicatement, du bout des doigts, pour laisser sangloter mon sexe de contentement, laisser enfin mon sexe suinter de petites larmes chaudes, de délicates petites larmes éblouies devant la gratuité de cet acte. (pp. 69-70)

On observe le même phénomène avec *Jaz* où l'aventure dramatique est née non pas d'un manque, mais d'une dérive sexuelle. La collision corporelle entre Jaz et son bourreau a déclenché, en effet, une rage que l'on aperçoit davantage dans l'érotisme du lexique. C'est un déchaînement de mots aux résonances sensuelles et charnelles :

« *Laissez mes yeux s'étancher aux caresses
de vos seins* »

¹ Sylvie Chalaye, « Des dramaturgies qui ont du corps ou la musicale culbute de la langue » in *Notre librairie*, « sexualité et écriture », n°151, Paris, CLEF, Juillet-Septembre, 2003, p. 51.

*de vos lèvres
de vos yeux (p. 74)
Et lorsque j'ai enfoncé ma chair
dans l'effarement de ta chair
tu as toi-même écarté les fesses. » (p. 80)*

La question du sida et tout ce qu'elle évoque comme réalités physiologiques commande l'univers dramatique de *Comme des flèches*. Le tragique, ici, est incarné par deux corps atteints d'une maladie incurable. Leur souffrance physique et morale fait l'objet d'une histoire que racontent volontiers le griot et la griotte.

Le corps tragique comme élément structurel et thématique des théâtres contemporains montre son repositionnement dans le fonctionnement du genre dramatique. C'est pourquoi il se fait moins mimétique pour revêtir un aspect discursif.

V-2-2- Le corps, une réalité discursive

Le corps en tant que réalité discursive ne se saisit pas prioritairement dans les méandres de la mise en scène. Il prend vie au sein du texte dramatique et communique au lecteur, toute l'intensité de la violence traitée. L'importance du champ lexical de la chair souffrante, cruellement déshumanisée, rend bien compte du caractère énonciatif du corps. Celui-ci quitte progressivement la communication non verbale pour prendre possession du texte. Le corps, dès cet instant, n'est plus mouvement physique, mais parole, discours audible. Les syntagmes comme « *la voix étranglée* », « *son sexe écorché* », « *les bouts des organes* » (*L'empire des ombres vivantes*, pp. 30, 25), « *chair morte* » (*Big Shoot*, p. 36) ne sont pas des expressions vides de

sens. Elles disent et font résonner autrement l'atrocité et les vices de ce monde. Les chants, les danses chorégraphiques et la mimique convoqués au théâtre par certains auteurs de la désillusion (Bernard Zadi Zaourou Bernard, Wèrèwèrè Liking) afin de redonner au corps une présence, sont quasiment absents dans les dramaturgies contemporaines. Ces techniques qui faisaient du corps une machine à imiter soumis au texte, ne sont plus à l'ordre du jour dans le traitement actuel de la violence. Il s'agit aujourd'hui encore d'un corps certes tragique, mais subtilement intégré à l'espace textuel. L'approche des nouvelles œuvres ne requiert pas uniquement une simple analyse intellectuelle. Il faut sans doute les appréhender par le biais d'un travail de corps à corps qui nécessite une relation plus sensorielle avec le texte¹. C'est cette re-écriture du corps en tant que phénomène discursif dans le théâtre africain que relève Sylvie Chalaye. Dans une comparaison faite, en effet, entre les drames des années 1980 et ceux d'après 1990, l'auteur précise :

[...] à la différence des écritures dramaturgiques de 1980 où le corps participait d'abord à la mise en scène à travers des pratiques scéniques qui impliquaient une expression physique, avec les dramaturgies nouvelles, le corps habite le texte. Sensualité et érotisme n'appartiennent pas à la représentation, mais sont au cœur des enjeux dramatiques, ils imprègnent les mots et participent à la poétique même de ces expressions théâtrales contemporaines².

Le corps tragique que s'acharnent à montrer les jeunes auteurs crée un autre espace où vient s'enraciner la parole par laquelle se met en branle la violence. Au-delà de l'échange interpersonnages se profile un autre dialogue entre le corps et le lecteur. Le corps est un lieu de communication et de

¹ S. Chalaye, *ibidem*, p. 49.

² *Ibidem*

communion des sens d'où émergent les fantasmes et les désirs les plus bestiaux. Le viol de Jaz par exemple et l'utilisation qui a été faite de son corps dévoilent l'obsession sexuelle de son agresseur :

*je t'ai dit déshabille-toi et tu t'es déshabillée
je t'ai dit écarte les jambes et tu as ouvert les cuisses
je t'ai dit pisse et tu aurais pissé si tu l'avais pu
je t'ai dit à quatre pattes et tu t'es mise à quatre pattes
comme une chienne (p. 80)*

Ces injonctions très évocatrices d'un harcèlement sexuel contribuent à la construction d'un discours tout à fait charnel. Le corps écrit ainsi son propre énoncé que semblent s'approprier les personnages. Le monologue d'Ariane représente ce que son sexe aurait pu dire avec ses pulsions et répulsions : « *j'aurais voulu avoir un sexe qui parle. Et qui dise ce qu'il pense du mâle qui le visite. Le ronge.* » (p. 11) regrette l'héroïne. C'est une plainte qui traduit le besoin qu'ont les auteurs de faire parler le corps pour retrouver selon Claude Pujade-Renaud « *le plaisir de l'éjaculation vocale* »¹. Le corps tragique épouse par conséquent, la forme lexicale qui a dans les dramaturgies contemporaines une primauté sur les éléments scéniques. Ce penchant pour le « *corps-texte* »² pourrait constituer chez les auteurs d'après 1990, une volonté idéologique : dire autrement la violence par une réécriture du corps.

V-3- Réinvestir le corps pour dire autrement la violence

L'évocation du corps à travers les mots et la structure interne des pièces répond plus à une politique de dénonciation qu'à un jeu

¹ Claude Pujade-Renaud, *Expression corporelle : langage du silence*, Paris, Ed. EST, 1979, p. 63.

² Expression empruntée à Laurence Barbolosi. Cf. www.africthéâtre.com

d'érotisme. S'il est vrai que le champ lexical du corps communique une certaine sensualité au lecteur, il n'en demeure pas moins que la tension que dégagent les mots laisse transparaître une violence qui porte en elle les germes d'un malaise social. L'image de la chair souffrante devient ainsi emblématique de la dégradation du monde contemporain avec tout ce qu'il comporte de déconcertant. L'érotisme de l'écriture participe, ici, de la monstration de cet univers pervers où la nudité est devenue une banalité. La représentation du corps nu soumis à une extrême brutalité constitue un électrochoc, un « *Big Shoot* »¹ donné à la face d'une société cruelle et déshumanisante. L'enjeu dans cette perspective serait de parvenir par la réhabilitation du corps, à une remise en cause et à un questionnement de la société. C'est de ce réinvestissement dont parle Koffi Kwahulé quand il précise à propos de son écriture : « [...] *mon travail tente de replacer ce corps en situation de produire à nouveau la violence, la première violence* »². On comprend dès lors, que le désir charnel qui anime le théâtre contemporain engendre le tragique en lieu et place du plaisir. Ce paradoxe du corps renvoie à l'ambiguïté même du monde et à toute cette inversion des mœurs qui le gouverne. Violenter pour conscientiser, telle semble être la signification du corps tragique qui fonctionne comme un espace de dévoilement, mais aussi d'interrogation. Ainsi, l'agression du corps matriciel, au-delà de la violence faite aux femmes qui en découle, est symptomatique d'un conflit plus grand que Sylvie Chalaye nomme « *viol ontologique* »³ c'est-à-dire « *cette agression qui est possession de l'autre, appropriation de la chair, occupation, colonisation* »⁴. Cette

¹ Expression empruntée à Koffi Kwahulé et constituant le titre de l'une de ses pièces.

² Koffi Kwahulé cité par S. Chalaye, *loc. cit.*, p. 54.

³ S. Chalaye, *ibidem*, p. 53.

⁴ *Ibidem*

dimension historique du corps tragique fait des drames modernes, des écritures d'engagement en ce sens qu'elles pointent du doigt les plaies des sociétés modernes.

La réorganisation du corps dans l'espace textuel est somme toute, une écriture métaphorique qui exprime autrement les drames contemporains. Le choix de la forme lexicale du corps au détriment de son expression physique donne une résonance plus audible de la violence. C'est un traitement qui utilise la puissance des mots pour toucher la sensibilité du lecteur. Celui-ci se redécouvre à travers la magie du verbe et tout ce qu'il contient de sensuel. Les enjeux dramatiques des œuvres analysées sont donc fondés sur la corporéité comme espace de création et de communication. Le corps se fait ainsi signe et sens du texte dramatique.

Les différents moyens d'expression de la violence ci-dessus analysés traduisent la liberté et l'audace dont font preuve les auteurs contemporains. Leurs théâtres représentent des univers multiformes d'où émergent des conflits qui transcendent l'origine des écrivains pour interroger le monde, mais surtout l'écriture théâtrale. Les normes classiques de la représentation sont déboulonnées dans l'objectif de dire autrement la violence. Celle-ci s'inscrit, en effet, dans un traitement dynamique dans la mesure où chaque pièce renferme une image singulière de ce phénomène. Ainsi, l'on passe dans les théâtres contemporains d'une violence d'action à une violence de la parole, en ce sens que rien n'y est presque agi, tout semble se construire par le langage. Lequel langage comporte des trous dus à l'implicite qui tend à mettre un voile sur l'écriture des violences et à brouiller ainsi les pistes d'une quelconque identification. On est donc en présence de

dramaturgies qui, refusant de se laisser canaliser, s'érigent en des espaces de questionnement où rien n'est définitivement acquis.

CHAPITRE III : LE THEATRE CONTEMPORAIN DE LA VIOLENCE : UN ESPACE DE QUESTIONNEMENT

Les violences contemporaines soulèvent, à travers leurs constructions hybrides et iconoclastes, des interrogations tant sur le fonctionnement du théâtre africain que sur son devenir. Le bouleversement des habitudes dramaturgiques et littéraires crée, en effet, une sorte d'errance de l'écriture de la violence qui s'isole dans l'univers des auteurs, caractérisé par une forte présence de l'imaginaire. L'Histoire perd ainsi ses marques au sein du théâtre dont l'engagement réside dans l'invention de formes subversives, expression même des malaises sociaux. L'objectif, ici, n'est plus de réécrire des récits unificateurs, mais d'exprimer des individualités. C'est pourquoi la politique, si elle est encore présente dans les œuvres contemporaines, renvoie cependant à des enjeux autres que la question du pouvoir. La réorientation de ce sujet et la liberté avec laquelle il est traité remet en question son rapport à l'origine raciale et culturelle des écrivains. La notion d'africanité dès lors, est décentrée au profit d'une identité mouvante dont les contours incertains ne favorisent plus une définition univoque. Que reste-t-il alors d'africain dans les œuvres contemporaines ou du moins en quoi celui-ci consiste-t-il aujourd'hui ?

Toutes ces préoccupations qu'engendre le théâtre contemporain constituent les différents axes de réflexion du présent chapitre dont l'objet est de contribuer à comprendre cette dramaturgie, mais surtout d'en faire ressortir les contradictions liées au traitement de la violence.

I- VIOLENCE ET PUISSANCE DE L'IMAGINAIRE : QUAND L'HISTOIRE PERD SES MARQUES

Histoire et fiction sont deux réalités dont les rapports dans l'univers théâtral muent au fil des époques. A partir de 1990, en effet, les fables font très peu mention des grands événements qui ont marqué les sociétés de façon générale et celles du continent africain en particulier. Le temps des récits unificateurs et des épopées liés notamment aux luttes anti-coloniales fait place aujourd'hui à celui des écritures contenant une forte dose d'imaginaire où le réel n'a presque pas sa place puisqu'il n'est plus abordé frontalement. S'il est vrai que les théâtres contemporains s'inspirent du contexte social —comme toute production littéraire d'ailleurs— ils n'en font pas cependant une priorité. C'est pourquoi l'Histoire résonne en sourdine dans des pièces telles que *Une famille ordinaire*, *Le Complexe de Thénardier* du Béninois José Pliya, *La Mère trop tôt* du Togolais Gustave Akakpo *La Complainte d'Ewadi* de l'Ivoirien Elie Liazéré. Le phénomène des guerres y apparaît en toile de fond, submergé par la puissance de la fiction.

La deuxième guerre mondiale, fondement de la première œuvre n'est rendue visible qu'à partir d'indices temporels. « *Hambourg, Septembre 1939* » à « *Hambourg, nuit du 7 au 8 mai 1945* » est la durée de la trame correspondant visiblement au temps mis par ce grand conflit. La période historique ci-dessus indiquée est meublée non pas des détails de la guerre, ni même de faits pouvant y ramener, mais du quotidien de la famille Abraham. Le mot « *ordinaire* » contenu dans le titre de l'œuvre traduit la banalité de la vie des personnages pourtant liée à l'un des événements les plus tragiques de la société humaine. La guerre est manifestement mise en veilleuse par l'auteur dont l'objectif est de savoir comment, à travers la vie d'une famille

imaginaire « *les allemands ont pu désirer le nazisme* »¹. L'œuvre commence par une simple description de la ville d'Hambourg et un récit généalogique des Abraham : « [...] *La ville est ancienne. Elle a été fondée sous les Carolingiens. En mille trois cent cinquante, elle a connu la peste noire qui allait emporter la moitié des habitants. C'est à cette époque qu'on trouve la trace des premiers Abraham. La famille Abraham a traversé l'histoire d'Hambourg. Elle a connu la Réforme ; c'est une famille protestante, une famille luthérienne. En mille huit cent quarante-deux, elle a connu l'incendie qui a détruit une partie de la ville. Et plus récemment, elle a connu la guerre et les avions alliés qui ont ruiné Hambourg. Mais Hambourg s'est relevée.[...]* » (*Une famille ordinaire*, prologue, p. 11)

Ce morceau de prologue met davantage en relief l'espace et l'histoire des personnages qui vont l'occuper. Chaque étape de la guerre est plutôt associée dans la pièce à une activité de la famille luthérienne : « *La maison Abraham, l'heure du déjeuner. Cuisine salle à manger* » (p. 13), « *La maison Abraham. L'heure du dîner. Salle à manger, salon.* » (p. 27) », « *La maison Abraham, l'heure du petit déjeuner. Cuisine* » (p. 43), « *La maison Abraham, l'heure du goûter ; Jardin.* » (p. 57). Ces différents repas journaliers apparaissent sous forme de didascalies qui atténuent l'historicité des dates ponctuant chacune une séquence. *Une famille ordinaire* est en réalité un entremêlement de l'histoire de la famille Abraham et de celle de l'Allemagne nazie. La pièce permet de montrer comment l'individuel et le collectif, l'Histoire officielle et la mémoire s'articulent et se répondent. La violence dans la pièce de José Pliya réside justement au cœur de cette imbrication du réel et du témoignage des personnages. Véra la petite fille d'Abraham est constituée en « personnage-témoin » chargée de faire revivre l'atmosphère de guerre à travers le récit de sa vie. L'Histoire, ici, est évoquée par un « je » dont la

¹ Philippe Adrien in préface de José Pliya, *Une famille ordinaire*, Paris, Collection des quatres-vents, 2002.

subjectivité rend poreux les traits de la réalité : « *mon père était absent. Je ne l'ai pas connu. [...] Pendant la guerre, il revenait en permission. Il me faisait des câlins, il me regardait jouer, il me donnait le bain. C'est ce qu'on m'a raconté. Je ne m'en souviens pas. C'était au début de la guerre. Plus tard, il n'est plus rentré du tout. Il est porté disparu [...]* » (p. 25). Après l'histoire de son père empreinte d'incertitudes, elle raconte celle de sa mère. Vient ensuite le portrait d'Elga sa grand-mère et enfin celui de son grand-père mort la « *nuit du sept au huit mai mille neuf cent quarante cinq* » (p. 69), date de cessation des hostilités. L'expérience des individus prend le pas sur l'Histoire. Même si Dörre tente de relater les atrocités du front happées à travers les cauchemars de Julius, celles-ci sont aussitôt noyées par l'angoisse et les querelles familiales des Abraham. Les conflits internes supplantent ainsi les hostilités externes représentées comme des réalités secondaires. C'est pourquoi Dörre tient à assouvir son désir sexuel avant de fournir au père Abraham les informations sur la guerre. Le fils quant à lui, évite d'aborder ce sujet avec les siens comme si l'Histoire était restée au seuil de la maison. Le dialogue n'emporte presque pas les marques dans la mesure où les propos renferment des silences, des creux dus à la réticence des personnages.

La Complainte d'Ewadi d'Elie Liazéré renvoie également à la guerre qui pourrait être le génocide rwandais dénoncé par une victime. Cette violence partagée par une population est confinée dans une « *écriture de soi* »¹ à travers laquelle un tiers s'approprie l'Histoire. Celle-ci passe par conséquent d'une tragédie sociale à un drame psychologique contenu dans le titre de l'œuvre. Le génocide est, en effet, rendu sous forme de lamentation de la rescapée qui parle des bouleversements qu'a causé ce conflit dans sa vie. Le « personnage-témoin » ramène à lui la réalité sociale si bien que l'écriture de la violence part

¹ Expression tirée du titre de l'ouvrage collectif dirigé par Jean-François Chiantaretto, *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ? Actes du colloque organisé par la BPI les 23 et 24 mars 2001*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information/ Centre Pompidou, 2002.

de l'Histoire au récit de mémoire enraciné du reste dans l'imaginaire de l'auteur. Autrement dit, il la saisit au prisme de ses propres souffrances. L'Histoire, toujours présente dans le théâtre contemporain, y subsiste par le biais du « moi » des personnages dont l'affliction met en branle la « parole intérieure ». Les différentes séquences de l'œuvre présentées comme des « *pulsations* » qui ressortent des souvenirs du personnage renvoient à une version singulière du conflit rwandais au point où l'Histoire revêt l'apparence d'une affabulation.

Il en est de même pour *La Mère trop tôt* de Gustave Akakpo dans laquelle la guerre est évoquée à partir d'expérience personnelle : celle de l'héroïne. Précocement devenue femme, la jeune fille de treize ans est un personnage qui raconte contrairement à Ewadi, la guerre en même temps qu'elle la vit. Son discours et celui des autres personnages déplacent la violence collective vers des vies tragiques. L'aspect historique de cette pièce réside uniquement dans la présence de conflits et de leurs conséquences rappelant la grande vague d'hostilités qui a marqué aussi bien les pays africains que l'Occident. La neutralité des espaces, l'absence de dates référentielles et les noms imaginaires des personnages —« *P'tit gars, Pas-d'tête, Le boucher-mille visages, Le vrai-faux mercenaire, Le machin-chose* »— fait perdre à l'Histoire ses marques. Il n'y a pas de figures emblématiques telles qu'il en existe dans les dramaturgies de la violence coloniale. Les indices du réel sont recouverts par la puissance de la fiction qui semble proposer une version poétique des drames collectifs. Les auteurs ne montrent pas d'affrontement entre belligérants, mais se servent de la parole pour faire entendre l'échos de la violence, de l'Histoire qui, du reste, se joue à l'extérieur du plateau : « *Je n'ai pas besoin de morts ! Que des morts ! Que des morts ! Des tonnes que j'en ai ! Des kilomètres dans toutes les postures ; une éternité de morts qui me violent le sommeil ! [...]* » (p. 8). Ce bout de discours

de La Mère trop tôt témoigne du calvaire qu'elle et les siens ont vécu, mais surtout des affres de la guerre. L'Histoire s'individualise dans le théâtre contemporain dès lors que chaque pièce présente une expérience distincte de ce phénomène.

