

NOUVELLES DRAMATURGIES AFRICAINES FRANCOPHONES DU CHAOS

A Dissertation
SUBMITTED TO THE FACULTY OF
UNIVERSITY OF MINNESOTA and UNIVERSITY SORBONNE NOUVELLE
PARIS 3
BY

SYLVIE NDOME NGILLA

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

Co-Advisers:
Mária Brewer and Sylvie Chalaye

December 2014

© Sylvie Ndome Ngilla, 2014

Remerciements

Je tiens à exprimer vivement toute ma gratitude à mes deux co-directrices de thèse, Sylvie Chalaye et Mária Minich Brewer, qui avec une infinie patience ont favorisé l'aboutissement de ce projet de recherche. La rigueur de leur analyse et la richesse de nos échanges m'ont constamment poussée à aller plus loin et affiner les directions de mon travail. Leurs précieux conseils tout au long de ces années continuent de m'accompagner.

Je remercie également tous les autres membres de mon comité en France et aux Etats-Unis pour leur enthousiasme et leurs remarques avisées. J'adresse aussi mes remerciements à tous les dramaturges africains. Continuez à nous faire rêver !

Enfin, un grand merci du cœur à toute ma famille et surtout à ma mère qui sait toujours trouver les mots pour me remettre sur pied.

Dédicace

À ma mère,

Abstract

A new type of African Francophone theater has emerged since the 1990s, which announced a breaking point within the African literary landscape. This generation of contemporary writers from the African diaspora engages with notions of fragmentation, displacement, and instability that suggest a reconfiguration of chaos in Francophone African literary production since the Independences. The history of African literatures since 1960, when a large majority of former African colonies became independent, is marked by the theme of chaos with significant differences. Indeed, between 1960 and 1970, writers of the « disenchantment » denounce social and political chaos in Africa following the emergence of new dictatorships in the post-independence period. African theatrical aesthetics by the end of the 1970s and through the 1980s, on the contrary, work on an exit out of the African chaos from the perspective of revalorization, providing modern contextualizations for African myths and traditions. Since the early 1990s a rupture is established within new African theater that creates a performative space of « chaos-monde », which manifests the hybrid reality of the African diaspora at local and global levels. By reading across theatrical works by this generation that include Caya Makélé (Congo), Koffi Kwahulé (Ivory Coast), Marcel Zang (Cameroon), José Pliya (Benin), Kossi Efoui (Togo), and Dieudonné Niangouna (Congo), I shed light on the new techniques and aesthetics of an energetic chaos. A close examination of these new settings of chaos allows for a better understanding of the diasporic nature and transnational perspective from contemporary African theater.

Keywords : African Theater, Chaos, Fragmentation, Diaspora, Hybrid Identity

Résumé

L'émergence de nouvelles dramaturgies africaines francophones depuis les années 1990 annonce un bouleversement dans le paysage littéraire africain. Cette génération d'écrivains contemporains de la diaspora africaine convoquent les notions de fragmentation, déplacement et instabilité qui suggèrent une reconfiguration du chaos dans la production littéraire africaine francophone depuis les indépendances. L'histoire des littératures africaines depuis l'indépendance en 1960 d'une majorité de pays africains colonisés, est marquée par le thème du chaos avec cependant des différences notables. En effet, entre les années 1960 et 1970, les écrivains du « désenchantement » dénoncent le chaos politique et social de l'Afrique à la suite des nouveaux gouvernements autoritaires de la post-indépendance. Les esthétiques théâtrales négro-africaines de la fin des années 1970 et 1980, élaborent en revanche une sortie du chaos africain à partir d'une revalorisation et contextualisation moderne des traditions et mythes africains. Les années 1990 marquent une rupture puisque les nouvelles écritures théâtrales africaines mettent en forme l'espace performatif d'un « chaos-monde » qui témoigne des réalités hybrides de la diaspora africaine à l'échelle locale et globale. Une lecture croisée des œuvres théâtrales de cette génération dont font partie Caya Makhélé (Congo), Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), Marcel Zang (Cameroun), José Pliya (Bénin), Kossi Efoui (Togo), et Dieudonné Niangouna (Congo) permet de mettre en lumière les nouvelles approches techniques et esthétiques d'un chaos énergétique. L'étude détaillée de ces nouvelles mises en forme du chaos engage la compréhension de l'enjeu diasporique et la perspective transnationale dans les dramaturgies contemporaines africaines.

Mots clés : dramaturgie africaine, chaos, fragmentation, diaspora, identité hybride

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	IV
INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE - DRAMATURGIES DU COSMOS : REPENSER LE CHAOS.....	20
CHAPITRE I: RETOUR SUR LES IMAGINAIRES D'AFRIQUE ET D'OCCIDENT	22
<i>Ecritures du « chaos du réel ».....</i>	<i>22</i>
<i>Mythes d'origine.....</i>	<i>33</i>
<i>Mythes de création.....</i>	<i>46</i>
CHAPITRE II: OUVERTURE ET RUPTURE: LE CHAOS EN DISCONTINUITÉ	56
<i>Rhétoriques du centre ou la peur du désordre.....</i>	<i>56</i>
<i>La guerre ou le champ expérimental du chaos.....</i>	<i>63</i>
<i>Dramaturgies de la catastrophe.....</i>	<i>74</i>
DEUXIÈME PARTIE - DRAMATURGIES DE L'ECLATEMENT	79
CHAPITRE I : FRAGMENTATION DE L'ESPACE.....	81
<i>Ruptures dans le paysage théâtral africain après les indépendances.....</i>	<i>81</i>
<i>Non-repères et espaces fractals.....</i>	<i>90</i>
<i>Lieux des déjections.....</i>	<i>99</i>
<i>Constructions rhizomatiques.....</i>	<i>103</i>
CHAPITRE II : FRAGMENTATION DU TEMPS.....	108
<i>Écritures du k.-o.....</i>	<i>108</i>
<i>Non-linéarité et chaos des rêves.....</i>	<i>117</i>
<i>Répétition et circularité : Transformation en cours.....</i>	<i>120</i>
CHAPITRE III – STRUCTURES RYTHMIQUES DU DISJOINT.....	128
<i>« Trouer le discours » par les accumulations.....</i>	<i>128</i>
<i>Dialogue de la crise et crise du monologue.....</i>	<i>133</i>
<i>Choralité et influences musicales.....</i>	<i>141</i>
<i>Improvisation et pratiques de l'imprévisible.....</i>	<i>147</i>

TROISIEME PARTIE - DRAMATURGIES DES FRONTIERES.....	157
CHAPITRE I : HORS DES LIMITES ET FIGURES D'ENVOL.....	161
« <i>Alors qu'est-ce qui nous reste à nous les contemporains 2000 ?</i> »	162
<i>Folie et corps qui déraillent</i>	167
<i>Théâtres schizophoniques</i>	180
CHAPITRE II – JEUX ET ENJEUX POSTCOLONIAUX DES IDENTITES DU CHAOS	193
<i>Les masques de l'africanité</i>	193
<i>Désordre et inachèvement</i>	203
<i>Mises en perspective de la déracialisation</i>	208
CHAPITRE III – TRANSGRESSION ET SUBVERSION	218
<i>Identités-monstres</i>	218
CHAPITRE IV – LA FABRIQUE DES MOSAÏQUES	246
<i>Globalité vs universalité</i>	246
<i>Chaos-monde</i>	252
BIBLIOGRAPHIE	269
ANNEXE	282
INDEX.....	296

INTRODUCTION

Un grand nombre de critiques et chercheurs s'accordent à identifier une période de *désenchantement* ou *désillusion*¹ dans la production littéraire africaine à la suite de la vague des indépendances d'une majorité de pays de l'Afrique francophone depuis les années 60. Plusieurs écrivains décrivent en effet le réveil brutal des indépendances qui loin d'apporter les fruits escomptés par la fin du système colonial et les idéaux panafricains de la négritude, laissent place à un climat de tensions politiques. En effet, la sortie des indépendances voit fleurir une littérature africaine qui tout en s'inspirant critique les nouveaux régimes politiques autoritaires et corrompus associés à une

¹ Les deux termes peuvent être utilisés de manière équivalente car ils désignent les espoirs déçus suite à la période des indépendances africaines en 1960 et en raison de la déstabilisation politique, économique et sociale des pays anciennement colonisés mais il est important de noter que leur usage peut recouvrir une période différente. Parmi quelques exemples, citons Jacques Chevrier qui propose dès 1984 une analyse de l'évolution de la production littéraire africaine depuis la parution du roman phare *Batouala, véritable roman nègre* de René Maran en 1921 et suggère l'expression de « romans du désenchantement » qui caractérise l'écriture de la deuxième génération d'écrivains africains dans son essai *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984. Lilyan Kesteloot évoque « Le début du désenchantement 1969-1985 » dans son *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Edition Karthala, 2001, p.251. Koffi Kwahulé décrit « le théâtre de la désillusion (1970 à nos jours) » dans son essai *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.22, ou encore David K. N'Goran évoque la période « Du désenchantement au désaparement » des écrivains africains entre 1960 et 1980 dans son étude sur la construction du champ littéraire africain, *Le Champ littéraire africain : Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 53.

longue série de coups d'État majoritairement militaires² ainsi que la multiplication des conflits civils et guerres ethniques telles que les révoltes de l'armée au Congo Zaïre, la sécession du Katanga en 1960 ou encore la guerre du Biafra au Nigéria (1967-1970). Au désenchantement politique et social s'ajoute la prise en compte des catastrophes naturelles qui sévissent sur le continent (la désertification accrue et les sécheresses au Sahel depuis 1970 et en Somalie, la propagation du choléra en 1970, pour ne mentionner que celles-ci) et la crise économique notamment à cause des nouvelles séries de dévaluation du franc CFA, monnaie officielle d'un grand nombre de pays africains anciennement colonisés par la France. C'est dans ce contexte tumultueux qu'un ensemble de textes littéraires à la fin des années 60 proposent une certaine représentation du chaos africain sous la forme d'une autocritique qui se distingue de la littérature africaine contestataire des années 50 contre les empires coloniaux. Dans son étude, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Lilyan Kesteloot explore le développement d'une littérature africaine du chaos principalement dans le roman et le théâtre. L'analyse de Kesteloot s'appuie sur une pléthore d'exemples qui démontrent « une avalanche de récits et de pièces aux allures d'apocalypse »³ témoignant des nouvelles réalités socio-politiques et du profond malaise dans les sociétés africaines face à un avenir incertain. Les critiques

² Une série de coups d'État militaire traverse le continent africain après les indépendances. Les nouveaux leaders politiques à la tête de leur pays tels que Patrice Emery Lumumba (Congo), Sylvanus Olympio (Togo), Francis Kofi Kwame Nkrumah (Ghana) sont assassinés ou renversés et les initiatives pour l'ouverture au processus démocratique (multipartisme, liberté d'expression, etc.) sont remplacées par un pouvoir autoritaire de parti unique à l'instar du gouvernement de Joseph Désiré Mobutu (Congo), Etienne Gnassingbé Eyadéma (Togo), Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire), ou encore Jean Bédel Bokassa (Centrafrique), Idi Amin Dada (Ouganda) parmi d'autres. Même un pays comme la Guinée, ancienne colonie française, qui accède à l'indépendance dès 1958 s'est vu devenir une dictature malgré la conscience panafricaine du Président Sékou Touré.

³ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Edition Karthala, 2001, p.27.

mettent l'accent sur une représentation du chaos de l'Afrique en tant que métaphore d'un désordre généralisé mais aussi prémisses d'une « nouveauté textuelle »⁴ au sein du paysage littéraire africain post-indépendant. La renommée des romans *Les Soleils des Indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma (Côte d'Ivoire) et *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem (Mali) qui a obtenu le prix Renaudot, s'entend dans cet usage du chaos aussi bien sur le plan stylistique (oralité, anaphores, accumulations) que thématique (satire des indépendances, démythification de certaines traditions africaines et dénonciation de la violence et de l'abus d'autorité des chefs politiques à parti unique) qui ouvre un nouvel espace de liberté pour les écrivains africains. Au théâtre, c'est plus précisément vers la fin des années 70 avec l'écrivain congolais Sony Labou Tansi que se forme une récupération littéraire et esthétique du désordre chaotique des sociétés africaines post-indépendantes à partir d'une syntaxe éclatée et en décalée des codes traditionnels d'énonciation de la langue française. À la même période et jusque dans les années 80, le développement des esthétiques théâtrales négro-africaines (Didiga, Théâtre-rituel, Griotique, par exemple) qui revendiquent un retour aux mythes, cultures et rituels africains à partir d'une réinterprétation moderne semble offrir une réponse cathartique au chaos politico-social au sein des communautés africaines. La dramaturge camerounaise Werewere Liking, par exemple, qui fonde avec Marie-José Hourantier le Théâtre-rituel en 1979 à Abidjan, se nourrit entre autre de l'interprétation de rituels bassa du Cameroun associée à une vision cosmique et ésotérique de l'être en lutte contre la vision d'un chaos

⁴ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 26.

originel pour aider l'individu et sa communauté à « retrouver une identité culturelle »⁵. Or à partir des années 90, s'opère une rupture dans la construction théâtrale de l'espace chaotique africain chez un certain nombre de dramaturges. C'est cette rupture qui nous intéresse ici en tant qu'elle conduit à de nouvelles formes théâtrales d'énonciation et pratique du chaos.

L'objet de l'étude présente concerne les transformations de l'approche du chaos et ses enjeux dramaturgiques dans un ensemble d'œuvres théâtrales africaines contemporaines. Nous proposons d'interroger ces nouvelles perspectives du chaos chez un ensemble de dramaturges africains depuis les années 90. Ces « enfants de la postcolonie »⁶ selon l'expression de l'écrivain djiboutien Abdourahman A. Waberi constituent en effet une nouvelle génération d'écrivains africains presque tous nés après la vague des indépendances de 1960 qui vit en dehors de leur pays d'origine pour la plupart et dont l'écriture est marquée par une pensée libertaire de l'identité postcoloniale fragmentée et cosmopolite. Ces enjeux identitaires sont placés sous le signe de l'instabilité et de l'ouverture dans l'écriture et constituent d'après nous une reconfiguration du chaos mise en lumière par le travail esthétique et transformatif des nouveaux dramaturges de la diaspora africaine. Si historiquement, le terme « diaspora » renvoie à l'exil forcé et la dispersion des Juifs après la conquête de la Palestine par les Babyloniens et les Romains à partir du VI^e siècle après J.-C., il s'étend aujourd'hui dans un sens plus général à la dispersion d'une communauté ethnique ou d'un peuple. La

⁵ Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 29.

⁶ Abdourahman A. Waberi, « Les Enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, no. 135, sept/déc 1998, pp. 8-15.

« diaspora africaine » est souvent définie du point de vue historique en relation avec le déplacement massif des millions d’esclaves africains en dehors de l’Afrique pendant la traite atlantique. Du point de vue politique, la diaspora africaine se définit en tant que sentiment d’appartenance à une histoire et des codes culturels communs partagés par des Africains vivant en dehors de l’Afrique. Stuart Hall, dont les théories sur le multiculturalisme ont marqué les débats politiques, littéraires et culturelles sur l’identité depuis 1970, explique que la diaspora noire peut se penser à partir de la perspective d’une identité source et unique (le continent africain) à l’instar du mouvement de la négritude mais aussi dans une perspective hybride et mouvante qui met en lumière les bouleversements en rapport avec l’histoire de l’esclavage et de la colonisation. Hall illustre la seconde perspective en se référant notamment aux populations caribéennes dont il évoque l’identité diasporique en tant que production d’expériences hétérogènes et fragmentées.

The diapora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary of heterogeneity and diversity ; by a conception of identity which lives and through, not despite, difference, by *hybridity*. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference.⁷

Notre usage du concept de « diaspora africaine » dans cette étude s’inspire de la seconde interprétation de Hall. Loin de porter l’idée d’un retour nostalgique vers la terre d’origine, les dramaturges contemporains de notre étude engagent selon nous une expérience diasporique africaine dans un mouvement permanent d’une identité culturelle

⁷ Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora,” *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. J. Rutherford, London, Lawrence and Wishart, 1990, p. 235.

de la dispersion à partir d'une perspective globale. Les travaux et axes de réflexion de Sylvie Chalaye depuis la parution de son ouvrage *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*⁸ en 2001 poursuivent l'exploration minutieuse des innovations esthétiques et thématiques qui placent cet ensemble de dramaturges contemporains en rupture avec les écritures théâtrales africaines précédentes. Dans le cadre du laboratoire de recherche « Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité » de l'Institut de Recherches Théâtrales de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Chalaye parmi un ensemble de spécialistes vivants internationaux (Afrique, Europe et Amériques) proposent en effet une variété de perspectives sur la contemporanéité de ces nouvelles écritures théâtrales africaines tournées vers l'instabilité des structures énonciatives et des codes classiques de lecture du théâtre africain. Ainsi par exemple, Dominique Traoré inscrit l'évolution du dialogue dramatique des pièces contemporaines africaines dans ce qu'il nomme « une poétique de la décomposition »⁹ dont le rythme est paradoxalement soutenu par une corporalité du texte. Ou encore Virginie Soubrier qui analyse l'usage du chœur et de la choralité en tant que mécanisme subversif de déconstruction dans l'écriture du dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé et propose une lecture innovante du concept de « l'improviste »¹⁰ pour expliquer la présence ambiguë des personnages sans origine dans un grand nombre de pièces. Récemment, la thèse de Fanny Le Guen, *Belles*

⁸ Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/Collection Plurial, 2001.

⁹ Dominique Traoré, « Corps, voix et voies du dialogue », *L'Esprit Créateur*, Vol.48, No.3 (2008), p.41.

¹⁰ Virginie Soubrier, « Vers une fraternité mystique universelle : l'improviste de Koffi Kwahulé », *Africultures*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 191-201. Voir également la thèse de doctorat de Soubrier, *Koffi Kwahulé : une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, sous la direction de Denis Guénoun, Université Paris IV Sorbonne, soutenue le 19 septembre 2009.

*de Jazz : Voix et violences des figures féminines dans le théâtre de Koffi Kwahulé*¹¹, rendait compte de la fragmentation des personnages féminins, « anti-héroïnes tragiques »¹², en relation avec l'histoire et la musique jazz dans l'œuvre théâtrale de Kwahulé. Citons également l'analyse de Mária Minich Brewer sur l'écriture du sensible chez le togolais Kossi Efoui dont l'excès d'images et de corps violentés nourrissent « un devenir-visible »¹³ de la mémoire et d'une réflexion sur le lien social. Aussi le travail de Judith Miller sur l'errance dans les œuvres du dramaturge béninois José Pliya dont « les personnages [sont] dans un état de mouvement non-abouti »¹⁴ entre en résonance avec les analyses de Sylvie Chalaye sur la « porosité » textuelle et la « suspension »¹⁵ discursive et spatio-temporelle qui interrogent la place des dramaturgies contemporaines africaines dans la quête d'un ailleurs permanent et des formes hybrides. Notre étude sur les nouvelles dramaturgies africaines francophones du chaos s'inscrit dans la continuité de l'ensemble de ces travaux et parmi d'autres du laboratoire (SeFeA) qui abordent les mutations structurelles et culturelles du théâtre contemporain africain. L'originalité de notre travail se situe dans l'interprétation de la radicalisation d'une esthétique et pensée du chaos en tant qu'outil d'analyse critique pour comprendre la rupture et la démarche littéraire et artistique innovante des dramaturges africains francophones depuis les années

¹¹ Fanny Le Guen, *Belles de Jazz : Voix et violence des figures féminines dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, sous la direction de Denis Guénoun, Université Paris IV Sorbonne, soutenue le 18 décembre 2012.

¹² Op. cit., p. 280.

¹³ Mária Minich Brewer, « Écritures théâtrales et cérémonies du devenir-visible », *Africultures*, no. 86, octobre 2011, pp.168-179.

¹⁴ Judith Miller, « Dramaturgies des errances : Le cas José Pliya », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/Coll. Plurial, 2004, p. 32.

¹⁵ Sylvie Chalaye, « Des écritures de la traversée », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/Coll. Plurial, 2004, p. 26.

90. Si plusieurs études abordent en détail le théâtre africain francophone des indépendances en relation avec l'idée du chaos assimilé à un désordre et une confusion nés du contexte politique, économique et social (entre les années 60 et 80), rares sont les travaux qui interrogent directement l'exploitation créative, énergétique et positive du chaos chez la nouvelle génération de dramaturges africains. Le théâtre comme le souligne Alain Ricard « demande une poétique »¹⁶ et il nous est apparu crucial d'éviter les écueils d'une lecture strictement culturelle dans laquelle la production littéraire et artistique africaine est souvent cantonnée. Nous souhaitons au contraire mettre en lumière les « nouvelles formes d'expression de l'expérience »¹⁷ du chaos qui se dégagent des pièces de théâtre africaines depuis les années 90.

Le corpus dramaturgique de notre étude se compose d'un ensemble de pièces de théâtre de six écrivains de la diaspora africaine, les congolais Caya Makhélé né à Pointe-Noire en 1954 et Dieudonné Niangouna né à Brazzaville en 1976, l'ivoirien Koffi Kwahulé né à Abengourou en 1956, Marcel Zang d'origine camerounaise né à Meyilla en 1954, le béninois José Pliya originaire de Cotonou et né en 1966, enfin Kossi Efoui qui est d'origine togolaise et né à Anfoin en 1962. La plupart de ces auteurs vivent en France métropolitaine, à l'exception de José Pliya qui vit en Guadeloupe où il dirige l'Archipel, Scène Nationale de la Guadeloupe, et Dieudonné Niangouna qui vit entre la France et le Congo-Brazzaville. Il peut paraître ambitieux de réunir ces six écrivains dont l'univers et le style dramaturgique sont distincts. Par exemple, l'écriture musicale et

¹⁶ Alain Ricard, *L'Invention du théâtre : Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age D'Homme, 1986, p. 119.

¹⁷ Ibid.

syncopée de Kwahulé dans des pièces telles que *Jaz* et *Big shoot* qui mettent régulièrement en scène les violences faites au corps ne saurait se confondre avec l'écriture minutieuse et rhétorique de Pliya dont les pièces (*Negrerrances*, *Nous étions assis sur le rivage du monde*, et autres) évoquent des personnages souvent en prise avec des souvenirs du passé et leur enfance. Ces six auteurs nous semblent toutefois partager un sens de la fragmentation de la mémoire et de l'identité africaine associé à un discours d'affirmation de soi dans cette forme d'expression du multiple revendiquée par une nouvelle génération d'écrivains africains. Plusieurs spécialistes à la suite de Sylvie Chalaye s'accordent à définir l'émergence de cette nouvelle génération de dramaturges de la diaspora africaine à partir de la parution de la pièce de Kossi Efoui, *Le Carrefour*, qui obtient en 1989 le Grand Prix Tchicaya U Tam'si au 16^e Concours Théâtral Interafricain organisée par Radio France Internationale malgré un accueil mitigé. En effet, la pièce d'Efoui attire l'attention d'une critique décontenancée par ces procédés (brouillage spatio-temporel, désarticulation de l'histoire et des personnages, entre autres) qui ne s'inscrivent dans aucune grille de lecture classique d'interprétation du théâtre africain. Le choix de Kossi Efoui au même titre que les cinq autres auteurs dans notre étude permet de mettre en valeur un échantillon significatif d'une génération de dramaturges qui partagent des préoccupations similaires quant à la volonté d'affirmer une liberté de création absolue loin des clichés exotiques et des discours culturels sur l'authenticité d'une œuvre littéraire et artistique africaine. Au cours d'une table ronde de Judith Miller lors du premier colloque international consacrée au théâtre de Kossi Efoui, organisé par le laboratoire SeFeA en collaboration avec la Fondation Dapper et le groupe

de recherche sur le drame moderne contemporain à Paris en 2010, Efoui résume cette communauté individuelle de pensées de la façon suivante :

Oui, paradoxalement, ce qui nous réunit, nous tient ensemble, c'est la singularité de chacun. J'ai déjà entendu de la part des camarades ici présents, le refus d'une esthétique collective. Pourtant il y a encore chez certains artistes et chez les critiques, les passeurs, une sorte de consensus autour de cette idée d'une esthétique collective. Or, je crois que ce qui marque notre union, c'est l'affirmation de chacun, d'un rapport singulier à l'écriture. C'est-à-dire, s'il y a une génération qui a dit « nous », nous on ne tourne pas le dos au nous, mais on dit « chacun d'entre nous ».¹⁸

À l'instar des propos d'Efoui, le regroupement de ces auteurs tend à expliquer la communauté en devenir des nouveaux dramaturges africains. Ces « singularités quelconques »¹⁹ pour reprendre la formule du philosophe Giorgio Agamben sont rassemblées autour du désir de se frotter au monde et du rejet du cantonnement identitaire. Les pièces sélectionnées pour chaque auteur répondent à ces critères d'expérience que nous interprétons à partir d'éléments techniques sur la représentation de nouvelles perspectives du chaos africain. Le choix des pièces ne suit pas d'ordre chronologique mais plutôt des recoupements thématiques que nous avons effectués à partir des différentes facettes et perspectives des écritures du chaos selon nos angles de

¹⁸ Lire « Les Enfants terribles ou Le Clan des oiseaux », table ronde animée par Judith Miller, *Africultures* no. 86, octobre 2011, p. 243.

¹⁹ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Editions du Seuil, 1990, Marilène Raiola (trad. de l'italien). Raiola traduit le concept d'Agamben « qualunque » par le terme « quelconque » en français. Bien que le mot « quelconque » désigne dans la langue française ce qui est ordinaire voire médiocre, Agamben au contraire renverse la connotation péjorative de ce terme dont il démontre le sens positif à partir de la formule latine « quodlibet ens » qui signifie non pas « l'être peu importe lequel » mais « l'être tel que de toute façon il importe » (p.9). Pour Agamben, l'être quelconque désigne « l'être tel, qui demeure constamment caché dans la condition d'appartenance [...] et qui n'est aucunement un prédicat réel, vient au jour de lui-même » (p.10). L'être quelconque se donne dans une relation de désir de sa propre manière d'être en tant que tel, la possibilité d'une singularité sans identité.

réflexion. De même qu'avec les auteurs, nous avons privilégié une approche des œuvres non pas linéaire mais croisée afin d'accentuer la différence des styles ainsi que leurs points communs. Certaines nouvelles d'inspiration théâtrale comme *Volatiles* (2006) de Kossi Efoui, *Les Travaux d'Ariane* (1995) de Caya Makhélé, et *Un Couple infernal* (2010) de Marcel Zang²⁰ qui ont été mises en scène dans le cas des deux dernières, sont ajoutées à notre corpus de textes dramaturgiques afin d'enrichir notre réflexion. Bien que notre étude se focalise sur les textes de théâtre, certaines références aux spectacles vivants et aux points de vue esthétiques des metteurs en scène et acteurs sont venues également compléter notre réflexion, permettant ainsi la possibilité d'ouvrir une perspective scénique sur l'analyse de ce que nous appelons les nouvelles dramaturgies africaines du chaos.

Notre cadre méthodologique consiste en une approche dramaturgique, philosophique et sémiologique des nouvelles mises en formes et perspectives du chaos dans les pièces de théâtre contemporaines de la diaspora africaine francophone depuis les années 90. La dramaturgie dans l'histoire du théâtre est souvent définie selon deux sens. Le premier désigne de manière classique « la technique (ou la poétique) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre »²¹ comme le rappelle Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*. Le second sens, en revanche, inspiré des théories de Bertolt Brecht sur le théâtre épique à partir des années 20

²⁰ Rappelons ici à titre d'exemple pour *Les Travaux d'Ariane*, les mises en scène de Gérard Navas et Albert Bilgho avec la compagnie burkinabaise Fadjirilolo Théâtre en 1999 et de Koffi Kwahulé au Théâtre de la Verrière de Lille en 2000 et pour *Un Couple infernal*, les mises en scène de Georges Bilau en 2000 et de Yannis Lagord au Conservatoire national de région à Nantes en 2001.

²¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 134.

interprète la dramaturgie dans le passage à la réalisation scénique et influence particulièrement la scène théâtrale dans les années 1960 et 1970. Les transformations du théâtre depuis le début du XXe siècle à la suite de l'héritage brechtien notamment engagent des formes théâtrales hybrides entre le dramatique, la musique, les arts plastiques et autres formes sur scène et par conséquent ouvrent à de nouvelles conceptions de la dramaturgie. Joseph Danan affirme que la dramaturgie est devenue une notion complexe dont le sens plus éclaté construit notre approche du théâtre d'aujourd'hui. C'est cette perspective que l'essai de Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* maintient explicitement dans un questionnement ouvert sur la diversité des modes de dramaturgie dans le théâtre contemporain plutôt qu'une quête de définition unique et consensuelle. En effet, d'après Danan : « Il faut accepter cette impossibilité de définir la dramaturgie comme l'état présent du théâtre »²². Cette complexité des formes dramaturgiques depuis la fin du XXe siècle se rencontre également dans la transformation des dramaturgies africaines contemporaines qui développent une structuration textuelle et scénique de l'instabilité. L'analyse du développement de cette instabilité en relation étroite avec ce que nous définirons par les « structures du chaos » permet de mettre en lumière deux points cruciaux relatifs au mode de transformation des écritures théâtrales africaines qui est à la base de notre argumentation. Nous interrogeons en effet ce processus de transformation d'une part avec le thème de l'hybridité des formes théâtrales contemporaines de la diaspora africaine et d'autre part sa construction dramaturgique souvent proche du « texte matériau ». Le texte matériau explique Danan est un travail en

²² Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 32.

construction volontairement brut qui fait voler en éclats la logique interne (repères chronologiques, organisation de l'action, déroulement de la fable, entre autres) dans une pièce de théâtre. Le texte matériau se construit en vue d'une perspective scénique ouverte et inventive qui invite une nouvelle relation d'émancipation relative²³ entre les éléments du texte et de la représentation. Notre approche n'est pas tournée vers une compréhension du passage des textes de théâtre africain à la mise en scène mais sur leur fabrique émancipée des codes classiques en tant que formes d'expressions chaotiques. Nous nous concentrons ainsi principalement sur les modes d'agencement des textes dramatiques avec certaines références aux mises en scène. Notre travail porte sur une compréhension de la structure textuelle, idéologique, et esthétique des dramaturgies contemporaines africaines en relation avec l'élaboration de formes chaotiques. L'interprétation philosophique tient dans l'examen du chaos en tant que système d'idées et de signes qui permet de dégager des éléments de compréhension des nouvelles pièces africaines. L'étude de ces signes du chaos est entendue ici en tant qu'approche sémiologique au sens de Roland Barthes qui vise l'élaboration d'un réseau multiple de significations et non un système de signes formels codifiés. Le chaos est conventionnellement défini en tant qu'espace réel ainsi que métaphorique du désordre et de la confusion qui traduit l'origine informe suivant son étymologique grecque. Notre démarche vise à démontrer comment les nouvelles dramaturgies de la diaspora africaine transforment le paysage littéraire à partir d'un réinvestissement positif des ambiguïtés et paradoxes du chaos dans l'écriture

²³ Op. cit., Danan appuie son analyse à partir d'une lecture des travaux de Bernard Dort qui évoque l'idée de « représentation émancipée » et « autonomie relative » des éléments du texte et de la mise en scène. Voir Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, nouv. éd., 2009 et *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995.

et la narration. Comme le rappelle Sylvie Chalaye, l'écrivain congolais Sony Labou Tansi (1947-1995), fondateur de la troupe *Rocado Zulu Théâtre* à Brazzaville en 1979, marque les prémisses « d'une dramaturgie de l'audace aussi bien linguistique que structurelle, une dramaturgie qui ose brouiller les repères et déconstruire les référents, qui ose l'exubérance et la fantaisie. »²⁴ L'originalité esthétique de l'écriture de Labou Tansi, accentuée par une volonté d'assumer la langue de l'ancien colonisateur dans sa subversion syntaxique (usage fréquent de néologismes, ton ironique, rythme brisé, etc.), fabrique ce que Sylvain Bemba appelle « l'art de la recombinaison littéraire »²⁵ qui ouvre la voie à une technicité de formes chaotiques dans l'écriture du chaos africain. La nouvelle génération de dramaturges africains des années 90 hérite de cette vision chaotique constructive dans l'écriture mais s'engage dans des modes d'expressions radicales du chaos. En effet, les dramaturges de la diaspora africaine francophone mettent en forme des représentations d'un chaos de la recréation par la fragmentation narrative et identitaire dans un contexte global. La fragmentation du discours est un thème qui s'est particulièrement développé en Europe dans le contexte de ce que le philosophe Jean-François Lyotard nomme *la condition postmoderne*²⁶ qui annonce la crise du sujet de la connaissance par l'effondrement des grands récits de la modernité (la croyance universaliste en la supériorité de la raison et de l'Esprit, ainsi que de l'émancipation totale du sujet) depuis la fin des années 50. La crise postmoderne s'accroît dans les

²⁴ Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXIe siècle*, op. cit., p. p13.