Dans *Le complexe de Thénardier*, il apparaît en filigrane à travers la vie de Vido, une jeune fille transformée en femme de ménage, bonne à tout faire pour échapper aux massacres. L'exploitation dont elle est victime chez La Mère sa soi disant bienfaitrice, fait ressurgir les dessous de la guerre qui rime avec l'asservissement. Le conflit ne prend place dans le discours des personnages que lorsque Vido décide de se soustraire de la servitude. Au motif que les hostilités n'ont pas encore cessé, La Mère interdit à la jeune fille de quitter la maison. De ce refus naît un enchaînement pas toujours cohérent de propos, renfermant la contradiction opposant les deux personnages. La monstration de la guerre, on le voit, n'est pas la priorité du dramaturge qui met plutôt en procès des monologues renvoyant au quotidien des personnages. La guerre est donc une réalité lointaine qui n'influe pas véritablement sur l'organisation de la fable. On assiste ici à la suprématie de l'inventivité sur le réel au sein d'un théâtre dont l'intérêt réside davantage dans l'agencement de l'idée. C'est pourquoi le fait historique bien que sous-jacent reste enveloppé dans la fiction, au point de s'y confondre et de disparaître de l'œuvre théâtrale.

Cette force de l'affabulation fait, en effet, abstraction dans certaines pièces des événements historiques, pour inscrire la violence au cœur du fait divers. Les drames quotidiens deviennent le prétexte d'une écriture où l'in vraisemblance déconnecte le public de la réalité. A partir d'un supposé meurtre, Koffi Kwahulé crée dans *Big-Shoot* une histoire fantastique dominée par l'irréel au point où le conflit donne lieu à un dédoublement du personnage, à une fable déstructurée. L'usage fait du corps dans *Les Travaux d'Ariane* de

Caya Makhélé par exemple, dépasse les limites du raisonnable. Le sexe qui étouffe, auquel on voudrait donner la parole, fait de la violence une réalité surdimensionnée. Celle-ci revêt l'aspect d'un fœtus chez Pius Ngandu Nkashama, nous plongeant ainsi dans le mystère de l'enfantement. Une panne d'ascenseur prend des proportions démesurées dans *Blue-S-Cat* de Koffi Kwahulé. Cet incident génère un climat d'hostilité qui tourne presque au tragique dans la mesure où d'un sentiment de méfiance l'un envers l'autre, l'homme et la femme en arrivent à l'affrontement. Le plus insignifiant des faits devient sujet à fabulation comme si les auteurs contemporains s'étaient fixés pour objectif de dédramatiser les violences quotidiennes à travers leur transcendance fictionnelle. En réalité, l'écriture des drames d'aujourd'hui traduit une volonté d'engager la société sur le plan artistique afin de questionner ses failles. Cette suprématie de la forme sur le fond est favorisée par l'imaginaire qui conduit à un amenuisement du passé saisi comme fait réellement vécu.

La réécriture des mythes et des légendes à laquelle s'attèlent les auteurs contribuent également à l'absence de l'Histoire que remplacent des récits extraordinaires. Ce sont des univers de fantaisies dans lesquels prennent place les traitements de la violence caractérisés par la construction et la déconstruction des faits. L'espace renversant des théâtres contemporains joue sur le statut du public qui passe du simple spectateur à un membre actif de la création appelé à combler les vides laissés par le dramaturge. On a finalement le sentiment que plus la violence s'éloigne de la réalité, plus l'imagination est débordante.

Le dépérissement progressif de l'Histoire dans l'écriture de la violence se trouve justifié par l'engagement poétique du théâtre contemporain. L'importance de la fiction réside non pas dans les faits, mais dans la manière

de les traiter. Le genre dramatique conduit ainsi l'écriture de la violence vers de nouveaux chantiers, loin des habitudes théâtrales.

II- UNE ECRITURE DU DERACINEMENT

On entend par écriture du déracinement, celle de la violence en exil. La notion d'exil est étymologiquement liée à l'idée d'espace, de mouvement. Elle est même le plus souvent synonyme de bannissement, de déportation et de mobilité. Et la mettre en relation avec l'écriture de la violence, reviendrait à saisir celle-ci comme réalisée et opérant en terre étrangère ; ce qui pourrait se justifier en ce sens qu'un nombre important de dramaturges contemporains partagent leur existence entre l'Afrique et l'Occident notamment la France. La dimension géographique de l'exil, même si elle n'est pas à exclure, ne constitue pas l'élément clé de la présente réflexion.

L'exil pour nous, est la transcendance des pratiques théâtrales classiques, le déplacement de la création vers des horizons inattendus. Il désigne également la distance culturelle que prennent les écrivains vis-à-vis de leur origine. C'est en clair, cet éloignement volontaire et/ou conditionné de l'auteur en quête de structures non pas prédéterminées, mais qui se construisent suivant les sensibilités de l'artiste. Nous convenons de fait avec Abdel Kader Djemaï que :

*Etre en exil, ce n'est pas seulement être dans une pépinière géographique précise, êtres dans un territoire délimité par des frontières. Un auteur est déjà en exil avec lui-même parce qu'il y a un monde qui lui est spécifique, qui lui est propre, qui lui appartient, un monde qu'il travaille [...]*¹

¹ Entretien de Soeuf Elbadawi avec Abdel Kader Djemaï, « L'errance face à l'exil » in *Africultures*, n°15, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 49.

Il ressort de ce propos que l'exil est avant tout une réalité intrinsèque commune aux auteurs d'où qu'ils viennent ; car « *écrire est une manière de s'exiler* »¹. En effet, toute affabulation, du fait de son irréalisme tranche naturellement avec le conventionnel et crée ainsi un monde monté de toute pièce. Ramenées de l'exil intérieur des dramaturges, les formes d'écritures offrent au public des images qui le déportent dans le monde irréel le temps d'une lecture ou d'une représentation. Par sa singularité, chaque théâtre de la violence s'auto-bannit en ce sens qu'il s'inscrit dans un système d'énonciation différent des autres. L'exil, ici, est l'effet du choix de l'auteur et la conséquence de sa prise de position. L'écriture « *funambule* » faite de « *pointillées* » et de « *points de suspension* »² de Kossi Efoui, les drames à la structure « *jazzi* » de Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko et la « *folie du papillon* »³ sont autant d'exils qui se créent à travers les dramaturgies contemporaines.

Mais, à côté de cet exil que l'on pourrait qualifier d' « universel », les théâtres africains connaissent une réclusion ontologique née de la colonisation. L'assujettissement culturel et politique du Noir par le Blanc a séparé le théâtre de ses origines traditionnelles tant sur le plan thématique que formel. L'adoption de la langue française et des pratiques scéniques occidentales favorise une migration des productions africaines vers des conceptions diverses. Cette séparation est incarnée par Fama de Koffi Kwahulé. Successivement victime de la conquête coloniale, de la colonisation puis de l'indépendance, le héros est intégré de force dans une société dont les règles et les valeurs l'éloignent de son Danfa⁴ natal. C'est un voyage de non-retour pour Fama dans la mesure où il ne retrouve pas ses repères et reste suspendu entre

¹ Koffi Kwahulé in Caya Makhélé (dir.), *Textes et dramaturgies du monde 1993*, Morlanwelz, RFI, Lansman, 1995, p. 15.

² Expressions empruntées à Sylvie Chalaye. in *Théâtre/public*, n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 79.

³ Natasa Raschi, *ibidem*, p.65.

⁴ Village du héros de la pièce *Fama* de Koffi Kwahulé.

deux mondes. De même, l'écriture africaine de la violence depuis William Ponty jusqu'à la nouvelle génération d'auteurs ne cesse de s'écarter des canons du théâtre traditionnel. C'est une écriture de déracinement qui connaît avec les écrivains contemporains une mobilité déconcertante, visant à soustraire les drames aussi bien de l'exotisme que des principes coercitifs du classicisme. Le traitement des conflits se fait par conséquent à travers des formes dont l'hybridité isole davantage l'écriture. Celle-ci est amenée sur des terrains en chantier, non définis par les écrivains :

Je ne cherche pas à définir mon théâtre. Je n'aime pas en art les définitions normatives. J'ai écrit cette pièce comme ça. [...]. Je ne me focalise pas non plus sur un style au sens où un auteur s'invente un style et le structure. Au contraire j'essaie de ne pas avoir de style¹

Ce refus de préciser le cadre de l'écriture fait de la violence un phénomène plutôt en errance. Il est saisi à partir d'espaces multiples dont l'imbrication contribue à créer la tension au sein du théâtre.

Sur le plan thématique, la violence part des réalités de l'Afrique pour évoquer des problèmes convoquant à la fois l'Europe et l'Amérique. C'est un va et vient constant entre ces différents continents, avec lesquels les dramaturges ont des attaches et des liens souvent particuliers. Les conflits représentés touchent à divers domaines de la vie sociale. Ils partent dans tous les sens à la recherche du moindre drame quotidien. Le parcours du répertoire d'un auteur suffit à montrer l'éclatement de la violence que justifie la diversité des sources d'inspiration. Les types de conflits abordés dans le chapitre précédent illustrent bien le décentrement des préoccupations africaines qui

¹ Cf. Koffi Kwahulé, *op. cit.*, p. 14.

s'étendent à des espaces étrangers. Nous ne reviendrons donc pas sur la question.

Les dramaturges vont plus loin dans l'isolement de leur théâtre quand ils explorent des mondes inconnus —parce que non identifiés— où se produisent des situations étranges. L'absence de formes humaines nous plonge dans des univers fantomatiques où seules les voix font office de personnages. L'espace et le temps quelquefois inexistants brouillent tout lien avec une quelconque origine. Charles Bonn parle de « *la mort du lieu* »¹ perçue comme une manifestation de l'exil au sein des œuvres contemporaines. La porosité des repères qui guident habituellement le lecteur, contraint celui-ci à inventer de nouveaux critères de déchiffrement du texte dramatique. En délocalisant les attentes du destinataire, c'est l'écriture elle-même que l'écrivain met en mouvement vers un ailleurs hors de toute norme. Sans ancrage véritable, puisque ne se réclamant d'aucune école, la création théâtrale s'abreuve à des sources diverses. L'oralité, le cinéma hollywoodien, la musique, tous les modes d'expression sont exploités pour traiter de la violence qui se déplace sans arrêt. C'est cette mobilité de l'écriture que traduit par analogie le témoignage de Bernanos relativement à son statut d'auteur:

*Pensez à moi comme une espèce de voyageur, d'aventurier [...]. Et si j'entre au ciel, je voudrais que ce fut en cette qualité de vagabond [...]. Me suit qui veut à son péril et risque, hélas ! Je n'ai pas pris de billet circulaire. Je peux aussi bien m'arrêter en pleine nuit dans une de ces petites gares obscures, ou même à un simple passage à niveau [...]*².

¹ Charles Bonn in Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, équipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, 1986, p.73.

² Elisabeth Lagadec-Sadoulet, « les errances de la création romanesque : le cas exemplaire d'un crime » in *Exil, errance et marginalité* (dirigé par Max Milner), Paris, Presse Universitaire de la Sorbonne, 2004, p. 183.

L'errance de la forme présente dans la singularité des écritures suscite chez les auteurs une liberté qui a pour conséquence la difficulté taxinomique de certaines œuvres. L'absence de dialogue et la superposition de monologues donne aux pièces l'allure de textes à caractère narratif, de journaux intimes où les personnages font le récit de leur vie tragique (*La Complainte d'Ewadi*), confessent leurs crimes (*Mistéioso-119*). Les critiques du théâtre de Koffi Kwahulé par exemple, trouvent ses écrits emprunts de jazz : « *pour parler spécifiquement de l'écriture de Koffi Kwahulé, je dirai que ce qui fait jazz, c'est évidemment le rythme de la langue, le travail sur l'accident. Il n'y a pas de rimes mais l'assonance, des renvois, le processus thème-variation-thème-variation [...]* »¹. C'est ce caractère à la fois solo et collectif du jazz qui structure les pièces de l'Ivoirien où s'alternent monologues et échanges classiques, digressions discursives et recentrage du dialogue. Son théâtre, en l'occurrence sa pièce *P'tite-Souillure* est comparée à une intrigue policière². La dimension cinématographique de son œuvre est également soulignée dans les entretiens accordés par l'auteur. Koffi Kwahulé éclate les limites du genre dramatique si bien que la forme chez lui et chez des auteurs tels que Kossi Efoui, Koulsy Lamko, José Pliya est fluctuante. Elle tient à la fois de l'oralité et du jeu dramatique. Ceci est la manifestation d'une liberté artistique traduite par une imbrication d'actions présentes et passées, d'ici et d'un ailleurs qui rend difficile la classification des écritures contemporaines. *Les Travaux d'Ariane*, pièce faite d'un long monologue revêt l'aspect d'une confession intime où l'héroïne déballe ses pulsions sexuelles et criminelles. Elle est également un jeu du corps à travers le ballet des mots dont la sensualité amène l'œuvre dramatique aux frontières d'une description érotique. *L'empire des ombres vivantes*, quant à elle, tire sa structure à la fois des genres poétique et

¹ Cf. « Paroles de metteurs en scène » entretien de Sylvie Chalaye avec Serge Tranvouez in *Théâtre/public*, Gennevilliers, Théâtres de Gennevilliers, mars-avril 2001, p. 62.

² Cf. « Paroles de metteurs en scène » entretien de Sylvie Chalaye avec Serge Tranvouez, *ibidem*, p. 60.

dramatique. La violence y est dite à travers une kyrielle de métaphores, mais aussi d'un jeu de mots et de répliques qui s'entremêlent.

L'exil et l'errance, on peut le dire, constituent la nature même de l'écriture théâtrale des violences d'aujourd'hui. Présents dans le contenu du texte, ils fondent la structure des œuvres et provoquent ainsi une dynamique des drames africains. La déconstruction de la fable participe de cet exil, dans la mesure où elle promène le sens dans plusieurs directions, donnant de fait au lecteur le loisir de saisir l'histoire à sa convenance. L'écriture part dans une sorte de folie où rien n'est maîtrisé. Cette audace artistique pose l'exil comme une source de fécondité pour les dramaturges qui prennent de la distance vis-à-vis de leur origine et des problèmes s'y afférents. Le changement spatial impliquant une mutation des repères culturels façonne, en effet, la vision de l'auteur et lui communique une autre approche des questions africaines et de leur traitement.

III- UN AUTRE THEATRE POLITIQUE ?

Le nouvel engagement pris par les écrivains d'après 1990 semble *a priori* mettre en veilleuse la dimension politique du théâtre africain dans la mesure où les violences représentées ne renvoient pas systématiquement ou du moins ouvertement à des drames liés au pouvoir. Le politique, en effet, est porté par le poétique, comme si la gageure des écritures contemporaines était de donner une autre vision de la question. Il ne se résumerait plus dans la monstration de conflit entre gouvernants et gouvernés, mais impliquerait la subtilité avec laquelle la jeune génération d'auteurs rend compte des situations sociales. *L'empire des ombres vivantes*, texte poétique à la base, présente les soubresauts qui secouent bon nombre de pays africains sous forme d'un malaise corporel, d'un dysfonctionnement de la nature doublé d'une puanteur

de la flore. La souffrance du peuple opprimé est chantée, scandée par le chœur que constitue l'ensemble des monologues. La violence politique dénoncée par Pius Ngandu Nkashama est contenue dans la forme de son théâtre. Le titre de l'œuvre est une expression imagée de la déshumanisation qui règne dans les régimes dictatoriaux. Les ombres vivantes sont des loques humaines fabriquées par les politiques d'assujettissement. Quand Christiane Makward qualifie de « *poétique* »¹ le théâtre de Michèle Rakotoson, c'est la symbiose créée par les dramaturges entre la gestion des cités et l'organisation de l'univers théâtral qu'elle souligne. Une telle passerelle tient compte à la fois des fonctions sociale et artistique de l'écrivain de sorte que la dimension idéologique de l'œuvre trouve ses fondements dans la forme qu'elle revêt. « *Que ce soit Jaz, ou les autres pièces, mon souci [affirme Koffi Kwahulé] n'est pas d'écrire des sujets engagés* »². Cette déclaration témoigne du repositionnement du politique dans le théâtre de la violence. Le caractère novateur de ce théâtre réside non pas dans des slogans révolutionnaires mais plutôt dans des expressions subversives de la violence. C'est pourquoi la perversion du pouvoir n'est pas représentée au moyen d'actions ou d'affrontements qui opposeraient les différents protagonistes de la fable dramatique. Elle apparaît ou s'insinue simplement dans la parole, elle-même désarticulée. Le politique consisterait finalement à opposer le dictat de l'individualisme artistique (auquel on assiste dans les dramaturgies d'aujourd'hui) à une écriture concertée des remous sociaux qui a prévalu dans le théâtre des années 1970.

LE COMMANDANT : Camarades, quel est le mot d'ordre ?

TOUS : Venger Cabral !

LE COMMANDANT : Quel est le mot d'ordre ?

TOUS : Venger Cabral !

LE COMMANDANT : Venger Cabral c'est-à-dire relever le défi. Venger Cabral c'est-à-dire réaliser les mots d'ordre de Cabral. Libérer le pays et ses

¹ Christiane Makward «Michel Rakotoson: pour un théâtre "poétique"» in *Théâtre/Public* n° 158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 47.

² Koffi Kwahulé in *Théâtre/Public* n° 158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 94.

habitants du colonialisme et de toute exploitation. Quel est le mot d'ordre, Camarades ?

TOUS : Venger Cabral !

LE COMMANDANT : Venger Cabral, c'est combattre jusqu'au dernier souffle pour notre libération. C'est détruire toute la vermine de traîtres qui ont su s'infiltrer dans le Parti par notre manque de vigilance. Venger Cabral, c'est renforcer le Parti pour une victoire plus rapide. C'est pourquoi notre mot d'ordre sera :

TOUS : Venger Cabral !

LE COMMANDANT : C'est pourquoi l'assemblée générale proclamera l'indépendance de la Guinée-Bissao et des Iles du Cap-Vert cette année encore. Et pour relever le défi immédiatement, nous prendrons d'assaut l'importante base de Guiledje, cette nuit même.

(*Amilcar Cabral ou La Tempête en Guinée-Bissao*, p. 92.)

LE MONTREUR DE PANTINS : Qui t'a dit que la guerre est finie ?

DARLING V. : Il y a un an, jour pour jour.

ELLE : Oui.

DARLING V. : C'est mon sac qui t'effraie ?

LE MONTREUR DE PANTINS : Qui t'a dit que la guerre est finie ?

DARLING V. : Au niveau de la millième barricade, le flic m'a dit : "Ça, c'est un sac à malices". A la millième barricade, là où finit la terre.

ELLE : Qui t'a dit que la guerre est finie ?

LE MONTREUR DE PANTINS : C'est une idée !

ELLE : Est-ce qu'il fait soleil là d'où tu viens ? Soleil levant tout le matin ? Soleil couchant tout le soir ? Est-ce vrai qu'il fait fleur toutes les saisons, là-bas d'où tu arrives ? ... Tu m'enlèveras ?

DARLING V. : Il y fait mort et peur aussi. Qui t'a dit qu'il y fait fleur ?

ELLE : Ici il n'y a plus de fleurs parce qu'il n'y a plus de saisons parce qu'il ne fait plus soleil. Seul le réverbère marque le temps de la nuit. Rien. Pas même les graines qu'on sème. Pas même les racines qu'on porte. Je cherche une terre plus tendre.

DARLING V. : J'ai cherché une terre plus tendre. Je n'ai vu que des phares.

ELLE : Tu m'enlèveras ?