²⁵ Sylvain Bemba, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur* no.1, « Sony Labou Tansi : Un citoyen du siècle », 1986, p. 50.

²⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

années 60 et 70 notamment avec le développement de la physique quantique, des sciences du chaos (Henri Poincaré, James Gleick), des théories de la catastrophe (René Thom) et de la géométrie fractale (Benoît Mandelbrot) qui introduisent les notions d'instabilité et d'imprédictibilité dans les systèmes déterministes dont l'influence est précisément assumée dans le théâtre de la catastrophe du Britannique Tom Stoppard et de l'Haïtien Frankétienne par exemple. Aussi, la rupture postmoderniste se poursuit avec les nouvelles pensées littéraires expérimentales (le Nouveau Roman) et les philosophies poststructuralistes à l'instar des travaux de Michel Foucault, Jacques Derrida ou encore Gilles Deleuze. Au théâtre, le critique littéraire et philosophe hongrois Peter Szondi décrit l'entrée de la forme dramatique longtemps influencée par les principes d'Aristote dans une crise dès la fin du XIXe siècle en Europe dans son essai *Theorie des Modernen Dramas* (1956)²⁷. La description de Szondi du passage à l'incorporation des formes épiques dans le théâtre fait écho à la rupture majeure des expressions théâtrales à partir des années 50 (rejet de la mimesis et catharsis aristotélicienne, fin du textocentrisme, et autres) au profit d'une vision postmoderne éclatée du monde et la remise en question du sens de la vie dans le contexte des bouleversements historiques et sociaux en raison des guerres mondiales, la découverte des camps de concentration ou encore les avancées techniques et scientifiques. La notion de « théâtre post-dramatique » s'introduit dans les milieux littéraires et artistiques et se popularise avec l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (1999)²⁸, qui retrace l'évolution des formes dramaturgiques du

²⁷ Peter Szondi, *Theorie des Modernen Dramas*, 1956, Sibylle Muller (trad.) *La théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

²⁸ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 1999, Philippe Henri-Ledru (trad.) *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

XXe siècle. Lehmann reprend des éléments de lecture de Szondi mais s'en détache pour considérer la rupture dite postdramatique de certains dramaturges avant-gardistes à partir des années 70 qui héritent de l'esthétique postmoderniste et engage une réflexion sur les nouvelles identités du théâtre et ses modes de représentation scénique. L'influence des idées de fragmentation, désordre et discontinuité qui décrivent la réalité du monde selon les théories postmodernes et postdramatiques est donc majeure au XXe siècle. Notre étude du chaos s'inspire de ce bouillonnement interdisciplinaire pour penser le travail de fragmentation des nouvelles dramaturgies africaines mais nous empruntons également une perspective postcoloniale (avec les théories d'Homi K. Bhabha sur l'hybridité notamment) pour expliquer l'identité plurielle et transnationale des nouvelles dramaturgies contemporaines africaines.

L'indépendance esthétique et la liberté créative revendiquées par cette nouvelle génération de dramaturges ne sont pas sans soulever certaines interrogations par rapport au résultat de notre démarche. En effet, notre étude qui tend à démontrer la subversion et transgression des formes du chaos dans ces écritures théâtrales finit-elle par créer une nouvelle catégorie totalisante du théâtre africain ? Est-il possible d'éviter l'homogénéisation d'une *esthétique collective* à laquelle s'oppose Kossi Efoui ? Comment ces auteurs parviennent-ils à trouver leur place si leurs œuvres s'inscrivent dans un mouvement du chaos permanent ? Dans l'ouvrage dirigé par Françoise Cevaër, *Ces Écrivains d'Afrique noire*, publié en 1998 et qui réunit une vingtaine d'entretiens avec des écrivains africains (Calixthe Beyala, Tierno Monémbo, Yodi Karone, Simon Njami, Jean-Marie Adiaffi, Hédi Bouraoui, parmi d'autres) et éditeurs (Présence

Africaine, Karthala, etc.), Cévaër explique les défis de la nouvelle génération d'écrivains de la diaspora africaine :

Parmi les écrivains rencontrés dont la plupart publient, il est important de le souligner, dans un réseau éditorial français ou installé en France, beaucoup refusent la réduction de la littérature africaine à une fonction militante ou contestataire. Ils proclament le droit à la dissidence au risque de s'aliéner un public africain et africaniste pour lequel la littérature africaine doit restituer une image traditionnelle de la société africaine et des tensions sociales qui la gouvernent. Pourtant des écrivains tels que Calixthe Beyala, Tierno Monénembo, Yodi Karone, ne s'en sentent pas moins une part de responsabilité vis-à-vis de leur peuple et de l'histoire du continent. En fait, l'ambivalence et la particularité de la situation de l'écrivain africain, c'est de devoir s'installer dans un « no man's land », dans une position et un territoire intermédiaires. D'une part, il se retrouve face à l'impossibilité économique, géographique, politique, d'atteindre réellement un public africain, même si c'est le public choisi. D'autre part, il se sent éloigné et du public africain parce que sa destinée particulière, son exil ... font qu'il a une vision autre de l'Afrique et du monde ; et d'un public occidental et de son désir d'une Afrique mythique.²⁹

L'idée d'espace liminal ou *no man's land* suggérée par Cévaër invite à penser la frontière en tant que mode d'identité et de création dont nous retrouvons certains échos dans le genre théâtral africain. Mais en ce qui concerne les nouveaux dramaturges de la diaspora africaine depuis les années 90 il s'agira donc de nous demander jusqu'où sont poussés les espaces liminaux de ces écritures du chaos ? Pourquoi cette audace littéraire et artistique produit-elle un discours anxigène et alarmiste chez certains critiques qui voient dans ces nouvelles écritures du chaos africain l'accentuation d'une distance avec la production littéraire africaine dite *authentique* et un public africain qui ne trouverait plus ses repères ? Ces craintes mettent en forme une critique plus profonde consistant à évaluer

²⁹ Françoise Cévaër (éd.), *Ces Écrivains d'Afrique noire*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1998, p. IV.

les risques d'une globalisation esthétique, économique et culturelle des nouvelles écritures théâtrales africaines, à laquelle nous devons répondre.

Notre étude sur les nouvelles dramaturgies africaines francophones du chaos est divisée en trois parties qui définissent les grands axes de notre réflexion. La première partie intitulée « Dramaturgies du cosmos : Repenser le chaos » examine le développement du matériau imaginaire et cosmogonique du chaos en Occident et en Afrique à partir duquel les dramaturges africains contemporains donnent de nouvelles perspectives d'un *chaos du réel*. Nous analysons ainsi le réinvestissement et la fabrication des mythes qui alimentent une certaine critique des rapports et conflits sociaux au sein de ces écritures théâtrales africaines. De cette enquête émerge la prise en compte du fonctionnement subversif des mythes dans les dramaturgies africaines d'aujourd'hui où la position de centre et le fonctionnement du désordre sont repensés dans un nouvel ordre du chaos. Il s'agit alors de démontrer en quoi ces bouleversements produisent un état à la fois régulier et discontinu du thème de la catastrophe dans le théâtre contemporain de la diaspora africaine. La deuxième partie « Dramaturgies de l'éclatement » poursuit la réflexion sur l'imaginaire des éléments chaotiques mais dans une mise en perspective des structures et techniques du chaos en tant qu'outil de style et de narration. Principalement à partir de l'étude des formes de désarticulation de l'espace, du temps et du langage nous mettons en évidence les spécificités des écritures théâtrales contemporaines de la diaspora africaine qui inscrivent une rupture dans le paysage littéraire africain. En effet, la récurrence de certaines techniques (répétition, fractalité, liminalité, improvisation, parmi d'autres) dans les œuvres de notre corpus permet de

dégager l'expression d'un mode multiple de la fragmentation et de la transformation. Nous engageons l'analyse de ces termes (fragmentation et transformation) à l'aide des théories du chaos dans les sciences, la littérature, la philosophie et le théâtre qui mettent en relief les possibilités d'un équilibre dans des structures chaotiques. Notre intérêt cependant se porte sur ces innovations en tant que marques de signature du champ des nouvelles écritures et expériences théâtrales africaines diasporiques. En quoi ces expériences diasporiques qui participent à la formation des esthétiques du chaos des dramaturgies contemporaines africaines forment-elles ce que nous appelons des « identités du chaos » ? La dernière partie de cette étude « Dramaturgies des frontières » explore la relation de ces identités du chaos avec la production d'un discours sur les limites. Les dramaturges contemporains africains de la nouvelle génération redéfinissent des espaces frontaliers de l'africanité libérée des modèles théoriques essentialistes sur l'identité. La variété des modes et expressions de la frontière (physique et mentale) utilisés dans les pièces de ces auteurs nous conduit à une réflexion sur la production sociale des normes et la résistance de cette génération de dramaturges qui convoquent de nouvelles interprétations du théâtre africain sur la scène globale.

PREMIERE PARTIE - DRAMATURGIES DU COSMOS : REPENSER LE CHAOS

Chaque dramaturge de notre corpus entretient un rapport singulier à l'écriture du récit mythique. Si les pièces de Caya Makhélé telles que *Les Travaux d'Ariane*, *La Fable du cloître des cimetières* ou *Picpus ou la Danse aux amulettes* s'inspirent ouvertement de l'univers des mythes grecs et yorubas, les pièces de Koffi Kwahulé telles que *Bintou* ou *Cette Vieille magie noire* pour ne citer que ces deux exemples, mettent en relief un phrasé oral emprunt des traditions africaines qui donnent l'effet de contes ou mythes urbains modernes d'un individu face au groupe. Chez José Pliya le mythe est transhistorique et fait alterner les relations entre le microcosme et le macrocosme. Son théâtre évoque les histoires anecdotiques de petites gens placées dans une plus grande histoire, celle d'une civilisation ou d'une société. À ce titre la violence des échanges entre les deux personnages principaux de *Nous Étions assis sur les rivages du monde* peut se lire aussi bien à la lumière de l'histoire des catégories raciales aux Antilles ou de l'Apartheid aux États-Unis et en Afrique du Sud. Dieudonné Niangouna et Kossi Efoui proposent des fables à caractère social proches de l'univers de Sony Labou Tansi dans la description

d'un pouvoir politique et militaire absurde et les travers d'une société devenue spectacle. Marcel Zang plonge aussi bien dans l'écriture de la fable antique réinventée avec la pièce *Un Couple infernal* que dans des milieux interlopes qui constituent ce que je propose d'appeler des « fables des bas-fonds »³⁰ dans lesquels s'inscrivent la majorité de ses pièces. Ces propositions de lecture sont explicatives mais non déterminantes car un même auteur peut proposer plusieurs univers mythiques selon les pièces. Le retour pluriel à des dramaturgies contemporaines du mythe fabrique de nouvelles interrogations sur l'origine, la construction du social et des rapports humains en particulier en lien avec l'histoire des peuples noirs venus d'Afrique. Les mythes participent de l'image du chaos fondateur mais l'essentiel se joue dans le type de scénographie qui définit la place et les conditions du chaos dans l'imaginaire théâtral. Les dramaturges africains de la nouvelle génération se réapproprient certains mythes fondateurs ou inventent des fables contemporaines afin d'offrir une lecture croisée de l'histoire de l'Afrique et des Africains d'aujourd'hui dans l'histoire du monde et mettre en lumière la complexité du chaos en tant qu'origine.

³⁰ En référence à la pièce de Maxime Gorki, *Les Bas-Fonds*, créée en 1902, mais dans les pièces de Zang les bas-fonds de la société, représentés par des voleurs, des tueurs, des prostitués, sont des espaces où la figure archétypale de l'étranger ne délivre pas toujours de message d'espoir car les personnages luttent pour ne pas être broyés par l'appareil judiciaire et les organes du pouvoir.

Chapitre I: Retour sur les imaginaires d'Afrique et d'Occident

Écritures du « chaos du réel »

« Je crois qu'il n'y a pas de meilleur moyen de parler que la fable, l'image, l'imaginaire! Sans imaginaire, qu'est-ce qu'on ferait? »³¹ La déclaration de Sony Labou Tansi met l'accent sur un travail d'écriture engagée dans le réel par la fabrication d'images qui mettent en lumière le grotesque et l'abus de pouvoir des dictateurs et des politiques néocoloniales des années 70 et 80 sur le continent africain. Ces quelques titres des œuvres romanesques *La Vie et demie* (1979), *L'État honteux* (1981), *L'Anté-peuple* (1983) et dramatiques *Conscience de tracteur* (1979), *La Parenthèse de sang* (1981), *Qui a mangé madame Bergotha ?* (1989) de cet auteur iconoclaste indiquent la force de l'image métaphorique dans ses œuvres littéraires. L'accentuation des mots visuels traduit aussi bien la jouissance revendiquée de Labou Tansi à détourner la langue française de ses codes classiques pour faire résonner les mots autrement, que de son engagement politique à dénoncer la souffrance et la torture des individus victimes de la violence systémique des structures de pouvoirs en Afrique, en particulier les gouvernements de

³¹ Sony Labou Tansi, *Paroles inédites*, coord. Bernard Magnier, Montreuil-sous-bois, Editions Théâtrales, 2005, p.65.

partis uniques et l'armée. C'est ce travail double de l'image et de l'imaginaire dans l'écriture de Labou Tansi qui fait dire à l'écrivain Sami Tchak : « il y a eu [chez Sony Labou Tansi] nécessité d'organiser par la symphonie de l'écrire le chaos du réel, le besoin d'offrir une folie jubilatoire en mots »³². Lorsque Tchak se réfère à la représentation d'un « chaos du réel » il faut comprendre l'identification d'un espace chaotique du désordre qui s'entend à la fois de manière positive et négative dans le travail de Sony Labou Tansi. En effet, dans une perspective esthétique le chaos constitue un mouvement désordonné créatif, souligné à plusieurs reprises par l'auteur³³ alors que dans une perspective politique et sociale le chaos désigne la déréliction d'une société où « les lois n'ont plus de conscience »³⁴ comme l'explique un des militaires dans *La Parenthèse de sang* (1981). Dans cette pièce, Labou Tansi critique la logique mensongère et la violence extrême d'un gouvernement militaire totalitaire africain qui à la recherche d'un rebelle (Libertashio) se met à torturer et exécuter sa famille et toutes les personnes soupçonnées d'être ses partisans ou de prononcer le nom du rebelle. La pièce accentue avec ironie la folie des structures du pouvoir et des militaires qui s'acharnent sur le peuple alors que Libertashio est mort. Un des militaires dans la pièce déclare : « Nous cherchons un Libertashio. Il nous en faut Provisoire ou définitif, ça n'a plus d'importance. Nous finirons par en trouver un provisoirement définitif » (20). Cet

³² Sami Tchak, *Paroles inédites*, coord. Bernard Magnier, Montreuil-sous-bois, Editions Théâtrales, 2005, p. 112.

³³ Voir les déclarations suivantes de Sony Labou Tansi dans ses entretiens avec Bernard Magnier: « La vie est un chaos magnifique. Pourquoi voulez-vous qu'au niveau de l'écriture les choses soient organisées, taillées, précisées? », p 54 ; « Mon univers est chaotique. C'est une explosion permanente. », p.57, dans *Paroles inédites*, op. cit.

³⁴ Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier, coll. Monde noir poche, 1981, p.21.

acharnement morbide et absurde traduit la frustration du gouvernement dictatorial de ne pas réussir à tuer la légende du rebelle qui nourrit l'espérance de liberté au sein du peuple. La relation pervertie du pouvoir construit les conditions d'un chaos social qui définit ce que Labou Tansi nomme « le cosmocide »³⁵. Le cosmocide est un espace de la mort d'un monde replié sur lui-même dès lors que le chaos social se contente d'engendrer le mensonge, la barbarie, le racisme et l'exploitation des individus. Dans sa *Lettre ouverte à l'humanité*, Sony Labou Tansi dresse un bilan critique et désenchanté des gouvernements africains et des relations entre les peuples du monde :

Nos dieux sont usés. Nos rêves trafiqués. Nos idées caviardisées sans arrêt au profit des coutumes ou bien des modes. Nos révolutions confectionnées en toute hâte bâtardisent sans cesse l'avenir. Et le mensonge règne sur nous, ainsi qu'aucun empereur barbare n'a jamais régné sur ses sujets.³⁶

La pensée à l'accent apocalyptique et la structure du chaos dans l'écriture de l'auteur congolais entrent en résonance par certains aspects avec les dramaturgies contemporaines africaines de notre étude. En effet, ces dernières donnent également à voir un double mouvement de la construction du chaos de l'écriture et de l'écriture du chaos.

Nous pouvons voir en effet des points communs à partir de la fissure thématique et stylistique qui rompt le discours de la maîtrise et des règles d'un théâtre conventionnel pour parler autrement du monde. Un grand nombre d'études et articles rendent compte de ces innovations stylistiques dans l'écriture laboutansienne et les nouvelles générations de dramaturgies africaines. Dans un numéro de *l'Esprit Créateur* consacré aux « Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas », Edwige Gbouablé fait une analyse détaillée

³⁵ Sony Labou Tansi, *Lettre ouverte à l'humanité*, *Équateur*, no. 1, « Sony Labou Tansi: Un citoyen de ce siècle 1986 », p.24.

³⁶ op. cité, p. 23.

des néologismes omniprésents dans les pièces de Sony Labou Tansi. D'après Gbouablé, ce travail de réécriture de la langue participe à ce qu'elle appelle « une écriture de la catastrophe » entendue comme remise en cause formelle »³⁷ de l'écriture théâtrale. Dans le même numéro, l'article de Christophe Konkobo sur « l'intermédialité »³⁸ dans les dramaturgies contemporaines africaines en particulier chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui, met en évidence une série de techniques telles que la mise en abyme et l'intertextualité qui indiquent l'influence des médias dans le processus d'écriture de la nouvelle génération de dramaturges africains. La dynamique créative et positive de la construction d'un chaos de l'écriture donne une parenté intergénérationnelle entre Sony Labou Tansi et les dramaturges de notre étude. Cependant par-delà les points communs, il faut distinguer la différence des styles entre Sony Labou Tansi et la génération contemporaine des dramaturges africains mais aussi, et c'est l'enjeu de cette étude, rendre compte de la variété de ces nouvelles écritures théâtrales du chaos. Avant d'évaluer les différences, notons également une similarité dans les enjeux. La dimension radicale et humaniste de l'esthétique chaotique de Sony Labou Tansi particulièrement célèbre sur la scène littéraire et théâtrale dans les années 70 et 80 trouve un écho dans la démarche à la fois plus indépendantiste et globaliste des esthétiques théâtrales africaines du chaos depuis les années 90³⁹. Qu'est-ce qui distingue alors le chaos des nouvelles écritures théâtrales africaines de l'expression du chaos chez Labou Tansi? Des éléments de

³⁷ Edwige Gbouablé, « Langage du corps et voix d'auteur dans le théâtre de Sony Labou Tansi: une écriture de l'alibi », *L'Esprit Créateur*, Vol, 48, No. 3 (2008), p. 21.

³⁸ Christophe Konkobo, « Entre-deux, entre jeux: l'intermédialité dans les théâtres contemporains », *L'Esprit Créateur*, Vol, 48, No. 3 (2008), pp. 35-65.

³⁹ Ce thème de la démarche globaliste des dramaturges africains des nouvelles générations est exploré dans la partie 3 de notre étude.

réponse se trouvent dans l'analyse de la fabrication de l'imaginaire chaotique dans ces dramaturgies. Le matériau imaginaire d'une œuvre se constitue en une organisation « idéo-logique »⁴⁰ pour reprendre l'expression de Marc Augé qui désigne ainsi « la cohérence virtuelle des représentations » (6). Cette idéo-logie est mise au service d'une éthique de l'écriture littéraire qui dans les œuvres de Labou Tansi condamne les inégalités sociales et associe une conception du chaos avec la corruption du pouvoir tandis que les nouvelles écritures théâtrales africaines révèlent les brisures de l'espace chaotique à partir desquelles émergent les possibilités de création d'un espace singulier de l'écriture à l'échelle de la mondialisation. Prenons deux exemples, la pièce de Sony Labou Tansi, *Moi, veuve de l'empire*⁴¹ (1987) et la pièce de Koffi Kwahulé, *Cette Vieille magie noire*⁴² (1993). Inspiré par la pièce de Shakespeare, *Julius Caesar* (1599), Labou Tansi transpose le meurtre de l'empereur romain Jules César dans le contexte d'une dictature africaine décadente. Jules César devient « Jullius Caïd Kaesaire », dictateur africain blasé et polygame, en haillons, qui fume la marijuana. Dans *Cette Vieille magie noire*, Kwahulé réinvestit une partie du mythe de *Faust* (1875) de Goethe dans le contexte des Amériques à partir de l'histoire d'un boxeur noir américain « Shorty » qui vend son âme après avoir signé un mystérieux pacte de sang avec son manager dans le but de devenir le meilleur boxeur de tous les temps. La pièce de Labou Tansi est une tragédie musicale comique qui resserre l'événement tragique de Rome en trois tableaux : le premier tableau décrit la mort de Jullius Kaesaire, le second nous fait plonger dans les

⁴⁰ Marc Augé (dir.), *La Construction du monde, religion, représentations, idéologie*, Paris, Librairie François Maspero, 1974, p. 6.

⁴¹ Sony Labou Tansi, *Moi, veuve de l'empire*, L'Avant-Scène Théâtre, no 815, octobre 1987.

⁴² Koffi Kwahulé, *Cette Vieille magie noire*, Paris, Lansman, 1993.

arcanes du pouvoir politique corrompu et insatiable, enfin le troisième tableau nous présente la vengeance de Cléopâtre contre l'assassinat de son mari Kaesaire. La tension dramatique de la pièce de Labou Tansi se joue dans un contexte de décadence où les personnages politiques et militaires traînent « des vomitoriums de poche » et sont présentés « saouls à mort, bourrés ou drogués » ; Kaesaire a lui-même « des allures de clochard » (4). Comme la plupart des pièces de Sony Labou Tansi, *Moi, veuve de l'empire* est une fable sur le pouvoir construite sur la thèse de l'obsession de la domination chez les hommes politiques. Kaesaire qui assiste à un spectacle musical de griots est assassiné par Oko Brutus (avatar de Marcus Brutus). S'ensuit alors d'après les indications scéniques un « bal chaotique » (10) qui mélange la musique, la fusillade entre les personnages et une trainée de cadavres. Cette scène traduit l'aspect négatif du chaos social qui conduit à un *cosmicide* puisque l'assassinat de César précipitera la chute de l'Empire romain. Aussi l'opposition binaire entre ordre et désordre dans l'état chaotique demeure la thématique de la pièce de Labou Tansi. Non content d'avoir pris la place de pouvoir de Kaesaire, Oko-Navès (double de Marc Antoine) souhaite dominer le cœur de Cléopâtre (l'épouse préférée de Kaesaire) et fait peser sur elle la possibilité d'une sortie de crise, c'est-à-dire un retour à l'ordre politique. « Qu'elle m'aime/Et le monde entier/Rentrera dans l'ordre » (27) déclare Oko-Navès à son homme de confiance. Mais c'est par la vengeance de la mort de Kaesaire lorsque que Cléopâtre empoisonne Oko-Navès que le désordre politique prend fin et fait naître la possibilité d'un monde meilleur comme le confirme la réplique de Cléopâtre qui conclut la pièce : « La guerre est finie/La conscience commence/Nous allons ouvrir l'Histoire/à tous les hommes. » (32) Les

œuvres de Labou Tansi sont animées par le souci d'apporter une résolution au chaos social dans le retour à l'ordre et à une gouvernance juste et humaniste.

C'est l'ivresse de la domination permanente et du pouvoir qui anime également Shorty, le personnage principal de la pièce de Kwahulé, lorsqu'il signe le pacte faustien avec son manager. Tel que le personnage de Faust dans la pièce de théâtre de Goethe, le personnage principal chez Kwahulé est à la recherche d'une connaissance toujours plus grande de lui-même. L'originalité de la pièce de Kwahulé tient dans l'introduction de la problématique du désir de l'individu en opposition avec celui de la communauté, en l'occurrence ici dans une communauté noire africaine-américaine. Alors que la pièce de Sony Labou Tansi conduit le conflit tragique de l'individu vers la quête de la reconstitution des valeurs communautaires, la pièce de Kwahulé met en tension le désir de la communauté avec celui de l'individu en quête de redéfinition. Dans *Cette Vieille magie noire*, Shorty finit par souffrir du poids de sa notoriété doublement soulignée dans la pièce par le détail de ses performances sportives et la mise en parallèle avec des légendes réelles noires américaines de la boxe :

Dans toute l'histoire de la boxe, en dehors de Shorty, seuls quelques boxeurs comme Ray Sugar Robinson, Mohammed Ali et Ray Sugar Leonard ont été capables de nous rappeler que la boxe est un art noble. Comme eux, Shorty est appelé à reconstruire les rêves, à relever les têtes pour nous replacer à notre vraie place, celle des fils aînés du monde. (44)

Cette déclaration de Shadow accentue la responsabilité du boxeur et le combat de l'homme noir à gagner le respect et la reconnaissance dans une société américaine à majorité blanche marquée par l'histoire de l'esclavage et de la ségrégation raciale.

Partagé entre les désirs de la communauté noire américaine dont il incarne le héros et son rêve d'arrêter la boxe pour devenir comédien, Shorty s'enlise dans une crise identitaire au cours des douze scènes qui construisent la pièce. La crise d'identité est amplifiée par sa transformation en « surhomme » sous l'effet du pacte qu'il a contracté. Alors que son éternelle puissance consolide la revanche des populations noires, elle devient en même temps la source de ses maux sur le plan individuel. Shorty confie à sa sœur : « Et pourtant, avant, pendant et après chaque combat, je me sens comme une femme vide d'orgasme. Je dis souvent aux journalistes qu'un boxeur mise sa vie... Eh bien moi, je ne mise rien, je sais que je vais gagner. » (30) C'est l'impossibilité d'être mis k.-o qui définit la crise existentielle de Shorty car le pacte le condamne à vivre dans une éternelle certitude qui crée une identité close de la figure historique du héros dans laquelle il ne se retrouve pas. Shorty veut retrouver sa liberté d'individu et renier le pacte conclu au début de la pièce. Son refus du pouvoir conduit à un chaos social qui met le héros k.-o pour la première fois dans sa carrière de boxeur. L'agencement des scènes chaotiques dans le désordre apparent mène à une libération psychologique du personnage principal de la pièce. Après avoir réussi à faire résilier le pacte de sang avec son manager, Shorty termine sa carrière dans l'orchestration de fausses accusations de dopage sous la fureur d'un public furieux qui décide d'agresser leur héros. La didascalie suivante dans la pièce nous décrit ainsi l'enchaînement des événements :

Sans transition pendant que les images défilent de plus en plus vite, le quartette reprend ses accents coltraniens. Angie sort discrètement. Entre Shorty, la tête cachée sous sa veste. Il est suivi par une nuée de photographes, de cameramen, de badauds... Les questions des journalistes se perdent parmi les insultes de la foule qui devient de plus en plus agressive et violente. Shorty s'enfuit dans le public mais la foule le poursuit hystérique, dans tout le théâtre. La course se

termine là où elle a commencé : sur le plateau où la loge d'Angie a été remplacée par le ring. Les images sur l'écran se sont évanouies. Shorty s'y précipite comme dans un refuge mais la foule l'y rejoint. Il disparaît dans la foule. Le quartette s'arrête. La foule, comme branchée sur la musique, se retire calmement, des lambeaux du costume de Shorty dans les mains. (86-87)

À l'instar de la scène du « bal chaotique » dans *Moi, veuve de l'empire*, les indications scéniques dans *Cette Vieille magie noire*, décrivent une scène de chaos social en tant qu'émeute où s'entrechoquent la musique et les corps-à-corps menaçants dans une atmosphère mortifère. Cependant Kwahulé élabore une organisation complexe du désordre où se juxtaposent la musique et l'image dont la corporalité scénique réinvestit la place de l'imaginaire. La scène de chaos en tant que chocs des corps, aussi bien des personnages que de la musique et des images qui défilent sur l'écran, plonge Shorty dans un retour vers l'imaginaire comme protection et moyen de survie. Le chaos social se transforme en un chaos de création. Le conflit identitaire du boxeur noir américain s'apaise dans la production d'images tournées vers un imaginaire de l'Afrique. Cette production d'images suggère l'idée d'un retour aux sources africaines de Shorty.