DARLING V. : Brouillard. Il y fait étrange, là-bas...

(*La Malaventure*, pp. 14-15)

La brutalité des mots dans le premier fragment et le caractère explicite de leur sens placent clairement le politique au cœur des stratégies de combat pour l'indépendance. Les personnages y sont référencés et les discours bien orientés. Avec cette pièce dédiée au leader du P.A.I.G.C.¹, Alexandre Kum'a N'dumbé III laisse entrevoir ses convictions politiques. D'obédience marxiste, cet historien « transpire » à travers ses textes si bien que le « je » fictionnel

¹ P.A.I.G.C. : Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée-Bissao et des îles du Cap-vert.

inclus fortement le « je » social. A l'image des théâtres classiques africains de la violence, l'œuvre du dramaturge camerounais porte les marques d'un parti pris que justifient quelquefois les fonctions socio-politiques des auteurs. Le politique ici, est contenu dans le message véhiculé, il constitue la matière même de la pièce.

Dans le second fragment en revanche, la réticence des personnages à se dévoiler, la segmentation de la fable masquent le message politique au profit d'une écriture qui dit plutôt l'engagement individuel de l'auteur. Plus que de décrire les violences politiques, les dramaturges de la nouvelle génération s'emploient à trouver des modes d'expression par lesquelles celles-ci sont mises en scènes. Pour eux, les questions idéologiques sous-jacentes aux théâtres d'avant 1990 se posent en termes de convictions esthétiques, de projets d'écriture visant en priorité des réformes culturelles. Le changement socio-politique semble ainsi passer par un repositionnement de l'art africain sur le marché mondial. La lutte politique dès lors, est en amont du combat que mènent les dramaturges africains afin de donner une autre vision du théâtre noir. Il s'ensuit une politique de déplacement de l'africanité qui rime avec la généralisation des problèmes soulevés par les écrivains. Les sujets liés au pouvoir, s'ils meublent encore le théâtre contemporain, convoquent les sociétés du monde. Les manifestations, les forums organisés autour du théâtre africain et l'engouement des associations culturelles participent de la démarche à la fois individuelle et collective des écrivains vis-à-vis du devenir de la production dramaturgique africaine. La déclaration de Koffi Kwahulé relativement à l'aspect politique de son théâtre montre bien que l'objectif des œuvres contemporaines n'est pas forcément de véhiculer des pensées mais de proposer des formes attestant de la maturité du genre dramatique africain :

*A ce propos, et là je ne parle que de mon théâtre, je dirai que mon théâtre est politique. Il est politique non pas dans ce qu'il raconte, dans sa thématique, mais dans sa démarche : rendre complexe, voire impossible, toute définition de ce qu'on appelle l'africanité [...] de ce qu'on attend d'un africain contraint au questionnement. Et ce qui m'intéresse lorsque j'écris, c'est l'espoir qu'on va se poser la question de savoir ce qui est africain là-dedans. C'est en cela que mon théâtre est politique.*¹

On en déduit que la nouvelle politique du théâtre africain est de parvenir entre autres au changement du regard statique de ceux (Occidentaux ou Africains) pour qui l'art du continent noir est encore synonyme de folklore. Celle-ci consiste également à réviser le statut du lecteur-spectateur qui passe du simple regardant à un collaborateur participant à la création. Le politique, somme toute, est une réalité décentrée dont le contenu mue à travers l'évolution du traitement de la violence. Son dynamisme est l'expression d'un nouvel engagement chez les auteurs contemporains.

IV- D'UN NOUVEL ENGAGEMENT DANS L'ECRITURE DE LA VIOLENCE

*Aucun d'entre nous n'est libre " de choisir ses sujets " en dehors du contexte qui conditionne notre vie, façonne notre pensée et influence tous les aspects de notre existence [...]. Philippe Roth serait-il en mesure d'effacer la marque des camps nazis incrustés dans ses personnages ? Les écrivains israéliens, les écrivains palestiniens peuvent-ils aujourd'hui " choisir " d'ignorer [...] le conflit qui brûle le lieu d'existence des mots ?[...]*²

Ce propos de Nadine Gordimer cité par Kossi Efoui détermine clairement le rôle dévolu aux écrivains. Témoins des réalités de ce monde, les auteurs semblent avoir pour devoir de mettre en procès les images atroces de la société. C'est un engagement hautement social et même politique, dès lors que

¹ Cf. Koffi Kwahulé, *op. cit.*

² Nadine Gordimer cité par Kossi Efoui in *Notre Librairie*, « Penser la violence », n° 148, Paris, CLEF, Juillet-Septembre, 2002, p. 6.

les conflits dénoncés sont liés à la question du pouvoir. Ce rôle d'éclaireur est une tâche universelle commune à tous ceux qui ont décidé de faire des mots leur arme de combat. Cet engagement pris à travers l'écriture de la dénonciation s'est toujours fait en Afrique, dans un mouvement d'ensemble guidé par une conscience collective. La Négritude y a beaucoup contribué lors des luttes anticoloniales. Elle était l'élément coordinateur des œuvres de combat, en ce sens que tous les dramaturges, romanciers et poètes s'y référaient.

Avec la nouvelle génération des écrivains, la création de « spectacles-dévoilement » en vue d'un changement social, est vécu différemment. Chaque auteur est mu par une conscience personnelle qui aboutit à une démarche littéraire et esthétique presque singulière. Cette responsabilité (librement assumée), s'il est vrai qu'elle n'est pas un fait récent, débouche cependant sur une autre réalité : les nouveaux rapports de l'écrivain avec le monde artistique. Le caractère insolite des écritures actuelles laisse, en effet, transparaître un minimum d'indépendance des auteurs vis-à-vis des normes sociales, culturelles et théâtrales. Celles-ci sont récupérées par les écrivains selon leur conviction politico-idéologique, mais surtout leur tendance esthétique. On a ainsi un engagement qui tend progressivement à s'élargir à travers la diversification de l'écriture des phénomènes sociaux. La création de formes marquées essentiellement par le refus du conformisme semble assigner à l'art de façon générale et à la dramaturgie en particulier, un autre objectif : celui d'inventer de nouvelles structures susceptibles d'opérer une recombinaison des forces sociales à travers leur récupération artistique. Cet ordre nouveau de la littérature de façon générale et du théâtre en particulier, est parfaitement perçu par Xavier Garnier dans son article intitulé « les formes "dures" du récit,

enjeu d'un combat »¹. L'analyste présente la littérature comme une « *forme monstrueuse* »² ayant pour ambition, non pas de « *refléter une violence du monde, mais d'entrer en contact violent avec le monde* »³. Selon Xavier Garnier, en effet, les récits peuvent raconter les pires violences, mais ils resteront aussi inoffensifs que des limaces, s'ils ne constituent pas en eux-mêmes des formes.

En clair, le drame, par sa construction audacieuse, doit parvenir à « brutaliser » le monde et donc à changer son orientation. C'est une sorte de contre-violence qui est proposée à travers la création de « formes rebelles » rejetant à la face du monde, les atrocités qui le gouvernent. Le reflet ou encore le « retour à l'envoyeur » produit par le brouillage des repères dramatiques est la marque d'une action de revendication passant avant tout, par le dépassement des représentations anciennes. Xavier Garnier observe à juste titre qu'« *il ne s'agit pas de s'en prendre à des supposés esthétiques dans un esprit de provocation avant-gardiste. Il s'agit de créer la meilleure formule littéraire [...] à exercer sur la forme du monde* »⁴.

L'engagement dans cette optique se déplace du fond vers la forme. Il ne réside plus uniquement dans ce qui est dit, mais se manifeste davantage à travers le traitement, la transcription du fait social. De fait, l'œuvre dramatique n'est plus perçue comme un simple outil au service de la politique. Elle constitue désormais un espace d'invention où se libère l'esprit créateur de tout écrivain. Manifestement, les écrivains du désenchantement n'envisagent pas, aux dires de Xavier Garnier, « *de relation pacifique entre leurs œuvres et le*

¹ Xavier Garnier, « Les formes «dures» du récit, enjeu d'un combat », in *Notre librairie*, n°148, Paris, CLEF, Juillet- Septembre, p. 54.

² *Ibidem*

³ *Ibidem*, p. 58.

⁴ *Ibidem*, p. 55.

contexte d'émergence des mots »¹. Au contraire, ils cherchent une forme adéquate pour défier l'effroi que communique l'univers. A la violence sociale s'oppose une violence suscitée par la brutalité de l'écriture. Bouleverser les règles normatives, comme c'est le cas chez Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, José Pliya, Koulsy Lamko, revient à lutter, entre autres, contre le statisme de la production théâtrale dû à l'univocité de la pensée politico-culturelle. Il y a comme un véritable besoin de retour en soi pour y bêcher de nouveaux champs dramatiques avec des procédés artistiques pas toujours réglementaires, et qui témoignent de l'autonomisation des artistes.

Les écrivains d'après 1990 visent à contourner le registre linguistique français. Ils envisagent de refaire la langue, non pas en recourant nécessairement aux pratiques traditionnelles, mais en inventant des combinaisons lexicales et syntaxiques contre-nature. C'est dans ces liaisons presque anarchiques, où les mots se heurtent avec violence que résident toute la signification des écritures de l'époque contemporaine. La création devient dans ce cas, « *le passage de l'identique au différent* »². Les auteurs cherchent, en effet, à se désolidariser d'une habitude dramatique pour s'engager dans une voie où ils pourront produire de nouveaux canons esthétiques répondant à leur propre logique. Lesquels canons sont l'expression du « je » désignant l'artiste en tant qu'individu pensant et créant. Contrairement à un « nous » globalisant qui confine les productions dramatiques dans un canevas collectif, le « je » singularise l'écriture, lui donne une couleur parmi tant d'autres, une dimension en rapport aux exigences, non pas de la société, mais de l'écrivain.

Comparé à ce qu'était l'engagement des dramaturges « négritudiens », la tâche que s'assignent les auteurs contemporains, semble être plus liée à leur

¹ *Ibidem*, p. 58.

² Georges N'gal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 24.

bon vouloir qu'à celui de la communauté. Cette volonté délibérée d'écrire s'inscrit dans les turbulences socio-politiques que connaît l'Afrique. Un tel état de crise que Georges N'gal nomme « *névrose* » ou « *psychose* »¹ de civilisation et dont les effets se traduisent selon lui, « *chez les créateurs par une mutation de langage artistique* »², engendre une redéfinition du statut de l'écrivain. En effet, c'est par sa manière de manier ou encore de retourner la langue que le créateur pourrait être classé dans une spécificité, une catégorie donnée. Le défi à relever aujourd'hui est l'orientation de ce que l'on a appelé esthétique négro-africaine vers un espace plus vaste où cohabiteront plusieurs écritures mettant en valeur aussi bien le patrimoine culturel africain que ceux qui le promeuvent. Beaucoup plus que celles des devanciers, la génération « sonyenne » s'efforce de repousser les limites du genre dramatique pour faire valoir leur esprit de créativité, signe d'une liberté certaine. La discontinuité dans l'espace de production rend ainsi compte d'un changement d'intérêt. L'objectif aujourd'hui consiste à mener une quête esthétique ne répondant pas de l'art de la propagande politique.

Cela nous amène à conclure qu'à chaque période historique correspond un engagement donné. Georges N'gal confirme cette idée quand il affirme, parlant de l'irrégularité dans le processus de création :

Ces ruptures sont étroitement liées à la conjonction historique dont elles sont une sorte de miroir. Les discontinuités ou ruptures historiques, en effet, éclairent les ruptures constatées au plan de la création. [...] L'esthétique du grotesque, de la bouffonnerie, apparue dans le roman de la décennie quatre-vingt n'est compréhensible que comme dénonciation des dictatures ubuesques. [...] La rupture observée n'est rien d'autre que la conscience lucide

¹ G. N'gal, *op. cit.*, p. 24.

² *Ibidem*, p. 27.

des écrivains de leur rapport spécifique au langage à une période donnée [...] ¹

Pour tout dire, la mission des écrivains de la post-colonisation s'inscrit dans une dynamique historique exigeant une autre façon d'écrire qui ne confine pas l'auteur dans une voie préconçue, mais le propulse vers l'universel. Répondant à la question de savoir s'il se considère comme un écrivain congolais ou africain, Sony Labou Tansi précisait qu'il part « *d'une expérience humaine qui peut être vécue par un Africain, par un Européen ou par un Asiatique* »². Ce propos est la preuve que la cause raciale s'est muée en une lutte pour l'individu opprimé. L'éclatement de l'engagement en des quêtes différentes déplace l'identité et remet en question l'africanité.

V- DE L'IDENTITE AU CŒUR DU THEATRE CONTEMPORAIN DE LA VIOLENCE : L'AFRICANITE EN QUESTION

L'africanité est une notion qui ne cesse d'être soulevée dans les débats concernant l'art africain en général et en particulier le théâtre. en rapport à celle d'authenticité, la question de l'africanité semble s'être véritablement posée avec l'avènement de la colonisation. L'arrivée du Blanc sur les territoires supposés vierges du continent africain a, on le sait, bouleversé les us et coutumes de ceux qu'on appelait les indigènes. Le déracinement culturel et tout ce qu'il contient de frustrant et d'humiliant suscite chez les intellectuels noirs notamment les écrivains, la volonté de recouvrer une certaine identité. C'est ce qui a expliqué la création de mouvement tel que la Négritude, que les auteurs positionnent comme un moyen de reidentification des peuples dépossédés de leurs croyances. Etre négro-africain à cette époque signifiait lutter ensemble, éveiller la conscience nationale, continentale et raciale. La violence transcrite dans les pièces rendait compte d'une identité autour d'un

¹ G. Ngal, *ibidem*, p. 9.

² Sony Labou Tansi, in *Jeune Afrique*, « Comment travaillent les écrivains », n°1207, 22 Février 1984, p. 74.

idéal : renouer avec la vie ancestrale, les habitudes précoloniales que Jacques Maquet énumère dans son ouvrage intitulé *africanité traditionnelle et modernité* : « [...] *Se situer par le sang, dépendre du lignage, se fonder sur la parenté, remonter à l'ancêtre, s'harmoniser au réel, succéder héréditairement, faire de l'art populaire, s'identifier au peuple* » (pp. 53-54). Ces éléments censés caractériser l'Africain du point de vue de la tradition connaissent une évolution dans la mentalité des peuples et à travers la manière de récupérer sur le plan théâtral les drames sociaux. Jacques Maquet souligne également cette mutation de l'africanité qui revêt des couleurs au fil du temps et du tournant que prend l'Histoire des peuples. Le deuxième volet de son essai établit les perspectives d'une africanité qui se destinerait à « *enrichir l'art universel et à contribuer à la culture du monde* »¹. L'africanité du coup, sort du cadre restreint des pays colonisés pour s'investir sur un chantier plus important. Être africain, c'est de fait s'ouvrir aux autres, faire un compromis avec les moeurs du colon. En acceptant l'hybridité culturelle et culturelle qui en découle.

Renvoyant à quelque chose de précis dans les années qui ont suivi les indépendances, l'africanité est aujourd'hui une réalité vidée de son contenu. C'est un concept aux contours poreux que les dramaturges d'après 1990 refusent de définir :

Ma culture n'est pas uniquement ivoirienne et française, elle est aussi américaine à travers les films qui m'ont nourrit dès l'âge de six ans, et je n'arrive pas à dissocier ces éléments constitutifs de ma personnalité. Mon africanité se structure avec tout cela. Car lorsqu'on se pose la question des identités, les obsessions ne sont pas loin. Mon théâtre j'en suis conscient et je le veux ainsi, est une hérésie pour ceux qui savent déjà « ce que doit être africain »².

¹ Jacques Maquet, *Africanité traditionnelle et modernité*, Paris, Présence africaine, 1967, p. 130.

² Cf Koffi Kwahulé in *Le Syndrome Frankenstein* (Sylvie Chalaye), Paris, Ed. Théâtrales, 2004, p.39.

L'identité se caractérise ainsi par une vacuité dans la mesure où l'écriture de la violence ne renferme pas toujours la trace d'une construction de la personnalité. Les œuvres, en effet, présentent des univers chaotiques où tout est aléatoire, suspension, incertitude et transition. L'africanité se conçoit dans une absence que les écrivains comblent souvent par l'intégration du mensonge dans leurs écrits. C'est un élément récurrent qui structure les pièces et est assumé comme une nécessité, celle de « *naître à nouveau, hors des regards qui savent déjà* »¹. Le mensonge est donc un masque, un paravent recouvrant une identité déconstruite. Il brouille les pistes et donne l'illusion d'une présence que les autres ne sauraient prétendre maîtriser. C'est un jeu de cache-cache dans lequel le peuple noir n'est pas celui que l'on dévoile ou dénude avec facilité, mais celui qui expose l'autre à l'erreur. L'idée d'une grande-mère enfantant à soixante quinze ans est l'invention d'une fillette censée redonner au bidonville une dimension humaine. L'histoire du bébé au bras pyrogravé détourne toutes les attentions vers le quartier des accroupis qui subitement s'anime et revêt une autre image. P'tite-Souillure se bâtit un monde chimérique avec un chevalier pyromane qui viendra mettre le feu à la maison et la « délivrer » des griffes de ses parents. Elle se donne une personnalité, celle d'une fille sexuellement épanouie à travers son personnage imaginaire, Ikédia. C'est dans le mensonge que la jeune fille s'affirme, face à une mère qui l'infantilise.

Les mythes et les contes, espaces de l'irréalisme par excellence, sont convoqués pour pallier le manque de repères. La résurgence de la tradition orale au sein du théâtre de la violence explique cette nécessité de construire « la nouvelle identité africaine » avec ce qui reste du passé. Le genre mythique aide ainsi les artistes à se réaliser ailleurs, loin des sentiers battus et des règles répressives. Ce besoin de combler le vide créé par le dépouillement des

¹ *Ibidem*, p. 43.

peuples, prend place dans l'écriture du rêve. *Bintou* et *Cette vieille magie noire* sont respectivement traversées par les rêves d'une jeune rebelle des cités cherchant en vain à devenir danseuse du ventre et celui de Shorty projetant d'être par son succès à la boxe, le symbole d'une race noire combative. La déchéance de ces entreprises et la fin tragique des personnages rendent impossible le recouvrement d'une identité qui se déconstruit au fil du temps. Elle est fuyante et échappe aux dramaturges. L'africanité est devenue un idéal que l'on ne saurait jamais atteindre. Elle fait l'objet d'une quête à travers la représentation de la violence. *Negrerrance* de José Pliya illustre bien cette africanité errante dans un monde de mépris des valeurs culturelles et morales. Le personnage principal s'égaré psychologiquement dans la mesure où ses racines lui échappent. Son agressivité envers le balayeur relève d'une absence de repères, de faits avec lesquels il peut s'accorder. La parole réparatrice du balayeur permet au personnage quêteur de se redécouvrir. Ce retour à soi-même n'est toujours pas total en ce sens que les influences multiples reçues déplacent l'être eu égard à ses origines. Le déterminisme identitaire imposé aux théâtres classiques africains s'évapore à travers un montage individuel de l'africanité. Les auteurs contemporains, en effet, se déterminent par rapport à leurs expériences personnelles. C'est pourquoi les écritures qu'ils proposent sont des singularités qui ne s'attachent finalement à aucune source particulière. L'identité est dès lors, un produit du « je » identifiant et identifié. La table ronde organisée à l'Université de Rennes II par Sylvie Chalaye sur « africanité et création contemporaine » démontre l'écartèlement de la notion d'africanité justifiée par les différentes conceptions qu'en donnent les artistes invités :

Caya Makhélé :

Mon regard se définit par rapport aux expériences que je vis, à la vie que je mène, aux rencontres que je fais. C'est cet ensemble de données qui me définit comme Caya Makhélé. Si certains trouvent dans mon ouvrage une quelconque preuve d'africanité, je leur en

saurai gré ; mais je n'écris pas pour définir l'Afrique ni pour montrer ô combien je suis africain. J'écris pour tout simplement faire plaisir à mon ego.

Kossi Efoui :

Moi, ce qui me gêne lorsqu'on parle de littérature africaine, c'est ce qu'on souligne là-dedans, là où il n'y a rien à souligner. Ce ne devrait être qu'une question de classification, pour ranger les livres dans les bibliothèques.[...] Quand on parle de littérature africaine, je pense qu'on tombe très facilement dans ce lien mécanique qu'on établit entre l'origine, mais ça ne saurait être en aucun cas la recherche d'une adéquation parfaite avec les valeurs en vigueur dans son groupe d'origine. Il n'y a pas de lien de solidarité entre l'acte de l'écrivain et son appartenance ethnique ou nationale.

Koffi Kwahulé :

[...] Il est vrai qu'on ne peut pas expliquer l'œuvre d'un écrivain par son origine, mais en même temps il est difficile, dans le cas des écrivains africains, de les dissocier. Car nous avons une histoire particulière, nous avons un rapport à la culture tout aussi particulier puisque nous nous exprimons dans la culture de l'autre. Aussi, même si ce qu'on écrit, apparemment, ne fait pas "africain", il me semble que quelqu'un qui n'a pas eu cette "condition" ne peut pas aborder l'écriture de cette même manière-là. C'est en cela qu'on ne peut pas complètement évacuer l'origine en ce qui concerne les écrivains africains, même si ce que j'écris moi-même n'est pas très "africain". De toutes les façons, je ne revendique pas, moi, ce qui est africain mais ivoirien [...]¹.

Le rapport de ces auteurs à la question de l'africanité se caractérise par une reconsidération de la culture au sein de l'écriture, notamment celle de la violence. L'espace premier de l'écrivain ne détermine plus sa manière de traiter les crises qui marquent son environnement. L'attachement à la terre natale devient un critère peu fondamental à l'analyse des théâtres contemporains. L'approche des œuvres est de moins en moins thématique. Elle

¹ Cf. *Théâtre/Public* n° 158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, p. 92.

fait appelle aux dimensions esthétique et stylistique ; car l' « authenticité » des dramaturgies africaines d'aujourd'hui réside justement dans la radicalité des choix formels. La représentation de la violence par l'imbrication de matériaux divers et selon la sensibilité intrinsèque de l'auteur, constituent les nouvelles couleurs de l'africanité. Si l'on ne peut pas donner un contenu exact à ce terme, on pourrait tout de même déterminer le réseaux de notions qui lui sont proches et qui contribuent à saisir l'esprit dans lequel il baigne. L'absence, l'errance, la quête et l'exil sont des termes du champ sémantique de l'africanité qui part d'une béance identitaire, tâtonne, à la recherche de nouvelles dans des espaces étrangers. Ce qui explique la présence de « personnages-refugiés » tels que le Père, « *perché sur un arbre depuis six mois* » dans *Tout bas...si bas* (p. 16), Darling V dont « *là-bas, [les] sommeils étaient disparates* » et « *le cœur [rempli d'] herbes drues, opaques* » (p. 16), Aminata (*Comme des flèches*), plongée dans ses souvenirs et les détenues de *Mistérioso-119*, confinées dans des cellules plus morales que matérielles. L'exil de Makhiadi (*La Fable du cloître des cimetières*), lui, se fait au fur et à mesure qu'il se rapproche de l'enfer en quête de son « autre-lui ».

Si le dynamisme de la notion d'africanité est incontestablement lié à l'évolution du traitement de la violence, celle-ci reste aujourd'hui un concept plein d'ambiguïté et de contradictions. L'africanité prend en compte des facteurs autres que l'origine de l'écrivain dont l'identité se détermine par rapport à son choix esthétique.

Consacrée aux œuvres d'après 1990, la troisième partie de notre travail a permis de voir comment la violence a recouvert dans les théâtres contemporains une diversité de figures et de formes. Il en résulte que le traitement fait de ce phénomène par les auteurs de la nouvelle génération consomme la rupture amorcée au cours des années 80. L'écriture de la violence, en effet, n'est plus portée par une idéologie politique collective. Elle est le résultat d'une démarche individuelle, d'une volonté de libérer l'art des considérations raciale et culturelle. L'œuvre dramatique dès lors, constitue le lieu des singularités (à travers lesquelles les auteurs se distinguent les uns des autres), mais aussi d'une convergence esthétique fondée sur la désarticulation devenue un principe d'écriture. Les catégories dramatiques sont les premiers éléments visibles de cette entreprise de désenclavement du théâtre négro-africain. Violences d'ici et d'ailleurs, les conflits représentés disent le monde et ses ankyloses. C'est au cœur de l'univers que Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, José Pliya et leurs confrères plantent le décors de la tragédie. Les drames sont ceux de la vie quotidienne des hommes d'où qu'ils viennent. De la violence médiatique au conflit de génération en passant par les violences familiale, urbaine et économique, les dramaturges s'emparent de sujets qui ouvrent les frontières de l'Afrique sur d'autres horizons. Si l'histoire est éclatée de par sa pluralité, elle l'est davantage par sa construction fragmentée. Ce sont des morceaux de faits mis bout à bout dans un espace-temps dont l'instabilité est un catalyseur de tension. Le caractère presque irréel de cette catégorie souvent rêvée ou fantasmée dissimule les traits des personnages qui tirent leur agressivité de la « désidentification ». La mise en crise du personnage rimant dans les pièces contemporaines avec un balbutiement du système dialogique, est l'expression d'un dysfonctionnement généralisé du genre dramatique, d'une hybridation de la forme théâtrale. La construction de la violence implique ainsi des moyens tels que la radio, la télévision. Elle fait ressurgir la

tradition orale et repositionne le corps dont l'érotisme lexical et la présence au sein de la structure interne des pièces visent à dire autrement les drames sociaux. Cette imbrication de différents moyens d'expression bouleverse les habitudes dramaturgiques et donne de nouvelles caractéristiques telles que l'exil au théâtre africain. Présent dans la thématique, celui-ci devient le fondement d'une écriture qui s'éloigne davantage des normes classiques pour errer à travers des structures inattendues et incertaines. La distance culturelle que prennent les auteurs par le biais d'un brouillage sémantique et la délocalisation des repères du public, donne une autre approche des notions de politique, d'engagement et d'africanité. Porté par le poétique, le politique renvoie plutôt à la subtilité avec laquelle les violences sociales sont traitées. Les conflits gouvernants/gouvernés sont mués en une opposition entre le dictat de l'individualisme artistique et l'écriture concertée des remous.

L'engagement par conséquent, s'éclate en diverses quêtes visant chacune à inventer de nouvelles structures susceptibles d'opérer une recomposition des forces sociales à travers leur récupération artistique. Le pari personnel des jeunes auteurs est de contre-violenter avec des formes rebelles. C'est un engagement du « je » en tant que sujet et objet de la création, si bien que l'identité des dramaturges se détermine non plus par une appartenance raciale, mais à travers un ou des choix esthétique(s). L'africanité comme réalité globalisante et unifiante prend en compte des facteurs liés aux parcours individuels des auteurs et à leurs expériences personnelles. C'est aujourd'hui une notion creuse qui se nourrit d'ambiguïté et de contradiction. Etre africain est somme toute s'ouvrir au monde, s'imprégner de cultures diverses et de conceptions nouvelles. Les théâtres contemporains sont des espaces de questionnements où rien n'est abouti et définitivement acquis. Ils apparaissent tels de nouveaux chantiers dans la réorientation des drames africains. Ce sont

des boulevards ouverts pour stimuler la création et l'enrichissement artistique chez les jeunes dramaturges.

L'étrangeté et l'audace dont font preuve les écrivains contemporains sont l'implication de toute une atmosphère sociale favorable à une révision esthétique du théâtre africain de la violence. L'action des mouvements culturels, l'engagement des auteurs et la brèche ouverte par leurs devanciers ne sont pas à exclure de la nouvelle façon de traiter la violence. Ce sont des facteurs de conditionnement de ces écritures qui exposent la tragédie humaine avec les moyens qu'offre le contexte de la mondialisation, ce vaste marché d'échange de cultures et de connaissances. Les auteurs y ont trouvé la voie d'une libéralisation de l'écriture de la violence et d'un repositionnement du théâtre africain.

CONCLUSION GENERALE

Le but de notre recherche consistait à voir le dynamisme de la violence au sein des oeuvres africaines inscrites dans la période de 1930 à 2005. Ce phénomène y revêt diverses formes que l'on regroupe cependant en deux grandes catégories de dramaturgies répondant à des enjeux distincts : les théâtres de la violence politique ayant une portée idéologique commune d'une part et d'autre part les dramaturgies d'une violence éclatée fondées sur une recherche plutôt esthétique.

Nées à l'époque coloniale, les pièces de William Ponty, constituent le premier théâtre politico-idéologique africain dans la mesure où elles correspondent au projet d'assimilation qui enlevait au nègre toute liberté de création de même que la possibilité de porter un regard critique sur les pratiques occidentales. La violence, ici, se situe dans un conditionnement thématique et dans les modes d'écriture imposés par le colon. Les conflits traités sont, à dessein, issus des moeurs africaines afin de certifier la barbarie des colonisés et de justifier par là-même la mission civilisatrice. Le sacrifice humain, la violence des fétiches, les guerres claniques fondent dès lors la fable des pièces. Les matériaux traditionnels et les cadres naturels de la représentation indigène sont soumis au décor préfabriqué et à la mise en scène occidentale. Les contes et les légendes autrefois dits et chantés sont joués non pas par des conteurs et des musiciens émérites (socialement reconnus comme tels), mais par des acteurs professionnels. La parole perçue d'abord comme parole *stricto sensu*, puis comme mimique, danse, chant et musique ; une parole en quelque sorte totale, est ramenée à un simple échange classique entre

les acteurs. De là, découle la simplicité de l'intrigue, la parfaite cohérence de l'action ; toute la construction coercitive tirée de l'aristotélisme.

Au théâtre assimilé par le biais de l'idéologie coloniale, succède une dramaturgie de la violence qui fait a contrario, le procès du colon et prône à travers les luttes révolutionnaires, la réhabilitation des peuples assujettis. Nourri au socialisme marxiste, ce théâtre admet la primauté du fond censé participer à l'éducation et à la formation des masses. La forme dans cette optique, sert de prétexte aux écrivains dont l'objectif est de mettre l'écriture dramatique au service de l'action politique. Les œuvres échappent ainsi à la « gratuité artistique » dans la mesure où elles permettent la mobilisation du lecteur-spectateur autour d'un idéal : combattre la dictature des classes dominantes afin d'instaurer une société d'égalité. Elles apparaissent comme de véritables espaces de propagande politique, si bien que toutes les catégories dramatiques fonctionnent au rythme du conflit Blanc/Noir. N'ayant aucune identité propre, les personnages sont collectivement nommés et saisis à travers les actions subversives qu'ils mènent.

Quant aux discours proférés dans les œuvres, ils font office de catéchisme à travers lequel les meneurs des luttes incitent les masses au soulèvement. La forte dose de violence contenue, en effet, dans la parole, trouble le dialogue dont les répliques s'apparentent à des hymnes à la révolte. Le dialogue fonctionne ici comme un essai idéologique qui donne au texte dramatique l'allure d'un cours marxiste dispensé au public. L'esthétique marxiste, telle qu'elle apparaît dans les pièces, subordonne à la subjectivité des auteurs, un mode d'expression censéveiller la conscience collective. S'il est vrai, en effet, que chaque pièce semble offrir un traitement différent de la violence, il n'en demeure pas moins qu'elles s'insèrent toutes dans une

superstructure dont la révolution politique et sociale constitue le fondement. La forme marxiste est, de fait, un caractère d'identification d'une époque littéraire, d'un type de dramaturgie marqué par la lutte des classes que les écrivains africains représentent à travers la construction dualiste de la violence : colon/colonisé, espace d'oppression/espace de résistance. Cette dénonciation de la politique coloniale a pour objectif d'équilibrer les forces, mais surtout de sublimer la souffrance des opprimés.

Le théâtre des résistances à la conquête coloniale en constitue le cadre idéal. Sous l'influence des mouvements idéologico-culturels de la Négritude et des indépendances, les drames africains revêtent une fonction cathartique ayant pour but de galvaniser le peuple noir, de lui permettre de retrouver confiance et fierté à travers les batailles menées par les grandes figures africaines. La violence apparaît en tant qu'un moyen de réhabilitation et d'expression d'une revendication identitaire fondée sur une politique artistique et culturelle commune. Mais cette quête d'une africanité par la primauté du fond, pose au sein des théâtres dits engagés, le problème d'un appauvrissement esthétique et d'un cloisonnement de la création dans des considérations raciales. Il y a aux dires de Jacques Le Marinel, le risque « *d'un monologue idéologique abusant de la froide rhétorique et tuant la spontanéité esthétique* »¹.

Cette recherche formelle qui a manqué aux précédentes dramaturgies est entamée dans les pièces de la désillusion. Le maintien après les indépendances du système d'oppression colonial et l'échec de la Négritude ont suscité l'émergence d'un autre type de violence qui se soustrait progressivement de la portée idéologique vers une politique de rénovation esthétique. C'est une

¹ Jacques Le Marinel, « Théâtre négro-africain et théâtre universel » in *Le Théâtre négro-africain Actes du colloque d'Abidjan (1970)*, Paris, Présence africaine, 1971, p. 226.

dramaturgie charnière qui tente de mettre fin à une époque de « dictature » culturelle pour tendre vers une écriture innovante, expression d'une certaine liberté créatrice. L'amorce de la rupture dans laquelle s'investissent les auteurs de la violence du désenchantement se fait selon deux conceptions dont l'opposition rend bien compte de la difficulté à se libérer des canons occidentaux qui, du reste, font partie intégrante du patrimoine africain.

C'est dans un brassage culturel, avec une forte dose d'éléments traditionnels africains que les partisans d'une dramaturgie endogène de la violence procèdent au réaménagement esthétique. Ces écritures du « dedans » transcendent la Négritude en soumettant la tradition à l'esprit critique, afin de tendre vers une échelle élevée de l'inventivité. La problématique de cette conception de l'écriture de la violence, est de voir comment obtenir à partir d'un retour aux sources, un théâtre vivant, à la dimension du « génie » africain. Mais, peut-on véritablement exprimer sa particularité, sa différence avec les outils linguistiques de l'autre ? Cette préoccupation difficile à solutionner, trouve à défaut un palliatif dans le compromis entre le langage théâtral traditionnel et les pratiques scéniques modernes. On assiste avec les auteurs tels que Bernard Zadi Zaourou, Wèrèwèrè Liking à l'utilisation des légendes, des contes, des mythes et des rituels comme moule de l'histoire de la violence. Les pièces sont des univers où le passé et le présent rentrent en dialogue, en vue de la dénonciation des crises socio-politiques post-indépendantes. Le traitement de la violence à ce stade de la quête esthétique, renferme encore le poids d'une idéologie certes politique, mais surtout culturelle. Celui-ci porte sur la recherche d'une écriture devant traduire la part de l'Afrique dans les modes d'expressions dramaturgiques. Le souci d'appartenance raciale et sa monstration à travers les mécanismes de représentation constitue de fait l'enjeu de la vision endogène des dramaturgies de la désillusion.

On oppose à cette première perception du théâtre de la rupture, l'opinion « sonyenne » selon laquelle le principe d'une désarticulation du modèle classique et du recouvrement d'un nouveau cadre de la violence, passe par un travail de court-circuitage de l'univers linguistique français. Le conflit réside avec Sony Labou Tansi, dans l'écorchure du texte dramatique, auquel il mêle des mots étranges, expression de sa rébellion contre la langue du colon. Un tel projet d'écriture met nécessairement le langage au cœur de la dramatisation des conflits socio-politiques. Une étude sommaire du vocabulaire dans les œuvres du Congolais et de ses confrères a permis de voir l'aventure sémantique des mots dont la particularité bouscule les repères lexicaux du lecteur et pose la problématique de l'usage, de la manipulation du français dans les nations africaines en construction. L'inattendu que crée Sony Labou Tansi en attaquant volontiers la syntaxe française, annonce les couleurs d'un nouvel engagement qui marque un autre type de rapport des écrivains avec l'art dramatique.

Si on ne peut pas parler d'une véritable rupture chez cette génération de dramaturges, on souligne cependant le début d'un écart formel que vont élargir les auteurs d'après 1990 et ce, dans une vision autre que l'intérêt porté à la capacité d'une écriture à signifier, à véhiculer les aspirations d'une collectivité.

C'est à partir d'une diversité esthétique que la violence est transcrite dans les théâtres contemporains africains. Son éclatement s'accompagne dans les pièces, d'une certaine hybridité de la forme qui traduit le refus des auteurs de laisser définir leurs écritures. L'analyse dramaturgique qui a guidé notre travail, prend tout son sens avec des pièces aux structures à la fois variantes et complexes. La difficulté à catégoriser les créations théâtrales d'après 1990, relève de l'individualisme prôné par les auteurs et de l'expression de leur

singularité dans la monstration de violences échappant à la sphère continentale. C'est ce qui explique que les conflits s'enracinent dans des catégories dramatiques désarticulées. Le personnage s'absente du texte où les répliques, dénudées de toute présence physique, lui font perdre sa consistance et brouille son identité. Par sa fragmentation, la fable rend la violence éparse et pulvérise le sens tels des « éclats de verres » balancés au visage du lecteur-spectateur. Les dramaturges contemporains donnent l'impression de chercher non pas à écrire forcément des histoires violentes, mais à violenter par l'absence de conflits rigoureusement menés. L'espace et le temps sont plongés dans une sorte de neutralité qui rend difficile le travail d'identification des faits représentés dans les pièces. Le dialogue, quant à lui, est désarticulé par l'incohérence des répliques et par une parole qui s'égare, créant ainsi une fissure dans la chaîne « conversationnelle ». Aussi, le corps tragique est-il réinvesti dans le texte sous une forme lexicale. Il n'est plus à rechercher dans les méandres de la mise en scène, mais dans l'évocation du désir et des fantasmes. La tension charnelle présente dans les œuvres porte en elle les germes du conflit dramatique qu'elle noue et dénoue. Ce besoin qu'ont les auteurs de faire parler le corps à travers un déchaînement sensuel des mots répond plus à une politique de dénonciation des malaises humains qu'à un jeu d'érotisme.

Le théâtre contemporain africain, on le voit, est un espace d'incertitude où la forme, soumise à réflexion, imbrique divers modes d'expression. On arrive ainsi, à une intégration de médias dans l'écriture de la violence. La télévision notamment concentre par un tour de camera les événements et joue avec son effet de récupération sur l'accélération du rythme dramatique. La radio constitue un « relais de narration » qui supplée par endroit le dialogue. La tradition orale affiche également ses résidus à travers la dramatisation des mythes et

des contes. Le lyrisme de la violence et la structure narrative des monologues font cohabiter récit et jeu théâtral.