Shorty, nu est étendu au milieu du ring. Sur l'écran, les images recommencent à défiler. Cette fois, elles montrent des scènes de la vie quotidienne dans un village africain. Les images montrent la gaieté et la joie : des femmes pilent, des masques dansent, des enfants jouent dans une rivière. D'abord de bonne qualité et en couleur, les images se dégradent peu à peu et virent au noir au blanc. La détérioration des images n'a aucune incidence sur la gaieté des scènes où l'on voit à présent surtout des enfants. Les images s'arrêtent mais la lumière du projecteur éclaire toujours l'écran maintenant barré par une gigantesque ombre chinoise. C'est un homme qui se tient immobile, comme derrière une porte. (87)

Dans cet extrait, la dégradation des images nuance cependant la possibilité d'un retour idyllique originel vers l'Afrique pour le boxeur noir américain. Ce brouillage progressif des représentations harmonieuses des scènes de joie dans un village africain invite à penser un paradis perdu, simulacre d'une réalité qui n'appartient pas à la vie quotidienne du boxeur bien que les images traduisent ses origines africaines. L'apparition de Shadow en ombre chinoise « sortant de l'écran qui se déchire » (87), comme le mentionne la suite de l'indication scénique, renvoie au dévoilement d'une vérité de l'être réinventé de Shorty par delà les images. La traversée de l'écran confirme la fin des cycles des représentations sociales et télévisuelles du boxeur. Si la scène de chaos social reste une expérience traumatique - « Dieu, qu'ils étaient méchants ! » (87) déclare Shorty à son réveil - elle permet toutefois la transformation de Shorty qui se réapproprie son image. Le boxeur mue parce qu'il a fait l'expérience d'un chaos de création qui lui permet désormais d'assumer son rêve de comédien. En effet, bien qu'aucune indication ne précise le lieu où se trouve Shorty, on peut supposer qu'il s'agit d'un hôpital puisque le boxeur évoque son interaction avec « une infirmière » (89). La pièce se clôt sur une mise en abyme de la scène de théâtre: « (Les comédiens en blouse blanche se mettent alors à applaudir tandis que Shorty et Shadow saluent. Puis ils descendent, prennent les autres acteurs par la main et saluent tous le vrai public. Noir) » (91) Cette mise en abyme suggère les possibilités de réinvention de l'identité qui se jouent dans l'état facturé du corps et de l'esprit, et nous reviendrons plus en détail au cours de cette étude sur les conditions du processus d'individuation dans l'état de fracture ou « fractal », pour

emprunter le terme scientifique de Benoît Mandelbrot⁴³, dans ces écritures théâtrales contemporaines africaines qui par ce biais élaborent une esthétisation du chaos.

L'enjeu des possibilités de la réinvention de soi dans une situation d'éclatement est un thème récurrent voire obsessionnel dans les œuvres des dramaturges de la diaspora africaine de notre corpus qui marquent aussi bien leur engagement à sortir d'une vision essentialiste de l'identité africaine que d'affirmer un style littéraire dans un champ en crise qui malgré la fin de l'ère coloniale continue de définir les conditions d'évaluation de l'africanité des œuvres et des auteurs. Caya Makhélé en fait le constat dans sa Préface aux *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone* lorsqu'il déclare :

Écrivains entre diverses cultures, habitués à être définis par les autres, cherchant une définition de leur propre être. Désormais habités par leurs propres interrogations. Écrivains en voyage à travers divers patrimoines et faisant exploser les frontières des préjugés sans pour autant jamais encore avoir eu une place qui ne soit toujours stipulée comme africaine.⁴⁴

Se réinventer dans la dispersion de soi, c'est déplacer la conception fixe de l'identité mais c'est aussi offrir de nouvelles perspectives de penser l'origine. Il n'est donc pas fortuit si l'imaginaire des nouvelles générations revisite les grands mythes classiques comme matériau dramaturgique pour offrir une représentation du monde contemporain. Nous verrons que dans leur entreprise théâtrale de repenser le rapport à l'origine, chaque style de ces dramaturges vise à recréer un chaos originaire et affirmer sa valeur positive.

⁴³ Benoît Mandelbrot (1924-2010) est un mathématicien franco-américain reconnu comme l'inventeur de la « géométrie fractale ». Ses théories ont eu une grande influence sur les théories du chaos dans les sciences modernes et nous soulèverons (notamment dans la partie 2 sur l'étude de l'éclatement et de la fragmentation) la pertinence de certains aspects du modèle pour comprendre la construction du fractal dans les dramaturgies contemporaines africaines.

⁴⁴ Caya Makhélé, Préface, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, coord. Sylvie Chalaye, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 10.

Mythes d'origine

Les sociétés construisent leur histoire à partir de l'énoncé de plusieurs mythes fondateurs qui rendent compte de l'origine du monde. L'ethno-anthropologue Suzanne Lallemand dont une partie des recherches se concentre sur l'analyse des systèmes et représentations cosmogoniques en Afrique de l'Ouest remarque que le « mythe d'origine est fréquemment associé à l'exercice d'autorité »⁴⁵, une autorité politico-culturelle mais aussi religieuse et littéraire. Le mythe d'origine fait autorité dans l'imaginaire collectif et c'est la réinvention critique de sa forme qui permet de repenser sa place « idéo-logique » dans une société. Dans l'histoire du théâtre africain, les mythes associés aux légendes et récits oraux ont longtemps occupé une fonction politico-sociale pour revaloriser l'histoire des peuples africains. Après la vague des indépendances dans les années 60 d'une majorité de pays africains colonisés, les intellectuels et artistes africains prônent un retour à une mythologie négro-africaine qui œuvre au projet d'une pensée panafricaine. Toute une tradition d'un genre que les critiques appellent « les drames historiques » devient alors le lieu commun du réinvestissement de l'imaginaire des mythes dans les pièces de théâtre africain. Ainsi par exemple le dramaturge malien Sory Konaké écrit *Le Grand destin de Soundjata* (1973) qui raconte l'épopée du roi Soundjata Keïta qui a constitué

⁴⁵ Suzanne Lallemand, « Cosmologie, cosmogonie » dans *La construction du monde, religion, représentations, idéologie*, sous la direction de Marc Augé, Paris, Librairie François Maspero, 1974, p.25.

l'empire du Mali dans les années 1230. *L'Enfer, c'est Orféo* (1970) du Congolais Martial Belinda, alias Sylvain Bemba, revisite le mythe d'Orphée dans le contexte de l'Afrique moderne. Dans la pièce, la descente aux enfers de Orféo/Orphée se traduit par la capacité du personnage à quitter le confort de sa vie quotidienne pour entrer dans le maquis où se joue la lutte contre le colonialisme. Le Béninois Jean Pliya avec la pièce *Kondo le requin* (1967) rejoue la résistance anti-coloniale entre 1889 et 1894 de Ghêhanzin, célèbre roi du Dahomey (l'actuel Bénin). Ou encore le dramaturge sénégalais Sidi Ahmed Cheick Ndao dont la pièce *L'Exil d'Albouri* (1967) recrée l'histoire de l'exil du roi Albouri (ou Alboury) Ndiaye du royaume Djoloff au XIXe siècle contre l'invasion coloniale française. Ces drames historiques n'invitent pas à une reproduction fidèle des légendes et mythes africains mais à leur réinterprétation dans une perspective sociale en tant que prise de conscience de la participation collective des peuples d'Afrique à l'Histoire. Le Prologue de la pièce de Ndao résume parfaitement le double enjeu des mythes dans les pièces historiques à la fois matériau de l'imaginaire dramaturgique et outil pédagogique de revalorisation d'un peuple. Ndao écrit :

Dans cette pièce, la réalité côtoie la fiction. Appartiennent à l'histoire : le départ d'Alboury pour Ségou, l'intronisation de Samba Laobé Penda à sa place.

Les seuls personnages historiques sont :

Albouri Ndiaye

Samba Laobé Penda (qui devient ici le Prince Laobé Penda)

La Reine mère, de son vrai nom Seynabou Diop

La Reine, qui en réalité s'appelait Khar Fall ; elle était la sœur du roi Samba Laobé Fall.

J'ai inventé tous les autres caractères en me fondant sur ce que je sais de la vie de cour et des institutions féodales. Les faits peuvent différer de la relation que j'en donne. Qu'importe ? Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et portent en avant. Dussé-je y parvenir en rendant l'histoire plus « historique ». ⁴⁶

Dans les années 80, l'utilisation du mythe dans les dramaturgies africaines s'oriente davantage soit vers une critique des régimes dictatoriaux africains de la post-indépendance comme chez Sony Labou Tansi soit vers une démarche sociale et thérapeutique comme dans le théâtre-rituel de Werewere Liking par exemple. Ainsi, dans *Du rituel au théâtre-rituel : Contribution à une esthétique négro-théâtrale*, Marie-José Hourantier explique comment une pièce telle que *La Puissance de l'Um* de Liking s'inspire des mythes de fondation des Bassa du Cameroun et contribuent dans la théâtralisation de leur forme à régler les problèmes d'une communauté: « 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 Kwan destiné à faire renaître un nouveau village »⁴⁷. L'idée générale qui traverse l'ensemble de ces esthétiques théâtrales africaines s'articule à partir du retour à une mythologie africaine comme arme contre l'aliénation et le processus de déshumanisation du Noir depuis l'esclavage et la colonisation. Chez ces dramaturges, le mythe favorise une remise en ordre du cosmos en remplaçant l'Homme Noir dans l'histoire partagée du monde. Ainsi, l'enjeu du mythe consiste non pas à expliquer le monde mais la place de l'Africain dans le monde en

⁴⁶ Sidi Ahmed Cheick Ndao, *L'Exil d'Albouri* suivi de *La décision*, Paris, Éditions Pierre Jean Oswald, 1967. p. 17.

⁴⁷ Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel: Contribution à une esthétique négro-théâtrale*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 69.

réponse à la désappropriation de son identité et de sa culture dans le processus hégémonique des puissances occidentales.

Les écritures théâtrales de la diaspora africaine des années 90 invitent les mythes africains et occidentaux en favorisant au contraire de leurs aînés la mise en désordre du monde et des personnages comme espace de création. Comment se conçoit le désordre du chaos dans ces nouvelles dramaturgies ? Dans son *Étude comparative entre les cosmogonies grecques et africaines* Cheikh Moctar Ba réaffirme la difficulté de saisir cette présence ambiguë du chaos dans les mythes homérique, hésiodique, égypto-pharaonique et dogon et il s'appuie sur la réflexion du philosophe Reynal Sorel selon laquelle : « [le] chaos restera un mot évoquant à la fois l'impossibilité de la représentation et la condition du cosmos, la genèse pure de toute idée de création. »⁴⁸ Chaque dramaturge africain de la nouvelle génération offre une relation imaginaire du mythe et du chaos mais qui semble répondre à une forme de désordre de l'insaisissable en tant que construction du monde et de soi. Aussi l'analyse du désordre du chaos invite à questionner les formes d'imaginaire qui sont en jeu. Dès à présent, distinguons chez ces dramaturges les pièces qui constituent des mythes d'origine et celles conçues comme des mythes de création. Le premier angle engage ce que Mircea Eliade appelle la « situation primordiale »⁴⁹. Il s'agit des pièces qui mettent en scène une origine du monde qui par conséquent précède l'Histoire. Le second angle désigne les pièces qui dévoilent un processus de création et développement aussi bien des personnages que du continent

⁴⁸ Citation de Seyral Sorel dans *Critique de la raison mythologique. Fragments de discursivité mythique*, Paris, PUF, 2000, p.28 reprise dans l'ouvrage de Cheikh Moctar Ba, *Étude comparative entre les cosmogonies grecques et africaines*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 28.

⁴⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 142.

africain. Les pièces *Un Couple infernal* (2010) de Zang, *Village fou ou les déconnards* (2000) de Kwahulé et *Volatiles* (2006)⁵⁰ d'Efoui illustrent ces espaces mythiques où l'imaginaire cosmogonique est lié au principe d'origine.

Un Couple infernal de Zang décrit sous la forme d'un mythe la rencontre de deux entités primordiales, « l'Identité » et « la Différence ». Dans l'incipit de la pièce un narrateur fait la description du monde ordonné de l'Identité qui de manière inexplicable arrive au terme de son renouvellement:

Les Anciens rapportent qu'avant le commencement des temps, et bien avant la venue des hommes et des femmes, et des plantes et des bêtes, il y eut l'Identité. Elle était une et indivisible et immortelle, et toujours semblable à elle-même. Son pouvoir s'étendait jusqu'aux confins de l'univers, à tout l'univers; et autant qu'on s'en souviendrait, ce fut une époque heureuse, une époque de prospérité et de contentement permanent; un règne qui semblait ne devoir jamais prendre fin, dans un monde exact, méticuleux, un monde de clones, de sécurité, d'ordre, de plénitude et de pureté. Puis, contre toute attente, il advint qu'à force de tourner, de se répéter, l'Identité fut prise de vertige, de déraillement, et se mit soudain à dépérir, atteinte d'un trouble mystérieux.⁵¹

L'Identité est définie dans un rapport permanent à elle-même dans un monde construit à partir de la multiplication d'une production de rapports de l'identique et réciprocity à soi (« exact », « clones », « pureté »). Cet idéal de reproduction infinie d'une essence organise un modèle sociétal rigide et sécuritaire dont le maintien au cours du temps n'est plus tenable selon le mythe. L'arrivée mystérieuse de la « Différence » dans le monde de l'Identité mourante va offrir la possibilité d'une nouvelle combinaison de penser le mode

⁵⁰ J'incorpore à l'étude des pièces la nouvelle de Kossi Efoui, *Volatiles*, qui a été mise en voix à de nombreuses reprises à Limoges et à Paris au Musée Dapper lors du colloque international "Le théâtre de Kossi Efoui: une poétique du marronnage au pouvoir" organisé par le laboratoire SeFeA de l'Institut de Recherche en Études théâtrales de Paris III-Sorbonne Nouvelle en 2010.

⁵¹ Marcel Zang, *Un Couple infernal*, Oeuvre théâtrale inédite, 2010, disponible en ligne: <http://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/un-couple-infernal-80989>

d'être. La suite de la pièce décrit la « Différence » et joue essentiellement le dialogue entre les deux entités primordiales, l'Identité et la Différence. La Différence fait son apparition devant l'Identité et précise son origine: « Je viens du lointain, de l'autre côté de l'univers, là où repose le vide. »⁵² La Différence constitue l'autre face de l'univers qui est le vide et devient très vite une figure de salut qui offre à l'Identité mourante la possibilité de s'accoupler afin de préserver la vie. Ainsi le titre de la pièce met en avant l'histoire de ce couple et leur difficulté relationnelle car les deux entités doivent apprendre à cohabiter et négocier leur intérêt divergeant pour assurer leur survie et celle du monde. La nature des deux personnages est construite sur une série d'oppositions classiques entre les deux tendances du chaos dans les récits mythiques en général. L'Identité, en effet, se définit comme le « plein », l'« ordre », la « pureté » et l'« homogénéité » tandis que La Différence traduit le « vide », le « désordre », l'« impur » et la « diversité ». Ces termes référentiels s'entendent en tant que figures allégoriques qui marquent d'après Zang une certaine approche des enjeux et codes sociaux. Les trois quarts de la pièce constituent un échange passionné entre les deux entités qui négocient la possibilité de leur union sexuelle, seul moyen pour maintenir leur survie dans le mythe, et la dernière partie évoque leur « vie conjugale » tumultueuse. Les hésitations et réticences de l'Identité à accepter et assumer l'alliance avec la Différence avec laquelle elle est obligée de s'unir pour perpétuer leur survie marque le point critique du mythe :

Tout de même, étranger... me mélanger à toi... un être de nulle part... un inconnu sans feu ni lieu... sans racines, sans foi. Me mélanger à toi, c'est

⁵² *Un Couple infernal*, p.1.

m'exposer au vide et aux vents de toutes sortes, et à ceux de la trahison, de la folie, de l'incertitude et du jeu. (2)

La description des difficultés de cohabitation entre les deux entités fait glisser le mythe dans une parabole politique et sociale sur l'immigration. Zang présente la survie des sociétés modernes dans leur capacité à se penser dans une pluralité. La déclaration ci-dessus de l'Identité reflète un discours de la peur de l'Autre qui est le thème qui traverse l'ensemble des œuvres de Marcel Zang dans sa critique des rapports sociaux. Dans la préface d'une autre pièce, *La Danse du Pharaon* (2004), il écrit :

À mon sens, la seule véritable question est la question de l'Autre – le différent, l'inconnu. Qui implique celle du devenir et de l'origine. Cette origine qui nous renvoie à la notion de commencement, de pureté. Une notion si dangereuse à manier que l'homme en a souvent fait un usage pernicieux.⁵³

La résistance exprimée dans les commentaires de l'Identité semble rassembler tous les poncifs des discours négrophobes occidentaux qui ont justifié à travers l'Histoire l'infériorité de l'homme noir à partir d'une logique de l'accumulation des espaces vides disons-nous. En effet, dans ces discours, l'homme noir apparaît vide (de Dieu, de culture, d'histoire, et autres) et la mission des entreprises esclavagistes puis coloniales consistaient à le « remplir » des lumières de la raison. Dans la pièce de Zang la Différence ou l'étranger est une figure de l'immigré qui entre dans l'espace de l'Identité. La Différence est originaire du vide mais ce dernier apparaît tel un espace plein et riche en possibilités et combinaisons qui mènent au principe de vie. La représentation du

⁵³ Marcel Zang, *La Danse du Pharaon*, Préface, Arles, Actes Sud, 2004, p.5.

monde dans la pièce de Zang formule une théorisation sur les rapports de force originelle dans les binarités du chaos (les séries d'opposition entre la Différence et l'Identité) sur lesquelles reposent les structures sociétales d'aujourd'hui d'après l'auteur. Le personnage de l'Identité véhicule l'image des sociétés modernes occidentales dont le repli les mène à multiplier les discours et politiques sécuritaires pour se protéger de l'Autre. La parabole de Zang engage une réflexion sur la rencontre de l'Autre dans les sociétés occidentales qui doivent combattre la tentation d'une régression au stade primordiale de l'Identique liée à leur peur de l'étranger et en particulier de l'immigration croissante. Le défi des sociétés d'aujourd'hui tient dans leur capacité à assumer les relations conflictuelles entre les facettes du chaos originaire et créer une politique d'ouverture sociale et identitaire. Dans un entretien avec Cécile Dolisane-Ebosé, Zang évoque l'alternative dans la gestion de l'immigration dans les sociétés occidentales :

ou on n'admet pas qu'un élément étranger soit intégré dans un ensemble, ou on l'admet. Et si on l'admet, il faut bien se rendre à certaines lois et savoir que cet élément se modifiera, modifiera tous les autres éléments de l'ensemble, mais que l'ensemble lui-même en sera modifié. En d'autres termes, un étranger qui s'intègre dans un groupe, une nation par exemple, doit s'adapter, et par les efforts de sa volonté et de son organisme et par les influences inévitables, de même devront s'y adapter les autres membres de cette société, et la nation elle-même devra s'adapter à ce nouvel élément étranger, faute de quoi elle courra à la sclérose, à la mort, et au mieux elle aura sans cesse à faire face à des crises.⁵⁴

La Différence en tant que figure positive du vide qui collabore avec l'Autre originel est fondamentale car elle ré-actualise la conception du chaos fondateur qui constitue un point d'entrée central des écritures théâtrales contemporaines africaines.

⁵⁴ Entretien avec Marcel Zang par Cécile Dolisane-Ebossé, pp.19-20, en ligne, <http://www.potomitan.info/lafwans/zang.php>.

Le vide ou le rien originel traduit dans une grande majorité de mythes le milieu chaotique avant la création. « Masse informe et confuse [...] entassement d'éléments mal unis et discordants »⁵⁵ tel que le décrit Ovide, le « Chaos » porte une connotation péjorative dans plusieurs mythes de l'Antiquité grecque et s'oppose à l'apparition d'un cosmos ordonné. Un grand nombre de mythes africains, au contraire, dépeignent une origine chaotique ordonnée dans un premier temps. Harold Courlander explique que dans la mythologie yoruba au commencement étaient le vide, le ciel et les étendues d'eau sur lesquels régnait Olurun, le orisha ou dieu suprême des Yorubas et la présence des autres orishas qui vivaient de part et d'autres dans ces espaces⁵⁶. Avant d'être l'auteur du « premier désordre de l'univers »⁵⁷, précise l'anthropologue Marcel Griaule dans son entretien avec le chasseur aveugle dogon Ogotemmêli, le dieu créateur Amma ne reposait à l'origine sur rien d'après le mythe Dogon. Le rien synonyme de vide et de chaos porte une énergie génératrice positive dans les mythes d'origine des pièces contemporaines africaines. Chez Kwahulé où le mythe s'invite dans le déroulement dramatique de la pièce, le rien désigne un point d'origine fécond. Que ce soit dans le monologue du Père dans une autre pièce de Kwahulé, *P'tite souillure*, qui évoque le commencement du monde : « Dans l'immensité du vide premier » (62) ou dans *Village fou ou les Déconnards* qui in medias res expose le mythe de « N'Gbin » qui signifie « rien » précise

⁵⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre Premier, trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1961, vers 8-10.

⁵⁶ Voir Harold Courlander, «The Descent from the Sky» dans *A Treasury of African Folklore: The Oral Literature, Traditions, Myths, Legends Epics, Tales, Recollections, Wisdom, Sayings, and Humor of Africa*, New York: Crown Publisher, 1975, p. 189.

⁵⁷ Marcel Griaule, *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Fayard, 1966, p. 16.

l'histoire, le Rien est au commencement du monde. *Village fou ou les Déconnards*⁵⁸ raconte les histoires enchevêtrées d'Africains dans leur village natal à partir des souvenirs d'un jeune étudiant Africain dans une chambre à Paris. La pièce offre un tourbillon d'anecdotes et de références historiques qui traversent la population africaine à l'intérieur et à l'extérieur du continent, dressant ainsi un tableau baroque à plusieurs facettes (comique, tragique, réaliste et absurde) de l'histoire des Africains et de l'Afrique. La structure chaotique dans le sens de désordre de l'œuvre crée un rythme décalé dans la construction du récit des origines de l'histoire de l'Afrique. Le terme « décalé » doit se comprendre ici en tant qu'effet de mise à distance de l'auteur qui utilise l'humour et la dérision principalement. Sylvie Chalaye propose de comprendre la construction de la pièce de Kwahulé selon l'alternative suivante: « Peut-être une genèse africaine moderne. Peut-être une quête métaphysique pour rire des origines de l'histoire contemporaine africaine. »⁵⁹ Contrairement à la pièce de Zang, *Village fou* est une succession de mises en abyme qui révèlent une perspective sur l'histoire de l'Afrique d'aujourd'hui. L'énoncé du mythe des origines n'apparaît qu'au milieu de la pièce et sa forme humoristique brise la rhétorique formelle de la structure classique des mythes. La pièce met en relief avec humour la fécondité primordiale du Rien dont le désir inconnu a été de faire un pet. « En explosant, Rien fit découvrir un autre monde jusque-là insoupçonné: Anangamman, tel est le nom qu'ils donnent à cet univers »⁶⁰. « Anangamman » homonyme de « Anangaman » dans les traditions baoulé, dont Kwahulé est originaire, désigne le dieu

⁵⁸ Koffi Kwahulé, *Village fou ou les Déconnards*, Paris, Acoria, 2000.

⁵⁹ *Village fou ou les Déconnards*, Introduction, Sylvie Chalaye, p. 11.

⁶⁰ *Village fou ou les Déconnards*, p. 45.

créateur. C'est « un être éternel et incréé qui a fait le ciel, la terre, et ces êtres intermédiaires entre Dieu et l'homme que nous appelons des fétiches. »⁶¹ Cependant la création du monde n'est pas l'objet de cette partie du mythe qui traduit « Anangamman » non pas en tant que divinité mais en tant qu' « Absence ». Anangamman est l'Absence qui dévore tout afin de prolonger sa fonction qui consiste à ne pas être. Or l'Absence désire avaler Rien mais pour avaler Rien il faut qu'elle s'avale elle-même. Ce paradoxe fait écho à la dualité du chaos dans les récits mythiques, oscillant entre l'espace vide et l'espace plein mais dans la pièce de Kwahulé les deux espaces se renversent et se confondent.

Kossi Efoui donne à son tour une forme théâtrale de l'origine du monde dans sa nouvelle *Volatiles*⁶² qui met en scène un clan d'oiseaux qui représente les témoins privilégiés de l'origine et du développement du monde. Le texte d'Efoui se construit à partir d'un narrateur et d'un dialogue entre deux personnages comme dans la pièce de Zang mais ce sont des oiseaux et ils véhiculent une réflexion métaphysique sur l'état du monde et des hommes à la manière de la pièce d'Aristophane, *Les Oiseaux* (414 av. J.-C.) où les communautés originelles d'oiseaux portent un regard critique sur les dérives des sociétés humaines. On retrouve dans la pièce d'Efoui, la fusion et coexistence des éléments naturels primordiaux et des oiseaux à la source de l'origine du monde tel que dans la parodie du mythe orphique. La pièce évoque:

⁶¹ En référence aux recherches de Maurice Delafosse citées par François-Joseph Clozel, Pierre Rogers Villamur et Honoré Cartron in *Les Coutumes indigènes de la Côte d'Ivoire*, Paris, A. Challamel, 1902, p. 24.

⁶² Kossi Efoui, *Volatiles*, Nantes, Joca seria, 2006.

Une terre molle qui se fendillait d'ondes liquides, il faut imaginer ce que devait être le magma originel, charriant en son sein et le fluide et le compact et le gazeux en la même nature et le brusque passage des oiseaux en rase-mottes rappelait dans le silence la chorégraphie de quelques esprits génésique (43)

À l'instar des pièces de Zang et Kwahulé, la nouvelle d'Efoui se présente tel un odyssee qui rend compte de la place des Africains dans le monde à partir du regard sur leur histoire. Les personnages-oiseaux portent les « âmes des esclaves nègres affranchis » (11) et permettent de suivre le fil conducteur de l'œuvre. Ils engagent une réflexion philosophique sur la migration des peuples d'Afrique et l'éclatement de leur histoire dans un monde qui lui-même s'est construit sur le vide et la brisure des éléments naturels. Le narrateur dont l'esprit tend à se confondre avec celui des oiseaux définit sa description de la genèse du monde sur le mode d'un « décor de théâtre » (43). Le récit mythique débute au milieu de la nouvelle et se poursuit sur plusieurs pages :

Seuls les oiseaux, qui n'avaient jamais cessé de passer d'une lisière à l'autre des terres et des mers, qui savaient du ciel qu'il était immense et vide, les oiseaux qui avaient vu de tout temps, depuis le vide du ciel, depuis le vide éclaté des continents, depuis la forme d'une terre à peu près ronde, la forme d'un monde comme une petite boule composée de petites boules grouillant de petites boules séparées par du vide... seuls les oiseaux rappellent encore... avec la trace migratoire de leur écriture labile... que les hommes sont habitants de l'espace... que les racines de l'homme sont aériennes... de quelque côté que son sommeil où ses pieds le reposent... qu'il ne reste rien de l'origine éclatée des continents... qu'il ne reste rien d'aucune origine... sinon la trace volatile des transmigrations (49)

À nouveau, nous avons affaire à un récit des origines dont la description du vide originel porte une énergie en puissance. La notion de vide dans le texte d'Efoui renvoie au choc chaotique du monde en tant qu'origine. C'est le « vide éclaté des continents » (49) que le

narrateur met en relation avec l'éclatement identitaire de l'individu et qui représente les espaces indéterminés en soi. Chez Efoui, l'origine n'est pas un point fixe mais un mouvement perpétuel qui recrée l'espace vide. Dans les trois mythes que nous venons de présenter le rien n'est jamais tout à fait rien. C'est un rien-chaos qui contient une puissance de création dont nous proposons d'étudier les mécanismes dans l'analyse qui suit.

La représentation du chaos originel dans les dramaturgies africaines à partir des années 90 n'est pas sans rapport avec certaines théories scientifiques contemporaines. Dans le domaine de la physique et de la cosmogonie les théories sur la « dark energy », autrement dit l'énergie noire, connaissent un véritable essor à partir de la fin des années quatre-vingt-dix. L'énergie noire ou « énergie sombre » serait une énergie à pression négative qui agit comme force gravitationnelle et expliquerait l'accélération de l'expansion de l'univers⁶³. Cette énergie productrice à l'intérieur du vide, rien ou chaos est déjà présente dans le « Chaos hésiodique » pourrait-on souligner car « Le Premier qui naquit fut le Vide »⁶⁴ et l'Erèbe, c'est-à-dire les ténèbres et la Nuit qui naquirent du Vide, mais dans la *Théogonie*, c'est la sortie de l'état du chaos qui est privilégiée et mise en valeur en tant qu'expérience positive. Les différences entre l'utilisation des mythes grecs et africains sont présentes dans le jeu perpétuel d'un chaos vide et plein qui n'oppose pas de système de désordre et d'ordre car les deux vont de pair. Les mythes d'origine dans les écritures contemporaines africaines ne mettent pas en œuvre la mise en ordre de l'état chaotique par une divinité. L'accent, au contraire, est mis sur les possibilités d'expansion

⁶³ Au sujet de l'énergie noire voir Bharat Ratra et Phillip James Edwin Peebles, "The cosmological constant and dark energy," *Review of Modern Physics*, 75:559-606 (2003).

⁶⁴ Hésiode, *La Théogonie*, trad. par Phillipe Brunet, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 31.

du milieu originel chaotique et la notion de discontinuité. La force du chaos représentée dans ces nouvelles dramaturgies se joue dans les possibilités de création.

Mythes de création

Les mythes de création dans les écritures théâtrales contemporaines africaines traduisent également le milieu chaotique en tant qu'espace positif de production mais dans le souci d'interroger au delà de l'origine, le processus de développement des histoires individuelles et collectives de l'Afrique d'aujourd'hui. Bien qu'un mythe d'origine s'insère dans *Village fou*, les déambulations d'histoires et récits recomposés et enchevêtrés tissent également un mythe de création. Dans un entretien, Kwahulé explique le processus de création de la pièce:

Ce sont des histoires que j'ai inventées ou qui me sont revenues. Elles semblent très isolées les unes des autres, mais elles répondent à une même trame. C'était pour moi d'abord un exercice. Comment relier des histoires très différentes, disparates même et en faire un tout. L'enjeu, c'était de trouver des passerelles entre les histoires [...] qui finissent par créer une espèce de mythologie africaine.⁶⁵

⁶⁵ « À propos des *Déconnards*: Entretien de Sylvie Chalaye avec Koffi Kwahulé », Abidjan, février 1999, *Africultures* en ligne.

Le lecteur est pris dans le vertige de la pièce, histoires croisées d'un locataire pris dans les méandres de sa réflexion et des pensées sonores de « Monsieur » et des anecdotes de son village en Afrique surnommé « village-fou ». *Village fou ou les déconnards* suggère une mythologie de l'Afrique par le retour d'un imaginaire des Anciens avec le mythe d'origine mais l'ensemble des histoires contées évolue dans la création d'une histoire contemporaine qui tente d'expliquer les Africains d'aujourd'hui. Cependant, la construction est une fiction théâtrale historique plutôt qu'anthropologique car chaque histoire individuelle est le miroir d'une plus grande histoire dans la pièce de Kwahulé. Ainsi, l'expérience du locataire/Monsieur véhicule la figure historique et littéraire de l'étudiant africain en France faisant l'expérience de l'immigration et du racisme ordinaire ; les querelles d'adultère entre Dynamo et son cousin et les ragots contre le chasseur qui fût pris d'un fou rire aux funérailles de son beau-père traduisent la vie quotidienne dans un village, et l'ancien combattant africain nommé ironiquement « Aleman » qui est obsédé dans l'attente d'un geste de reconnaissance du Général de Gaulle reflète l'engagement peu valorisé des tirailleurs sénégalais qui ont défendu la France durant la Seconde Guerre Mondiale. D'après Jean-Pierre Sarrazac la superposition de l'individu et du global dans les pièces de théâtre contemporaines permet d'excéder « les limites du microcosme pour atteindre, sans jamais glisser dans l'abstraction ou dans la fausse universalité, au drame collectif d'un peuple. »⁶⁶ La pièce de Kwahulé transpose la folie et la déraison d'un village à l'image de la construction de l'Afrique d'aujourd'hui, une Afrique tiraillée entre la perpétuation des traditions et l'engagement dans la modernité, entre l'indépendance des cultures et l'aliénation coloniale, entre un désespoir

⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir d'un drame*, Paris, Circé Poche, 1999, p. 60.

et une puissance de vie. Ces tiraillements évoquent le drame d'un continent dont l'identité et l'histoire sont en pièces détachées. Ces éléments épars de « névrose »⁶⁷ chez l'Africain, pour reprendre le terme de Kwahulé, se transforment en processus énergétique dans une écriture du chaos car du malaise naît une forme de vitalité. Ce texte-mythe de création est un déraillement d'histoires qui s'écoute dans la pièce à partir d'une cassette de magnétophone dans un discours haché telle que dans *La Dernière bande* de Samuel Beckett. Mais si chez Beckett les frictions et répétitions dans la bande-son tendent à se réduire au silence, la parole-son du village fou offre la jouissance des mots ininterrompus dans une oralité écrite délirante où le français se mêle aux langues africaines et à « un patois ou une langue incomprise de la majorité du public »⁶⁸ avec des séries de blocs de phrases courtes et incisives où alternent avec des points d'exclamation et d'interrogation et des longs monologues dont la ponctuation est quasi absente. Ainsi le discours enflammé du Chasseur au sujet du tourbillon de la vie africaine s'étend sur cinq pages dans la pièce. Le déferlement des mots se donne dans une forme de folie qui traduit l'enchaînement déréglé des événements, des personnages et de l'Histoire. L'éclatement du texte construit le chaos de cette écriture qui s'apparente à ce que Frankétienne appelle une « schizophonie ». Dominique Chancé rappelle la différence entre « schizophrénie » et « schizophonie » dans la littérature des Caraïbes. Dans son ouvrage *Écritures du chaos : Lecture des œuvres de Frankétienne, Reinaldo Arenas, Joël Des Rosiers*, Chancé explique :

⁶⁷ Voir l'article cité auparavant, « À propos des Déconnards: Entretien de Sylvie Chalaye avec Koffi Kwahulé. »

⁶⁸ *Village fou ou les Déconnards*, p. 34.

Que faut-il entendre par « schizophonie » ? Selon Frankétienne, la schizophonie n'est pas la schizophrénie, elle en constituerait plutôt la réponse. Le schizophrène, coupé de la réalité, serait en quelque sorte incarné par le « zombie », tandis que le schizophone serait le poète capable de parler un langage qui, s'il se sépare volontairement de la dictature, dans une césure radicale, retrouve un lien fondamental au monde par sa voix. Parler le langage schizophonique, ce serait inventer un langage que la dictature ne comprend pas, un déparler assez opaque pour déconstruire la dictature et y résister.⁶⁹

La schizophrénie se réfère à une maladie mentale où l'individu est coupé de la réalité alors que la schizophonie est une démarche créative et artistique qui consiste à créer un langage de la fracture. À la différence de Frankétienne qui crée un langage double pour échapper à la censure et dictature politique en Haïti à l'époque de la succession des régimes des Duvalier, les écritures théâtrales contemporaines africaines forgent un langage schizophonique multiple dans les facettes d'un miroir brisé d'une Afrique contradictoire et ambiguë où résiste la construction du chaos comme force de renouvellement. Nous reviendrons plus en détail dans la partie III de cette étude sur cette question de "schizophonie" qui met en lumière un des procédés esthétiques fondamentaux de l'écriture théâtrale du chaos.

Le travail schizophonique et la force de l'oralité écrite sont également au rendez-vous chez Caya Makhélé et Kossi Efoui dont certaines pièces inscrivent le processus chaotique dans le syncrétisme des mythes d'Afrique et d'Occident. Poursuivant le fil chaotique de l'enchevêtrement des histoires et procédés narratifs, ces pièces qui recréent le mythe dans le mythe ouvrent des perspectives d'analyse des mythes de création. Le syncrétisme et l'adaptation des mythes d'Afrique et d'Occident ne sont point nouveaux

⁶⁹ Dominique Chancé, *Écritures du chaos: Lecture des oeuvres de Frankétienne*, Reinaldo Arenas, Joël Des Rosiers, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp.24-25.

dans les écritures théâtrales africaines. Entre les années 60 et la fin des années 80, le célèbre écrivain nigérien Wole Soyinka écrit déjà un grand nombre de pièces telles que *Death and the King's Horseman* et *The Lion and the Jewel*, qui traitent de la confrontation des traditions et mythes yorubas avec l'arrivée des valeurs occidentales suivant la colonisation en Afrique. Soyinka revisite la mythologie yoruba et en particulier la figure de son dieu fondateur Ogun dans ses recueils de poèmes tels que *Idanre and Other Poems* et *Ogun Abibiman*. Son roman autobiographique *Season of Anomie* évoque le mythe d'Orphée et Eurydice à la lumière des conditions carcérales dans lesquelles l'auteur avait été détenu au Nigéria en raison de ses activités politiques. Suite à cet emprisonnement de deux ans Soyinka s'exile pendant plusieurs années à Londres où il écrit et met en scène avec The British Royal National Theatre, la célèbre adaptation des *Bacchantes* d'Euripide dans le contexte politique et culturel des pays d'Afrique. Mark Pizzato analyse la pièce de Soyinka en ces termes:

In his play, *The Bacchae* of Euripides: A Communion Rite, Soyinka returns to the roots of both European and African (Yoruba) theatre, combining Dionysian and Ogunian rites of communal passage, to involve a postmodern, postcolonial audience in the ancient sacrificial offering.⁷⁰

L'adaptation théâtrale de Soyinka lance un appel à la solidarité des communautés opprimées d'Afrique et à la révolte contre la mise en place des politiques dictatoriales et des coups d'état militaires. À partir des années 90 les écritures théâtrales africaines proposent un syncrétisme des mythes africains et occidentaux qui met en relief les

⁷⁰ Mark Pizzato, "Soyinka's *Bacchae*, African Gods, and Postmodern Mirrors," *The Journal of Religion and Theatre*, Vol.2, No.1, Fall 2003, pp. 35-104.

tensions et conflits identitaires mais posent également la question politique de l'avenir de l'Afrique moderne non plus uniquement sous la perspective du rapport de force avec les anciennes puissances coloniales mais dans l'acceptation de son renouvellement à partir de son histoire fragmentée. Dès lors, il s'agit non pas d'écrire contre le chaos tels que dans les mythes classiques qui organisent une sortie du chaos à partir d'un système d'ordonnement du monde mais de déployer les possibilités de renouvellement du corps chaotique.

Dans sa pièce *Io (tragédie)*⁷¹ Efoui réinvente à partir de six scènes le mythe grec de "Io" dans la représentation d'une Afrique errante et renaissante. Le mythe de Io, fille du dieu Inachus et de Mélia, raconte l'histoire d'une jeune fille innocente convoitée et abusée physiquement par Zeus et condamnée par ce dernier à quitter la Grèce et parcourir le monde pour fuir la colère de Héra, l'épouse de Zeus. Efoui s'inspire de la rencontre entre Io et Prométhée, dans la pièce d'Eschyle *Prométhée enchaîné*, où Prométhée victime également d'un châtement de Zeus indique à Io la direction de sa terre d'accueil, l'Égypte, où elle mettra au monde son enfant né du viol. Cependant Efoui met davantage l'accent sur la destination finale de l'exode de Io, le continent africain, qui devient le point de départ de l'histoire de la pièce. C'est donc dans le contexte d'une Afrique contemporaine que le personnage de Io réapparaît sous les traits d'une marionnette sur scène, tel un témoin muet de la répétition des événements historiques, mais aussi à partir de son double vivant incarné par une jeune femme africaine nommée « Anna » dont l'histoire fait écho à celle de l'héroïne grecque. *Io* comme un grand nombre de pièces

⁷¹ Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, Limoges, Le bruit des autres, 2006.

contemporaines africaines telles que *Jaz* de Kwahulé, *Les Travaux d'Ariane* de Makhélé, ou encore *Le Masque de Sika* de Pliya que nous aurons l'occasion d'analyser au cours de notre étude, met en scène une héroïne violée. Le thème du viol accentue l'effet d'une désarticulation généralisée aussi bien au niveau du corps des personnages que du texte. Cette désarticulation signale la présence chaotique du corps et la violence exercée sur le corps du protagoniste semble imprégner dans l'écriture un désordre narratif. Dans la pièce d'Efoui, les survivants d'une ancienne célèbre troupe de théâtre « La Grande Royale » rejouent sur un marché africain l'histoire de Io/Anna à partir d'extraits de textes littéraires tirés du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle⁷², *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma⁷³, et des faits divers sur des enfants soldats et des jeunes filles violées qui accouchent en secret. La narration composite du désordre des éléments dramatiques est accompagnée d'images et récits morbides d'une Afrique en guerre comme dans cet extrait de la didascalie au début de la scène 2:

On se souvient de certaines photographies prises durant les débandades que provoquent les guerres. Dans la longue colonne de fuyards, on voit parfois une personne morte de fatigue ou d'une trop grande vieillesse ou d'une trop grande jeunesse pour marcher, un corps déjà transporté dans une brouette déjà encombrée. (18-19)

La boutique de beauté d'Anna est assimilée à un « art du vrac » (7) et même le moyen de locomotion des personnages décrit comme un assemblage de pièces détachées « dépareillées » (18) fait résonner la construction en morcellement de la pièce. Laurence

⁷² Voir la réplique de Anna « En quel pays [...] que j'ai échoué » à la page 43.

⁷³ Voir la réplique du Fils de la mère « Le grand quelqu'un hadji Tiécoura [...] mourir » aux pages 53-54.

Barbolosi propose une analyse éclairante de cet art du désordre dans la pièce d'Efoui lorsqu'elle explique :

Le texte dramatique prend la forme du corps de Io [...] la violence qui sous-tend cette tragédie trouve sa manifestation dans le processus d'écriture même, où les ratures, les réécritures internes, les répétitions des mêmes bribes de textes apparaissent comme autant de coups assésés au ventre de l'écrit. »⁷⁴

L'instabilité textuelle étant redoublée par la construction de ces personnages en fuite, la pièce évoque une « géographie imposée à des fuyards » (18) contre les tueries et viols de la guerre, « Tuée ou violée, toute personne venant du dehors » (30) rappelle Anna. Ces personnages portent leur double mythique, Anna représente Io et le personnage du « fils de la mère » originaire du viol de Anna est un avatar du fils de Io « Epaphos » (57). « Masta Blasta » est un double de « Prométhée » (27) tandis que « Le Hoochie-Koochie-man » représente « Héphaïstos » (27). Bien que les personnages aient tendance à se confondre avec leur double mythique ils offrent en même temps plusieurs visages symboliques. Le fils de Anna n'est jamais désigné comme tel dans la pièce d'Efoui mais comme « le fils de la mère » ou encore par « Éphaphos le Noir » (57) dans les répliques de Anna. Ces désignations peuvent se comprendre en tant que figure métonymique des générations d'Africains qui héritent de l'histoire du viol symbolique de l'Afrique suite à son partage par les puissances coloniales et l'exploitation des ses ressources naturelles détournées par les régimes africains corrompus. Le fils d'Anna, en tant que produit de l'outrage et de la désarticulation de la mère, apparaît toutefois comme une figure positive

⁷⁴ Laurence Barbolosi, « Le théâtre de Kossi Efoui: polyphonie épique ou épopée lyrique », *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No. 3 (2008), pp. 33-40.

qui tout au long de la pièce raconte l'histoire de la mère (assimilable à celle de l'Afrique). Il recrée une mémoire historique dans son « espace Ecrivain public » et l'écriture en lettres majuscules du mot « osez » (74) qu'il affiche dans la scène finale semble adresser à la population et aux générations futures un appel à prendre en main les souffrances et brisures du continent dans la perspective de la reconstruction d'un avenir. Le personnage d'Anna se réapproprie la trace des différents noms mythiques de Io, « Isis » (72) en Egypte, « Anna Perenne » à Rome (74) qui lui permettent de créer une affiliation symbolique à l'échelle transnationale. « Je m'appelle Anna Perenne » (74) est la dernière réplique d'Anna dans la pièce. Io représente une figure de l'oppression qui se réapproprie les morceaux de son histoire. À l'instar de son travail dans le commerce de beauté, Anna se refait une peau neuve en tissant l'image symbolique d'une mère, d'une femme et d'une Afrique violées mais qui reste debout pour affronter la vie. Le sous-titre de l'oeuvre indique l'énoncé d'une « tragédie » car l'histoire dévoile les conséquences historiques et individuelles du viol d'Anna/IO mais la pièce ne saurait s'y réduire. Efoui raconte la tragédie de Io/Anna/l'Afrique qui décline une représentation symbolique de l'opprimé mais aussi de l'espoir naissant et la force des personnages dans cette tragédie. C'est ainsi que Masta Blasta peut affirmer : « C'est ici qu'on vient montrer qu'on n'est pas fracassé par la situation fracassée » (71). Le chaos en tant que lieu du fracas est créateur de monde et dans la pièce d'Efoui, c'est la possibilité de l'émergence d'une Afrique actrice de son histoire qui voit le jour.

Le renversement de l'évènement tragique en une puissance régénératrice des personnages est au cœur également des pièces-mythes de Makhélé. Dans *Les Travaux*

*d'Ariane*⁷⁵ Makhélé rejoue le mythe de l'héroïne grecque Ariane, abusée et abandonnée par Thésée. Ariane apparaît sous les traits d'une jeune femme africaine influencée également par l'ombre obsessionnelle des dieux yorubas. L'enfant d'Ariane nommée Orisha, terme qui désigne l'ensemble des divinités dans la mythologie yoruba, est comparé à « un dieu yoruba déchu » (15) depuis sa mort. Ariane qui de par son nom est une référence à l'héroïne grecque représente en même temps un avatar de Shango, dieu yoruba du tonnerre et de l'éclair, cité dans la pièce lorsqu'elle met à exécution sa vengeance contre son amant, également père et assassin de leur enfant. À l'instar de Soyinka, Makhélé présente un syncrétisme des mythes yorubas et grecs mais ses pièces donnent une vision plus fracassante des personnages alter ego des mythes car ils luttent contre une histoire qui s'est déjà jouée et à laquelle ils sont noués en même temps qu'ils sont pris dans le tourbillon de leur propre histoire. Makiadi dans *La Fable du cloître des cimetières* rejoue l'histoire d'Orphée et Eurydice sous l'influence de la mythologie et des rituels yorubas. L'imaginaire et la réalité se transposent dans la pièce et Makiadi échoue, comme Orphée, à retrouver sa bien-aimée. Mais dans le mythe de Makhélé si Motema/Eurydice constitue bien l'objet, autrement dit le moteur de la quête de Makiadi, elle n'en est pas la finalité. Makhélé donne une tournure existentielle au mythe et transforme l'errance du personnage principal en une quête initiatique, celle de l'individu mais aussi celle de l'Afrique qui doit apprendre à composer avec son histoire décousue. Le mythe de par sa structure ordonnée et atemporelle participe d'ordinaire à la stabilité d'un récit. Or les nouvelles dramaturgies africaines empruntent les éléments des mythes

⁷⁵ Caya Makhélé, *Les Travaux d'Ariane* de Caya Makhélé et quinze autres nouvelles: les inédits de 94 de RFI – ACCT, Saint-Maur, Sépia, 1995.

africains et occidentaux pour mieux traduire le désordre des personnages. La libre réinterprétation des mythes est au service du déséquilibre structurel dans ces écritures. Dès lors que le mythe n'assume plus la fonction symbolique d'un centre du discours, ce sont les conditions de déséquilibre qui structurent les écritures théâtrales contemporaines africaines.

Chapitre II: Ouverture et rupture: Le chaos en discontinuité

Rhétoriques du centre ou la peur du désordre

Dans *Images et Symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Mircea Eliade explique que les sociétés archaïques et traditionnelles jusqu'aux civilisations « plus évoluées » élaborent une pensée symbolique du centre afin d'éviter l'état chaotique qui est assimilé à un état de confusion. En outre, le chaos apparaît comme une menace de l'inconnu. « Nombre de textes assimilent les adversaires en train d'attaquer le

territoire national, aux larves, aux démons, ou aux puissances du chaos »⁷⁶ nous précise encore Eliade. L'image symbolique du centre, celui du monde mais aussi de soi est une projection nécessaire de l'être humain face à la peur du danger. Ainsi Eliade fait l'observation suivante: « dans la mesure où les anciens lieux sacrés, temples, ou autels, perdent leur efficacité religieuse, on découvre et on applique d'autres formules géomantiques, architecturales ou iconographiques qui, en fin de compte représentent, parfois d'une manière assez étonnante, le même symbolisme du "Centre". »⁷⁷ Des expressions théâtrales africaines telles que le Kotéba, le Didiga, le Ki-Yi M'Bock, et le Bin Kadi So s'inscrivent dans une théorisation du centre qui répond à la quête d'un espace social de l'harmonie à travers l'assemblage du théâtre, des mythes, des rituels et musiques africaines. Ainsi le Ki-Yi M'Bock de Werewere Liking et Marie José Hourantier (avant leur séparation) dont les créations et productions artistiques sont à l'apogée dans les années 80 est représenté par « L'Etoile à cinq branches du Ki Yi »⁷⁸, emprunté au culte de l'ethnie des bassa du Cameroun. Symbole centripète, l'étoile du Ki Yi est l'image de la perfection et le disciple doit passer par les cinq pointes pour vaincre ses faiblesses et les transformer en force afin de trouver l'équilibre de vie au centre de l'étoile. D'après Katheryn Wright, c'est la rencontre des espaces rituels, esthétiques, spirituels et socio-politiques qui donne une originalité au théâtre-rituel de Liking par rapport au théâtre moderne africain qui a suivi les indépendances des pays africains et

⁷⁶ Mircea Eliade, *Images et Symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p.17.

⁷⁷ Ibid., p.66.

⁷⁸ Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel: Contribution à une esthétique négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, page 62.

auquel elle précède. Toutefois l'enjeu de l'esthétique théâtrale de Liking consiste selon Wright à marquer le passage « du chaos au cosmos »⁷⁹. Le « cosmos » de Liking se définit à partir de la renaissance sociale et spirituelle de l'individu qui va donner un nouveau visage aux sociétés africaines. La dramaturge camerounaise propose une réactualisation positive des mythes et rituels traditionnels africains dans ses pièces dans le but de reconstruire une image forte, moderne et indépendante de l'Afrique sortie de ses complexes d'infériorité et d'aliénation depuis les colonisations. Inspirés des travaux d'auteurs tels que Mircea Eliade, Louis-Vincent Thomas, l'analyse de Wright s'inscrit dans la continuité de la dichotomie classique entre une description négative du chaos et une vision positive du cosmos. Aussi à l'instar d'un grand nombre de mythes classiques Wright met l'accent sur la production d'une énergie créatrice du chaos mais ne résout pas le paradoxe de la formation de cette énergie dans l'espace du chaos qui est assimilé au vide et à l'incohérence bien qu'il œuvre à la construction du cosmos. L'analyse de Wright suggère la compréhension d'une phase évolutive du chaos dans les pièces rituels de Liking et dont la tension énergétique est résolue dans le projet de reconstruction spirituelle des individus et la transformation des communautés.

By plunging characters and the audience or reader into a spatiotemporal frame that resembles the "beginning," into a world that is inchoate or deformed and peopled by ancestors and divinities, Liking also projects them into a space and time where creative energies first emerged. Although it was the divinities who originally engendered the world, the theatrical illustration of a new beginning symbolically transfers their creative power of transforming Chaos to Cosmos to the initiates who have reached the "higher consciousness" obtained through a return to the center of their being and inner conscience. (60)

⁷⁹ Voir l'article de Kathryn Wright, "Werewere Liking: From Chaos to Cosmos", *World Literature Today*, Vol. 69. No. 1, Postmodernism/Postcolonialism, Winter, 1995, pp.56-62.

Le passage du chaos au cosmos dans le théâtre de Liking se donne comme une nécessité dans la quête de ce que Wright nomme « un retour au centre ». Le retour au centre se définit en tant que voyage intérieur spirituel mais aussi démarche sociale et politique qui visent l'harmonie et la réconciliation de l'Africain avec lui-même et l'histoire du continent. Chez Liking, le centre est la projection d'un « temps zéro »⁸⁰ où l'individu sort du chaos assimilé à la confusion pour renaître. Il est également question d'une renaissance des personnages après une série d'épreuves ou d'évènements dans les dramaturgies contemporaines de la diaspora africaine depuis les années 90. Makiadi se découvre une nouvelle raison d'être après un voyage parmi les morts, Vido se révolte contre son exploitation physique et affirme sa volonté de mener une nouvelle vie, Shorty met fin au pacte de sang qu'il a signé afin de changer de carrière ou encore Anna qui redonne un sens à son existence malgré son viol poursuivant ainsi les traces du mythe de Io pour ne citer que ces exemples. Toutefois contrairement au théâtre de Liking, la revitalisation des personnages dans les dramaturgies africaines depuis les années 90 s'élabore dans un assemblage du chaos. L'espace dramatique devient l'espace de création d'un nouveau monde (cosmos) du personnage fondés à partir d'une matière chaotique originaire dans laquelle se confondent les notions binaires (réalité/fiction, faux/vrai, vie/mort etc.). À la manière des pièces de Werewere Liking, *La Fable du cloître des cimetières*⁸¹ décrit un rituel d'initiation dans une atmosphère de danses et chants

⁸⁰ Titre du second tableau de la pièce de Werewere Liking, *Singue Mura: Considérant la femme...*, Abidjan, Eyo-Ki-Yi Editions, 1990, p. 5.

⁸¹ Caya Makhélé, *La Fable du cloître des cimetières*, Paris, L'Harmattan, 1995.

liturgiques à l'issue duquel l'initié acquiert une connaissance plus éclairée de lui-même. Toutefois dans la pièce de Makhélé, le personnage principal (Makiadi) aussi bien que le lecteur ou spectateur de la pièce sont pris dans le tournoiement chaotique du rite. En effet, la pièce évite de poser des points de repère spatio-temporels stables. Le protagoniste circule constamment dans des lieux de passage (la rue, le bar, le cimetière). L'intrigue se résume à Makiadi qui part à la recherche d'une femme suicidée dont il apprend qu'elle a été éperdument amoureuse de lui. Après avoir passé une nuit dans un cercueil dans un cimetière il croit se réveiller en enfer où il pourra enfin retrouver la jeune femme mais les rencontres qu'il fait l'engagent sans cesse à remettre en cause la nature du lieu qui semble être plutôt « la morgue municipale » (31). Vers la fin de la pièce Makiadi par déduction pense qu'il se trouve en enfer « L'enfer. Je suis enfin en enfer. Hourra ! » (71) mais aussitôt la révélation finale de l'inexistence de la femme morte amoureuse de lui replace un point interrogation sur cet espace. En outre, la matière chaotique de la pièce s'exprime dans le jeu permanent d'une série de permutations. Il est en effet question de la permutation des personnages qui se déguisent ou se dédoublent. Makiadi par exemple demande au Policier: « Vous ne seriez-pas monsieur l'agent, le patron du bar La fontaine, qui est aussi le gardien des morts à la morgue municipale ? » (43). Ou encore « Ogba, le dieu-diable » (48) qui fait également office de bonimenteur parmi la foule. La pièce insiste aussi sur la permutation des genres (Makiadi se déguise en femme et le personnage de La petite fille le prend pour sa mère) ainsi que la permutation des lieux et du temps qui rassemblent des références au mythe grec d'Orphée et Eurydice et à la mythologie yoruba avec la divinité Ogba. L'ensemble de ces

permutations crée un état de désordre comme le souligne le personnage du Vieil Homme : « Le désordre, le désordre est entré en ces lieux ! ». Cependant c'est un désordre qui s'est construit en relation avec le point d'ordre de la révélation finale de La petite fille à Makiadi et qui donne une nouvelle compréhension au désordre chaotique de la pièce: « Elle [la femme que Makiadi recherche] n'existe pas, c'est le rituel, à présent vous êtes le gardien de ce lieu » (72). Le jeu des permutations Makhélé donne une perspective créative du chaos dans la mesure où il est une dynamique qui nourrit la progression dramaturgique en rassemblant les structures binaires plutôt que de les opposer. Le rite initiatique révélé, *La Fable du cloître des cimetières* se termine en une boucle où Makiadi se plaint de passer une « journée de chien » (74) mais c'est une boucle qui marque le mécanisme de l'écriture contemporaine du chaos en tant que processus de transformation. Edgar Morin définit une approche philosophique de la pensée du chaos par le concept de « boucle tétralogique »⁸². La boucle tétralogique met en relief les points d'interdépendance entre le désordre, l'ordre et l'organisation qui sont nécessaires à la compréhension de la structure complexe du chaos. Les nouveaux dramaturges africains évacuent la tradition des représentations symboliques du centre et des points de repère au profit d'un agencement sinueux qui construit un retour à une définition positive du chaos. Judith Miller observait déjà le décalage lorsqu'elle comparait les deux générations de dramaturges africains: « Ne seront pas réalisées, comme chez les aînés du théâtre-rituel, tel Werewere Liking ou Souleymane Koly, l'expulsion de l'impur pour guérir la cité et raffermir la communauté [...] Chez Pliya, l'on a beau balayer, la lumière au bout du

⁸² Edgar Morin, *La Méthode Tome 1, La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1977. Voir en particulier les sections « La boucle tétralogique » et « Le retour du chaos » pp. 56-59.

tunnel reste trouble. »⁸³ Le voyage en eau-trouble auquel nous convient les nouveaux dramaturges africains reflète la construction en rhizome (au sens de Deleuze et Guattari) de cette écriture théâtrale contemporaine du chaos et nous développerons cet argument dans la partie 2 de l'étude. Ces écritures théâtrales africaines assument une traversée métaphorique et esthétique du chaos qui rend compte à la fois de l'éclatement complexe de l'identité culturelle du continent africain et d'une esthétique du désordre/ordre libérée des codifications classiques de l'histoire du théâtre africain. Ces dramaturgies représentent un théâtre de l'instabilité qui de manière paradoxale produit des variables récurrentes et quasi-obsessionnelles dans les représentations de la guerre et de plusieurs formes de traumatismes. Ce paradoxe fait écho à un des principes fondateurs des théories du chaos dans les sciences, *la sensibilité aux conditions initiales* ou le phénomène des *attracteurs étranges* rendu populaire par Edward Lorenz⁸⁴. L'expérience scientifique de Lorenz consiste à mettre en évidence la convergence des points de plusieurs trajectoires variables constituant ainsi des attracteurs imprévisibles. Comment les motifs de la guerre et du traumatisme deviennent-ils des attracteurs imprévisibles dans les expressions théâtrales contemporaines africaines ?

⁸³ Judith Miller, « Dramaturgies des errances: Le cas José Pliya », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.36.

⁸⁴ Voir Edward Lorenz, *The Essence of Chaos*, London, UCL Press, 1993, pp.69-181. À noter que la célèbre conférence de Lorenz « Predictability: does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas? » a été présentée à l'origine le 29 décembre 1972 à la 139ème réunion de The American Association for the Advancement of Science.

La guerre ou le champ expérimental du chaos

La représentation de la guerre et des traumatismes n'est pas un fait nouveau dans l'histoire des dramaturgies africaines. Pléthores de pièces de théâtre décrivent des personnages déformés ou en déformation par la violence d'une guerre, qu'il s'agisse des pièces historiques de la première génération inspirée notamment par les figures politiques africaines légendaires anticoloniales telles que Chaka Zulu, Soundjata Keïta, Alboury Ndiaye ou des pièces politiques des auteurs de la deuxième génération avec des pièces telles que *La Puissance de um* (1979) de Werewere Liking et *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi, publiée à la même date. La guerre et la violence politique et sociale sont des thèmes récurrents dans les dramaturgies africaines entre la période des indépendances dans les années 60 et jusqu'à la fin des années 80 dont l'objectif consiste à mettre l'accent sur la crise politique et sociale dans les pays d'Afrique. Martin Mégevand explique la prolifération des *dramaturgies de guerre* depuis les années 60 en relation avec ce qu'il appelle : « des ruptures du lien politique »⁸⁵ marquées par l'assassinat de leaders et opposants politiques tels que Patrice Lumumba au Congo en 1961, Sylvanus Olympio au Togo en 1963 ou encore Thomas Sankara en 1987 au Burkina Faso. Dans sa thèse intitulée *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930–2005)*⁸⁶, Edwige Gbouablé évoque quant à elle une « fracture

⁸⁵ Martin Mégevand, « Violence et dramaturgies postcoloniales », *Littératures* no 154, Juin 2009, p. 94.

⁸⁶ Edwige Gbouablé, *Des Écritures de la violence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone*, sous la direction de Sylvie Chalaye, Thèse de doctorat: Études théâtrales: Université de Rennes 2 – Haute Bretagne: 2007.

sociale généralisée »⁸⁷ dans la littérature post-indépendante. Cette fracture fait l'objet d'une analyse détaillée dans l'étude de Gbouablé à la section : « un univers chaotique » qui caractérise la littérature africaine sous l'influence des conflits civils et militaires, des catastrophes naturelles et des crises endémiques qui pavent le continent. Le chaos compris en tant que destruction du lien politique et social des sociétés africaines serait alors à l'origine de l'élaboration d'une écriture littéraire africaine du chaos selon ces études. Une idée similaire était lancée six ans plus tôt par Lilyan Kesteloot dans son *Histoire de la littérature négro-africaine* (2001) où elle analysait l'écriture du « chaos africain »⁸⁸. Kesteloot démontre que les espoirs déçus à l'issue du mouvement de la négritude et la dégradation des gouvernements africains ont donné lieu à « une avalanche de récits et de pièces aux allures d'apocalypse. »⁸⁹ De l'ensemble de ces observations et analyses nous retenons deux points importants. D'une part la corrélation entre la description d'une société en chaos au sens de destruction et l'élaboration fictive de ce chaos dans l'écriture théâtrale africaine. D'autre part, l'assimilation du terme « chaos » et « chaotique » à l'idée de destruction et de catastrophe. Ces axes de réflexion sont d'autant plus signifiants que notre étude consiste à mettre en évidence des points d'entrée similaires dans les écritures théâtrales contemporaines africaines depuis les années 90 mais à la différence que nous proposons un renversement de perspective. Le chaos et la catastrophe deviennent désormais des éléments positifs de créativité dans les

⁸⁷ Opus cit., p. 135.