Si la particularité des théâtres contemporains réside à première vue dans l'audace formelle, celle-ci l'est davantage dans la remise en question systématique des fondements classiques de l'identité africaine. On assiste à un déracinement de l'œuvre dramatique, à son envol vers des « horizons de non-retour » dans la mesure où le traitement des conflits diffère d'une œuvre à une autre, sans un enracinement idéologico-culturel précis, sans une portée sémantique prédéterminée. La tendance actuelle est à une libre création à partir d'éléments beaucoup plus exogènes que favorise l'environnement mouvant des dramaturges. Le contexte d'émergence des théâtres contemporains que nous avons parcouru par le biais de la sociocritique justifient l'absence d'une idéologie fédératrice qui constituerait finalement une vision artistique : celle de ne rien définir, de laisser le « théâtre au vent », s'écrire avec les lettres du monde. L'actuelle production théâtrale noire est un saut fait dans l'inconnu, en ce sens qu'elle s'insère dans une initiative dont l'issue reste incertaine. C'est une aventure complexe dans laquelle le genre dramatique africain continue de s'interroger et d'être interrogé.

De cette écriture dynamique de la violence, résulte un déplacement des enjeux théâtraux qui soulève la question de l'avenir du drame africain à travers celle de son identité. Comment appréhender ces productions africaines qui imposent d'autres critères d'analyse ? Qu'est-ce qu'être africain ? Est-il encore opportun de rechercher l'africanité au sein des théâtres de ce continent ? Le métissage culturel davantage prononcé chez les jeunes auteurs, exilés pour la plupart,

entraîne inévitablement le théâtre africain à la croisée des chemins. On a à l'issue de cette évolution des formes de violences, une sorte de remise à zéro des pendules laissant ouvert le débat sur la conception du théâtre africain. Il en ressort également un changement de la réception qui porte à un troisième degré la violence contenue dans les faits représentés. En dehors du « coup de poing » qu'encaisse le lecteur-spectateur avec des formes retournantes et des situations atroces, en effet, celui-ci est amené à se faire violence en effectuant un travail sur lui-même, de sorte à être en phase avec les textes et à mieux s'en imprégner. On passe avec cette triple violence, d'un statut de spectateur rassuré, conditionné pour recevoir des messages politiques ciblés, à un public appelé à reconstruire le texte dramatique par ses propres repères. Celui-ci est désormais un acteur à part entière dont le rôle et la place sont de plus en plus importants dans le processus de création dramatique. Privé de son confort et arraché à sa passivité, le lecteur-spectateur est pris dans le tourbillon des mutations aussi bien sociales qu'esthétiques.

Quels que soient les changements opérés dans la manière de représenter le phénomène de la violence, il y a une constante qui reste substantielle aux drames négro-africains : l'Histoire. Comme une rampe, celle-ci suit toujours à la trace l'imaginaire des auteurs. Qu'il soit, un théâtre politiquement engagé, tourné vers le monde noir ou qu'il ne le soit pas, le théâtre africain reste marqué par le funeste qui rappelle les souffrances ontologiques des peuples noirs. La parole y est grave parce qu'empreinte de tragique. On y rencontre souvent un dialogue aux couleurs tragiques qui semble dire les frustrations des écrivains. Dès lors, les échanges cessent d'être gratuits pour donner à réfléchir, comme si l'objectif était d'interpeller d'une manière ou d'une

autre le destinataire. Derrière les différentes organisations du dialogue, en effet, transparait un besoin de reprendre en main son destin, d'échapper à « *cette quête du typique* »¹, au regard tout sachant de l'autre qui violente davantage en confinant les spectacles africains dans un « *enclos zoologique* »². Malgré les efforts des écrivains à brouiller les pistes et les repères à travers une destruction de l'univers dramatique, ressurgit l'aura d'un passé douloureux refusant toute gratuité de l'écriture de la violence. La monstration du tragique apparaît par conséquent comme une fatalité, un déterminisme auquel les artistes peinent à soustraire leurs œuvres :

Mon rêve aujourd'hui, ce serait d'écrire même une pièce à l'eau de rose, mais je n'y arrive pas. J'aimerais écrire une pièce qui ne parle pas de viol, une pièce où les oiseaux gazouillent, les feuilles tombent, la nature est belle...mais, systématiquement, comme par une espèce de fatalité, je me surprends en train de répondre à cette question que Dieu pose à Caïn ; « Qu'as-tu fait de ton frère ? » Cette question —« qu'as-tu fais de ton frère ? » — fonde à mon avis la spécificité du théâtre en tant qu'art.[...]»³.

Ce propos témoigne d'une caractéristique qui est commune aux théâtres africains d'où qu'ils émergent. Les effets psychologiques de la colonisation et le sentiment de dépassement et d'affirmation de soi fondent encore aujourd'hui les productions africaines. Bien que l'Histoire se fasse de plus en plus discrète au sein des œuvres, elle reste une voie d'analyse et/ou de lecture du théâtre africain à la naissance assez particulière. Koffi Kwahulé le reconnaît en ces termes :

¹ Kossi Efoui cité par Sylvie Chalaye in *Le Syndrome de Frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p. 20.

² *Ibidem*

³ Cf Koffi Kwahulé in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, Théâtres de Gennevilliers, 2001, p. 94.

Il est vrai qu'on ne peut pas expliquer l'œuvre d'un écrivain par son origine, mais en même temps il est difficile, dans le cas des écrivains africains, de les dissocier. Car nous avons une histoire particulière, nous avons un rapport à la culture tout aussi particulier puisque nous nous exprimons dans la culture de l'autre. Aussi, si ce qu'on écrit, apparemment, ne fait pas « africain », il me semble que quelqu'un qui n'a pas eu cette « condition » ne peut pas aborder l'écriture de cette manière-là.¹

Ce conditionnement social de l'écriture de la violence rendrait quelque peu utopique l'ambition des écrivains d'après 1990 d'avancer avec des masques, dans l'anonymat le plus total. C'est un paradoxe, une contradiction qui constitue le fondement même de ces théâtres contemporains. A l'image du zèbre (comme le confiait Koffi Kwahulé)², revêtant une double coloration, les dramaturgies d'aujourd'hui s'inscrivent dans une vision dialectique au sein de laquelle celles-ci prennent toute leur quintessence. Elles relèvent, en effet, d'un climat d'interrogation où fluctuent les opinions sur l'orientation à donner à la société de façon générale et à l'art en particulier. L'éclatement des formes de violence se justifie dès lors, par l'ambivalence d'une culture de plus en plus métissée. Les auteurs contemporains, en réalité, ont choisi de se loger dans l'entre deux ou dans « *l'entre-multiple* »³ et d'exploiter au mieux le brassage culturel qui en résulte. L'avenir du drame moderne africain se jouerait ainsi, dans le dialogue des divergences que présentait dans les années 1970 Jacques Le Marinel pour qui la « *force dramatique du théâtre négro-africain réside dans l'affrontement des forces contradictoires et*

¹ Cf. Koffi Kwahulé in *op. cit.* p. 92.

² Idem in « Vol de nuit », émission consacrée à la littérature africaine du 04 Décembre 2006 sur TF1 présenté par Patrick Poivre d'Avore

³ Expression empruntée à José Pliya in *Théâtre/Public*, n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 2001, p. 75.

équilibrées »¹. Le « nouveau visage » que la jeune génération essaie de donner au théâtre africain passe nécessairement par un moment de crise, de questionnement. Donner rendez-vous à un carrefour d'opinions où l'interrogation devient un moyen de construction, est une démarche audacieuse qui a cependant le mérite de proposer plusieurs entrées dans les dramaturgies africaines. Nous restons convaincus que des contradictions qui germent des œuvres contemporaines, se dégageront des voies nouvelles pour le théâtre négro-africain. C'est certainement ainsi que se fera son repositionnement dans l'espace théâtral.

¹ Jacques Le Marinel, « Théâtre négro-africain et théâtre universel » in *Le Théâtre négro-africain. Actes du colloque* d'Abidjan (1970), Paris, Présence africaine, 1971, p. 228.

BIBLIOGRAPHIE

I- LE CORPUS

I-1- De William Ponty au théâtre de la désillusion (1930-1990)

- AFANA
Jean-Laforest *Le Certificat de Sika*, Paris, D.A.E.C., 1972.
- AMON d'Aby
François Joseph *Kwao Adjoba* in *Le Théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Cercle Culturel Folklorique de la Côte-d'Ivoire, 1965, pp. 13-33.
- La Sorcière ou le triomphe du « dixième mauvais »* in *Le Théâtre populaire, en République de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Cercle Culturel Folklorique de la Côte-d'Ivoire, 1965, pp. 67-87.
- BEMBA Sylvain *Tarentelle noire et diable blanc*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.
- CISSE
Dia Amadou *Les Derniers jours de Lat Dior*, Paris, Présence africaine, 1987.
- COLLECTIF *La Ruse de Diégué* in *L'Education africaine*, numéro spécial, Dakar, 1937, pp. 69-80.
- COLLECTIF *Retour aux fétiches délaissés* in *L'Education africaine*, numéro spécial, Dakar, 1937, pp. 47-55.
- COLLECTIF *Sokamé* in *L'Education africaine*, numéro spécial, Dakar, 1937, pp. 81-93.
- DADIE
Bernard *Assemien Dehylé* in *L'Avant-scène*, numéro 343, Paris, 15 octobre 1965, pp. 37-43.
- Béatrice du Congo*, Paris, Présence africaine, 1970.
- Iles de tempête*, Paris, Présence africaine, 1973.
- Mhoi-Ceul*, Paris, Présence africaine, 1979.
- Papassidi, maître-escroc*, Abidjan, N.E.A., 1975.

- Monsieur Thôgô-Gnini*, Paris, Présence africaine, 1987.
- ELEBE Philippe *Simon Kimbangou ou le messie noir* suivi de *Le Sang des Noirs pour un sou*, Paris, Debresse, 1972.
- EL TAYEB
El Mahdi *Le Jeu des maîtres*, Paris, L'Harmattan, 1988.
- GADEAU
Koffi Germain *Adjo Bla* in *Le Théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire*, Abidjan, Cercle Culturel Folklorique de la Côte d'Ivoire, pp. 172–178.
- KUM'A
N'dumbe III
Alexandre *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.
- Le Soleil de l'aurore*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.
- LIKING
Wèrèwèrè *La Puissance de Um*, Abidjan, CEDA, 1979.
- Une nouvelle terre* suivi de *Du sommeil d'injuste*, Abidjan, NEA, 1980.
- MATIP Benjamin *Laissez-nous bâtir une Afrique debout*, Paris, Africascope, 1979.
- N'DAO Cheik *L'Exil d'Albouri*, suivi de *La Décision*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1967.
- L'Ile de Bahila*, Paris, Présence africaine, 1975.
- NDEBEKA
Maxime *Le Président*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1970.
- Equatorium*, Paris, Présence Africaine, 1987.
- NIANE
Djibril Tamsir *Sikasso ou la dernière citadelle* suivi de *Chaka*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1971.
- PLIYA Jean *Kondo le requin*, Paris, O.R.T.F.-D.A.E.C., 1969.
- La Secrétaire particulière*, Yaoundé, CLE, 1988.

- PROTAIS Asseng *J'accuse*, Paris, O.R.T.F., 1973.
- SALL Ibrahima *La République farce tragique*, Abidjan-Dakar, NEA, 1985.
- SONY
Labou Tansi
et
MAKHELE Caya *Le Coup de vieux*, Paris, Présence africaine, 1988.
- SONY
Labou Tansi *La Parenthèse de sang suivi de Je, soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, 1981.
- WADE Amadou
Moustapha *La Tragédie de l'indépendance*, Dakar, Grande Imprimerie Africaine, 1987.
- ZADI Zaourou
Bernard *Les Sofas suivi de L'Oeil*, Paris, L'Harmattan, 1983.

La Termitière précédé de La Guerre des femmes, Abidjan, N.E.I., 2001.

I-2- Les pièces contemporaines (1990-2005)

- AKAKPO
Gustave *La Mère trop tôt*, Morlanwelz, Lansman, 2004.
- EFOUI Kossi *La Malaventure*, Morlanwelz, Lansman, 1993.

Récupérations, Morlanwelz, Lansman, 1992.
- EL TAYEB
El Mahdi *L'Ephémère suivi de Le Sonneur de cor et Que les murs tombent*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- KWAHULE Koffi *Cette vieille magie noire*, Morlanwelz, Lansman, 1993.

Bintou, Morlanwelz, Lansman, 1997.

Fama, Morlanwelz, Lansman, 1998.

Jaz, précédé de *La Dame du café d'en face*, Paris, Editions Théâtrales, 1998.

Big Shoot, suivi de *P'tite-Souillure*, Paris, Editions Théâtrales, 2000.

Mistérioso-119 suivi de *Blue-S-Cat*, Paris, Editions Théâtrales, 2005.

LAMKO Koulsy *Ndo Kela ou l'initiation avortée*, Morlanwelz, Lansman, 1993.

Comme des flèches, Morlanwelz, Lansman, 1996.

Tout bas...si bas, Morlanwelz, Lansman, 1995.

LIAZERE Elie *La Complainte d'Ewadi*, Morlanwelz, Lansman, 1996.

MAKHELE Caya *Les Travaux d'Ariane*, suivi de *Destins* et de *Quelque part en monde*, Paris, Acoria/Asphalte, 2006.

La Fable du cloître des cimetières, Paris, L'Harmattan, 1995.

L'Etrangère, Monographie (à paraître).

NKASHAMA Pius Ngandu *L'Empire des ombres vivantes*, Morlanwelz, Lansman, 1991.

PLIYA José *Negrerrance* suivi de *Konda le roquet* et *Concours de circonstances*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Le Complexe de Thénardier, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2001.

Une famille ordinaire, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2001.

SONY Labou Tansi *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Précédé de *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent* (vol I), Morlanwelz, Lansman, 1995.

Antoine m'a vendu son destin, Paris, Acoria, 1997.

I-3- Autres pièces du repertoire africain francophone citées

- | | |
|----------------------|---|
| KWAHULE Koffi | <i>El Mona</i> , in <i>Liban, écrits nomades 1</i> , Morlanwelz, Lansman, 2001, pp. 109-135. |
| NORMAN
Rodrigue | <i>Trans'ahéliennes</i> , Morlanwelz, Lansman, 2004. |
| PLIYA José | <i>Les Effracteurs</i> suivi de <i>Nous étions assis sur le rivage du monde</i> , Paris, L'Avant-scène théâtre, 2004. |
| PROTAIS Asseng | <i>Trop c'est trop</i> précédé de <i>L'Etudiant de Sowéto</i> (Naïndouba Maoundoé), Paris, Hatier, 1981. |
| TCHICAYA
U Tam'Si | <i>Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku, Prince qu'on sort</i> , Paris, Présence africaine, 1979. |

II- ECRITS SUR LES THEATRES AFRICAINS

II- 1- Etudes critiques sur le corpus

- | | |
|-------------------------|---|
| BLACHERE
Jean-Claude | <i>Sony Labou Tansi, le sens du désordre</i> , Montpellier, Université Paul Valéry de Montpellier III, 2001. |
| BONNEAU
Richard | « Un tournant dans l'œuvre de Bernard Dadié : <i>Monsieur Thôgô-gnini</i> » in <i>Annales de l'Université d'Abidjan</i> , série D, Lettres, Tome III, 1970. |

- CARASSO
Jean-Gabriel « Du symbole à la scène », entretien avec Sony Labou Tansi in *Théâtre/Public* n°76/77, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Juillet-Octobre 1987, pp. 70-73.
- CHALAYE Sylvie « Afrique noire, écritures contemporaines d'expression française », in *Théâtre/Public* n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001.
- L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Morlanwelz, Lansman, 2001.
- Le Syndrome Frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, 2004.
- Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- COLLECTIF *EQUATEUR*, « Sony Labou Tansi, un citoyen de ce siècle », n°1, Octobre-Novembre 1986.
- DEVESA
Jean-Michel *Sony Labou Tansi. Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- KADIMA-NZUDJI
Mukala « *La Secrétaire particulière* » in *Notre Librairie*, n°41, Avril-Juin, 1978.
- KADIMA-NZUDJI
Mukala,
KOUVOUAMA
Abel et
KIBANGOU Paul *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- KOTCHY
Barthélemy *La Satire sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- KOUASSY
Guy « *Béatrice du Congo*, une pièce à une voix dans le vent du passé » in *Fraternité Matin* n°3277, 14 Octobre 1975.

- KOUNZILA Alain
et
MALANDA
Ange-Sévérin *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba, Corbeil-Esson, ICES, 1996.*
- LEZOU Dago
Gérard
et
N'DA Pierre *Sony Labou Tansi, témoin de son temps, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.*
- MAGNIER
Bernard « Sony Labou Tansi : un chouette petit théâtre bien osé » in *Théâtre/Public* n°158, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, pp. 20-24.
- MAKHELE
Caya (Coordonné par), *Textes et dramaturgies du monde 93, Morlanwelz, Lansman, 1993.*
- « Sony Labou Tansi, la vie à bras le corps » in *Alternatives théâtrales* n°48, avril 1995, pp. 38-41.
- MALANDA
Ange-Sévérin *Lire l'œuvre de Sylvain Bemba, Paris, CIREF, 2001.*
- MANI « Les élèves de William-Ponty au théâtre des Champs-Élysées » in *Paris-Dakar*, Août 1937.
- « De Gorée à Paris » in *Paris-Dakar*, Août 1937.
- MAUPOIL
Bernard « Le théâtre dahoméen : auteurs acteurs de l'école William-Ponty in *Outre-Mer* n°3, Septembre 1937, pp. 301-318.
- M'BANGA Anatole *Les Procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi (système d'interaction dans l'écriture), Paris, L'Harmattan, 1996.*
- M'BOUKOU
Dominique *La Dramaturgie de Sylvain Bemba (Mémoire de maîtrise), Université de Paris 3, 1980.*
- ROLAND (DE)
Elisabeth *Etude du théâtre de Sony Labou Tansi, Paris, L'Harmattan, 1996.*

- SIDIBE Valy *Le Tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, Ed. Flash Sy-Nani, 1999.
- « La dramaturgie de Sony Labou Tansi », in *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp.179–188.
- SIDIBE Valy, GNAOULE-OUPOH Bruno *Bernard Binlin Dadié conscience critique de son temps : actes du colloque international en hommage à Bernard Dadié*, Abidjan, C.E.D.A., 1999.
- UNIONMWAN Edebiri *Bernard Dadié. Hommage et études*, Cotonou, Ed. Flamboyant, 1992.
- VINCILEONI Nicole *Comprendre l'œuvre de Bernard Dadié*, Issy Les Moulineaux, Ed. Saint-Paul, 1987.
- VIBERT Marie-Noëlle *La Représentation de la mort dans le théâtre de Wole Soyinka et de Sony Labou Tansi* (Mémoire de maîtrise), Université de Paris 3, 1993.

II-2- Revues, articles, thèses et mémoires

- BA BOCAR Alpha « Point de vue sur le théâtre africain » in *Trait d'union* n°9, Mars-Avril-Mai 1956, pp. 78-87.
- BALDO Ali Suliman *Dramaturgie du théâtre négro-africain d'expression française* (Thèse de doctorat pour le troisième cycle), Université de Dijon, 1982.
- BEART Charles « Les origines du théâtre dans le monde. Position actuelle du théâtre africain » in *Compte rendu mensuel des séances de l'académie des sciences d'outre-mer*, Tome XXII, 6 Avril 1962, pp. 146-163.
- BONNEAU Richard « Aperçu du théâtre ivoirien d'expression française avant les indépendances » in *Anales de l'Université d'Abidjan*, série F, Lettres, Tome V, 1972, pp. 31-113.

CHALAYE
Sylvie

« Des dramaturgies qui ont du corps ou la musicale culbute de la langue » in *Notre Librairie*, n°151, Paris, CLEF, Juillet-Septembre 2003, pp. 48-55.

Africultures « théâtres en écritures » (n° spécial sur le festival des francophonies de Limoges à l'occasion de son 15^e anniversaire).

« Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain » dossier « la critique en question » in *Africultures* n°1, Paris, L'Harmattan, octobre 1997, pp. 27-34.