⁸⁸ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001. Voir en particulier « Écrire le chaos africain » p.270.

⁸⁹ Op. cit., p. 270. Kesteloot fait un état des lieux minutieux des oeuvres littéraires africaines du chaos des années 70 jusqu'aux années 2000 avec l'avènement de la littérature « tout-monde ».

dramaturgies africaines contemporaines. À la lumière de l'analyse de Morin notre approche rend compte de l'interaction entre une dynamique destructive et constructive dans l'espace dramatique du chaos mais nous soulignons la récupération des formes destructrices du chaos en tant que mode d'être créatif chez la nouvelle génération d'auteurs africains.

L'expression des formes de la destruction chaotique peut se lire à partir d'une architecture des corps violentés des personnages dans les nouvelles dramaturgies africaines. Viols, tortures, meurtres, incestes, agressions verbales et physiques, l'écriture de cette nouvelle génération convoque régulièrement les traumatismes du corps. À l'instar de leurs aînés les dramaturges contemporains africains proposent une écriture de la catastrophe qui fait un état critique d'une société et d'individus en décomposition notamment à partir du prisme de l'arrière-fond historique d'une guerre dans certaines oeuvres. Ainsi *Une Famille ordinaire* (2002) de Pliya nous invite à regarder la Seconde Guerre Mondiale du côté du secret et de la culpabilité de certaines familles allemandes tandis que *Le Masque Boiteux: Histoires de soldats* (2003) de Kwahulé nous place du côté du quotidien d'un groupe de tirailleurs sénégalais et leur famille dans un village africain pendant la guerre de 39-45. Dans *Les Recluses* (2012), Kwahulé s'inspire des conflits civils de 1993 au Burundi pour aborder la question des violences sexuelles contre les femmes pendant et après la guerre. Les guerres ethniques au Congo Brazzaville entre 1993 et 1999 sont le thème d'inspiration d'un grand nombre des pièces de Dieudonné Niangouna dont l'écriture théâtrale du chaos est sans doute la plus traversée par la guerre, en tant que motif et structure narrative, parmi les auteurs de notre corpus. Rappelons

également que le génocide rwandais de 1994 est le point de départ de l'écriture de *Big Shoot* (2000) qui met en scène la torture d'un homme dans le cadre d'un jeu/spectacle médiatique. Il est à noter également les pièces qui décrivent la guerre dans un contexte historique imaginaire. Dans *Brasserie* (2006), par exemple, Kwahulé décrit une zone géographique et un contexte de guerre indéterminé : « Quelque part en Afrique, une guerre fratricide a détruit tout le pays » précise l'incipit de la pièce. C'est également dans un lieu et temps imaginaire que la guerre éclate dans l'allégresse morbide des deux groupes ennemis dans *Happy End* (1996) d'Efoui.

La guerre est un motif paradoxal dans les écritures contemporaines du chaos car elle participe à l'élaboration du texte en tant que motif et en tant que forme variable où se succèdent des événements imprévisibles. Dans une perspective similaire Alan D. Beyerchen met en résonance les théories de la guerre du philosophe allemand Carl Von Clausewitz et les théories du chaos et explique: « Il [Clausewitz] a vu dans la guerre un phénomène consommateur d'énergie impliquant des facteurs concurrents et interactifs qui révéleront à l'observateur attentif un mélange flou d'ordre et d'imprédictibilité »⁹⁰. Dans les pièces contemporaines africaines, la guerre consomme l'énergie des personnages mais elle participe en même temps à une production énergétique. Plusieurs pièces de notre corpus illustrent ce mouvement double de la guerre. Pièce autobiographique, *Les Inepties volantes* décrit la survie de Dieudonné Niangouna durant la troisième guerre civile ethnique au Congo-Brazzaville entre 1997 et 1999. Du souvenir de ces guerres qui opposent les ethnies du sud des milices de l'ancien Président Pascal

⁹⁰ Alan D. Beyerchen, « Clausewitz: Non linéarité et imprévisibilité de la guerre », *Littérature et théories du chaos*, Automne 1994, p.173.

Lissouba contre celles de l'ancien maire de Brazzaville Bernard Kolelas et les ethnies du Nord avec les milices du Président Denis Sassou Nguesso, Niangouna crée un texte dramatique à l'allure d'un film d'aventure où s'affrontent les « Cobras » et les « Nindjas »⁹¹, théâtre d'une tragédie humaine dévoilant des scènes de tueries et de tortures. La déchirure sociale du Congo est exprimée en un monologue de treize fragments dont la brisure est accentuée par une écriture orale crue et hachée aussi bien du point de vue thématique avec la superposition de références culturelles multiples et d'images sexuelles et morbides que du point de vue syntaxique. En effet la pièce est saturée par les virgules et les points de suspension. Le texte ne comporte pas de point, ce qui produit une accumulation de mots dans un rythme saccadé. Chaque fragment (à l'exception du début du fragment XII) s'ouvre et se clôt avec des points de suspension permettant ainsi à Niangouna de créer un effet de syncope de la parole mais aussi de refléter le processus de discontinuité du chaos dans son écriture théâtrale. Inspirée de faits réels, la pièce de Niangouna demeure néanmoins un œuvre de fiction où l'écrivain se prend comme matériau dramaturgique et réinvestit de manière positive le chaos destructeur de la guerre. En effet, Niangouna évoque la résistance permanente du corps contre la machine de guerre qui tente de détruire la pensée individuelle. Caché dans la forêt pour échapper aux milices, l'auteur explique l'élaboration d'une stratégie de survie mentale :

⁹¹ A noter que Niangouna reprend dans sa pièce le surnom que chaque groupe armé s'était donné, « les Nindjas » représentaient la milice de l'ancien Président et la milice du nouveau président était représenté par « les Cobras ».

Interdiction, stricte interdiction de parler, d'écrire, stylo, Bic, de parler, de penser, interdiction de lire [...] je casse ma cervelle pour ne pas avoir à la recoller, j'écris à l'intérieur de ma chemise, mes cheveux de bois planquent le stylo Bic, un bout de stylo à peine mon auriculaire, ma chemise blanche et mon pantalon bleu portent l'encre de mes mots, j'ai un carré blanc dans la cervelle et le sang sur, les mots me sortent par la chemise, je les noie dans les rivières pour ne pas mourir, je brûle cette écriture pour avoir à écrire demain⁹².

Le rituel de l'auteur qui efface ses mots pour pouvoir continuer d'écrire rend compte d'une quête absurde où s'entremêle un acte de destruction et de construction dans le chaos dramaturgique. Cette quête absurde s'apparente au combat philosophique d'Albert Camus car Niangouna met en forme l'écriture d'un chaos destructif qui rend compte de la destruction sociale du Congo dont le sens est trouvé dans la célébration de la puissance de la vie de l'individu soumis aux épreuves de la guerre. L'auteur renverse le chaos destructeur de la guerre par l'écriture d'un chaos constructif qui redonne un sens à l'absurdité du langage dans le contexte de la guerre exprimée dès le titre de la pièce. *Les Inepties volantes* propose une construction chaotique du sens de l'absurde qui fait écho au travail de survie par la mémoire de Monsieur dans *Village fou ou les Déconnards* de Kwahulé qui questionne en même temps le paradoxe de la mémoire, « à quoi sert la mémoire si elle ne peut empêcher la barbarie [...] » (33). Ce travail de la mémoire en survie dans le texte de Niangouna entre aussi en résonnance avec le personnage d'Ariane, dans *Les Travaux d'Ariane* de Makhélé, où le personnage éponyme, qui vient de tuer son bourreau, tente de se recoudre une humanité au fil de la réappropriation de ses désirs et son corps.

⁹² Dieudonné Niangouna, *Les Inepties volantes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010, (1ère édit. 2009), p. 54.

La guerre est un levier à deux niveaux dans les écritures théâtrales contemporaines africaines du chaos. Le premier donne la description de la violence et des crimes commis, le second propose un dépassement de soi par delà l'atrocité de la guerre. Le lecteur est confronté à des images de tortures, massacres et génocides soit dans la réalité des scènes soit à travers les souvenirs des personnages. Dans *Carré blanc* de Dieudonné Niangouna, Wano justifie ses crimes passés comme un acte de survie au milieu de la folie sanglante de la guerre, « au milieu de tous ces vertiges de bombe, de la mêlée de sang, des odeurs de charognes, des cadavres ouverts, des fous! »⁹³ se souvient-il. Dans ces pièces, l'atrocité de la guerre se rencontre aussi du côté du tourisme de l'horreur à l'instar du « wagon jaune » témoin des tragédies de l'Histoire et principale attraction d'une armée de visiteurs dans *Le Masque boiteux* de Kwahulé, en référence avec la déportation des Juifs dans les camps de la mort. Le commerce de l'horreur se rencontre également dans la mise en spectacle des sévices corporels et des exécutions publics des ennemis par les autorités politiques pour satisfaire le voyeurisme du peuple dans *Happy End* d'Efoui. Le spectaculaire de la guerre est relayé par la présence inquiétante de « clowns » tantôt bourreaux dans *Brasserie* de Kwahulé et *Miserere* de Pliya tantôt burlesques et cyniques tel que dans *Happy End* où ils deviennent les narrateurs de l'horreur et de l'absurdité des conflits des deux groupes d'habitants dans la pièce. Mais la guerre, champ expérimental de l'atroce et de la mise à mort des corps engage une réflexion sur la biopolitique, entendue depuis Michel Foucault en tant que critique des pouvoirs qui s'exercent sur la vie. La pièce de Kwahulé, *Brasserie*, en est une illustration. Dans un pays entièrement miné par la guerre, le contrôle d'une brasserie, seul

⁹³ *Carré blanc*, op. cit., p. 20.

lieu épargné par les conflits, devient l'objet d'une quête du pouvoir dans la pièce. La brasserie en tant que lieu de plaisir (pour sa bière) et lieu de mort (pour son maintien) cristallise l'expérience dionysiaque de la guerre évoqué par Achille Mbembe dans son article « À propos des écritures africaines de soi » lorsque ce dernier explique: « D'abord, dans *l'état de guerre*, s'opère la jonction entre deux processus que décrit fort bien Nietzsche traitant de la tragédie grecque : l'accouplement du rêve et de l'ivresse. »⁹⁴ Mbembe évoque la construction d'un imaginaire collectif africain au cours des siècles qui reste prisonnier d'un rapport fétichiste à la violence d'état et au pouvoir qui se poursuit dans l'Afrique contemporaine avec la corruption des pouvoirs politiques. Aussi d'après Mbembe, le discours racial, véhiculé dans les trois moments historiques qu'ont été l'esclavage, la colonisation et l'apartheid, a veillé non seulement à disposer de la vie du colonisé/esclave mais plus encore à l'exproprier de l'humanité et par conséquent à en faire un corps mort-vivant. Il s'agit d'observer un processus similaire qui se perpétue dans les gouvernements d'Afrique. Un dialogue entre les deux protagonistes de la pièce de Kwahulé qui tentent d'expliquer la raison de leur engagement dans la guerre fratricide met en forme la critique de Mbembe qui met en relation le phantasme du pouvoir absolu, le contrôle de la mort de l'Autre, le complexe d'infériorité du vaincu privé de son humanité, la corruption des pouvoirs politiques et l'ivresse morbide dans la guerre.

Caporal-Foufou – Nous sommes ici pour prendre la brasserie.

Capitaine-s'en-Fout-La-Mort – Et puis ?

Caporal-Foufou – Nous avons pris la brasserie... Voilà des mois que nous nous battons contre toutes les autres milices pour la conquête de la brasserie.

⁹⁴ Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », *Bulletin du Cosderia*, Numéro 1, 2000, p.15.

Nous avons combattu les Rambo-Cracheurs-de-feu du Grand Nord Réveillé, nous avons combattu les Guerriers-Fossoyeurs des Forces Neuves du Grand Centre, nous avons combattu les Ninjas-Rouges du Sursaut du Grand Sud, nous avons combattu les GI-Fous du Maréchal-Saboteur du Grand Ouest Révolté... Autour de cette usine perdue quelque part dans la jungle, nous avons combattu tout le monde, parce que cette bande de rats syphilitiques voulaient nous empêcher d'arriver jusqu'à la brasserie, et nous avons gagné ; nous leur avons coupé les oreilles à la machette, coupé le nez à la machette, coupé la langue à la machette ; nous leur avons écrasé les yeux dans leurs orbites à coups de crosse, nous avons arraché leur sexe pour l'enfoncer dans leur bouche... Et chaque fois, ils se sont jetés à nos pieds et nous ont suppliés de les achever ; ils ont imploré à genoux. « Nous ne sommes plus des hommes, nous ne sommes plus des soldats, la défaite nous a avilis et nous a transformés en insectes, alors, au nom de vos mères, achevez-nous ! » Eh bien, on les a achevés. Une vraie boucherie. Les plus courageux prenaient eux-mêmes une grenade et se faisaient exploser... Regardez des arbres drapés de pourpre... Regardez ces caillots de sang... Regardez ces lambeaux de chair éparpillés, accrochés aux branches... Une vraie boucherie. Et la puanteur des cadavres en putréfaction... Mais c'est ça la guerre, ç'a toujours été ça la guerre, ça n'a jamais été autre chose, la guerre... J'ai bien parlé, chef !⁹⁵

La description des horreurs et sévices corporels perpétrés par les soldats est formulée de la perspective de leur phantasme de pouvoir absolu. Le corps de l'ennemi est doublement vaincu par l'adversaire qui dispose de son corps et le soumet à un processus de déshumanisation. Cap'Taine-s'en-Fout La Mort et Caporal-Foufafou finissent par s'associer avec une figure européenne (une femme d'origine allemande nommée Magiblanche) qui est la seule à connaître le secret de fabrication de la bière. La pièce qui se conclut sur la remise en marche de l'usine à bière et le phantasme de pouvoir des deux hommes jette un regard sombre sur les dérives néocoloniales. Kwahulé ne précise pas le lieu géographique de l'histoire mais la pièce se donne telle une allégorie du continent africain et des rapports des peuples africains entre eux ainsi que leur relation avec les

⁹⁵ Koffi Kwahulé, *Brasserie*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, pp.14-15.

pays occidentaux. Métaphore d'un chaos politique et social qui renvoie à une obsession du pouvoir, la guerre fait résonner néanmoins la perspective d'une écoute intime. Dans *Le Complexe de Thénardier* de Pliya, deux femmes sont enfermées dans une maison pour échapper à une guerre dont on ne sait si elle continue ou si elle a pris fin. Le huis clos de la pièce se transforme en champ de bataille entre les deux femmes à l'issue duquel l'une d'elle triomphera, mais la guerre entre les deux personnages produit des lignes de fuite dans l'imaginaire des deux femmes. « [...] quand on n'en peut plus de la violence de la guerre, on cherche ce qu'on peut, on prend ce qu'on trouve. Et ce qu'on trouve, c'est son enfance » explique le personnage de La Mère. Le retour à soi de La Mère s'opère dans les réminiscences d'un passé qu'elle tente de réinventer. Vido, au contraire se projette dans l'avenir et un nouveau soi. L'imaginaire est son arme car l'existence du « soldat aux cheveux bleus » qui lui aurait annoncé la fin de la guerre reste en suspens. De victime elle devient agent et c'est dans ses conditions d'exploitation pendant la guerre qu'elle trouve la force de rêver d'une vie future et de partir. Mbembe décrit comment dans l'état de guerre « le sujet du massacre cherche également à se dépasser et à inventer un nouveau soi. »⁹⁶ Dans les nouvelles dramaturgies africaines le chaos de la guerre est un état de la catastrophe en soi qui invite l'imaginaire à se mettre au service d'un corps en morceau dont l'identité est dans un processus de transformation permanent. C'est une expérience culturelle et artistique de l'identité par la guerre à laquelle nous invitent l'ensemble des pièces de Niangouna, à des exceptions près telles que *Attitude Clando* et *My Name is*. À défaut d'utiliser le matériau de la guerre ces deux pièces décrivent néanmoins la fabrication de l'identité dans les tensions et actes violents de la vie quotidienne.

⁹⁶ Mbembe, op. cit., page 16.

Les personnages de Niangouna vivent toujours dans la menace ou la réalité du *Carré blanc* qui signifie la confiscation et destruction de la mémoire par la guerre mais c'est en même temps dans ces conditions extrêmes que l'imaginaire se déploie pour sauver les morceaux de l'identité. L'imprévisible de la guerre détruit les corps en même temps qu'il leur construit une empreinte. Les pièces contemporaines africaines sont des textes sonores qui traduisent les empreintes dans l'être par delà les mots. Cet aspect du chaos sonore de la guerre semble être peu mis en évidence dans le théâtre africain classique, pas même chez l'iconoclaste Sony Labou Tansi. Ainsi *La Parenthèse de sang* (1981), par exemple, demeure un texte théâtral très riche quant à la critique et discours sur l'absurdité de la guerre et des gouvernements totalitaires. Bien que la pièce porte une dimension corporelle en raison du sang et des corps souffrants qui occupent l'espace, le texte de Labou Tansi rend surtout compte telle que la didascalie l'indique d'une « atmosphère de guerre »⁹⁷. Dans *Vibra Songs*, Niangouna fait la description d'une écriture du chaos sonore qui ne saurait se réduire à une représentation de la guerre mais plutôt à une écoute de l'expérience de la guerre. Il invite à penser la pièce de la façon suivante: « *Vibra Songs* vient d'un questionnement sur l'écoute et la perception que l'on a du son. Le corps est habité par des états sonores, émotionnels, il est à l'écoute de ce qui l'entoure et en est marqué comme un témoin. »⁹⁸ Sous la direction artistique et chorégraphique de Sthyk Balossa, les textes de Niangouna et la musique de Chazam, la création de *Vibra Songs* en 2011 lors de la quatrième édition du Festival de théâtre Des Souris, Des Hommes 2.1 à Saint-Médard-en-Jalles est construit sur la question de

⁹⁷ Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier International, coll. «Monde noir», 1981, rééd. 2002, page 5.

⁹⁸ Voir le dossier en ligne, http://mutualise.artishoc.com/carcol/media/5/dossier_vibra_songs.pdf

l’empreinte corporelle et sonore à partir de la mémoire des guerres civiles et ethniques du Congo entre 1993 et 1999. L’interpénétration du son, du corps, des images et des mots dans leur bouleversement participe au travail de l’esthétisation des formes du chaos dans les écritures théâtrales africaines d’aujourd’hui.

Dramaturgies de la catastrophe

La catastrophe dans ces nouvelles dramaturgies africaines n’est pas une fin en soi, Elle n’indique pas un « dénouement » tel que le propose Aristote dans *La Poétique* pour comprendre la progression dramatique dans les tragédies classiques. La nouvelle génération de dramaturges africains propose un espacement de la catastrophe qui devient un moteur de créativité de l’écriture et de réinvention des personnages. Dans sa thèse, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, Virginie Soubrier distingue deux types de catastrophe dans l’œuvre de Kwahulé, « la catastrophe inaugurale » et « la catastrophe finale »⁹⁹. Soubrier explique la mise en scène chez Kwahulé de la catastrophe inaugurale qui se construit dans l’énoncé préliminaire d’un passé traumatique telle que dans l’ouverture de la pièce *Jaz* où le personnage éponyme

⁹⁹ Virginie Soubrier, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, sous la direction de Denis Guénoun, thèse de Doctorat: Littératures françaises et comparée : Université Paris IV Sorbonne : 2009. Voir en particulier la section Le cadre initial : catastrophe inaugurale et catastrophe finale pp. 58-67.

évoque l'expérience traumatique du viol qu'elle a subi. La catastrophe finale selon Soubrier se définit plutôt en termes d'intention ou promesse de renversement psychologique du personnage vers laquelle tend la fin des pièces de Kwahulé. Cette dernière analyse permet à Soubrier de considérer le renversement de la catastrophe non pas dans un sens *révolutionnaire* mais « révélationnaire » (65) terme repris de Kwahulé. La catastrophe révèle ainsi l'état d'un monde, d'une situation, et des personnages dramatiques. Dans les années 70, le britannique Howard Baker invitait déjà le lecteur-spectateur à regarder la douleur et les horreurs du monde dans son théâtre dit de la catastrophe. Chez Baker, la catastrophe démontre l'échec d'un monde et la désarticulation de son écriture théâtrale met en crise également le système dramatique référentiel. Ce constat de la destruction de l'espace dramatique, scénique et textuel dans le théâtre de la catastrophe de Baker se révèle dans « un temps post-catastrophique »¹⁰⁰ selon Elisabeth Angel-Perezle. L'inverse se produit dans les écritures théâtrales contemporaines africaines qui se concentrent sur un prolongement de la catastrophe en mouvement. Dans ces textes, la catastrophe se joue dans les passages de transition entre les événements dans le contexte narratif. Ces moments décisifs qui s'assimilent à ce que René Thom¹⁰¹ dans sa célèbre théorie scientifique de la catastrophe nomme *bifurcations* constituent la révélation d'un réseau complexe de signes de déformation continue à l'intérieur d'un espace. Pour Thom, il s'agit de comprendre le processus de séparation et

¹⁰⁰ Elisabeth Angel-Perez, « L'Espace de la catastrophe: le théâtre de Howard Baker », *Cycnos*, Vol. 12 no 1, mis en ligne le 7 juillet 2008, URL: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1504>.

¹⁰¹ René Thom (1923-2002) est un scientifique français considéré comme le « père » de la Théorie des catastrophes dont il propose la définition suivante: « C'est, avant tout, une méthode, et un langage. Comme tout langage, la Théorie des catastrophes sert à décrire la réalité » dans son exposé « Le statut épistémologique de la Théorie des catastrophes » dans *Morphogénèse et imaginaire*, Paris, Lettres Modernes, 1978, page 9.

de coexistence, c'est-à-dire l'interprétation du passage et de la transformation d'une entité identificatoire « l'attracteur étrange » à une autre entité. Il distingue « les catastrophes de *conflit* » et « les catastrophes de *bifurcation* »¹⁰², les premières désignant un espace où les attracteurs sont en compétition et les secondes décrivant la mise en relation entre les attracteurs. Les dramaturges contemporains africains de notre étude mettent souvent en scène un « attracteur étrange », élément de catastrophe narrative à partir duquel se déploie une série de nouvelles catastrophes qui transforment radicalement les personnages. Dans *Le Masque de Sika*¹⁰³ de Pliya, la livraison mystérieuse d'un masque géant africain devient l'« attracteur étrange » du récit et transforme la réunion des trois amis d'enfance (Felipe, Pancratio et Prudencio) en un espace de la catastrophe irrégulière et continue. La présence du masque sollicite l'imaginaire des trois personnages en une série de trois catastrophes de bifurcations. La première catastrophe se joue dans l'érotisation du masque. Ayant pour seul indice une carte qui leur est adressée au nom de Sika, les trois amis restent néanmoins très attirés par le masque et superposent la beauté imaginée de Sika sur le corps du masque. Mais l'influence du masque va transformer la rêverie érotique des personnages dans une plongée vers les souvenirs de leur enfance. « Ce Masque est beau parce qu'il ravive notre histoire et nous fait rêver » (32) dit Felipe. Le retour aux souvenirs d'enfance va s'orienter progressivement vers une troisième catastrophe de bifurcation dans laquelle les

¹⁰² René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogénèse: Recueil de textes sur la théorie des catastrophes et ses applications*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, p.71. Voir en particulier, le chapitre IV « Les catastrophes élémentaires ».

¹⁰³ José Pliya, *Le Masque de Sika*, Acoria, Paris, 2001. Toutes les références à la pièce seront citées dans le texte.

personnages affrontent une double réalité, celle du souvenir du viol qu'ils ont perpétré sur une jeune fille quand ils étaient adolescents et celle de l'impossibilité de leur amitié en raison de l'émergence du secret et du refoulement. La catastrophe révèle les personnages à eux-mêmes et véhicule le processus de construction/destruction ou vie/mort qui caractérise la place ambiguë du chaos dans l'écriture. Prudencio décrit la mise en forme de la catastrophe au sein du chaos lorsqu'il dit : « Ce que révèle ce Masque, c'est l'artifice des retrouvailles. » (46) Puis, plus loin il précise encore : « Nos démons enfouis. Tous ces actes premiers que nous avons bafoués au nom de l'innocence et qui nous reviennent à la figure comme des revenants » (47). Les retrouvailles des trois amis scellent la mort de leur amitié d'enfance. À la fin de la pièce ils se séparent dans un silence pesant. Seul Prudencio reste sur scène et tente une réparation de l'événement passé. Il imagine que le livreur du masque est l'enfant né du viol de Sika : « Ce n'est pas perdu. Je peux le rattraper, chercher paternité et s'il est mien j'assumerai. Oh oui, je le jure, j'assumerai. Je serai père comme on ne l'a jamais été. » (53). La catastrophe chaotique ne résout pas le conflit dramatique qui est en jeu ni ne délivre les personnages. La pièce de Pliya se clôt sur une supplication ouverte du même personnage qui peut s'adresser à Dieu, au fils de Sika ou à Sika elle-même : « Est-ce que Tu m'entends ? » (53) demande Prudencio à deux reprises. La bifurcation de la catastrophe maintient la narration d'un chaos irrésolu dans les pièces contemporaines des dramaturges de notre corpus. Plusieurs textes dramatiques (*Misterioso 119*, *Bintou*, *Blue-S-Cat* de Kwahulé, *Cannibales* de Pliya, *La Fable du cloître des cimetières* de Makhélé, et autre) accentuent la tension du chaos irrésolu des personnages par l'usage d'un point d'interrogation final

tel que dans *Le Masque de Sika*, ou d'un point d'exclamation ou de suspension¹⁰⁴. Les pièces qui terminent par un point final présentent tout autant un effet de la catastrophe mais à partir d'un sentiment de doute ou de malaise des personnages qui rend compte des tensions ambiguës internes (construction/destruction, vie/mort) à la structure du chaos. Par exemple la pièce de Kwahulé *Jaz* se conclut sur les interrogations de l'identité du personnage éponyme, la fin de *L'Entre-deux de Pitagaba* d'Efoui annonce la mort hypothétique du personnage principal, ou encore la pièce de Zang *L'Exilé* qui se conclut par le mot « Etc. ». La bifurcation de la catastrophe révèle l'inachèvement du conflit interne des personnages dont la condition « fractale »¹⁰⁵ constitue l'architecture des pièces d'une nouvelle esthétique du chaos chez les dramaturges africains de la troisième et quatrième vague générationnelle.

¹⁰⁴ À noter parmi les pièces qui finissent sur un point d'exclamation: *Récupérations* d'Efoui, *Les Travaux d'Ariane*, *Sortilèges* de Makhélé, *Attitude Clando*, *My Name is*, *Carré Blanc* de Niangouna, *Le Masque boiteux: Histoires de soldats*, *Big Shoot*, *Il nous faut l'Amérique!* de Kwahulé, *Concours de circonstance* de Pliya et les pièces qui finissent sur des points de suspension telles que *La Dame du café d'en face*, *Brasserie* de Kwahulé, *Les Inepties volantes* de Niangouna, *Bouge de là*, *Pure vierge* de Zang, *Miserere*, *Negrerrances*, *Konda le Roquet*, *Les Effracteurs* de Pliya, *Le Carrefour*, *Concessions*, *La Récupération*, *Que la terre vous soit légère* d'Efoui.

¹⁰⁵ Le terme « fractal » repris du scientifique Benoit Mandelbrot dans sa théorie du chaos sera analysé plus en détail dans la deuxième partie « Dramaturgies de l'éclatement ».

DEUXIÈME PARTIE - DRAMATURGIES DE L'ECLATEMENT

Guerres mondiales, décolonisations, avancées techniques, le XXe siècle est traversé par des évènements politiques, économiques et historiques inédits qui vont profondément changer les représentations sociales. Sur le plan littéraire, c'est dans cette période trouble que les écrivains français des courants majeurs (Dadaïsme, Surréalisme, Absurde et Nouveau Roman) mettent en question les formes canoniques de la littérature. Le théâtre européen est profondément bouleversé par les nouvelles esthétiques théâtrales d'Edward Gordon Craig, Bertolt Brecht et Antonin Artaud qui rejettent les formes dramatiques

classiques. C'est *l'ère du soupçon*, signale l'écrivaine Nathalie Sarraute, qui témoigne d'une période de crise de la représentation à travers notamment l'éclatement des genres. La subversion consiste alors à sortir de l'ordre conventionnel des catégories génériques (roman, pièce de théâtre, nouvelle, poésie) et exposer ce que le théoricien littéraire Gérard Genette nomme la « transtextualité » de l'œuvre. Dans *Palimpsestes : La littérature au second degré* (1982) Genette redéfinit les concepts qu'il avait élaborés dans *Introduction à l'architexte* (1979) et considère la transtextualité du texte en tant que « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹⁰⁶. Inspiré des analyses et de l'approche structuraliste de Julia Kristeva et Michel Riffaterre, Genette définit cinq types de relations transtextuelles (intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité) qui permettent de comprendre l'ensemble des liens de transformation ou d'imitation qui existent entre les textes et les genres littéraires. Il critique ainsi la hiérarchisation des genres perpétuée par la critique littéraire traditionnelle qui a interprété Platon et Aristote pour soutenir la domination des trois genres (tragédie, poésie lyrique et épopée) et la classification des autres genres en sous-genres. L'exigence d'une critique transtextuelle de la production littéraire africaine se fait entendre également à partir de la fin des années 60 suite au mouvement de transformation et renaissance culturelle de l'Afrique. Dès lors, le théâtre africain entre dans une phase dynamique avec des innovations textuelles et scéniques qui vont amener une série de nouvelles esthétiques théâtrales. C'est le fil des mutations du théâtre africain qu'il s'agit dès à présent d'observer pour interroger la possibilité d'une nouvelle

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

« rupture »¹⁰⁷, selon le concept de Georges Ngal, dans l'espace littéraire africain depuis la fin des années 80 ou encore ce que Sylvie Chalaye appelle une « esthétique de la rupture »¹⁰⁸.