(Coordonné par) *Africultures* n°10, Paris, L'Harmattan, Septembre 1998.

« Théâtre d'Afrique noire ou la dramaturgie de l'exil » in *Africultures* n°15, Paris, L'Harmattan, février 1999, pp. 33-39.

Africultures n°41, « l'africanité en question », Paris, L'Harmattan, Octobre 2001.

Africultures n°50, « monde noir et scènes contemporaines », Paris, L'Harmattan, 2002.

COLLECTIF

Africultures, n°15, « L'écrivain face à l'exil », Paris, L'Harmattan, 1999.

Africultures, n°19, « Le corps africain », Paris, L'Harmattan, Juin, 1999.

Africultures, n°28, « Postcolonialisme : inventaire et débats », Paris, L'Harmattan, Mai, 2000.

COLLECTIF

Africultures, n° 65, « Où va la création artistique en Afrique francophone », Paris, L'Harmattan, Octobre-Décembre 2005.

COLLECTIF

Théâtre d'Afrique noire, Alternative n°48, n° spécial, 1995.

- COLLECTIF *Notre Librairie*, n°41, Paris, CLEF, Avril-Juin 1978.
- Notre Librairie*, n°87, « Littérature de Côte d'Ivoire », Paris, CLEF, Avril-Juin 1987.
- Notre Librairie*, n°92-93, « Littérature congolaise », Paris, CLEF, Mars-Avril 1988.
- Notre Librairie*, n°100, « Littérature camerounaise », Paris, CLEF, Janvier-Mars 1990.
- Notre Librairie*, n°102, « Théâtre, théâtres », Paris, CLEF, Juillet-Août 1990.
- Notre Librairie*, n°146, « Nouvelle génération », Paris, CLEF, Octobre-Décembre 2001.
- Notre Librairie*, n° 148, « Penser la violence », Paris, CLEF, Juillet-Septembre 2002.
- Notre Librairie*, n° 151, « Sexualité et écriture », Paris, CLEF, Juillet-Septembre 2003.
- Notre Librairie*, n° 162, « Théâtres contemporains du Sud (1990-2006) », Paris, CLEF, Juin-Août 2006.
- CORNEVIN
Robert « Le théâtre d'Afrique noire » in *Comptes rendus mensuels des séances de l'Académie des sciences d'outre-mer*, Tome XXIX, Décembre 1969, pp. 454-487.
- DADIE Bernard « Mon pays et son théâtre » in *Le Théâtre indigène et la culture franco-africaine*, n° spécial de *L'Education africaine*, Dakar, 1937.
- DIAKHATE
Ousmane « Introduction au théâtre africain francophone » in *Encyclopédie mondiale du théâtre contemporain*, (vol. 3 Afrique), Londre, Collection Routhedge reference, 1997.
- « Théâtre, solidarité et intégration sociale », in *Symposium international sur le théâtre* organisé par des écrivains du Sénégal, 1996.

- EFOUI Kossi « La mise à jour » in *Notre Librairie*, n°148, Paris, CLEF, Juillet-Septembre 2002, pp. 6-9.
- GUINGANE Jean-Pierre « De Ponty à Sony » in *Notre Librairie*, n°100, Paris, CLEF Janvier-Mars 1990.
- HOURANTIER Marie-José « L'introduction de la technique du conteur dans le théâtre-rituel négro-africain » in *Séminaire de méthodologie de recherche et d'enseignement du conte africain*, Abidjan, AUPELF, Université de Côte d'Ivoire, 1990, pp. 11-17.
- KODJO Léonard *Théâtre et culture populaire en Afrique noire francophone, le théâtre de l'école normale William-Ponty* (Thèse pour le doctorat de 3è cycle), Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 1977.
- LAMKO Koulsy *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone* (sous la direction de Michel Beniamino), Université de Limoges, 2003.
- N'DIAYE Papa Gueye « La création dramatique, spectaculaire et musicale » in *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde Arabe*, Dakar, NEA, 1977.
- ROUBAUD Louis « L'art dramatique indigène en A.O.F ». in *L'Europe nouvelle* (XXI), Paris, 29 Janvier 1938.
- SCHERER Jacques « Sur la dramaturgie en Afrique noire francophone » in *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, édité par le Centre de Philologie et de littératures romanes, 1987, pp. 263-268.
- TRAORE Dominique *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française* (Thèse de doctorat), Paris, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005.

II-3- Autres écrits

- BEART
Charles *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Paris, Présence africaine, 1961.
- CHALAYE Sylvie
et
KWAHULE Koffi *Parcours de lecture de Ubu Roi de Alfred Jarry*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.
- CORNEVIN Robert *Le Théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Paris, Le livre, 1970.
- FIANGOR
Rogo Koffi *Le Théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des rapports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- HOURANTIER
Marie-José *Du rituel au Théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- HOURANTIER
Marie-José,
LIKING Wèrèwèrè,
SCHERER Jacques *Du rituel à la scène chez les Bassa du Camenoun*, Paris, Nizet, 1979.
- JUKPOR
Ben K'anene *Etudes sur la satire dans le théâtre Ouest-africain francophone*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- KWAHULE Koffi *Pour une critique du théâtre ivoirien*, Paris, L'harmattan, 1996.
- MAKHELE Caya,
LIGIER Françoise,
BEAUMARCHAIS
Annick *Textes et dramaturgies du monde 1993*, Morlanwelz, Lansman/RFI, 1995.

- NGANDU
Pius Nkashama *Théâtre et scène de spectacle : études sur la dramaturgie et les arts gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- PRESENCE
AFRICAINNE *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain (15-29 Avril 1970)*, Paris, Présence africaine, 1971.
- RICARD
Alain *Théâtre et nationalisme : Wolé soyinka et le roi Jones*, Paris, Présence africaine, 1972.
- L'Invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, l'Age d'homme, 1986.
- SCHERER Colette (sous la direction de) *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la bibliothèque Gaston Baty*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- SCHERER Jacques *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, P.U.F., 1992.
- TRAORE Bakary *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958.

III- OUVRAGES SUR LE THEATRE ET LA DRAMATURGIE

III- 1- Ouvrages méthodologiques

- CHAUVEAU
Jean-Pierre *Lire le baroque*, Paris, Dunod, 1997.
- DUCHATEL
Eric *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998.

- FORESTIER
Georges *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1993.
- LARTHOMAS
Pierre *Le Langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, P.U.F., 2001.
- MONOD
Richard *Les Textes de théâtre*, Paris, Cédic, 1977.
- NAUGRETTE
Catherine *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.
- PAVIS
Patrice *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
Vers une théorie de la pratique théâtrale, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- ROUBINE
Jean-Jacques *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- RYNGAERT
Jean-Pierre *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
Lire le théâtre contemporain, Paris, Dunod, 1993.
Lire en attendant Godot, Paris, Dunod, 1993.
- UBERSFELD Anne *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
Lire le théâtre II, Paris, Belin, 1996.
Lire le théâtre III, Paris, Belin, 1996.
Les Termes clés de l'analyse du théâtre, Paris, Seuil, 1996.
- VINAVER
Michel *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes sud, 1993.

III-2- Autres ouvrages

- ABIRACHED
Robert *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 (1^è Ed. 1978).
- AMIARD Claudine *Théâtre et Cinéma années vingt* (T. 1), Paris, Ed. série, « Etudes », 1990.
- ARISTOTE *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.
- ARTAUD
Antonin *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1994 (1^è Ed. 1978).
- ASLAN Odette *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1993.
- BARTHES
Roland *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- BOAL Auguste *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Maspéro, 1977.
- BORIE Monique *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?*, Paris, Librairie A.-G. Nizer, 1981.
- BRECHT Bertolt *Théâtre épique, théâtre didactique*, Paris, L'Arche, 1999.
- CHALAYE Sylvie *Du Noir au nègre : l'image du noir au théâtre de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- COLLECTIF *Mélanges offerts à Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramaturgiques*, Paris, Librairie A.-G. Nizer, 1986.
- DEJEAN Jean-Luc *Le Théâtre français depuis 1945*, Paris, Nathan, 1991.
- DORT
Bernard *Lecture de Brecht suivi de Pédagogie et forme épique*, Paris, Seuil, 1960.

- FORESTIER
Georges *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.
- GROSSMAN
Evelyne et
SALADOS Régis *Samuel Beckett, l'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998.
- GUENOUN
Dénis *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 2002.
- HUBERT
Marie-Claude *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Mayenne, Librairie José Corti, 1987.
- LIOURE
Michel *Le Drame*, Paris, Librairie Armand Colin, 1963.
- MAZALLIER-
GRÜNBERCK
Catherine et
GODE Maurice *Représentation du corps dans les arts du spectacle et la littérature des pays germanophones*, Université Paul-Valéry de Montpellier, 2004.
- MERVANT-ROUX
Marie-Madeleine *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.
- NOUBEL
Mann François *Beckett ou la scène du pire, études de En attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Champion, 1998.
- PICON-VALLIN
Béatrice *Les Ecrans sur la scène, tentation et résistance de la scène face aux images*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1998.
- PLANA Muriel *Roman, Théâtre, cinéma : adaptations, hybridation et dialogue des arts*, Rosny-sous-bois, Ed. Bréal, 2004.
- PRUNER Michel *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- RENAUD
Claude-Pujade *Expression corporelle : langage du silence*, Paris, Ed. EST, 1979.
- RYKNER
Arnaud *Théâtre du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1998.

- Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.
- RYNGAERT
Jean-Pierre (textes réunis par) *Écritures dramatiques contemporaines. 1980-2000 : l'avenir d'une crise. Actes du colloque des 6-8 décembre 2001*, Louvain-Le-Neuve (Belgique), 2002.
- RYNGAERT
Jean-Pierre et
SERMON Julie *Le Personnage théâtral : décomposition et recomposition*, Montreuil-sous-bois, Théâtrales, 2006.
- SARRAZAC
Jean-Pierre (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Ed. Circé, 2005.
- L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Editions de L'Aire, 1981.
- SCHERER Jacques *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- SERREAU
Geneviève *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.
- SZONDI
Peter *Théorie du drame moderne* (traduit de l'allemand par Patrice Pavis), Lausanne, l'Age d'homme, 1983.
- THOMASSEAU
Jean-Marie *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995.
- VINAVER
Michel *Écrits sur le théâtre* (textes réunis et présentés par Michel Henry), Paris, l'Arche, 1998.

III-3- Articles, Thèses et mémoires

- BANU Georges « Le fragment : crise et/ou renouvellement ? » in *Théâtre/public* n°39, Mai-Juin 1981, Gennevilliers, Le théâtre de Gennevilliers, 1981, pp. 40-44.
- CZAPLA
Anne-Laure *Un nouveau langage au théâtre, corps et texte chez Meyerhold et Kantor*, Université de Toulouse, 1998.
- EL MEJRI Selila *Poétique de la rupture dans le théâtre de Marguerite Duras* (thèse de troisième cycle), Université de Paris 3, 1987.
- HAWI Layla *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain français* (thèse de troisième cycle), Université de Lyon 2, 1981.
- KUNTZ Hélène *Poétique de la catastrophe dans les dramaturgies modernes et contemporaines* (Thèse de doctorat), Université de Grenoble 3-Stendhal, 2000.
- LEMAHIEU
Daniel « Écritures dramatiques contemporaines : mode d'emploi » in *Atlantiques* n°106, Bordeaux, Centre régional des lettres d'Aquitaine, février 1995.
- LUCET Sophie « Mémoires en fragments » in *Écritures dramatiques contemporaines. 1980-2000 : l'avenir d'une crise. Actes du colloque des 6-8 décembre 2001*, Louvain-Le-Neuve (Belgique), 2002.
- MICHENAUD Anne *La Conduite du récit dans la fiction dramatique contemporaine : la mise en intrigue à travers huit pièces de E. Durif, J.-P. Fargeau, B.M. Koltès et A. Llamas* (Mémoire de maîtrise), Université de Paris 3, 1991.
- PETIT JEAN André « La conversation au théâtre » in *Pratiques*, n° 41, Metz, CRESEF, Mars 1984, pp. 63-88.

- RYNGAERT
Jean-Pierre « Le destinataire flottant et la réponse à retardement dans le dialogue théâtral : note sur *Usinage* de Daniel Lemahieu » in *Mélanges offerts à Jacques Scherer. Dramaturgies, langages dramatiques*, Paris, Librairie A.-G. NIZET, 1986, pp. 363-368.
- « Samuel Beckett et le théâtre de la conversation : la mise en crise du dialogue » in *op. cit.* n° 11, Pau, Université de Pau, Novembre 1998, pp. 255-267.
- SALAME Ghassane *Approche idéologique et esthétique du théâtre politique au Liban (1968-1973) —Mémoire de maîtrise—* Beyrouth, Ecole Supérieure des Lettres, 1973.
- SARRAZAC
Jean-Pierre « Eléments d'une poétique théâtrale du quotidien » in *Théâtre/public* n°39, Mai-Juin 1981, Gennevilliers, Le théâtre de Gennevilliers, 1981, pp. 27-39.
- UBERSFELD
Anne « Beckett dit : je raconte » in *Revue esthétique*, n° spécial hors série, Paris, 1986, pp. 67-69.
- VINAVER
Michel « Une écriture du quotidien » in *Théâtre/public* n°39, Mai-Juin 1981, Gennevilliers, Le théâtre de Gennevilliers, 1981, pp. 21-26.

IV- OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA VIOLENCE

- CAMUS Albert *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- CHALAYE Sylvie « Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone ou le miroir inattendu des violences modernes » in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril 2001, pp. 35-40.
- COLLECTIF *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique Subsaharienne et des Antilles* (Vol I), Bologna, 1991.

- COLLECTIF *Notre Librairie*, n° 148, «Penser la violence », Paris, CLEF, Juillet-Septembre, 2002.
- COLLECTIF *Théâtre de la guerre*, Langres-Saint-Georges, Ed. Jalons critiques, 2001.
- DEBAISSEUX Martine et VERDIER Gabrielle *Violence et fiction jusqu'à la révolution*, Gunter Narr Verlag, Ed. Tübingen, 1998.
- FANON Frantz *Les Damnés de la terre*, Paris, Editions La découverte, 1985.
- GIRARD René *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1990.
- LESCOT David *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001.
- MICHAUD Yves *La Violence (Que sais-je)*, Paris, P.U.F., 1998.
- POULIN-BEAUFILS Eliane *Corps furieux, corps souffrant, la violence dans le théâtre contemporain de langue allemande*, Paris IV Sorbonne, 2000.
- WATHEE-DELMOTTE Myriane *La Violence : représentation et ritualisation*, Paris, L'Harmattan, 2002.

V- OUVRAGES SUR LA LITTÉRATURE AFRICAINE FRANCOPHONE

- ADOTEVI Stanislas *Négritude et négrologues*, Paris, Union Générale d'Édition, 1972.
- ANOZIE Sunday *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier, P.U.F., 1976.
- ANTOINE Regis *La Littérature franco-antillaise*, Paris, Karthala, 1995.

- BHELY-QUENUM Olympe « Ecritures noires en question » in *Notre librairie* n°65, Paris, CLEF, 1982, pp. 7-16.
- BETI Mongo *Main basse sur le Cameroun, autopsie d'une décolonisation*, Paris, Maspero, 1972.
- BETI Mongo et TOBNER Odile *Dictionnaire de la négritude*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- BLACHERE Jean-Claude *Négritude, les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- BONN Charles *Littératures des immigrations : exils croisés*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- BOUAZIS Charles *Littérarité et société, théorie d'un modèle de fonctionnement littéraire*, Paris, Maison MAME, 1972.
- CHEVRIER Jacques *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1989.
- COLLECTIF *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation (colloque de Yaoundé), 16-20 avril 1973*, Paris, Présence africaine, 1977.
- COLLECTIF *Notre Librairie* n° 85, « Littératures nationales 3 : Histoire et identité », Paris, CLEF, Octobre-Décembre, 1986.
- CONFIANT Raphaël *Aimé Césaire : une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.
- CORNEVIN Robert *Littérature noire de langue française*, Paris, P.U.F., 1976.
- COUSSY Denis *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.
- DEPESTRE René *Bonjour et adieu la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

- DERIVE
Jean
DELAS
Daniel
- « Pour lire la poésie africaine d'expression française »
in *Le Français aujourd'hui. La poétique. Apprendre à lire et à écrire*, n°51, Paris, L'A.F.E.F., Septembre 1980, pp. 61-76.
- DERIVE
Jean
- « Multiculturalité et hybridité dans la poésie senghorienne » in *Colloque ALA, Multiculturalism and cultural hybridity*, Austin, Texas, 25-29 Mars 1998.
- DIOP Papa Samba
- Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Littératures africaines, littératures francophones et utopies (Actes du colloque de l'A.P.E.L.A. du 27 Septembre 2002)*, Paris, Université de Paris 12, 2006.
- FAYOLLE
Roger
- « Quelle critique pour les littératures africaines » in *Notre librairie*, n° 119, Paris, CLEF, 1994.
- FONKUA
Romuald et
HALEN
Pierre
- (Textes réunis par) *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.
- GASSAMA
Makhily
- Kuma : interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar, NEA, 1978.
- GNAOULE-OUPOH
Bruno
- La Littérature ivoirienne*, Paris, Abidjan, Karthala et CEDA, 2000.
- HAUSSER
Michel
- Pour une poétique de la négritude* (tome I), Paris, Silex, 1988.
- Pour une poétique de la négritude* (tome II), Paris, Ed. Nouvelles du Sud, 1992.
- JAHN
Janheinz
- Manuel de littérature négro-africaine*, Paris, Resma, 1969.
- JOUBERT
Jean-louis
- Littératures francophones d'Afrique centrale*, Paris, Nathan, 1995.

- KESTELOOT
Lylia
Histoire de la littérature négro-africaine, Paris, Karthala, 2001.
- KESTELOOT
Lylia et
DIENG Bassirou
Les Epopées d'Afrique noire, Paris, Karthala, 1997.
- LUHAKA
Jean-Christophe
et al.
Le Roman africain face au discours hégémonique, Paris, L'Harmattan, 2000.
- MAKOUTA
MBOUKOU
Jean-Pierre
Les Grands traits de la poésie négro-africaine, histoire, poétique, signification, Abidjan, NEA, 1978.
- Les Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes, étude comparative*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- MAQUET Jacques
Africanité traditionnelle et modernité, Paris, Présence africaine, 1967.
- MATESO
Locha
La Littérature africaine et sa critique, Paris, ACCT-Karthala, 1986.
- MELONE
Thomas
De la négritude dans la littérature négro-africaine, Paris, Présence africaine, 1961.
- MIDIOHOUAN
Guy Ossito
L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française, Paris, L'Harmattan, 1986.
- MOFOLO
Thomas
Chaka : une épopée bantou (traduction française de V. Ellenberger), Paris, Gallimard, 1981.
- MOUNIER
Jacques
Exil et littérature, Université des langues et lettres de Grenoble, Ellug, 1986.
- MOURA
Jean-Marc
Littératures francophones et théorie postcoloniale, Paris, P.U.F., 1999.
- MOURALIS
Bernard
Littérature et développement, Paris, Silex, 1984.

- NAUMANN
Michel *Les Nouvelles voies de la littérature et de la Libération africaine : une littérature "voyoue", Paris, L'Harmattan, 2001.*
- N'GAL Georges *Création et rupture en littérature africaine, Paris, L'Harmattan, 1994.*
- NKASHAMA
Pius Ngandu *Ecritures et discours littéraires : études sur le roman africain, Paris, L'Harmattan, 1989.*
- NZUJI
Kadima
GBANOU
Koula Selom (Textes réunis par) *L'Afrique au miroir des littératures. Mélanges offerts à N.Y. Mudimbé, Paris, L'Harmattan, 2003.*
- PAGEAUX
Daniel-Henri *Images et mythes d'Haïti, Paris, L'Harmattan, 1984.*
- RICARD
Alain *Littératures d'Afrique noire : des langues aux livres, Paris, Karthala, 1995.*
- ROMBAUT
Marc *La Poésie négro-africaine d'expression française : anthologie, Paris, Seghers, 1976.*
- SARTRE Jean-Paul *Orphée noire suivi de Anthologie de la Nouvelle Poésie nègre et malgache de langue française (Léopold Sédar Senghor), Paris, P.U.F., 1992.*
- SENGHOR,
Léopold Sédar *Ethiopiennes, Paris, Seuil, 1956.*
- Anthologie de la Nouvelle Poésie nègre et malgache de langue française, Paris, P.U.F., 1992.*
- TITINGA
Frédéric Pacéré *Le Langage des tam-tams et des masques en Afrique, Paris, L'Harmattan, 1991.*
- TOWA Marcien *Léopold Sédar Senghor : négritude ou servitude ?, Yaoundé, Clé, 1976.*
- ZADI
Zaourou Bernard *Césaire entre deux cultures, Dakar, NEA., 1978.*

Monographie : « L'application de la dialectique matérialiste à l'étude des textes littéraires », Université d'Abidjan, 1995.

ZIMMER Wolfgang « Entretien avec Zadi Zaourou Bernard » in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°48, 2^e trimestre, 1978, pp. 33-34.

VI- OUVRAGES GENERAUX

AVRON Henri *L'Esthétique marxiste*, Paris, P.U.F., 1970.

BAUDOT Alain et
DUMITRIU-VAN
Christine *Mondialisation et identité*, Toronto, Gref, 2001.

BEAUMONT Jacques *L'U.P.C. parle*, Paris, Maspero, 1971.

BENOIST
Luc *Signes, symboles et mythes (Que sais-je ?)*, Paris, P.U.F., 1977.

BENTLER Michael,
LEBDAI Benouada
et. al. *Histoire, fiction et mémoire. Actes du colloque du 27 au 29 Mars 2003*, Université d'Angers, 2003.

BIDIMA
Jean.-Godefroy *La Philosophie négro-africaine*, Paris, P.U.F., 1995.

BONN Charles et
MOUNIER Jacques *Exil et littérature*, Université des langues et lettres de Grenoble, 1986.

BOUCHE
Denis *L'Enseignement dans les territoires français de l'Afrique occidentale de 1817 à 1920 : mission civilisatrice ou formation d'une élite ?* Université de Lille III, Atelier Reproduction des thèses, 1975.

Histoire de la colonisation française (tome I), Paris, Le grand livre du mois, 2004.

- BRETON
André *Manifestation du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1994.
- BRUNEL Pierre *Histoire de la littérature française du moyen âge au XVIIIe siècle*, Paris, Bordas (2è Ed.), 1986.
- CAUVIN
Jean *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Editions Saint-Paul, 1980.
- CESAIRE Aimé *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la négritude*, Paris, Présence africaine, 2004.
- CHIANTARETTO
Jean-François *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ? Actes du colloque organisé par la B.P.I. les 23 et 24 mars 2001*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, Centre Pompidou, 2002.
- DELAFOSSÉ
Maurice *Les Nègres*, Paris, Rieder, 1927.
- L'Ame nègre*, Paris, Payot, 1923.
- DIOP
Cheikh Anta *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique ?*, Paris, Présence africaine, 1993.
- Nations nègres et culture : de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, (Vol. I et II), Paris, Présence africaine, 1979.
- Civilisation ou barbarie : anthropologie sans complaisance*, Paris, Présence africaine, 1988.
- DUCROT
Oswald
TODOROV
Tzvetan *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUMONT René *L'Afrique étranglée*, Paris, Seuil, 1982.

- Démocratie pour l'Afrique, Longue marche de l'Afrique vers la liberté*, Paris, Seuil, 1991.
- FANON
Frantz
- Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1975.
- Pour la révolution africaine*, Paris, La Découverte, 2001.
- FOULQUIE
Paul
- La Dialectique (Que sais-je)*, Paris, P.U.F., 1976.
- GOSELIN
- L'Afrique désenchantée*, Paris, Anthropos, 1978.
- GREIMAS
Agilrdas
COURTES
Joseph
- Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.
- HARDY
Georges
- Une conquête morale : l'enseignement en A.O.F.*, Paris, Armand Colin, 1917.
- HAY Louis,
et al.
- Le Manuscrit inachevé. Ecriture, création, communication*, Paris, Edition du C.N.R.S., 1986.
- HOUNTONDI
Paulin
- Sur la philosophie africaine : critique de l'ethnophilosophie*, Yaoundé, CLE, 1980.
- JAHN
Janheinz
- Muntu, l'homme africain et la culture négro-africaine*, Paris, Seuil, 1961.
- JOUSSE
Marcel
- Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.
- KERBRAT-
ORECCHIONI
Catherine
- Les Interactions verbales : approches interactionnelles et structures des conversations*, Paris, Armand Colin, 1998.
- L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1998.

- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine et COSNIER Jacques *Décrire la conversation*, Paris, Presse Universitaire de Lyon, 1987.
- KI-ZERBO Joseph *Histoire de l'Afrique noire : d'hier à aujourd'hui*, Paris, Hatier, 1978.
- LECLERC Gérard *La Mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, Paris, P.U.F., 2000.
- MEKONGO Emgba Louis *Afrique sans foi ni loi, mort aux droits de l'homme*, Paris, La Bruyère, 1990.
- MILNER Max *Exil, errance et marginalité*, Paris, Presse Universitaire de Sorbonne, 2004.
- MIRCEA Eliade *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- MVENG Engelbert *L'Art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux*, Yaoundé, CLE, 1974.
- NANCY Jean-Luc *Corpus*, Paris, Ed. A.M. Métailié, 1992.
- NIAMKEY-KOFFI *Les Images éclatées de la dialectique*, Abidjan, Presses Universitaires de Côte d'Ivoire, 1996.
- PFAFF Françoise *Entretien avec Maryse Condé*, Paris, karthala, 1993.
- STALINE *Le Marxisme et la question nationale et coloniale*, Paris, Editions du Centenaire, 1974.
- TADIE Jean-Yves *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1987.
- WARNIER Jean-Pierre *La Mondialisation de la culture*, Paris, La découverte et Syros, 2004.
- WOLE Soyinka *Cet homme est mort*, récit traduit de l'anglais par Galle Etienne, Paris, Karthala, 2001.

ZAHAN
Dominique

La Dialectique du verbe chez les bambara, Paris,
Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1963.

ZIEGLER Jean

Main basse sur l'Afrique, Paris, Seuil, 1978.

ANNEXES

I

RESIDENCES D'ECRITURE :

ENTRETIEN AVEC MONIQUE BLIN.

Vous menez depuis des années diverses actions en vue de promouvoir les écritures théâtrales d'expressions françaises et avez toujours choisi de donner un coup de pouce aux écritures du Sud. Comment s'explique cet engagement qui est le vôtre ?

Le théâtre pour moi, c'est la vie. Faire du théâtre c'est participer à la réflexion d'une ville d'une région, d'un pays. Et je ne crois pas savoir-faire autre chose. Voilà 45 ans que j'ai cette même conviction ! J'ai commencé à travailler à Nanterre au Théâtre des Amandiers en 1965. Il s'agissait de travailler pour le public des banlieues qui n'avait pas la possibilité de venir à Paris. Il a été ensuite question de travailler dans une région, notamment Limoges. Il fallait faire connaître au public de cette région d'autres écritures, en collaborant avec les artistes des pays où le français est une langue écrite. Depuis 2000, j'œuvre à l'émergence de nouvelles écritures. Il faut en effet penser à la nouvelle génération et l'accompagner pour qu'elle puisse se faire connaître. J'ai dirigé le Festival International des Francophonies à Limoges depuis 1984, j'ai toujours donné la priorité aux théâtres du continent africain, parce que j'estime qu'il a beaucoup à montrer et à partager. Avec "Ecritures vagabondes", on a également travaillé dans les pays du Maghreb, en Syrie, au Liban. On ira bientôt en Palestine. C'est essentiel de travailler sur ces terrains sensibles.

Aviez-vous une affinité avec l’Afrique, avant de vous engager dans la promotion des théâtres issus de ce continent ?

Non, pas du tout. Au cours des dix-sept années passées au Théâtre des Amandiers à Nanterre, j’ai eu l’occasion de travailler sur le théâtre germanique, tchécoslovaque, américain. Et nous avons juste fait une semaine de cinéma africain. Mais, c’est en créant le Festival des Francophonies que j’ai effectué mes premiers voyages sur le continent africain. Le tout premier fut au Cameroun. Ensuite, la Côte d’Ivoire ; puis, dans plusieurs autres pays. On n’apprend pas l’Afrique en restant en France. Il faut aller sur le terrain rencontrer les gens et comprendre les situations.

Et comment vous êtes-vous retrouvée sur les chemins du théâtre africain ?

Créer le Festival International des Francophonies, c’était choisir de travailler avec des artistes venant de tous les pays du monde où l’on s’exprime en français. Et l’intitulé de cette manifestation a du sens. Le mot francophonies au pluriel signifie qu’on défend non pas la francophonie, mais l’expression des auteurs qui partagent la langue française.

A Limoges, vous avez mis en place des résidences d'écriture et créé la Maison des auteurs. Aujourd'hui, avec "Ecritures Vagabondes" vous menez plutôt des ateliers nomades...

Nous avons lancé ce qu'on appelle des parcours d'écritures. L'idée est de réunir des auteurs des pays du Nord et du Sud et de les emmener à Bamako ou Anvers. Au nombre de huit ou dix, ces auteurs se retrouvent ensemble afin de lire et critiquer réciproquement leurs textes. L'objectif, ici, est de remettre en cause ses certitudes et d'apprendre à connaître l'autre. Au bout d'un mois, chacun rentre chez soi. Et, au bout de six mois, selon le type de résidence, l'écrivain doit produire un manuscrit lu et apprécié par un comité qui donne ensuite son avis pour l'éditer. On organise des lectures pour que les textes édités soient connus du public. Des comédiens sont également engagés pour que les auteurs entendent leurs textes et puissent éventuellement faire évoluer leur texte. On a finalement appréhendé en rencontrant les auteurs de ces différents pays combien il était nécessaire de travailler pour que l'écriture dramatique bouge et se fasse connaître.

Pourquoi défendez-vous le principe de "l'accompagnement en écriture" ?

C'est le mélange qui importe. Dans certains endroits, nous avons fait des résidences avec des auteurs confirmés, comme aux Liban ou à Anvers. Et dans d'autres, ce sont plutôt des chantiers où des auteurs aînés parrainent de jeunes auteurs. A Bamako, récemment, ce sont Eric Durnez qui est belge et le tchadien Koulsy Lamko qui ont animé le chantier avec de jeunes dramaturges tandis que Claude Yersin, qui est metteur en scène à Angers, travaillait avec

des comédiens sur les textes que les auteurs étaient en train d'écrire. Après notre départ, les écrivains terminent leurs manuscrits et nous les font parvenir. On continue à travailler ensemble par internet.

L'accompagnement prend donc également en compte le suivi qui se fait après le passage à l'atelier ?

Oui. Il consiste à garder le contact avec l'auteur si celui-ci le désire. On reste en relation et on échange des questions et des réponses. L'essentiel, c'est de ne pas abandonner l'auteur après notre départ.

Quelle est la durée d'une résidence ?

Elle varie selon les lieux d'accueil, entre trois à quatre semaines. Les chantiers en revanche se déroulent sur quinze jours.

Comment se fait le recrutement des auteurs ? Font-ils une demande ou allez-vous à leur rencontre ?

La démarche se fait dans les deux sens. Maintenant que nous sommes connus, nous recevons beaucoup de sollicitations. Soit les auteurs nous écrivent et nous envoient leur manuscrit, soit ils sont recommandés par d'autres auteurs.

Comment se fait la sélection pour participer à ces résidences ?

Les auteurs sont retenus en fonction des promesses que l'on peut déceler dans leur écriture. On réunit un comité. Ce n'est pas "Écritures Vagabondes" seulement qui fait la sélection puisqu'on s'associe à un Théâtre, comme La Comédie de Saint-Étienne, ou le Nouveau Théâtre d'Angers. Quand la résidence a lieu en Afrique, c'est une association du pays d'accueil que nous sollicitons, l'association (d'auteurs) SEBEN à Bamako, "Échelles d'Écriture" au Togo et prochainement "Traces d'écritures" en Guinée.

Quelles sont les actions que vous entreprenez pour soutenir les auteurs, au-delà des ateliers ?

Nous travaillons surtout à les faire connaître, c'est déjà énorme (rire). Il y a en effet beaucoup à faire, ne serait-ce qu'en Afrique. Mais nous participons à des festivals, nous organisons des lectures avec des comédiens, nous aidons les auteurs à participer aussi à des manifestations, à aller voir ailleurs ce qui se passe.... A chaque fois qu'on organise une résidence ou un atelier, on fait circuler des livres, des cassettes vidéos et des revues littéraires.

Pourquoi les femmes dramaturges semblent si peu présentes dans vos différents projets d'écriture ?

On n'en trouve pas ! (rire) Voilà le problème ! Vous verrez beaucoup de femmes québécoises qui écrivent, mais très peu de femmes syriennes et

africaines, parce que celles-ci sont souvent coincées dans les problèmes familiaux. La femme est occupée à gérer la maison. Elle n'a pas la possibilité de sortir. Il y a heureusement quelques exemples positifs. Mais, pour des raisons que vous connaissez vous-même, la femme éprouve beaucoup de difficultés à avoir une place sociale dans son pays. Elle n'a pas accès à la culture. Notre volonté, c'est d'atteindre l'équilibre entre les auteurs masculins et féminins. C'est très difficile. Quand on sollicite les associations locales comme SEBEN à Bamako dans ce sens, on ne reçoit pas de propositions. Cette année par exemple, elles ne nous en n'ont pas fait. C'est moi qui ai dû trouver des femmes par le biais de contacts personnels. Et il y a eu cette année à Bamako deux femmes. Il faut l'avouer, nous avons encore beaucoup de mal à parvenir à une parité au sein des ateliers. Mais nous ne baissons pas les bras.

Quel est l'intérêt pour les auteurs d'effectuer des résidences loin de leur pays d'origine ? Koffi Kwahulé, Ivoirien au Liban ? Rodrigue Norman, Togolais au Mali, Gustave Akakpo en Syrie ?

Justement c'est aider les auteurs à sortir de leur pays d'origine ; parce que très souvent les artistes restent enclavés ici ou ailleurs. Ils ne peuvent pas voyager pour des raisons politiques et économiques. C'est important d'emmener un Togolais en Syrie pour connaître la culture arabe. De même pour une Syrienne d'aller au Togo afin de rentrer en contact avec la culture africaine qu'elle n'avait jamais appréhendée. Il faut créer des passerelles, des échanges pour que les mentalités changent. Si on reste toujours dans son pays, on a que ses propres certitudes. Et je ne parle pas seulement de ceux qui travaillent dans le théâtre. Il faut apporter dans la vie quotidienne, des éléments et du souffle à la réflexion des uns et des autres, pour ne pas rester coincés avec toutes ses

convictions en pensant qu'on a raison. Chaque humain doit bouger en permanence, évoluer dans sa tête pour comprendre l'autre, pour comprendre le monde, afin que s'estompent tous ces problèmes qui nous envahissent.

Comment se fait le choix du lieu de résidence ?

Il se fait soit à l'initiative de l'association, soit à la demande d'associations du pays d'accueil. Nous sommes allés au Maroc sur l'invitation du Centre Culturel Français. Il en est de même pour la Syrie et pour Anvers dont la demande a été acceptée deux ans plus tard, parce qu'elle ne semblait pas prioritaire. On ne fait rien tout seul. Tout dépend du désir de l'autre. Il faut qu'en face il y ait une envie de rencontre. On n'impose rien. L'association propose et répond aussi à des invitations. Nous ne pouvons rien entreprendre sans un partenaire sur place. Notre déplacement nécessite une rencontre préalable entre deux structures ; c'est-à-dire "Ecritures Vagabondes" et une structure du pays sollicitant.

Les résidences d'écritures sont-elles toujours assorties d'un thème ?

Non, pas toujours. Lors de la première résidence nomade au Liban nous avons retenu le thème des frontières. Celle du Maroc avait pour thème le voisinage, sous toutes ses formes. Voisinage du quartier, de l'immeuble, de deux pays. A la demande des auteurs, à Bamako, nous avons travaillé sur le thème masculin/féminin. Mais le thème n'est pas un carcan, juste une suggestion pour lancer l'inspiration, et parfois, il n'y en pas. L'écrivain n'est pas obligé de

s'inspirer du thème choisi ni de le traiter au premier degré. Il y a plusieurs façon d'aborder un sujet. Chacun est libre d'écrire ce qu'il veut. Il m'a cependant semblé que le thème des frontières au Liban a été très "inspirant" pour les auteurs, tellement ce pays traversé de conflits vit autour de ses frontières et des tensions qu'elles suscitent.

Comment se mesure la réussite d'une résidence d'écriture ?

Tout dépendant du chemin que prennent par la suite les écrivains qui ont participé et de la qualité des textes qui trouvent le jour, s'il sont susceptibles d'être édités ou d'être proposés à des metteurs en scène. Quand un auteur n'évolue pas après l'atelier et que rien de nouveau ne se passe pour lui, alors nous avons le sentiment de ne pas avoir atteint notre objectif. Mais c'est très exceptionnel.

Quelles sont les réussites dont vous êtes fière ?

Gustave Akakpo a écrit plusieurs pièces, la comédie de Saint-Étienne va monter Catharsis à l'automne 2006 qui va être interprété par des comédiens togolais dans la mise en scène de Jean Claude Berutti. C'est également le cas de Rodrigue Norman qui circule beaucoup, organise des interventions et a même l'intention de créer un théâtre au Togo ou Amre Sawah à Damas dont la création vient de se faire par Catherine Boskowitz.

A quel moment décidez-vous de publier un texte ? Seulement quand il est abouti ?

Silvia Berutti qui a une grande expérience, est chargée, après le délai requis, de collecter les manuscrits des auteurs. Le comité de lecture se réunit par la suite. Chaque manuscrit est lu par trois personnes et chacune d'elles rédige une fiche de lecture dont nous prenons connaissance en compagnie de l'éditeur Lansman. Pour choisir les textes à éditer, on est obligé d'être exigeant parce que la réputation de la collection et de l'éditeur sont engagés. On n'édite pas pour faire plaisir à un auteur, mais parce qu'on estime que son manuscrit est de qualité. La priorité cependant est donnée aux jeunes auteurs plutôt qu'aux aînés, qui eux, ont plus de facilité à se faire connaître. Nos moyens ne nous permettent d'éditer que trois volumes par an. S'il arrive qu'un texte de qualité ne soit pas édité, soit nous demandons à l'auteur de le faire publier par une autre maison, soit nous essayons d'en faire la promotion.

Combien de temps s'écoule entre l'entrée en résidence et la publication d'un texte. Y a-t-il un délai ?

L'auteur doit déposer son manuscrit dans les six mois qui suivent la résidence. Mais ce délai peut être prolongé jusqu'à la prochaine session si l'écrivain doit revoir son texte.

Votre action semble prioritairement s'intéresser aux écritures. Et la dimension spectacle ?