Chapitre I : Fragmentation de l'espace

Ruptures dans le paysage théâtral africain après les indépendances

Le constat de la dégradation et de la répression des régimes politiques en Afrique annonce une période de *désenchantement* qui conduit à une autonomisation du champ littéraire africain longtemps associé au champ politique comme le note David Koffi N'Goran¹⁰⁹ dans la continuité des travaux de Bernard Mouralis. L'enchaînement des

¹⁰⁷ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1994, p.8. Ngal définit cinq ruptures qui ont transformé l'identité narrative dans l'histoire de la création littéraire africaine. Il propose de comprendre la rupture en tant que *coupure épistémologique* : « La rupture observée n'est rien d'autre que la conscience lucide des écrivains de leur rapport spécifique au langage à une période donnée. » p.9. Une analyse détaillée de ces cinq ruptures sera élaborée dans la partie suivante de cette étude.

¹⁰⁸ Sylvie Chalaye (dir.), *Afrique et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, 2004, p. 13.

¹⁰⁹ Voir David Koffi N'Goran, *Le Champ littéraire africain: Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

colloques littéraires dans la dizaine d'années qui suit les indépendances des pays anciennement colonisés fait sonner l'heure des bilans et l'urgence de créer de nouveaux modèles critiques d'analyse qui se démarquent non seulement de l'approche marxiste, terreau idéologique des écrivains de la négritude ne répondant plus aux attentes des intellectuels, mais aussi de l'influence de la critique littéraire occidentale. Les écrivains africains investissent nouvellement le langage avec une plus grande liberté. Georges Ngal appelle cette transition « la quatrième rupture ».

La quatrième rupture se situerait en 1968-1970 avec la nouveauté textuelle constituée par *Le soleil des indépendances* et *Le devoir de violence* qui inscrit de nouveaux rapports entre les écrivains et le contexte global de l'espace africain. Le bilan : une conscience vive de l'échec des indépendances et de la nécessité d'une révision des concepts en ce qui concerne l'approche des réalités africaines.¹¹⁰

Une révolution dans le paysage littéraire africain francophone s'annonce avec la publication de *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheick Hamidou Kane, *Le soleil des indépendances* (1968) de Ahmadou Kourouma, *Le devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem, et *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi parmi les romans les plus connus qui ont en commun de refléter la déception des indépendances africaines à partir d'un regard critique sur plusieurs aspects : l'autoritarisme et la corruption des pouvoirs africains, la survivance des pratiques coloniales et l'aliénation culturelle. Toutefois ce ne sont plus seulement les thèmes de ces œuvres qui retiennent l'attention des critiques mais bien la nouveauté de style de ces auteurs qui proposent de nouvelles stratégies discursives et de rythmes d'énonciation. Un des pionniers de la critique africaine, Mohamadou Kane,

¹¹⁰ Georges Ngal, op. cit., p. 26.

célèbre cette nouveauté de style des romanciers africains influencés par une forme de théâtralité dans leur écriture. Au cours du Colloque de Yaoundé au Cameroun sur « Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation », organisé entre le 16 et 29 avril 1973, qui mobilise près d'une cinquantaine de chercheurs, professeurs, écrivains, critiques et artistes africains, Kane met en avant la théâtralité et l'intertextualité des nouveaux romans africains, auxquelles selon lui, les critiques ne font pas suffisamment référence :

Le roman africain est encore plus marqué par la tradition. De simples constatations auraient dû orienter les recherches de la critique dans cette direction. On ne redira rien de la parenté de plusieurs romans, *Maïmouna*, *Karim*, *Les Soleils des Indépendances*. Ni du style qui presque toujours reproduit les formes du discours africains, non pas seulement par le recours aux dictons et proverbes dans lesquels réside son aspect le plus immédiat mais aussi dans l'agencement des dialogues, dans la forme souvent répétitives des phrases, les interjections et apostrophes. Melone a eu raison de parler de théâtralité. Et on y a si peu fait attention ! On le voit à l'approche de l'œuvre d'Oyono que l'on croit épuiser par la seule recension des thèmes anticolonialistes alors que l'essentiel se situe dans la réalité d'un univers dont l'auteur feint de se distancier par l'ironie et l'humour.

Que dire de la forme de récits imbriqués que revêt le plus clair de la production romanesque africaine ? Le *Karim* de Soce mêle roman, conte et lettre. Le *Dramouss* de Laye Camara, roman, conte et allégorie, *Les Soleils des Indépendances*, roman et récits merveilleux se situant à la limite des contes. Il ne s'agit que d'un retour à l'interpénétration des genres des littératures traditionnelles.¹¹¹

Les remarques de Kane participent au contexte littéraire africain depuis la fin des années 60 qui entrevoit dans le théâtre un souffle de renouvellement de la création. Longtemps

¹¹¹ Mohamadou Kane, « Sur la critique de la littérature africaine moderne », Colloque de Yaoundé 16-20 avril 1973 *Le Critique africain et son Peuple comme producteur de civilisation*, Paris, Présence Africaine, 1977, pp. 272-273.

comparé à une imitation du modèle colonial français transmis notamment par Charles Béart dans son enseignement à l'école primaire supérieure de Bingerville et l'école normale supérieure de William Ponty au Sénégal depuis les années 30, le théâtre africain francophone se reconstruit une image identitaire qui porte les espoirs d'une nouvelle génération d'écrivains. C'est entre la période de la fin des années 70 et 80 que se réalise un renouvellement considérable des esthétiques théâtrales dites *négro-africaines* en Côte d'Ivoire en particulier avec La Griotique, L'Ensemble Koteba, le Didiga, et le Théâtre rituel, parmi les plus importantes¹¹². Le théâtre cristallise chez les écrivains, artistes et critiques un genre idéal hétérogène qui répond aux réalités africaines et réconcilie la culture traditionnelle et le contexte culturel moderne. Le mélange des genres ne traduit pas une action subversive des écrivains africains, contrairement à leurs homologues français, mais une corrélation des techniques d'expressions entre la littérature orale traditionnelle et la littérature moderne. Dans son discours inaugural prononcé lors du colloque consacré au théâtre négro-africain en avril 1970 à l'Université d'Abidjan en Côte d'Ivoire¹¹³, Barthélemy Kotchy définit le théâtre en tant qu'outil pédagogique idéal et véritable carrefour interdisciplinaire.

Il [Le théâtre] est d'abord le lieu géographique de tous les arts : chant, danse, geste, parole ; il est donc l'expression du mouvement. Il est alors musique, c'est-à-dire rythme, c'est-à-dire la réalité essentielle de cette chose qui anime et explique l'univers : il est geste, c'est-à-dire communion avec l'univers cosmique ; source de parole, cela veut dire force vitale, germe générateur.

¹¹² Je rappelle que *La Griotique* a été fondé par Cyprien Aboubakar Touré et Dieudonné Séraphin Niangoran Porquet en 1969, *L'Ensemble Koteba* est inauguré par Soleymane Koly en 1974, Marie-José Hourantier et Werewere Liking fondent le *Théâtre rituel* en 1979 et Bernard Zadi Zaourou crée le *Didiga* en 1980.

¹¹³ L'année précédente en 1969, l'École des Lettres et Sciences Humaines de l'Université d'Abidjan organisait le colloque « Situation et Perspectives de la littérature négro-africaine ».

Le théâtre est ensuite et surtout notre journal télévisé. Il est, dans ces pays du Tiers-monde où 80 % des habitants sont analphabètes, le moyen le plus propre à révéler à la génération présente, souvent profondément déracinée, cette Afrique d'hier si riche de science et de sagesse.¹¹⁴

L'intervention de Thomas Melone propose une critique similaire sur la valeur éducative du théâtre africain et s'engage dans une analyse comparative entre le théâtre africain et le théâtre occidental.

Car la différence entre le théâtre africain et le théâtre occidental, par exemple, ne se situe pas au niveau du mécanisme créateur considéré comme un enchaînement d'épisodes depuis la perception du monde jusqu'à la réalisation de la théâtralité. Elle réside d'abord dans la masse des symboles choisis pour constituer l'univers théâtral.¹¹⁵

L'approche sémiologique de Melone, nourrie à partir d'exemples puisés dans les textes d'auteurs tels que Wole Soyinka, Chinua Achebè, Léopold Sédar Senghor ou encore Tchicaya U'Tamsi, consiste à rendre compte du renouvellement du symbolisme africain qui met en scène l'espace social dans les littératures africaines. Selon Melone, les écrivains et artistes africains font la démonstration d'une écriture africaine *du tout*, c'est-à-dire l'expression d'un « désir de communication totale » (151). Ils assument une liberté de création à partir du mélange des genres et des signes codifiés hérités des traditions orales et sociales. L'analyse de Melone suggère le développement d'une esthétique chaotique lorsqu'il emploie les termes suivants : « grand désordre » (152), « anarchie de

¹¹⁴ Barthélémy Kotchy, « Discours inaugural », *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain Abidjan 15-29 avril 1970*, Paris, Présence Africaine, 1971, p.10.

¹¹⁵ Thomas Melone, « La vie africaine et le langage théâtral », *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain Abidjan 15-29 avril 1970*, Paris, Présence Africaine, 1971, pp.149-150.

la vision » (153) pour désigner les nouvelles pièces de théâtre africain. L'usage associatif des termes « désordre » et « anarchie » étant plus largement porteurs d'un sens péjoratif permet à Melone de jouer sur les connotations ambivalentes du chaos dans les écritures théâtrales négro-africaines. Cette ambiguïté que nous soulevions déjà dans la première partie de cette étude avec l'exemple de Sony Labou Tansi et les travaux d'Edwige Gbouabé notamment, vient du fait que le chaos, considéré sous l'angle thématique, est associé à la mort et aux critiques contre l'abus des pouvoirs politiques africains, les conséquences de la colonisation au lendemain des indépendances ainsi que la situation économique et géographique de l'Afrique. En opposition, le chaos considéré sous l'angle stylistique, est associé à une technique de création et de renouvellement du langage, et des codes sociaux et culturels africains. Le chaos est alors pensé en tant qu'outil des possibilités. Il est selon Hourantier l'expression d'un « théâtre total »¹¹⁶ dans les esthétiques théâtrales négro-africaines qui revendiquent une fusion des genres (théâtre, musique, danse, conte, poésie, mythe, récit). La Griotique, par exemple, fondée par deux étudiants ivoiriens Aboubakar Touré et Dieudonné Niangoran Porquet vers la fin des années 60 consiste en des mises en scène de spectacles populaires qui mélangent la poésie, la musique, le chant et la danse. Le terme même « griotique » est un néologisme construit à partir de la référence importante au modèle du griot dans l'héritage des cultures africaines. L'esthétique de Touré et Porquet concilie un mode d'expression

¹¹⁶ Marie-José Hourantier, *Du rituel au théâtre-rituel: Contribution à une esthétique négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 57. Hourantier déclare: « Une autre expression, celle de «*théâtre total*», fait aussi les beaux jours des grands débats théoriques. Toutes les troupes veulent exposer dans leur esthétique l'expression corporelle, la musique, cherchant à faire un pot-pourri d'opéra, ballet, comédie musicale, grioscénie (39). Mais on ne s'est jamais interrogé sur l'exploitation originale de ces techniques, sur les discours qu'elles devaient tenir. »

théâtrale entre plusieurs genres et générations mais entre les valeurs culturelles de l'Afrique traditionnelle et moderne. Autre exemple, le Théâtre-rituel fondé par Marie-José Hourantier et Werewere Liking en 1979 propose une interprétation théâtrale moderne des mythes et des rituels d'initiation et de guérison de l'ethnie bassa du Cameroun pour aider les communautés à régler des conflits sociaux et communautaires sur scène. Les deux dramaturges conçoivent des mises en scène à partir de rituels accompagnés de musique, chants, danses et draperies (et plus tard de marionnettes géantes par Liking). D'après Xavier Garnier et Charles Bonn, la création de la troupe de Liking, le *Ki-Yi M'Bock Théâtre*, dont les fonctions sont pluridisciplinaires et communautaires, tend vers « un idéal d'art total »¹¹⁷ qui s'approprie toutes les formes artistiques susceptibles de trouver une expression sur scène. Du point de vue théorique, cette idée de totalité dans le théâtre-rituel se comprend de manière plus ésotérique dans le sens d'un absolu car elle traduit une représentation cosmique du chaos du monde. Hourantier, dans son essai *Du rituel au théâtre-rituel : Contribution à une esthétique négro-africaine*, explique le déroulement de la dernière phase du rituel sur scène :

Dans cette dernière étape du rituel, on s'ouvre à d'autres plans, aux réalités extérieures ; c'est non seulement une prise de conscience de l'environnement physique et social mais aussi une ouverture vers le cosmique : la puissance de *Um*, une 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.¹¹⁸

¹¹⁷ Charles Bonn et Xavier Garnier (dir.), *Littérature francophone 2: Récits courts, poésie, théâtre*, Paris, Hatier, 1999, p.221.

¹¹⁸ Op. cit., p. 69.

Les esthétiques théâtrales négro-africaines des années 70 et 80 poursuivent non seulement l'objectif de la renaissance du spectateur-participant mais aussi le renouveau culturel d'une création *authentiquement* africaine. Les écritures théâtrales africaines à partir des années 90, en revanche, venues d'auteurs qui résident en dehors de l'Afrique (en France en particulier) s'engagent dans une rupture avec les discours sur l'authenticité culturelle ou du *pur produit* africain. Dans *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Sylvie Chalaye explique le contexte de cette rupture idéologique qui s'est amorcée dès les années 80 avec le parti-pris et la nouveauté stylistique de Sony Labou Tansi.

Après Sony Labou Tansi qui fut le premier à battre en brèche cette idole exotique que l'on appelle la spécificité africaine et qui serait indispensable à l'esthétique d'un artiste africain, les dramaturges francophones de la dernière décennie n'ont cessé de remettre en cause cette notion réductrice de l'africanité limitée à ces critères ethnographiques, voire climatiques si facilement repérables et rassurants, puisqu'ils posent les limites de la différence et imposent l'idée d'une identité arrêtée, circonscrite et incapable de mutation.¹¹⁹

Les débats sur les questions de l'authenticité et de l'acculturation hantent la critique littéraire africaine depuis les indépendances des pays anciennement colonisés. Nous analyserons plus en détail cette nouvelle coupure du discours théâtral dans la partie suivante. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'analyse des mutations des écritures théâtrales africaines en présence des techniques d'énonciation, des rapports stylistiques et transtextuels. La nature ambiguë du chaos en tant modèle esthétique se perpétue avec les nouveaux écrivains mais ces derniers ne veulent plus suivre ni le diktat de la norme

¹¹⁹ Sylvie Chalaye (dir.), *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 19.

littéraire africaine ni la relation séculaire entre « pionniers » et « prétendants » pour obtenir ce que David N’Goran appelle « le laisser-passer littéraire »¹²⁰. Débarrassés des conventions et des déterminismes historiques sur la réconciliation des valeurs de l’Afrique, ces nouveaux auteurs africains engagent le théâtre non plus vers l’expression d’un *art total* mais une forme d’*universel*¹²¹. Ce déplacement traduit le passage d’une représentation endogène à un discours exogène du théâtre africain qu’il faudra analyser. Ainsi l’écriture théâtral, chez les nouveaux auteurs, n’est plus la démonstration du savoir-faire africain, autrement dit d’un théâtre qui a dû apprendre à se dire lui-même en raison de la négation perpétrée par un demi-siècle de colonisation et des dérives paternalistes d’une critique occidentale, mais il devient l’expression des singularités africaines nourries au sein des influences transnationales. Cette génération d’auteurs porte le chaos d’une écriture en déséquilibre permanent. Les écritures théâtrales contemporaines africaines s’affirment dans l’éclatement à la fois des unités dramaturgiques traditionnelles (action, personnages, espace et temps), des genres (théâtre, poésie, musique, film) et d’une vision traditionnelle et fixiste du théâtre africain. D’après Kossi Efoui, c’est : « la fameuse rupture idéologique: être en dehors. Et être en dehors, c’est être en dehors d’un

¹²⁰ Op. cit., voir en particulier les sections « Le droit d’ainesse littéraires » p. 193 et « Le laissez-passer littéraires » p.196. N’Goran explique le rapport de concurrence et de hiérarchisation existant dans l’espace littéraires africain entre les écrivains qui ont accédé à un statut d’auteurs classiques qu’il appelle « les pionniers » tels que Césaire, Senghor, Kourouma et les écrivains qu’il nomme « les prétendants » en raison de leur revendication d’une affiliation avec les écrivains « aînés » et de la perpétuation *des normes littéraires orales et traditionnelles* (195) bien qu’ils exécutent une forme symbolique de parricide pour affirmer leur existence littéraire.

¹²¹ La troisième partie de cette étude rend compte de l’utilisation problématique du terme d’universel pour qualifier le projet des nouvelles écritures théâtrales africaines.

discours dominant. »¹²² Cette position *en dehors* des nouveaux dramaturges africains traduit leur volonté d'inscrire leur écriture dans l'exercice d'une discontinuité créative dans le champ littéraire. S'agit-il alors de poursuivre l'analyse de Georges Ngal et considérer une sixième rupture dans l'espace littéraire africain¹²³ ? Ces nouveaux dramaturges mettent en forme une rupture inventive qui donne à voir la mutation des écritures théâtrales contemporaines à partir des structures chaotiques de l'éclatement et du discontinu. Comment se construit l'éclatement de ces nouvelles dramaturgies et comment opèrent des règles à l'intérieur de leur espace chaotique ?

Non-repères et espaces fractals

Lauréats du Grand Prix du Concours Théâtral Interafricain de Radio France Internationale¹²⁴, Kossi Efoui avec *Le Carrefour* en 1989, Kagni Alemjrodo (*Chemins*

¹²² « Kossi Efoui: Le « Marronnage » de l'écrivain », Entretien de Sylvie Chalaye avec Kossi Efoui, in *Afrique Noire et Dramaturgies Contemporaines: Le syndrome Frankenstein*, p.34.

¹²³ Rappelons que Ngal identifie cinq ruptures dans l'histoire littéraire africaine. La première rupture s'effectue avec la Négritude dans les années 30 puis les romans contestataires dans les années 50; la troisième rupture s'amorce dans la période des réformes institutionnelles et structurelles dans les années 60; l'innovation textuelle entre les années 1968-1970 avec les romans d'Ahmadou Kourouma, *Le Soleil des indépendances* et de Yambo Ouologuem *Le Devoir de violence* constituent la quatrième rupture; enfin la cinquième rupture s'ouvre à partir des années 1980 avec une littérature africaine plus sombre en raison du climat des crises économiques et de l'endettement des pays africains.

¹²⁴ Le Concours théâtral interafricain de Radio France Internationale (RFI) créé en 1967 se donne pour mission de promouvoir la création et l'originalité des pièces de théâtre africaines dans un premier temps. Il est renommé « RFI-Théâtre, Textes et dramaturgies du monde » en 1992 et se tourne désormais vers les oeuvres théâtrales francophones venues d'Afrique, du Maghreb, du Canada et d'Europe. Nous reviendrons plus en détail sur son influence dans la critique littéraire dans la troisième partie de cette étude.

de croix, 1991), Koulsy Lamko (*Ndo kela ou l'initiation avortée*, 1993) Koffi Kwahulé (*Cette Vieille magie noire*, 1992) et Caya Makhélé (*La Fable du cloître des cimetières*, 1993) parmi d'autres accèdent à une notoriété dans le paysage littéraire et artistique de la France des années 90. L'effervescence suscitée autour de ces jeunes auteurs est produite par le caractère inédit de leur écriture qui rompt avec ce que Koulsy Lamko appelle « les OTBI ou objets théâtraux bien identifiés »¹²⁵. Sylvie Chalaye rend compte d'une critique à la fois séduite et perturbée par l'écriture de Kossi Efoui dont la pièce *Le Carrefour* fait figure d'« ovni »¹²⁶ (objet volant non identifié) littéraire qui ouvre la brèche à une autre façon de penser l'Afrique. Dans son étude sur le renouvellement de l'écriture théâtrale africaine francophone, Koffi Rogo Fiangor se demande comment interpréter les innovations dramaturgiques de cette nouvelle vague d'auteurs : « Est-ce donc un nouveau théâtre ou tout simplement un théâtre qui renoncerait à la tradition en prenant position »¹²⁷. D'autres critiques iront jusqu'à demander s'il s'agit encore de théâtre africain. Le premier colloque international consacré aux nouvelles écritures théâtrales africaines organisé par Sylvie Chalaye à l'Université de Rennes en 2002 annonçait déjà l'aspect problématique dans la seconde partie intitulée « Un théâtre qui dérange : violence et subversion ».¹²⁸ Les communications de Natasa Raschi, Lisa Mac Nee, Dany Toubiana et Rita Freda prennent à contrepied une lecture sur l'élitisme et la décadence

¹²⁵ Koulsy Lamko, « Théâtre «du Sud» : l'épineuse question du répertoire », *Notre Librairie. Revue des littératures du sud*, « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006 », no. 162, juin-août 2006, p. 12.

¹²⁶ Sylvie Chalaye, « Le Théâtre de Kossi Efoui: une poétique du marronnage », Paris, *Africultures*, no. 86, novembre 2011, p.8.

¹²⁷ Koffi Rogo M. Fiangor, *Le Théâtre africain francophone: Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 195.

¹²⁸ Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, op. cit., pp 7-8.

des nouvelles dramaturgies africaines en resituant les œuvres de ces auteurs selon des critères modernes du *théâtre utile*. L'ouverture à la fois textuelle et technique des écritures théâtrales contemporaines africaines les place en dehors des cadres préconçus des critères conventionnels de la création africaine définie depuis les indépendances. Les dramaturges de cette vague entrent alors dans une nouvelle forme d'écriture du chaos marqué par l'absence de repères stables aussi bien géographiques que littéraires. Caya Makhélé l'explique en détail:

Ainsi chacun de ces dramaturges enserre son lecteur-spectateur dans un faisceau de non-repères, le plongeant dans un autre repaire où les informations acquises d'emblée n'ont plus cours. Ce faisceau de signes se transforme souvent en un réseau complexe de tiraillements qui induit la construction même du texte.¹²⁹

L'instabilité des repères dans ces écritures théâtrales du chaos pourrait justifier l'interprétation d'une confusion générale par défaut à laquelle répond une définition séculaire du chaos en tant qu'espace. Or le retour des théorisations du chaos dans les sciences depuis les années 90 donne un éclairage pertinent sur le fait que ce qui apparaissait confus et désordonné dans les structures chaotiques révèle en réalité un mécanisme dont les règles nous échappent. Dès lors il s'agit de comprendre les règles en place dans la complexité de ces œuvres chaotiques. Katherine Hayles qui met en application la résonance de la théorie du chaos dans la littérature contemporaine définit le chaos en tant que configuration complexe d'informations dont l'ordre nous échappe en apparence : « In both contemporary literature and science, chaos has been conceptualized

¹²⁹ Op. cit., p.12.

as extremely complex information rather than an absence of order »¹³⁰ Les remarques de Makhélé et Hayles s'inscrivent dans une vision ouverte d'un espace chaotique vertigineux envisagé désormais sur le mode d'un désordre ordonné car l'absence de repères ne signifie pas l'absence d'ordre.

Les « non-repères » se traduisent dans les pièces contemporaines africaines par la mise en crise des lieux référentiels. Les lieux de l'action dramatique s'éloignent de leur régularité fonctionnelle et sombrent dans une « inquiétante étrangeté »¹³¹. En effet, suivant l'analyse freudienne, les lieux pourtant familiers se transforment en des espaces anxiogènes qui bouleversent le sens de la réalité chez les personnages. Qu'il s'agisse d'une plage, un appartement, une prison, une place publique ou un bidonville, les lieux dans ces pièces sont autant d'« indications résiduelles »¹³², pour reprendre l'expression de Dominique Traoré, qui s'ouvrent à d'autres interprétations. *Cannibales* (2004) de José Pliya met en scène « un parc somme toute classique, où la pelouse vert caraïbe pique-nique avec les jeux, les bruits, les rires des enfants »¹³³ mais comme le rappelle Jacques Martial dans la préface « les repères se désagrègent. Déséquilibre. Nous voici au bord de l'abîme. » (8) Le parc excède sa fonction référentielle pour élargir le gouffre mental des trois femmes-protagonistes en proie à des pulsions infanticides. Une des protagonistes

¹³⁰ Katherine, Hayles, *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, page 1.

¹³¹ L'expression vient de Sigmund Freud dans son essai *Das Unheimliche* (1919) traduit en français par *L'Inquiétante étrangeté*.

¹³² Dominique Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 162.

¹³³ José Pliya, *Cannibales*, Paris, L'Avant-Scène théâtre, Coll. des Quatre-Vents, 2004, pp.16-17.

(Christine) clame la perte de son enfant et le parc où se déroule l'action se transforme alors en une expérience du conflit intérieur et de la désorientation des personnages.

Christine : Pendant que je dormais, ma fille a disparu. Pendant que je dormais vous êtes arrivées, l'une avant l'autre, l'une après l'autre, qu'importe. Ma fille a disparu, ici entre nous trois et nous allons la retrouver.

Martine : ...

Christine : Mon bébé s'est perdu quelque part entre nous trois ; peut-être dans le silence de Nicole, peut-être dans vos peurs, Martine, peut-être même dans mon sommeil, je ne sais pas encore. Mais elle est ici et nous allons la retrouver.

Martine : Christine, vous perdez la raison.

Christine : Je m'en doutais confusément et puis, dans les yeux de Nicole, je l'ai senti avec précision. On ne voit bien que dans les yeux.

Martine : La confusion, justement. Je crois que votre esprit est en souffrance et que vous êtes désorientée. Ce n'est pas entre nous qu'on trouvera votre fillette et son landau, mais dans le parc, l'immensité du parc qu'il nous faut sillonner, tout de suite, maintenant, s'il n'est pas déjà trop tard.¹³⁴

Le parc devient la métaphore de la mémoire sinueuse de l'histoire traumatique que chaque personnage va déplier dans le déroulement dramatique. L'exposition de la vérité de l'être intérieur se comprend alors dans la déclaration de Christine « on ne voit bien que dans les yeux ». Mais c'est la fin de la pièce où est révélée la non-existence de l'enfant qui confirme le mieux au lecteur son expérience dans les dédales psychologiques des personnages dont les sillons du parc sont la métaphore. Les espaces intérieurs ne garantissent pas plus l'équilibre psychologique dans ces nouvelles dramaturgies africaines. L'espace carcéral par exemple qui revient régulièrement dans l'écriture

¹³⁴ *Cannibales*, op.cit., pp. 35-36.

théâtral de Marcel Zang est un prétexte au conflit identitaire de ses personnages. L'auteur décrit sa pièce *La Danse du pharaon* (2004) en ces termes :

une histoire de dialectique du dedans et du dehors, du fixe et du mobile. Mais c'est d'abord une histoire de rythme, de confrontation. Celle de deux êtres tourmentés, en rupture, en quête de salut et d'identité – dans un univers clos, concentrationnaire.¹³⁵

La pièce décrit la relation entre deux Africains, amis de longue date. Dans le prologue et les deux premiers actes les deux amis se situent dans une cellule de prison défini en tant que « camp zéro »¹³⁶ d'après l'indication scénique. C'est un camp zéro qui à l'image du film de Roberto Rossellini, *Germany Year Zero (Allemagne, année zéro)* de 1948 pose la question du point de départ et de la reconstruction à partir des ruines¹³⁷. Deux visions de la prison s'opposent dans la pièce, celle de « Georges » qui se veut rassurante en ce qu'il pense avoir trouvé ses *repères* identitaires dans le milieu carcéral, et celle de « Max » qui veut à tout prix sortir de prison pour s'intégrer le mieux possible à la société (dont il n'est pas originaire).

Georges (*il hausse les épaules*). Je m'attendais à autre chose. Le pire c'est que c'est un truc que je me tue à te répéter depuis longtemps, mais t'as jamais voulu l'admettre. Et quand je te dis que c'est ici dedans que je me sens libre, avec mes sources, avec mes racines, tu comprends pas ça.

¹³⁵ Voir *Africultures* en ligne: <http://www.africultures.com/php/?nav=livre&no=1093>

¹³⁶ Marcel Zang, *La Danse du Pharaon*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 10.

¹³⁷ La similarité des titres des deux œuvres nous autorise à faire une analogie qui décrit cependant des contextes différents puisque la pièce de Zang questionne la reconstruction identitaire de deux Africains aux visions opposées et le film de Rossellini, celle d'une famille allemande au lendemain de la défaite du pays pendant la seconde guerre mondiale. Notons également la variante du nom du camp « Buchenwitz » dans la pièce en rapport avec le camp de concentration « Buchenwald ».

Max. Qui te dit que je comprends pas ? Le tout c'est que t'as ta façon de voir, moi j'ai la mienne. Tu préfères être dedans, moi je préfère être dehors, où est le problème ? Cela n'empêche pas que je comprends tout ce que tu me sors concernant le respect, la dignité et toutes ces petites humiliations qu'on peut subir à Bukenwitz.

Georges. Max, y a pas de petites humiliations ! Une humiliation c'est une humiliation, tu peux pas proportionner ça ou faire des étages avec. Petites humiliations, grandes humiliations... Ah non ! Si c'est ça t'as rien compris, t'as pas senti. Ce que tu peux subir à Bukenwitz aujourd'hui n'est pas moins humiliant que ce que d'autres ont subi ailleurs en d'autres temps. Max, parle pas de petites humiliations.

Max. Tu t'enflames pour rien. J'essaie de te faire comprendre que ces humiliations je les ai vécues comme toi, comme la plupart des Noirs, mais que chacun y réagit suivant sa personnalité, et pas nécessairement en s'enfermant en prison, car c'est aussi une manière de ne pas vouloir voir, de devenir insensible, et même lâche. (Georges a un mouvement d'impatience.) Attends, laisse-moi finir.

Georges. Parce que tu crois qu'en s'enfermant dehors c'est pas la prison ? (19)

Le dialogue entre les deux personnages fait jouer les binarités du langage chaotique associé à une réflexion sur l'identité tel que nous l'analysions déjà dans la première partie de cette étude avec l'exemple d'une autre pièce de Zang, *Un Couple infernal*. Chez Georges, la prison s'associe à un espace ouvert et de liberté où il retrouve ses racines africaines alors que le monde extérieur est un espace clos et aliénant qui oppresse les minorités (enfermées dehors). Max offre un modèle symétrique classique qui situe la liberté en dehors de la prison. L'originalité du discours de Georges tient dans la capacité du lieu (la prison) à bouleverser les repères psychologiques du personnage et révéler son être intérieur tel que la nouvelle fonction du parc dans la pièce de Pliya. « [...] n'oublie jamais que tu viens du dedans ; si tu oublies ça t'es foutu » (30) conseille Georges à Max.

Ces espaces de non-repères en raison de leur association au déséquilibre intérieur des personnages deviennent insolites en tant que tels mais aussi dans l'horizon des

dramaturgies africaines comme le fait remarquer Jacques Chevrier dans sa préface à l'ouvrage de Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle* (2001).