Nous ne sommes pas producteurs de spectacles. La conduite des chantiers et des résidences, exige un travail énorme alors que nous avons des moyens limités. Nous essayons de faire se rencontrer auteurs et metteurs en scène. On propose les textes à des centres dramatiques, à des festivals. On organise également des lectures à Paris, notamment au Théâtre du Rond-Point

Quels sont vos projets à venir ?

Je ne suis plus maintenant la présidente de l'association. Je l'ai été pendant cinq ans. J'ai demandé à ce qu'un auteur ou quelqu'un d'autre dans l'association prenne la présidence parce que je trouve qu'il faut que la roue tourne. Mohamed Kacimi a été nommé président, auteur d'origine algérienne. C'est lui qui insuffle les grandes lignes. Il y a des conseils d'orientation dans lesquels il y a discussions. En octobre 2006, une résidence en territoires palestiniens et en Israël est prévue ainsi qu'un chantier en Guinée Conakry. C'est une initiative d'un auteur guinéen qui, marqué par le chantier effectué à Lomé, a décidé d'en faire autant dans son pays d'origine. Il prépare une rencontre de jeunes auteurs avec l'association qu'il a créé et Ecritures Vagabondes . Une journée de lectures de textes d'auteurs du continent Africain et du Liban est prévue au Théâtre du Rond-Point le 17 Juin dans le_cadre des journées Beaumarchais. Il y aura des lectures dans différents autres lieux : au Théâtre 13, à Bruxelles au Festival de Bussang. Mohamed Kacimi a des contacts pour 2007, au Canada, à Toronto et Montréal. C'est une demande. Une résidence s'effectuera par ailleurs en Mauritanie.

Si vous deviez faire un bilan ?

L'association a maintenant un bureau avec une administratrice qui travaille à mi-temps, de sorte que l'association ne repose plus sur du bénévolat, mais qu'elle se professionnalise car plus les années passent, plus il y a du travail.

L'association est connue et reconnue. Elle est aujourd'hui souvent sollicitée. Le chemin se transforme en route, il y a une évolution. Les choses bougent également du côté des auteurs dont les textes sont édités dans la collection Ecritures vagabondes chez Lansman ou chez d'autres éditeurs : vingt six titres à travers dix-sept volumes. Il y a par ailleurs une douzaine de créations théâtrales et de nombreuses lectures. Soixante huit auteurs ont travaillé avec Ecritures vagabondes depuis 2000

Edwige GBOUABLE, Paris, le 08 Mars 2006

II

CHANTIER D'ECRITURE : UNE EXPERIENCE D'ACCOMPAGNEMENT ENTRETIEN AVEC ERIC DURNEZ

D'origine belge, Eric Durnez fonde en 1987 à Bruxelles, après des études de mise en scène théâtrale à l'INSAS (Bruxelles) et une formation continue au sein du mouvement C.E.M.E.A. (Centre d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active,) une compagnie professionnelle, Le Théâtre des conventions, avec laquelle il monte ses pièces et celles d'autres auteurs. Il s'investit, en dehors de la dramaturgie, dans l'écriture de romans, de nouvelles, de poèmes et est auteur de plusieurs articles. Membre fondateur et actuel secrétaire de l'association « Ecritures Vagabondes », Eric Durnez prend souvent part aux résidences d'écritures en tant qu'écrivain mais aussi intervenant chargé de l'encadrement des jeunes auteurs.

N'y a-t-il pas dans les chantiers d'écriture un risque de conditionnement, voire de canalisation de la création ?

C'est une vraie question. Quand j'anime un atelier, je pars du fait que mon rôle est d'essayer de comprendre ce que veut l'auteur qui est en face de moi. Quel est son projet d'écriture ? Parvient-t-il à le définir ? L'objectif n'est donc pas d'influencer les écrivains, mais de créer les conditions pour qu'ils se sentent libres de développer leur univers imaginaire. C'est pourquoi nous faisons lire et jouer les textes par des comédiens, posons des questions dans le seul but d'amener les auteurs à « muscler » leurs écritures. Aussi, varions-nous les animateurs d'ateliers au sein de l'association « Ecritures vagabondes », afin

que les écrivains rencontrent des approches très différentes et bénéficient d'expériences et de goûts divers. L'atelier est un temps privilégié où nous prenons des risques et faisons des tentatives qui peuvent aboutir ou non. L'expérience de Rodrigue Norman et de Gustave Akakpo en est un exemple. Ce sont deux jeunes auteurs qui, après l'atelier organisé au Togo en 2001, ont continué de travailler. Ils ont su tirer profit de cette rencontre et se faire une solide expérience en matière d'écriture.

Est-ce qu'on peut voir les « chantiers d'auteurs » comme une sorte d'aventure où il n'y a pas de résultats spécifiques attendus ?

Bien sûr. On ne met pas la pression sur les auteurs en leur imposant par exemple, d'achever une pièce en 15 jours. Ce qui compte pour nous, c'est d'être dans une démarche, de donner aux auteurs des outils leur permettant de recentrer le travail quand il n'avance pas. Apprendre par exemple, à lire et à écrire avec un maximum de sens critique et de distance. Pouvoir se poser la question fondamentale à son projet d'écriture. Il est certes, très difficile pour un auteur d'être un bon lecteur de soi-même ; mais c'est de cette façon que l'on progresse dans le bon sens. Moi, je n'ai pas de modèle de théâtre et ne saurai vous dire ce que c'est qu'une bonne pièce. Personnellement quand j'écris, je ne sais pas à l'avance ce à quoi cela va aboutir.

A quel moment sentez-vous que l'atelier est une expérience réussie ?

J'ai des satisfactions quand je vois qu'un auteur continue d'écrire après un atelier et que j'ai le sentiment qu'il avance. C'est le cas de Rodrigue Norman ou de Gustave Akakpo, avec lesquels on a fait un bout de chemin. Mais tout

cela n'est jamais terminé, n'est jamais sûr. Ce n'est pas une science exacte. C'est de l'art et donc c'est forcément aléatoire, délicat.

Pensez-vous que le brassage culturel que créent les chantiers d'écriture ait une influence sur les auteurs ?

Probablement oui. On y est sans doute trop plongé pour s'en rendre compte. Vu ma propre expérience, je pense que oui. J'avais très peu lu de textes et rencontré d'auteurs africains avant mon premier voyage en 2001 pour l'Afrique. Des expériences vécues dans ce continent, est sortie ma pièce intitulée « Bamako ». Je suis certain que cela a joué sur mon écriture et l'a enrichi quelque part.

Qu'est-ce qui vous a marqué en tant que participant à ces ateliers ?

C'est notamment les différences de perceptions par rapport à certaines réalités telles que l'amour. C'est pourquoi dans « Bamako », la pièce que j'ai écrite après mon premier séjour, il y a une difficile histoire d'amour entre un jeune africain et une jeune femme belge, parce que ceux-ci ne voient pas les choses de la même manière. J'ai par exemple, appris une fois au Mali, l'importance du droit d'aînesse et des codes régissant les alliances ethniques. Le fonctionnement de la famille africaine, l'organisation du mariage, toutes ces choses de la vie quotidienne se déroulent différemment chez nous. Et je trouve tout cela stimulant et nourrissant pour moi. Avec ces voyages, en effet, l'écriture me vient plus facilement, parce que j'ai beaucoup de questions. Parfois des colères et de l'incompréhension aussi.

Si vous deviez donner un avis sur la part du théâtre africain que vous connaissez ?

Il n'y a pas un théâtre africain, pas plus qu'il y a un théâtre européen. Il y a autant de théâtres qu'il y a d'auteurs. Je pense qu'il y a eu une génération forte d'écrivains. Et puis, il y a eu une espèce de creux, soit parce que ces écrivains sont décédés, soit parce qu'ils ont quitté l'Afrique. On a le sentiment de s'être retrouvé avec de jeunes auteurs un peu orphelins qui veulent écrire le théâtre, mais n'ont pas assez d'aînés pour les accompagner. Ce n'est qu'une impression. Concernant le théâtre, il y a bien évidemment la présence très forte de la tradition, de l'oralité que de nombreux critiques ont déjà relevée. Ce qui m'intéresse, moi, c'est qu'on voit surgir des textes qui sont vraiment du théâtre d'aujourd'hui, mais que je ne qualifie pas systématiquement d'africain. Je vais d'ailleurs animer ces jours-ci un atelier de 10 jours que j'appelle "scène d'Afrique" au cours duquel on travaillera des textes africains uniquement avec des comédiens français. On est certainement en train de sortir de l'idée que le théâtre africain ne peut être joué que par des africains. Ce théâtre, à mon avis, a sa part d'universalité.

Propos recueillis par **Edwige GBOUABLE** (Paris, le 21 Mars 2006)

INDEX DES AUTEURS CITES

A**Adamov, 278, 284****Adotévi**

Stanislas, 144

Adrien

Philippe, 364

Akakpo

Gustave, 291, 363, 366

Amiard-Chevrel

Claudine, 304, 319

Amon d'Aby

François, 8, 11, 19, 29, 53

Aristote, 15, 177, 178**Asseng**

Protais, 164, 294

Avron

Henri, 90, 91, 92

B**Badian**

Seydou, 167

Beaumont

Jacques, 127

BeckettSamuel, 254, 278, 279, 280, 281, 282,
284, 335, 339**Bemba**Sylvain, 20, 92, 94, 97, 100, 102, 106,
108, 119, 125, 126, 181, 290**Béti**

Mongo, 59, 60, 148

Bitek

Okot, 139

Blachère

Jean-Claude, 240, 245, 248

Bonn

Charles, 372

Brecht

Bertolt, 93, 94, 95, 120, 177, 226

Brunel

Pierre, 182

C**Campana**

François, 296

Camus

Albert, 62, 63

Cauvin

Michel, 283

CésaireAimé, 19, 47, 57, 59, 119, 143, 199,
234**Chalaye**Sylvie, 254, 288, 289, 290, 294, 305,
327, 334, 354, 355, 357, 359, 370,
373, 385, 387, 401**Chauveau**

Jean-Pierre, 182, 183, 185

Chiantaretto

Jean-François, 365

Cissé

Dia Amadou, 20, 68

Clot

Philippe, 255

D**Dadié**Bernard, 11, 19, 20, 26, 27, 36, 42, 44,
53, 83, 92, 94, 97, 102, 103, 108,
110, 111, 113, 115, 116, 117, 118,
124, 132, 153, 155, 160, 161, 163,
165, 171**Dailly**

Christophe, 60

Dejean

Jean-Luc, 281

Depestre

René, 143, 145, 147

Diakhaté

Ousmane, 188

Dieng

Bassirou, 78

Dimoff

Paul, 256

Diop

Papa Samba, 167

Djemai

Abdel Kader, 369, 370

Döblin, 94

Dort

Bernard, 95, 283

Dumont

René, 136, 137, 138, 139

E

Efoui

Kossi Josuah, 274, 278, 282, 284, 285,
287, 288, 290, 293, 303, 309, 314,
322, 332, 334, 336, 345, 370, 373,
379, 381, 387, 390, 401

El Tayeb

El Mahdi, 148, 151, 171, 184, 189, 257,
274, 336, 340

Elébé

Philippe, 20, 102, 112

Emelina

Jean, 281, 282

Esslin

Martin, 120, 121

F

Fanon

Frantz, 106, 107

Freud

Sigmund, 283

G

Garnier

Xavier, 380, 381

Genet

Jean, 282, 283

Gosselin, 136

H

Hausser

Michel, 13

Hourantier

Marie-José, 192, 193, 194, 195, 213,
214, 215, 216, 218, 220, 222, 223,
225, 227, 231, 233

Hugo

Victor, 178, 180, 181

I

Ionesco

Eugène, 278, 280, 281, 282, 284

J

Jukpor

Ben K'anene, 155, 166

K

Kesteloot

Lilyan, 78, 143, 144, 145, 146, 151

Ki-Zerbo

Joseph, 88

Koffi

Gadeau Germain, 11, 19, 25, 53, 248

Kotchy

Barthélémy, 28, 121

Kourilsky

Françoise, 294, 295

Kum'a N'dumbé III

Alexandre, 20, 92, 97, 106, 110, 112,
121, 123, 124, 126, 377

Kwahulé

Koffi, 8, 12, 133, 212, 249, 274, 284,
285, 286, 287, 291, 294, 300, 305,
307, 310, 311, 313, 317, 318, 325,
330, 331, 335, 351, 359, 367, 368,
370, 371, 373, 375, 378, 381, 385,
387, 390, 401, 402

L

Lagadec-Sadoulet

Elisabeth, 373

Lamko

Koulsy, 12, 274, 284, 285, 290, 300,
308, 309, 310, 313, 315, 322, 324,
327, 334, 345, 353, 370, 373, 381

Le Marinel

Jacques, 395, 403

Leclerc

Gérard, 297, 298, 299

Lescot

David, 38, 39

Lezou

Dago Gérard, 243

Liazéré

Elie, 274, 313, 333, 363, 365

Liking

Wèrèwèrè, 11, 132, 175, 195, 213, 215,
216, 221, 222, 225, 226, 227, 228,
229, 231, 357, 396

Lioure

Michel, 178

Lopès

Henri, 144, 145

Lucet

Sophie, 320

Luckas

Georges, 92

M

Magnier

Bernard, 259, 267

Makhélé

Caya, 149, 151, 152, 180, 239, 245,
257, 288, 325, 326, 327, 354, 387

Malanda

Ange-Sévérin, 151, 181

Maquet

Jacques, 384

Marchildon

Daniel, 301, 302

Matip

Benjamin, 132, 156, 158

Mayanu

Joachim, 189, 190

Mayassi

Hubert, 189, 190

Mekongo

Louis Emgba, 136, 139, 140

Merleau-Ponty

Maurice, 244

Mervant-Roux

Marie-Madeleine, 228, 229

Michaud

Yves, 86, 96, 104

Morant

Alix, 305

Mouralis

Bernard, 23, 51

N

N'da

Pierre, 243

N'dao

Cheik, 20, 68, 132, 158

N'débéka

Maxime, 132, 154, 155, 158, 185, 261,
266, 268

N'diaye

Papa Gueye, 320

N'gal

Georges, 146, 173, 174, 238, 241, 381,
382

Niane

Djibril Tamsir, 20, 68, 69, 71

Nkashama

Pius Ngandu, 149, 150, 151, 316, 335,
336, 344, 352, 354, 368, 375

Noubel

Mann François, 335

Nzete

Paul, 244, 252

P

Pageaux

Daniel-Henri, 84

Pavis

Patrice, 68, 122

Pliya

Jean, 19, 68, 162, 164
José, 12, 274, 282, 283, 284, 285, 286,
287, 288, 305, 312, 330, 339, 349,
363, 364, 373, 381, 386, 390, 402

Porquet

Niangoran, 133, 193

Poulain-Beaufils

Eliane, 347

Pruner

Michel, 282, 283

Pujade-Renaud

Claude, 358

R

Robbe-Grillet, 280

Robert

Michelle, 295

Rombaut

Marc, 146

Roubine

Jean-Jacques, 54

Rykner

Arnaud, 279, 280

Ryngaert

Jean-Pierre, 14, 15, 74, 337, 339, 341, 342

S

Sall

Ibrahima, 148, 150, 168, 173, 239, 257, 263, 266

Sarrazac

Jean-Pierre, 14, 253, 254, 331, 334

Sartre

Jean-Paul, 19, 146, 147

Scherer

Colette, 293

Jacques, 47, 48, 294

Senghor

Léopold Sédar, 19, 59, 146

Sermon

Julie, 15, 337

Sidibé

Valy, 171, 243

Sony

Labou Tansi, 11, 133, 144, 145, 148, 150, 151, 152, 168, 179, 180, 181, 184, 188, 189, 190, 233, 235, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 267, 268, 269, 278, 290, 292, 294, 295, 383, 397

Soyinka

Wole, 140, 141, 143

Staline, 88

T

Tchicaya

U Tam' Si, 146, 294

Thomasseau

Jean-Marie, 178, 180, 181

Titinga

Pacéré, 71

Tobner

Odile, 59, 60

Traoré

Bakary, 23

Dominique, 22, 49, 50, 191, 341

Tylor

Edward, 297

U

Ubersfeld

Anne, 341

V

Vignonde

Jean-Norbert, 165, 166

W

Wade

Moustapha, 149, 151, 168, 173, 266

Z

Zadi

Zaourou Bernard, 11, 47, 48, 133, 141, 142, 148, 150, 169, 173, 175, 179, 186, 187, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 211, 212, 234, 247, 248, 249, 278, 290, 357, 396

Ziegler

Jean, 136

Zimmer

Wolfgang, 142, 187, 294

Zinsou

Agbota, 294

DES ECRITURES DE LA VIOLENCE DANS LES DRAMATURGIES CONTEMPORAINES D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE

La violence traverse la production théâtrale d'Afrique noire francophone depuis ses origines. Elle y est sujette à des mutations thématiques et esthétiques qui font évoluer sa nature d'une époque à une autre. On est ainsi passé du vase clos des théâtres de la violence assimilatrice où la forme constituait un moyen d'assujettissement à une écriture éclatée de la violence dans les œuvres contemporaines.

Elle apparaît dans le théâtre de William Ponty (1930) sous forme de conflit culturel tiré des mœurs africaines. Devenue politique, la violence des années 70 embarque les catégories dramaturgiques dans l'affrontement colons/colonisés. Avec le théâtre de 1980, la violence, toujours politique, prend une autre configuration marquée par une tentative de rupture d'avec les canons classiques. L'association du burlesque au tragique, le court-circuit de la langue française, le dialogue entre tradition et modernité à travers une écriture endogène sont autant de réalités caractérisant l'expression des conflits du désenchantement. Dans la majorité des pièces d'après 1990, en revanche, les conflits revêtent une image plurielle qui convoque le monde et des modes d'expression distincts. C'est une écriture hybride dans laquelle la violence est portée par une désarticulation des catégories dramatiques et du sens pouvant en ressortir.

De cette écriture dynamique de la violence, résulte un déplacement des enjeux théâtraux dans la mesure où les drames africains aujourd'hui se débarrassent des relents nationalistes pour épouser les réalités du monde. Aussi, l'ouverture des théâtres contemporains suscite-t-elle une diversité de formes dont la complexité remet en question la notion d'africanité.

Mots-clés : Dramaturgie africaine — Violence — Identité — Théâtre francophone

ABOUT WRITINGS OF VIOLENCE IN BLACK AFRICAN FRENCH-SPEAKING CONTEMPORARY DRAMATIC ART

Violence comes across black african French-speaking theatrical production since its origins. It is prone to thematic and aesthetic changes which makes it evolve from one period to another. We have thus passed from confined theatres of assimilated violence where the form was a constraint to an outburst of writings dealing with violence in contemporary works.

Violence appears in the plays of William Ponty (1930) under the form of cultural conflict drawn from African customs. Turned into political violence, it embarks the dramaturgic categories during the Seventies in the confrontation of the colonizer against the colonised. With the theatre of the 1980's, violence, still political, takes however another form marked by an attempt to disrupt with classical theatrical canons. Associating the burlesque with tragedy, bypassing the French language, establishing a dialogue between tradition and modernity through an endogenous writing are as many realities characterizing the expression of conflicts about disillusionnement. In most of the plays following the 1990's, on the other hand, the conflicts take on a plural image which convenes the world through distinctive modes of expression. It results in a hybrid writing in which violence is voiced out through the dislocation of the dramatic categories and of the meaning that emerges out of it.

From this scriptural dynamics of violence arises a displacement of the theatrical stakes in so far as African dramas today get rid of the nationalist inclinations to endorse the world's realities. Thus the opening of contemporary theatres to the world creates a variety of forms whose complexity calls into question the concept of Africanity.

Key words : African dramaturgy — Violence — Identity — French-speaking theatre