Bien décidés à « tuer » cette Afrique du désastre qui les a enfantés, les nouveaux dramaturges entendent donc promouvoir un théâtre dégagé à la fois des pesanteurs occidentales et de l'héritage du folklore qui a largement contribué à les scléroser. « Miroirs des violences modernes », des textes comme *Les Indépendan-tristes* de William Sassine, *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé, *Récupérations* de Kossi Efoui ou *Tout bas... si bas* de Koulsy Lamko, pour nous limiter à ces quelques exemples, s'inscrivent radicalement à contre-courant de la représentation quasi-rituelle de l'Afrique des ancêtres, tam-tam, clochettes et marabout compris, et ce n'est sans doute pas un hasard si l'espace scénique, comme le fait remarquer Sylvie Chalaye, s'apparente de plus en plus à un non-lieu, plateau de télévision, ring de boxe, gare désaffectée ou bidonville, tous espaces improbables qui ne sont souvent que des leurres destinés à afficher la béance d'une Afrique en creux.¹³⁸

L'analyse de Chevrier est particulièrement éclairante pour comprendre l'exploitation de la violence postcoloniale dans ces nouvelles pièces africaines et le détournement des espaces scéniques en des zones de fracture. La référence à l'idée de « non lieu » de Sylvie Chalaye, reprise du concept des « non-lieux » de l'anthropologue Marc Augé entre en résonance avec un certain nombre de pièces contemporaines africaine. En effet, chez Augé, les « non-lieux » représentent des espaces de la *surmodernité* déterminés par l'omniprésence des nouveaux médias et technologies. Dans son essai, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Augé écrit :

Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports que

¹³⁸ Jacques Chevrier (Préface), Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, 2001, pp. 11-12.

les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète.¹³⁹

Si certaines pièces telles que *Big Shoot* (2000) de Koffi Kwahulé, *Récupérations* (1992) et *Concessions* (2005) de Kossi Efovi qui se déroulent dans une cage de verre, une zone de transit et un bidonville et qui mettent en scène une *surabondance événementielle* et d'individualisation répondent à la définition de non-lieu, l'ensemble de ces nouvelles pièces africaines nous semblent aussi traduire des *espaces fractals*¹⁴⁰. Ces espaces fractals traduisent le chaos en tant que mouvement de dislocation et réinvention des personnages. Dans le milieu des années 70 et 80, l'inventeur du néologisme « fractal », le mathématicien Benoît Mandelbrot, s'inspire de l'adjectif latin *fractus* signifiant irrégulier, brisé, interrompu pour développer le concept d'« espace fractal » ou « dimension fractale » dans les sciences. L'espace fractal de Mandelbrot désigne un système de repérage calculé à partir des dimensions de déformation et non plus des dimensions de coordonnées. Autrement dit, pour Mandelbrot chaque phénomène qui évolue dans l'espace peut être analysé dans l'interaction du nombre de déformations qui constituent les dimensions fractales. Notre interprétation littéraire du concept de Mandelbrot consiste à saisir la forme chaotique des écritures théâtrales africaines construites à partir de l'irrégularité spatiale mais aussi de la brisure dans un sens psychologique.

¹³⁹ Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 48.

¹⁴⁰ L'expression est empruntée à Benoit Mandelbrot.

Lieux des déjections

L'irrégularité des lieux fractals tient dans leur condition de désorientation que nous avons analysée précédemment et qui traduit une crise intérieure des personnages. Ce n'est pas l'objet de la crise qui nous intéresse ici¹⁴¹ mais son déploiement dans l'espace scénique. Les personnages éprouvent un dégoût qui s'incarne en déjections et insalubrité dans les lieux et les actions. L'immeuble où vit Jaz dans la pièce éponyme de Kwahulé dégoûline des défécations des résidents, redoublant ainsi l'atmosphère sordide autour du viol de la jeune femme. Une flaque d'urine en plein milieu du commissariat dans *Bouge de là* (2004) de Zang va attirer l'attention de tous les policiers et cristalliser les frustrations des minorités visibles africaines en cellules. Dans *Les travaux d'Ariane* (1995) de Caya Makhélé, l'héroïne étouffe de son sexe son agresseur et meurtrier de sa fille dans une ruelle et lui urine longuement dans la bouche. Vengeance liquide également dans *Pisser n'est pas jouer* (2005) de Niangouna où la mère brave l'affront du militaire qui a tué son enfant en urinant sur la statue de la révolution. « Les rats sont de retour »¹⁴² dans la maison du *Complexe de Thénardier* (2001) de Pliya, où Vido, la jeune fille exploitée et séquestrée, assiste à l'empoisonnement de son bourreau. Les marginaux de la pièce d'Efoui, *Récupérations* (1992), vivent tous dans un bidonville. « Tu le sais bien toi ; tu sais que même si tu te tiens debout, la tête haute sur ton tas de fumier, tu n'iras

¹⁴¹ Nous analyserons en détail les structures de la crise des personnages dans la section « folie et schizophonie » de la troisième partie de cette étude.

¹⁴² José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. des Quatre vents, 2001, p.14.

jamais plus haut que la crotte qui porte la plante de tes pieds. »¹⁴³ Ce rappel brutal à la réalité exprimé par un des personnages de la pièce d’Efoui semble en apparence illustrer un discours du désenchantement qui justifierait les références scatologiques qui occupent les espaces fractals. Dans sa thèse, *Spectralité et critique de la laideur : l’engagement postcolonial dans la littérature en français de la nouvelle génération d’écrivains africains*¹⁴⁴, Awa Coumba Sarr explique que les nouveaux romanciers africains tels que Simon Njami, Daniel Biyaoula et Alain Mabanckou en particulier, présentent une écriture scatologique qui fait écho au désenchantement politique et social des écrivains vis-à-vis de l’Afrique. L’analyse de Sarr rejoint les critiques littéraires des années 70 et 80 qui évoquaient une période de désillusion/désenchantement dans les littératures africaines suite au réveil amer de la réalité politique après les indépendances. Sarr s’inspire principalement des travaux d’Emmanuel Obiechina et Joshua D. Etsy qui mettent en relation le thème des excréments dans la littérature africaine et la dénonciation de la faillite de la politique économique des gouvernements africains. Etsy dans son article intitulé “Excremental Postcolonialism” va plus loin dans l’analyse en introduisant le facteur psychologique de la honte et de la culpabilité des écrivains qui expriment leur impuissance devant la réalité des régimes politiques africains à travers ces descriptions scatologiques.

¹⁴³ Kossi Efoui, *Récupérations*, Paris, Édition Lansman, 1992, p.19.

¹⁴⁴ Awa Coumba Sarr, *Spectralité et critique de la laideur: l’engagement postcolonial dans la littérature en français de la nouvelle génération d’écrivains français*, sous la direction de Laurence Mall et Alain Fresco, Thèse de doctorat: Département de français, University of Illinois at Urbana-Champaign – Etats-Unis, 2010. Voir en particulier “Chapitre 5: critique de la laideur” et la section “5.1 Le Post-réalisme d’Alain Mabanckou: réalisme magique, écriture scatologique et critique socio-politique”.

The postcolonial texts examined here deploy excrementalism as a literary mode of self-reproach on two levels: first, through a complication of binaristic anticolonial politics (good native/bad imperialist) by the recognition that local forms of exploitation and excess have emerged; second, through the complication of a simplistic anti-comprador position by the recognition that intellectuals are themselves implicated in neocolonial failure.¹⁴⁵

À la différence des romanciers, la nouvelle vague des dramaturges africains propose un *ré-enchantement* dans les figures excrémentielles excessives. Julia Kristeva analysait déjà dans le concept d'*abject* l'idée de démesure associée aux déchets corporels. Perçus tel un « danger venu de l'extérieur de l'identité »¹⁴⁶, les excréments et la pourriture, explique Kristeva, bouleversent les repères des individus concernant la frontière vie/mort. C'est cette perturbation des règles qui suscite un mélange de révolusion et fascination pour les matières fécales et ses équivalents. Les espaces fractals des nouvelles dramaturgies africaines exploitent la condition hors-limite excrémentielle qui met à jour la beauté des personnages qui résistent à la laideur du monde. À la question de Sylvie Chalaye « Comment expliquez-vous cette obsession de la crasse ? » dans ses œuvres, Caya Makhélé répond :

Par un désir simple, celui de voir sortir de leur carcan des êtres qui se sont des laissés pour compte de la société. Je suis convaincu qu'ils recèlent en eux une force extraordinaire, des capacités particulières, mais la société a réussi à les faire entrer dans un carcan. Ce carcan, c'est ce que je tente de briser à travers mes textes. Peut-être y a-t-il là un regard social et peut-être même didactique ; je ne réfute pas le didactisme, s'il y a dépassement et onirisme. Ce sont des

¹⁴⁵ Joshua D. Etsy, "Excremental Postcolonialism," *Contemporary Literature*, Vol. 40, No 1 (Spring, 1999), pp.22-59.

¹⁴⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p.86.

personnages qui nous montrent à nous-mêmes notre propre crasse, notre propre vilénie.¹⁴⁷

Les pièces des autres auteurs corroborent l'objectif de Makhélé. Dans le combat de Jaz à retrouver sa dignité malgré la souillure du viol qu'elle a subi et l'état insalubre de son immeuble, Kwahulé la présente en tant que figure chaotique d'espoir et de renouvellement.

Jaz est un lotus.

Dans cet immeuble mise à jour du tableau
en y classant individuellement les noms
de tous les résidents et les tiers hébergés
dans l'ordre alphabétique crasseux où
l'on patauge dans sa propre merde
Jaz émerge comme un lotus
C'est sa présence qui l'illumine
et le maintient encore dans
un semblant d'humanité.¹⁴⁸

L'héroïne dans *Pisser n'est pas jouer* qui à l'instar de celle des *Travaux d'Ariane* se libère par l'urine du poids de ses traumatismes dans la scène finale, entame un discours de la célébration de sa nouvelle vie de femme insoumise:

¹⁴⁷ Entretien de Sylvie Chalaye avec Caya Makhélé, *Africultures*, Août 1997, disponible en ligne: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=155>

¹⁴⁸ Koffi Kwahulé, *Jaz*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998, pp. 64-65.

J'ai pissé sur le révolu. Ca y est ! J'ai pissé ! Jamais je n'ai pissé en plein air. J'ai toujours pissé assise, accroupie, en bête allongée, au dodo, avec un homme, sournoise, peureuse, et même ouverte. Mais cette fois, ça y est !¹⁴⁹

L'espace fractal en excès du corps porte la crise des personnages et se forme dans la construction éclatée tel un patchwork de multiples labyrinthes.

Constructions rhizomatiques

Les lieux scéniques en tant qu'espaces fractals du bouleversement des repères psychologiques et identitaires des personnages se définissent par ce qui se construit dans la surface référentielle. En effet, l'espace théâtral dans les nouvelles dramaturgies africaines donne à voir un agencement de couloirs souterrains enchevêtrés dans lesquels se révèle l'histoire des personnages. Lors du premier colloque international consacré au théâtre de Kossi Efoui, organisé par le laboratoire Scènes francophones et écritures de l'altérité de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle en février 2010, Mária Minich Brewer évoque des « cérémonies du devenir-visible »¹⁵⁰. Inspirée des travaux du philosophe Jean-François Lyotard, Brewer propose une analyse de l'expérience du visible en tant que mise en réseau de la multiplicité des espaces symboliques et sensibles discontinus dans l'écriture théâtrale d'Efoui :

¹⁴⁹ Dieudonné Niangouna, *Pisser n'est pas jouer*, Yaoundé, Interlignes, 2005, p.48.

¹⁵⁰ Mária Minich Brewer, « Écritures théâtrales et cérémonies du devenir-visible », *L'Harmattan/Africultures*, no 86, « Le théâtre de Kossi Efoui: une poétique du marronnage », pp. 168-179.

Dans les pièces à partir du *Carrefour*, la scène chez Efoui évolue et se déplace à l'intersection de deux mondes, chacun fragmenté à l'infini. L'espace du théâtre est alors un lieu de collision et non seulement d'une multiplicité d'espaces, ce qui n'entraînerait pas nécessairement une relation, mais plutôt de chocs issus de la rencontre de l'individu avec la loi, appropriée par la force et la violence. (172)

Nous aurons l'occasion de revenir sur cet entre-deux mondes auquel se réfère ci-dessus Brewer, à partir notamment de notre analyse des espaces temporels liminaux dans le chapitre suivant. L'attention porte ici sur l'organisation scénique de l'idée pertinente de *collision* des espaces dans les écritures théâtrales contemporaines africaines. Généralement lieux de vie, ces espaces du chaos forment une structure rhizomatique au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari où la tension dramatique se joue dans la superposition symbolique des lieux physiques, lieux des souvenirs et lieux de l'imaginaire. Bien que la multiplicité des espaces souterrains soit commune à l'ensemble des dramaturgies de notre corpus à partir de différentes perspectives, nous nous limiterons à un exemple détaillé d'une pièce de Pliya pour saisir la construction complexe de ces rhizomes dramaturgiques. Notons dès à présent une nuance importante. L'emprunt du concept de rhizome à Deleuze et Guattari nous permet ici d'appréhender une construction du discours et de l'espace non pas sous l'angle d'un chaos originel indifférencié tel que chez les deux philosophes mais dans l'interprétation des règles qui régissent les structures complexes du chaos de ces nouvelles dramaturgies africaines¹⁵¹.

¹⁵¹ Deleuze et Guattari proposent deux visions du chaos où règne l'indifférence, « l'abîme indifférencié, le néant noir, l'animal indéterminé, dans lequel tout est dissout – mais aussi le néant blanc, la surface redevenue calme où flottent des déterminations non liées, comme des membres épars, tête sans cou, bras sans épaule, yeux sans front. » (*Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 43). Les deux philosophes restent dans une interprétation restreinte du chaos primitive où règne l'absence de règles et c'est le saut hors du chaos qui fait l'enjeu d'analyse. Alistair Welcham par exemple, dans une perspective différente associée à la critique de la persistance paradoxale du discours sur l'hylomorphisme

Guattari et Deleuze définissent le rhizome de la manière suivante: « Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement, ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. »¹⁵²

La pièce de Pliya *Nous étions assis sur les rivages du monde* (2004) débute par un questionnement sur l'espace. Une femme de retour après des années d'exil pense se trouver sur la plage de son enfance mais l'homme qui se trouve sur les lieux lui affirme qu'elle se trompe et lui ordonne de partir. Le nom de la plage « le Rivage du monde » creuse l'invitation vers un ailleurs énigmatique. Le thème de l'ailleurs se multiplie à l'intérieur du lieu scénique proposant ainsi une mise en abyme de l'espace qui va dévoiler progressivement la tension originelle. En effet la plage se donne l'apparence du lieu classique des réjouissances du corps. La série d'actions (pique-niquer, fumer, boire, se déshabiller, se baigner) par laquelle la Femme engage sa présence sur les lieux témoigne de cette évocation du plaisir. Le plaisir des sens se transforme en désir sexuel que la Femme oppose à l'agressivité verbale de l'Homme.

La Femme : Vous n'êtes pas en position de me donner des ordres. Vous avez beau prétendre être chez vous, sur votre plage, cela ne vous donne pas le droit de me traiter ainsi. Vous avez manqué à mon égard de la plus élémentaire élégance. Je suis une femme tout de même. Je suis en droit d'attendre le minimum de courtoisie que vous me refusez. Je suis en droit de l'attendre.

L'Homme : Non. Vous vous trompez de pays. Vous vous trompez d'île. Vous vous trompez de plage. Nous ne sommes pas ici dans un de ces pays du froid d'où vous débarquez et où les femmes exigent des hommes hommages et compliments. Vous êtes chez moi, sur mes terres, sous ma loi.

chez Deleuze, pointe les limites de la conception du chaos chez le philosophe. Voir son article, « On the Matter of Chaos », dans Joan Broadhurst-Dixon (ed.), *Deleuze and the Transcendental Unconscious*, Warwick, University of Warwick, 1992, pp. 137-157.

¹⁵² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 31.

La Femme : De quelle loi parlez-vous ? Je regarde autour de moi et je n'en vois pas. Je ne vois rien d'écrit, ni sous le vent, ni sur le sable. Rien qui me prouve ce que vous dites. Rien qui vous autorise, vous, à vous exposer nu sur ce rivage et sous mes yeux en toute impudeur. Je ne me plains pas de votre beauté tapageuse. Je ne m'offusque pas de vos muscles racoleurs et de ces manières indolentes et lascives que vous avez.

L'Homme : Voilà très précisément l'une des raisons pour lesquelles je ne voulais pas que vous vous attardiez. Vous entrez dans mon intimité. Vous violez ma plage secrète. Vous me déshabillez du regard et moi, je déteste ça. Et je sais aussi que je vais détester votre nudité, les courbes, le galbe, les rondeurs et tous ces atours qu'immanquablement vous allez exhiber. Voilà une autre raison suffisante qui justifie mon injonction.¹⁵³

Ce passage saisit une problématique du rhizome qui exhibe l'enjeu du pouvoir au sein de la plage où se révèle dans la scène finale la réalité du conflit racial. « Vous n'avez pas la bonne couleur de peau » (104) expliquera l'Homme qui se place en tant que figure d'autorité (« ma loi »). Mais c'est la scène suivante, celle des gifles qui permet une *reterritorialisation* de l'histoire de la ségrégation. Victime de la première gifle, la Femme est en état de choc. Une série de points de suspension remplace sa voix dans le texte. Son désir n'est plus sur le mode libidinal mais dans un processus énergétique de réactualisation des codes sociaux et des réalités sociopolitiques depuis son enfance.

La Femme : Il m'a giflée. Je ne partirai pas sans savoir pourquoi. Je veux savoir. Un inconnu m'a giflée. Je veux comprendre. Je veux comprendre. (91)

Le discours implicite entrechoque brutalement le rappel de la réalité historique au cours de la seconde gifle dont l'Homme est victime cette fois. Un mouvement de

¹⁵³ José Pliya, *Nous Étions assis sur le rivage du monde*, Paris: L'Avant-Scène théâtre/Coll. Des Quatre Vents, 2004, pp. 81-82.

reterritorialisation s'opère à nouveau mais c'est l'Homme qui est en état de choc et affirme son désir de connaissance du nouveau rapport social entre les deux personnages.

L'Homme : Peut-être aviez-vous raison ? Se cogner... se frotter... s'entrechoquer... pour apprendre à se connaître et essayer, oui essayer d'oublier les compartiments et la voix des parents qui nous conditionne les rêves et les esprits... Je ne sais pas... Je ne sais pas... (115)

Bien qu'il finisse par accepter la collision sous un angle positif et que celle-ci soit le mécanisme du rhizome de la pièce, la régression du désir de l'Homme au stade libidinal se solde en un échec de communication.

L'Homme : Je suis troublé... J'ai du désir pour vous et je ne comprends pas... Je suis troublé... Vous voulez bien rester pour qu'on en parle ? Installez-vous, asseyez-vous, déshabillez-vous pour prendre un bain... Vous voulez bien ? (115-116)

La Femme refuse. Elle est devenue un « corps sans organe » pour reprendre la terminologie de Guattari et Deleuze, dans la mesure où des lignes fuyantes introduites par les deux gifles sont le vecteur du processus de subjectivation qui lui a fait prendre conscience du *réel dominant* (ou *réel caché*) des structures sociales. La plage de ses souvenirs d'enfance n'existe plus mais la ségrégation raciale qui régentait le lieu se perpétue dans un mouvement où les positions du dominant/dominé se sont simplement inversées.

La Femme : [...] Mais vous m'avez convaincue. Il n'y a pas d'issue pour les couleurs sur ce rivage. Les hommes et les femmes s'en accommodent très bien. Il n'y a pas d'issue, pas de solution, pas d'espoir que nous puissions nous asseoir un jour, tous les deux, tranquilles, sur le rivage du monde. C'est comme ça. (116)

Ces derniers mots de la pièce démontrent la continuité permanente du rhizome qui ne traduit pas un espace de résolution du conflit des personnages mais plutôt accentue la prise de distance et l'acceptation de l'errance des personnages désormais sans attache.

Chapitre II : Fragmentation du temps

Écritures du k.-o

La confrontation à un réel difficile force souvent les personnages des nouvelles dramaturgies africaines à l'évasion. C'est dans cette direction que Judith Miller engage une analyse critique détaillée de « l'errance » dans l'écriture de José Pliya.

Dans une lignée théâtrale plutôt beckettienne, l'œuvre de Pliya nous livre une représentation du monde psychique où les personnages errent (et par « errer » nous voulons dire : vagabonder sans but) précisément parce qu'ils ne sont ancrés nulle part. Ils habitent un vide, un entre-deux angoissant ; et leur conflit consistera en une tentation, souvent avortée ou à moitié réalisée, d'échapper à l'emprisonnement mental.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Judith Miller, « Dramaturgies des errances: le cas de José Pliya », dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, op. cit., pp.31-33.

De nombreux articles issus en particulier du laboratoire de recherche Scènes Francophones et écritures de l'altérité (SeFeA) de l'Institut de Recherches en Etudes Théâtrales font résonner le thème de l'errance chez les nouveaux dramaturges africains. Sylvie Chalaye évoque : « des dramaturgies de la traversée, traversée coloniale, traversée migratoire, traversée culturelle et géographique qui inscrivent les écritures dans une tension entre ici et ailleurs, entre aujourd'hui et hier ». Anaïs Nony analyse le « dés-encrage poétique » dans le théâtre de Kossi Efoui, Dominique Traoré nomme ces nouvelles écritures des « théâtres de l'exil » conçus par-delà l'origine africaine des auteurs et Serge Tranvouez se passionne pour la « dérive » au sein de la dimension musicale des pièces de Koffi Kwahulé¹⁵⁵. Dans la continuité de ces études qui explorent la variété des angles d'analyse de l'errance dans la vague des écritures théâtrales contemporaines africaines il s'agit de nous demander si les personnages sont des êtres perdus. La superposition des espaces réels et imaginaires produit l'effet d'une temporalité fragile où les entre-deux apparaissent comme des refuges. En effet, les dimensions temporelles liminales telles que le rêve, le coma, le fantasme, voire le délire occupent la majorité des textes dramatiques contemporains africains. Le thème du délire fait l'objet d'une étude plus détaillée dans notre section « Folie et schizophonie ». Aussi nous aurons l'occasion de revenir sur les interzones du rêve, coma et fantasme au cours de ce chapitre.

¹⁵⁵ Voir article de Sylvie Chalaye, « La Voix des corps: prologue » dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas*, op.cit., Anaïs Nony « Dés-encrage poétique: l'exil dans Concessions de Kossi Efoui » dans *Le théâtre de Kossi Efoui: une poétique du marronnage*, op.cit., Klognimban Dominique Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p.161, Entretien avec Serge Tranvouez par Gilles Mouëllic, « Retrouvez le chemin de la dérive » dans « Fratries Kwahulé: Scènes contemporaine chœur à corps », *L'Harmattan/Africultures*, no 77-78, 2009.

L'analyse suivante se concentre sur la liminalité de ce que nous appelons : « les écritures du k.-o »¹⁵⁶. Quels liens existent-ils entre le chaos du temps et le k.-o des corps ?

Mis à rude épreuve par les événements de la vie, les personnages dans ces dramaturgies atteignent un épuisement physique et mental extrême. La fatigue du personnage principal apparaît bien souvent à la suite d'un échange de répliques qui prend la forme de joutes verbales. « Le Poète » du *Carrefour* d'Efoui emprisonné depuis vingt ans engage des discussions vives avec des personnages imaginaires pour tromper sa solitude. La scène finale révèle toutefois son état d'épuisement et sa souffrance à travers la progression de ses répliques. « Ça fait mal » (96), « Dans ma tête, j'ai beau te tuer mais je te porte comme une ombre » (97), « Ce soir, je voudrais tout arrêter là. Chassez de ma tête ces images qui m'obsèdent. Arrêtez tout ! » (98). Dans *La Fable du cloître des cimetières* de Makhélé, « Makiadi », avatar d'Orphée, a parcouru sans succès les Enfers pour retrouver l'être aimé. Dans un premier temps, il se résigne et déclare : « J'abandonne. Je suis las. La vie d'amoureux est plus fatigante qu'une vie de clochard. » (61) avant de reprendre sa quête. Au cours d'un des échanges musclés entre « L'Inspecteur Charon » et « Imago » (le jeune Africain menacé d'expulsion), les deux protagonistes de la pièce de Zang, *L'Exilé* (2002), ce dernier choisit l'alternative du « retour en prison » (39) pour échapper au harcèlement du policier. Les trois femmes dans *Cannibales* de Pliya après s'être dépouillées des mensonges et autres discours d'apparat déclarent être « au fond du précipice » (58) tandis que les personnages de

¹⁵⁶ Voir les deux articles de Sylvie Ngilla, « Frapper les rythmes, frapper les corps: dramaturgies du k.-o chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui », *L'Esprit Créateur*, Vol. 48, No 3 (2008), pp.66-75 et « D'un k.-o à l'autre: boxe, théâtre et musique chez Kossi Efoui et Koffi Kwahulé », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, 2009, pp. 42-49.

Niangouna, au lourd passé criminel, sont épuisés par les atrocités de la guerre de sorte que leur mémoire crée des espaces vides à l'image d'un « carré blanc » (25) dans la pièce du même nom. Dans *Les Recluses* (2010) où Kwahulé met en scène un groupe de parole de femmes qui ont subi des violences sexuelles, « Kaniosha », une des participantes qui avait abandonné le groupe de peur que son viol ne soit révélée à son futur époux, ne supporte plus le poids de son secret, « le mensonge dans lequel je me suis emmurée » (47) confie-t-elle le jour de son mariage. Les personnages sont sonnés par l'affrontement au cours des répliques et leur épuisement les rend k.-o. En ce sens, il n'est pas anodin de retrouver des personnages de boxeur mis k.-o dans l'univers littéraire et artistique des auteurs africains de la nouvelle vague. Efoui décrit l'errance d'une « petite boxeuse » désœuvrée et de son « coach aveugle » en quête d'un avenir meilleur dans sa pièce *Concessions*. Dans *L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur les trottoirs de la radio* (2000), il décrit l'omniprésence du souvenir du boxeur « Pitagaba » réduit au silence. Le personnage du « Traqueur » dans cette autre pièce d'Efoui *Que la terre vous soit légère* (1995), est obsédé par la boxe. Dans le roman *Ces Jours qui dansent avec la nuit* (2008), Makhélé explique l'histoire de « Kilaou » surnommé « Motoliwa » en raison de la déchéance de sa carrière de boxeur :

En vérité, il s'appelait Kilaou, le fou, mais ses amis l'avaient surnommé Motoliwa, « l'homme mort ». Cela venait du temps où il fréquentait les salles de boxe et passait d'un knock-down à un autre. Il aurait pu devenir un grand champion, poids mouche, si un mauvais coup à la clavicule ne lui avait, à moitié paralysé, le bras droit. Pour lui, la boxe s'était arrêtée net, le faisant passer du stade de champion en herbe à celui de spectateur végétatif.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Caya Makhélé, *Ces Jours qui dansent avec la nuit*, Paris, Acoria, 2008, p.80.

Un an plus tard Makhélé publie la pièce *Destins* (2009) au sujet d'un boxeur raté qui tente de se racheter une conscience bien que son ultime combat soit perdu d'avance en raison de la maladie qui le ronge. Rappelons également la participation de cet auteur à la diffusion de la création *Le Boxeur* de la troupe du *Théâtre d'art africain* de Brazzaville lors de leur tournée internationale en 1980. Niangouna qui pratique ce sport définit un lien direct entre son rapport au théâtre et la boxe :

Le théâtre dans ma zone d'action a toujours été de la boxe : percer et arriver quelque part, c'est donner un chaos technique. Mais à qui ? Eh bien, à la lourdeur du temps et de la situation qui veulent tout factoriser dans un cul de sac [...] la lourdeur de la bêtise humaine est tellement égoïste que pour faire du théâtre, il faut boxer la situation. Mais bien la boxer et lui crever la gueule !¹⁵⁸

La maison de production *Les films d'un Jour* qui a participé à l'élaboration scénique de la pièce de Kwahulé, *Big Shoot*, au théâtre de Vidy à Lausanne en 2009 propose cette fois une analogie entre l'écriture de Kwahulé et la boxe:

Montée plusieurs fois ces dernières années par des metteurs en scène de style différents, les mots de Koffi Kwahulé résonnent comme les coups d'un boxeur. Percutants et féroces, frappant là où ça fait mal, ses mots prennent le spectateur au corps et sa musique ne nous lâche plus.¹⁵⁹

Kwahulé, attiré par la boxe au cours de sa jeunesse¹⁶⁰, interprète le manager méphistophélique de sa pièce, *Cette vieille magie noire*, qui raconte l'histoire d'un

¹⁵⁸ Dieudonné Niangouna, "Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation," dans *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, Sylvie Chalaye et Monique Blin (dir.), *Notre Librairie*, no 162, 2006, p. 89.

¹⁵⁹ Voir en ligne: <http://www.filmsdunjour.com/sites/default/files/BIG%20SHOOT%20PDF.pdf>

¹⁶⁰ Dans un entretien avec Virginie Soubrier, Kwahulé explique: « J'ai fait de la boxe quand j'étais à la fac. J'ai même failli arrêter mes études pour m'y consacrer. Mais j'ai arrêté le jour où j'ai vu un véritable combat de boxe : la violence, ce n'est pas tellement ce qu'il y a sur le ring – ça, c'est ce qu'on voit à la

boxeur déchu, mis en scène par Claude Bokhobza à l'Atelier du Plateau et au Théâtre du Garde-Chasse à Paris en 2009.

Dans le monde de la boxe, le k.-o désigne la défaite la plus sévère où le boxeur s'il reste à terre plus de dix secondes est considéré dans l'incapacité physique et cérébrale de continuer le combat. Être k.-o (qui vient du mot anglais *knock-out*), signifie *être assommé*, autrement dit se trouver dans un état semi-conscient similaire au rêve par certains aspects. Ce qui rend la temporalité du k.-o innovante dans les nouvelles écritures théâtrales africaines, c'est la description de son potentiel énergétique. Dans *Cette vieille magie noire*, le boxeur « Shorty » rompt le pacte de sang qu'il a signé avec son manager « Shadow », avatar du diable Méphistophélès, qui lui conférait la victoire permanente. Le rêve d'être mis k.-o associé au désir de reconversion de sa carrière en acteur de théâtre pousse Shorty à orchestrer son suicide médiatique par des rumeurs de dopage à défaut de l'impossibilité de la défaite sur les rings. Une foule violente et en colère s'abat sur le boxeur et le met k.-o. Comme nous l'expliquions dans la section *Écritures du « chaos du réel »* se joue dans cette scène une rencontre des procédés techniques d'écriture du chaos dans un espace du k.-o à partir de l'entremêlement de la musique, des images et des corps. En outre dans la pièce, le parcours du k.-o décrit la fracture des communautés afro-américaines dont l'histoire reflète différentes formes d'oppression et systèmes aliénants. Dans son essai, André Rauch analyse comment au-delà du sport, la boxe représente un acte politique et symbolique, le boxeur exprimant la fierté de *son* peuple.

télévision -. La vraie violence, qui m'a effrayé, c'est celle du public : comment il exige qu'on tue l'autre. » Cf. la section « Variations », p.336 dans la thèse de Soubrier, op. cit.

Une communauté s'exprime dans la rencontre de « son » boxeur avec un adversaire [...] Car il s'agit bien de réparer un tort fondamental : à travers toute la violence du combat, l'identité de toute une communauté meurtrie par le mépris s'exprime dans ses insultes et ses hâbleries¹⁶¹.

Kwahulé s'intéresse à la question raciale sur le ring dans le décor d'une Amérique ségréguée où se déroule l'histoire de la pièce et la question de la communauté est placée dans une discussion plus large sur la construction de « la mythologie noire contemporaine »¹⁶² et ses dérives. Au réveil de son k.-o Shorty devient un autre homme dont « [les mains] ne tremblent plus » (90) suggérant ainsi la renaissance du boxeur désormais émancipé de son devoir envers la communauté. Sous les encouragements de Shadow, Shorty se livre à « un shadow-boxing endiablé sur des accents coltraniens volcaniques » (90):

Shadow : C'est ça, vas-y, Champ, en souplesse, en souplesse...

Danse

Danse Shorty

Danse pour les petits enfants

Dont on a saccagé les rêves

Dont on a piétiné les rêves

Dont on a volé les rêves

Danse.

Danse Shorty

¹⁶¹ Voir, André Rauch, *Boxe, violence du XXe siècle*, Paris, Aubier, 1992, p.27.

¹⁶² Koffi Kwahulé et Gilles Mouëlic, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz: entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2007, p. 19. Nous reviendrons également sur ce point au cours du chapitre « Jeux et enjeux postcoloniaux des identités du chaos » de la troisième partie de cette étude.

Danse pour les petits enfants
Qui ont froid
Qui ont soif
Qui ont faim
Danse
Danse Shorty
Danse pour les petits enfants
Qu'on fume comme des cigarettes
Qu'on écrase comme un mégot
Qu'on pousse du talon
Dans le cendrier de la fosse commune
Danse...

(Sa voix est peu à peu submergée par la violence du quartette. Brutalement. La musique s'arrête. Shorty tombe aussitôt à genoux comme si la musique seule l'avait soutenu jusque là. Lentement, il regarde ses mains bandées)

Shorty : Oui... ce soir, je me coupe les ongles.

(Les comédiens en blouse blanche se mettent alors à applaudir tandis que Shorty et Shadow saluent. Puis ils descendent, prennent les autres acteurs par la main et saluent tous le vrai public. Noir)¹⁶³

Dans ce passage extrait de la scène finale, les paroles de Shadow sur le saccage, piétinement et vol des rêves font écho aux injustices et inégalités subies par les populations afro-américaines pendant les périodes de l'esclavage et de la ségrégation aux Etats-Unis. Nous pouvons y lire également une référence à l'histoire de la spoliation institutionnalisée des Africains par la traite atlantique puis les colonisations. La première

¹⁶³ Cette *Vieille magie noire*, op. cit., pp. 90-91.

partie du discours de Shadow semble incarner une critique contre l'Occident tandis que la seconde partie qui expose les conditions corporelles actuelles de précarité, associées au froid, à la faim, et à la soif, semble adresser une charge contre la négligence des pouvoirs politiques envers les populations afro-américaines. Le boxeur incarne les fantasmes des opprimés, or Shorty refuse désormais ce rôle. Sa mise en k.-o dans la scène finale annonce une reconversion par son émancipation. L'enjeu du personnage principal comme je le précise dans un article consiste à sortir du rôle de machine de guerre du boxeur pour retrouver une humanité par le désir non plus collectif mais individuel.

Shorty rompt le pacte avec Shadow et avec la communauté noire pour retrouver la possibilité de désirer. Désirer, c'est retrouver son humanité. Boxer, c'est nourrir le rêve des autres¹⁶⁴.

Ainsi le discours de Shadow (mentionné au préalable) est interrompu par le quartette car Shorty ne danse plus par devoir envers sa communauté mais pour lui-même. Il y a une scission entre l'identité communautaire (avec tous ses droits et responsabilités) et l'individualisme. Shadow devient sa propre musique qui lui permet d'accomplir son rêve de comédien. C'est dans ce sens que nous comprenons la mise en abyme à la fin de la pièce dans laquelle le boxeur se joint aux autres acteurs. Le k.-o permet un état de dépassement. Si les personnages perdent des plumes en chemin, ils ne représentent pas des êtres perdus dans le sens d'un anéantissement. Épuisés, les personnages k.-o (Le Poète, Makiadi, Imago, Kaniosha, Shorty) n'ont pas pour dernier mot l'abandon mais se relèvent et continuent d'avancer dans des fuites spatio-temporelles.

¹⁶⁴ Sylvie Ngilla, « Frapper les rythmes: frapper les corps: dramaturgie du k.-o chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui », op. cit., p.74.

Non-linéarité et chaos des rêves

Le thème des fuites spatio-temporelles associé à la fragmentation, l'inachèvement traverse la majorité des esthétiques théâtrales occidentales du XXe siècle en rupture avec les modèles établis. Par exemple, dans le contexte africain, la crise de la représentation introduite par le romancier et dramaturge Sony Labou Tansi à partir de la fin des années 70 offre une vision baroque et déjantée du contexte politique et social de l'Afrique dans des œuvres qui éclatent la syntaxe française. Depuis les années 90, la nouvelle vague des dramaturges africains vivants radicalise la vision fragmentée de l'Afrique à partir notamment des procédés de l'éclatement spatio-temporel du texte que nous avons étudiés à l'aide du modèle de l'espace fractal et du rhizome. Dans ces espaces du labyrinthe se développe une temporalité des entre-deux où une nouvelle perspective du k.-o. en tant qu'état dynamique qui exprime le mieux le combat de ces auteurs à sortir la création diasporique des carcans et limites imposés. Le rêve à la manière du k.-o constitue une dimension temporelle liminale privilégiée par ces dramaturges mais au contraire de ce dernier qui naît de l'épuisement et exprime une condition de possibilité de dépassement¹⁶⁵, l'espace du rêve renvoie à l'illusion d'un confort psychologique par-delà

¹⁶⁵ Voir Deleuze dans son essai «L'Épuisé» dans *Quad*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, qui distingue l'épuisement de la fatigue et analyse la potentialité de l'espace par son épuisement.

le déséquilibre scénique dans certaines pièces ou l'inverse, un déséquilibre de l'ordre établi dans d'autres. Ainsi par exemple chez Efoui, le rêve forme un rappel de la réalité instable des perceptions ou « réalité volatile »¹⁶⁶ pour reprendre l'expression de Chalaye. En effet, il n'y a pas de certitudes chez les personnages d'Efoui qui composent avec leurs trous de mémoire et avancent tels des funambules¹⁶⁷. Dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio*, le boxeur Pitagaba se trouve dans un coma depuis dix ans. En attendant son réveil, Parapluie et Parasol, deux personnages carnavalesques dont les noms évoquent des points d'extrémité (la pluie/le ciel vs le sol/la terre ou encore la pluie vs le soleil selon la traduction du mot « sol »¹⁶⁸) jouent les scènes de l'entre-deux rêves du boxeur.

Parapluie. – Un jour la Mère a pris peur. Elle qui tout le temps a eu peur, qu'elle en a oublié à quoi peut ressembler la peur. Elle l'a reconnue la peur qui n'est pas quotidienne.

Parasol.- La peur le jour où Pitagaba a dit : la Mère, j'ai fait un rêve.

Parapluie.- Lequel, Pitagaba, lequel ?

Parasol.- Le mauvais...

Parapluie.- C'est un jour où j'y étais. Lequel, Pitagaba ? Lequel rêve faisandé de petit matin, de mesquin petit matin de paresseux couche-tard as-tu fait pour me dire j'ai fait un rêve ?

Parasol.- Le mauvais. La Mère.

Parapluie.- Lequel, Pitagaba ? Un rêve d'enfant de maudit pleureur la nuit à ne pas dormir couché ou debout. Un rêve de mouche tsé-tsé de grinceur de dents.

¹⁶⁶ Sylvie Chalaye, « Kossi Efoui: Rencontres et points de suspension » ,op. cit., p.52.

¹⁶⁷ Le terme est repris également de l'analyse de Chalaye qui évoque « une écriture funambule » de Kossi Efoui dans l'article cité.

¹⁶⁸ En espagnol, « sol » signifie « soleil », d'où la fonction du parasol en tant que protection contre le soleil.

Parasol.- Le rêve de toujours qui me poursuit dans la nuit, qui creuse des trous sous mon pied.

Parapluie.- Quel rêve de faiseur de simagrées, de regarde-moi-je-n'en-peux-plus. Dis quel rêve de danseur sur échasses.

Parasol.- Un corps de femme sans abri-secours sous les bombes. Un enfant de femme avec un grand trou sous les pieds.

Parapluie.- Trente saisons de mauvaise pluie. Tu as oublié ton protège-bonheur en bas de chez toi. Tu cries seul dans la nuit comme un enfant gâteux. Une pierre t'écrasera les genoux.

Parasol.- Tu crois ?

Parapluie.- Ça dépend. C'est la Mère qui le dit.¹⁶⁹

Dans cet extrait, la structure éclatée de l'énonciation rend les deux personnages simultanément narrateurs, témoins et acteurs de l'échange entre Pitagaba et sa mère. De même l'éclatement se situe dans la dispersion des éléments du chaos des rêves du boxeur où se superposent ses peurs infantiles, l'accident qui l'a fait entrer dans le coma, et l'état de suspension dans lequel il se trouve. Le rêve incarne la réalité percée du monde chez Efoui à l'inverse de chez Pliya où le rêve se présente en tant que construction mensongère. Vido dans *Le Complexe de Thénardier* invente une romance avec un « soldat bleu » à l'image des chevaliers servants des contes de fée, « j'ai peut-être menti. Je ne sais plus. Je ne sais plus si je l'ai vu, le soldat bleu, ou bien rêvé. Mon beau soldat aux cheveux bleus et à l'accent » (11) ; dans *Cannibales*, à la suite d'un rêve Christine invente la disparition d'un enfant qu'elle n'a jamais eue « assise à l'autre bout du parc, où je rêvais d'elle, ma petite fille. Je me réveille, ma fille a disparu » (17) ; ou encore le vernis du rêve d'une enfance heureuse des trois amis dans *Le Masque de Sika* qui craque

¹⁶⁹ *L'Entre-deux rêve de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio*, op. cit., pp.36-37.

à mesure que la présence énigmatique d'un masque africain géant les force à dévoiler le terrible secret d'enfance auquel ils sont liés.

Felipe. - [...] Ce Masque est beau parce qu'il ravive notre histoire et nous fait rêver.

Pancracio. – C'est ce que je lui reproche : faire rêver, corriger le passé, donner l'illusion qu'avant tout était soleil et volupté, un monde parfait. C'est l'illusion.¹⁷⁰

Bien que les écritures de la nouvelle vague théâtrale africaine privilégient les brouillages temporels dans des espaces intermédiaires tels que le rêve, le k.-o, il est néanmoins question très distinctement dans les exemples de pièces citées mais également dans les autres œuvres d'un retour constant de l'événement passé dans le présent. Comment expliquer la réactualisation permanente du passé chez ces dramaturges ?

Répétition et circularité : Transformation en cours

Dans la continuité de la célèbre étude critique de Robert Abirached sur *La crise du personnage dans le théâtre moderne*¹⁷¹, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon proposent de s'interroger sur la crise du personnage contemporain dans le théâtre européen au tournant du XXe siècle. Parmi les signes de la crise, ils observent une

¹⁷⁰ *Le Masque de Sika*, op. cit. p. 32.

¹⁷¹ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

déconstruction du temps qui tend à figer l'action dramatique dans un présent en boucle et un passé surchargeant:

Le personnage contemporain est marqué par le présent, il est souvent sans passé et sans projet, sans trajectoire. Il arrive qu'il s'installe pour de bon dans un présent du rabâchage; le passé l'immobilise¹⁷².

Les personnages des nouvelles dramaturgies contemporaines africaines, à l'instar des remarques de Ryngaert et Sermon, ressassent dans le présent de la narration un événement traumatique du passé. Dans *Jaz* de Kwahulé, le personnage éponyme opère un retour permanent sur le souvenir du viol subi ; *Les Travaux d'Ariane* de Makhélé décrit les souffrances d'une mère qui célèbre le jour d'anniversaire de la mort de son enfant. Chaque année depuis dix ans les personnages (*Parapluie*, *Parasol*, *La Mère*) de la pièce d'Efoui, *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, rejouent l'événement qui a plongé le boxeur dans le coma. Vingt-ans après les amis d'enfance (Felipe, Pancraccio, Prudencio) dans *Le Masque de Sika* de Pliya se confrontent à nouveau à un souvenir de jeunesse, le viol collectif qu'ils ont perpétré sur une petite fille. Le protagoniste de la pièce de Niangouna, *Attitude Clando*, de retour à l'hôpital où il s'était évadé replonge dans les souvenirs épars de sa vie. Ou encore Georges dans *La Danse du Pharaon* de Zang qui reste obsédé par la question du recommencement et du retour aux sources africaines à l'intérieur comme à l'extérieur de la prison. Felipe, un des amis d'enfance dans *Le Masque de Sika* tente d'instrumentaliser le temps en invoquant les souvenirs du passé pour échapper au présent de sa carrière d'écrivain raté:

¹⁷² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, p.24.

Tu nous saoules avec ton présent! Tu nous gonfles avec ton présent ! Tu veux que je te dise: il est pas beau notre présent ! Personne n'en voulait du présent ! [...] Nous on veut du passé, parce qu'avec lui au moins on peut rire ou pleurer ou s'amuser et faire la fête ! Avec ton présent, on s'ennuie, on s'emmerde, on se fait chier !

L'ironie, dans la pièce de Pliya, montre que c'est le retour des souvenirs du passé, en particulier celui du viol de l'enfant Sika, qui va donner lieu à une décomposition de la soirée entre les trois amis et mettre un terme à leur amitié. Si le retour du passé est autant présent dans ces textes, c'est parce que les personnages se construisent dans des mécanismes de répétition.

Qu'elle soit décriée (Craig, Artaud), suspecte (Brecht, Genet) ou sollicitée (Pirandello, Beckett, Brook) dans l'histoire du théâtre contemporain, la répétition¹⁷³ marque intrinsèquement la parole et le jeu théâtral à plusieurs niveaux.¹⁷⁴ En outre, l'héritage culturel des littératures orales africaines joue une influence considérable pour saisir l'usage des répétitions dans les littératures contemporaines africaines. Des universitaires tels que Rosemary G. Schikora et Jean-Claude Simon¹⁷⁵ signalaient déjà au début des années 80 la présence de la répétition en tant que syntaxe orale empruntée aux traditions africaines dans les romans d'Ahmadou Kourouma. Dans son article, Schikora expose l'argument suivant :

¹⁷³ La répétition peut s'entendre en tant que figure rhétorique signifiant l'occurrence d'un ou plusieurs termes mais aussi en tant que mise au point à reproduire une séance, une scène ou autre dans l'objectif ou non d'une représentation. C'est le premier sens que nous privilégions dans la suite de notre analyse.

¹⁷⁴ À ce sujet, lire l'article de Pierre Chabert, « Problématique de la répétition dans le théâtre contemporain » publié dans l'ouvrage *Création et répétition* par le groupe de recherche esthétique du C.N.R.S., Paris, Clancier-Guénaud, 1982. Chabert offre un panorama éclairant des discours et contre-discours sur la répétition des dramaturges européens les plus influents du XXe siècle.

¹⁷⁵ Voir, Jean-Claude Simon, *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Saint Paul, Coll. « Comprendre », 1985.

In the tradition of African verbal arts, redundancy is not the anathema that it has come to be in the West. In fact, the ability to state and restate in somewhat modified fashion, to amplify or elaborate a certain action or event in what might seem to the unaccustomed ear a highly repetitious manner, is appreciated in the African oral tradition ; in fact, repetition is one of its characteristic features.¹⁷⁶

À l'opposé d'une interprétation de la répétition associée à une conception de l'immobilisme africain chez certains critiques¹⁷⁷, il s'agit ici à l'instar de Schikora de mettre en évidence la variété des structures répétitives qui produit non pas un abandon de l'action dramatique mais des effets de ralentissement, accélération, bond, ou rupture dans la progression d'une temporalité décousue mais intelligible. L'emprunt des techniques du discours oral et des traditions africaines accentue les effets introduits par les différentes formes de répétitions. L'univers théâtral de Makhélé, par exemple, qui convoque aussi bien les références aux mythes grecs et yoruba qu'aux fables en général, prend souvent les tournures d'une épopée orale. À l'image du *Didiga*¹⁷⁸ (qui désigne les épopées que racontaient les chasseurs traditionnels bété au retour de leur expédition), *La Fable du cloître des cimetières*, raconte les périples de Makiadi parti aux Enfers chercher l'être aimé. La pièce de Makhélé est divisée en huit tableaux dont les sept premiers s'ouvrent systématiquement sur un titre, similaire à une légende ou la présence d'un conteur: « 1.

¹⁷⁶ Rosemary G Schikora, « Narrative Voice in Kourouma's *Les Soleils des Indépendances* », *The French Review*, Vol. 55, No 6, *Literature and Civilization of Black Francophone Africa* (May, 1982), pp. 811-817.

¹⁷⁷ Voir par exemple, l'argument de Jacques qui interprète le mode incantatoire de la répétition dans le théâtre africain en tant que négation du temps. D'après Scherer: « La répétition, en effet, est l'antithèse de l'action. Qui agit ne répète pas [...] D'autre part, la répétition suspend le temps. Elle le nie pour pouvoir répéter longuement. Un temps construit, nécessaire au développement de l'action et à l'éclairage de l'intelligibilité, ne permettrait pas le déroulement des anneaux répétitifs.», dans son essai *Le Théâtre en Afrique Noire Francophone*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992, p.111.

¹⁷⁸ C'est Bernard Zadi Zaourou, originaire de l'Ouest de la Côte d'Ivoire dans la région des Bété qui a modernisé les traditions, rituels et contes ancestraux des chasseurs bété avec la création de l'esthétique théâtrale négro-africaine, le *Didiga*, en 1980.

Ici, l'on apprend que l'amour peut surgir de nulle part, surtout de derrière les portes de la mort, 2. Ici, on raconte la visite que Makiadi fit en enfer, 3. Ici, commence la métamorphose de Makiadi. Sommes-nous toujours en enfer ?, [...]»¹⁷⁹ Le déictique « ici » placé au début de chaque tableau accentue l'anaphore descriptive construite sur le modèle soit d'une leçon de morale, d'un proverbe ou d'une interrogation directe adressée à l'audience. Ce type de procédés syntaxiques et narratifs oraux procèdent d'une démarche sociale et éducative dans les littératures orales africaines comme le précisent les ethnolinguistes Christiane Seydou et Jean Derive¹⁸⁰. La perspective sociale et éducative de la pièce de Makhélé se place dans l'errance et les épreuves de la vie transformées en quête initiatique. En effet, Makiadi parti à la recherche de Motéma, la femme aimée, finit par se trouver lui-même au bout du chemin après la découverte que la femme en question n'existe pas. Toutefois malgré la progression narrative indiquée par les titres de chaque tableau, le personnage principal semble évoluer dans un temps circulaire. Clochard dans une ville bruyante et anonyme Makiadi, figure d'anti-héros, exprime un discours en boucle sur la difficulté de la vie par les nombreuses occurrences de l'expression « journée de chien ». Au début de la pièce il déclare : « Je sens que ça va être une journée de chien » (19), sur le chemin à la recherche de Motéma, il dit à nouveau : « nous allons vivre une journée de chien » puis « Journée de chien. J'ai dit chien, pourquoi chien et pas chat ou chèvre ? » (20-21), enfin la pièce se clôt par sa

¹⁷⁹ *La Fable du cloître des cimetières*, op.cit., pp. 19, 28, 34.

¹⁸⁰ Voir les travaux des membres du centre LLACAN (Langage, Langues et Cultures de l'Afrique Noire) dont Seydou et Derive font partie et notamment les ouvrages collectifs: Ursula Baumgardt, Jean Derive, Graham Furniss, et Christiane Seydou (dir.), *Paroles nomades: Ecrits d'ethnolinguiste africaine en hommage à Christiane Seydou*, Paris, Karthala, 2005, et Ursula Baumgardt, Françoise Ugochukwu (dir.), *Approches littéraires de l'oralité africaine: en hommage à Jean Derive*, Paris, Karthala, 2005.

déclaration: « Journée de chien... Pourquoi ai-je dit : journée de chien ? » (74). Cette circularité temporelle à la tonalité tragi-comique exprime le jeu constant des renversements dans la pièce. Ni les lieux ni les personnages ne sont ce qu'ils prétendent, l'enfer dans lequel Makiadi est à la recherche de Motéma est en réalité une morgue, Motéma n'existe pas et Makiadi, clochard au début de la pièce devient gardien de la morgue dans la scène finale (ayant ainsi accompli à son insu le rituel d'initiation). L'action de la pièce est dans un perpétuel mouvement du chaos où l'enchaînement des thèmes répétés évoluent vers une connaissance plus intime du personnage. La circularité du temps participe à une esthétique du chaos car elle véhicule une dynamique de transformation en cours, *work in progress*, du personnage à partir des éléments de répétition.

La circularité du temps conduit par les éléments de répétition et de transformation se rencontre chez les dramaturges de notre corpus dans des perspectives techniques et thématiques variées. En effet, Kwahulé développe une écriture de la répétition au rythme du free-jazz en particulier dont il réclame l'influence orale et historique dans plusieurs de ses œuvres. Une des interprétations possibles de sa pièce *Jaz* est la transposition de l'histoire traumatique d'une femme violée par son voisin surnommé « l'homme au regard de Christ » dans l'histoire des peuples noirs d'Afrique exposés au viol physique et mental des missionnaires qui ont participé l'économie occidentale de l'esclavage et des colonisations. Sans indication de personnage ni de segmentation de l'action dramatique (dans des scènes, tableaux ou actes), la pièce de Kwahulé donne l'impression d'un vertige. Le personnage en scène accentue cette perspective dans l'usage répété de termes

et de phrases. Le leitmotiv « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz » agit comme une formule incantatoire où Jaz détourne l'attention sur un double d'elle-même comme pour mieux réussir à saisir son histoire traumatique. Ainsi les éléments syntaxiques de répétition constituent un mouvement d'ordre dans la structure textuelle fragmentée. C'est la rencontre de l'ordre et du désordre dans l'espace chaotique. La saturation des termes en situation de répétition finit par créer une unité organisationnelle des fragments de la vie du personnage principal. L'épanadiplose qui circonscrit la pièce donne un parfait exemple de la progression circulaire vers l'unité du personnage fragmenté:

Jaz

Oui Jaz

On l'a toujours appelée Jaz.

Jaz.

Elle ne sait plus.

Simplement Jaz. (57)

Kwahulé introduit une nuance dans la reprise finale du thème en changeant les pronoms d'objet indirect et personnel:

Jaz

Oui Jaz.

On m'a toujours appelée Jaz.

Jaz.

Je ne sais plus.

Simplement Jaz. (90)

Le changement des pronoms dans la seconde épanadiplose qui clôt la pièce introduit alors l'idée d'une transformation en cours ou le passage du discours de la désappropriation à la réappropriation du corps de la jeune femme (ou des peuples noirs d'Afrique suivant l'analogie proposée précédemment). Une différence dans la répétition à l'instar du concept deleuzien¹⁸¹ se joue dans l'ensemble de ces nouvelles dramaturgies africaines. Deleuze propose une interprétation originale du mécanisme de la répétition avec la formulation de la troisième synthèse du temps¹⁸² à partir d'une relecture de Zarathoustra et de l'Eternel retour dans l'œuvre de Nietzsche. La répétition chez Deleuze exprime une boucle temporelle qui exécute une différence dans l'espace qu'il nomme « Chaosmos »¹⁸³. L'objectif déjà exposé dans *One Less Manifesto*¹⁸⁴ consiste pour Deleuze, inspiré du travail dramaturgique de Carmelo Bene et d'Antonin Artaud, à sortir le théâtre de la représentation pour le placer dans un mouvement perpétuel de variations, « continuous variation ». De même l'abondance des variations de la répétition dans les nouvelles dramaturgies africaines suggère un questionnement sur la possibilité d'une écriture énergétique du chaos du réel à partir de structures rythmiques du disjoint.

¹⁸¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* op.cit.

¹⁸² Dans *Différence et répétition*, Deleuze définit trois synthèses du temps, la première constitue la formation linéaire du temps par rapport au présent, la seconde invite à penser la circularité du temps par rapport au passé, la troisième devient la synthèse des deux synthèses par rapport à l'avenir en raison de son effet innovant et créatif dans la temporalité.

¹⁸³ Ibid., p.382.

¹⁸⁴ Gilles Deleuze, « One Manifesto Less », Alan Orenstein (trans.), *The Deleuze Reader*, Constantin V. Boundas (ed.), New York, Columbia University Press, 1993, (1ère ed. 1979).

Chapitre III – Structures rythmiques du disjoint

« Trouer le discours » par les accumulations

Lorsqu'en 1995 dans *La philosophie négro-africaine*, Jean-Godefroy Bidima engage les philosophes africains à « trouer le discours »¹⁸⁵ afin de sortir du cloisonnement d'une écriture classique et formatée, il semble que les dramaturges contemporains africains avaient déjà anticipé cette idée dans leur manière plurielle d'établir de nouvelles structures rythmiques dans le champ théâtral. Le constat de Bidima ne dit pas autre chose:

Un écrit est un carrefour d'absences, de malentendus, d'asymétries où la communication est sans cesse différée. Philosopher, c'est aussi décréter l'errance de ses propres mots. Les littératures africaines sur ce plan ont de l'avance sur les philosophes africains. (94)

Un appel similaire de la nécessité du discours percé se trouve dans l'ouvrage de Deleuze *Critique et clinique* publié un an avant celui de Bidima. Deleuze s'inspire des modèles syntaxiques et grammaticaux qui tendent vers une écriture de la limite tels que chez Proust et Beckett pour penser la capacité d'actualisation et de créativité de la philosophie.

¹⁸⁵ Jean-Godefroy Bidima, *La Philosophie négro-africaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.91.

Ce type de littérature offre la possibilité de penser une nouvelle langue à l'intérieur de la langue, ce que Deleuze analyse comme l'équilibre instable d'une esthétique du « bégaiement », en particulier à partir des trous de langage chez Beckett¹⁸⁶.

La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots. C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. Beckett parlait de « forer des trous » dans le langage pour voir ou entendre « ce qui est tapi derrière ». C'est de chaque écrivain qu'il faut dire, c'est un voyant, c'est un entendant « mal vu mal dit », c'est un coloriste, un musicien.¹⁸⁷

Les remarques de Bidima et Deleuze sont au cœur de notre étude des formes et esthétiques du chaos dans les dramaturgies contemporaines africaines. Sony Labou Tansi proposait déjà dans les années quatre-vingt d'opérer un travail de subversion de la langue lorsque dans un entretien avec Bernard Magnier il déclarait : « Je crois qu'il faut inventer un langage. Ce n'est pas la langue française qui m'intéresse, c'est le langage que je peux trouver à l'intérieur pour arriver à communiquer. »¹⁸⁸ Sortant du débat sur le problème et la culpabilité de l'usage ou non de la langue de l'ancien colonisateur, les dramaturges contemporains africains construisent leur langue étrangère dans la langue. Pliya précise : « j'estime que ce qui fait la différence, c'est la langue. Ce que je peux apporter moi

¹⁸⁶ C'est dans une lettre à Axel Kaun de 1937 que Beckett évoque cette question des trous dans la langue, reprise par la suite par Deleuze: « As we cannot eliminate the language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it – be it something or nothing – begin to seep through. I cannot imagine a higher goal for a writer today », *Letter to Axel Kaun*, dans *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, Rudy Cohn (ed.), London, Calder, 1983, p. 172.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

¹⁸⁸ « Ma vie, la vie, celle des autres », Entretien avec Sony Labou Tansi. Propos recueillis par Bernard Magnier, dans *Sony Labou Tansi. Paroles inédites*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2005, p.57.

d'original, c'est ma langue. C'est ma vision du monde à travers ma langue. »¹⁸⁹ Les dramaturges africains donnent leur vision du monde. Ils inventent un chaos de l'écriture plus généralisé à partir d'un langage tenu volontairement en déséquilibre et où le dialogue, la ponctuation, l'intrigue et les personnages sont fragmentés et équivoques dans l'entremêlement et les jeux de miroirs entre cohérence et incohérence, présence et absence. Plusieurs entrées sont donc possibles pour considérer le langage percé dans ces nouvelles pièces africaines. Nous choisissons d'aborder la perspective du trou dans le langage théâtral sous l'angle le plus paradoxal, l'accumulation. C'est dans le procédé d'accumulation que se négocient les ambiguïtés et les contradictions des personnages qui luttent pour la survie de la mémoire.

L'accumulation est une figure de style définie par l'ajout « des termes ou des syntagmes de même nature et de même fonction, parfois de même sonorité finale. »¹⁹⁰ Souvent associé à l'idée de verbiage ou remplissage pour les uns, l'accumulation est au contraire l'outil privilégié pour exprimer l'unité dans l'hétérogénéité pour d'autres. Ainsi l'un des fondateurs de la stylistique moderne, Léo Spitzer célèbre « l'énumération chaotique »¹⁹¹ dans l'écriture en tant qu'elle permet de reconstituer « una visión grandiosa del Todo-Uno »¹⁹², autrement dit une représentation du chaos de l'univers dans l'association du multiple et de l'ordre. Pour Spitzer, l'énumération/accumulation

¹⁸⁹ « José Pliya: inventer sa langue », Entretien recueilli par Sylvie Chalaye dans *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op.cit., p. 92.

¹⁹⁰ Bernard Dupriez, *Dictionnaire Gradus: Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p.21. La définition est reprise du linguiste Jean Marie Klinkenberg.

¹⁹¹ Leo Spitzer, *La Enumeración caótica en la poesía moderna*, trad. Raimundo Lida, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945. (Version originale)

¹⁹² « la vision grandiose d'un grand Tout- Un » (ma traduction), op.cit.

chaotique dans l'écriture est une expression de la modernité à partir de l'exemple des œuvres de Walt Whitman, Paul Claudel, Rubén Darío, Pablo Neruda, parmi d'autres. L'usage des accumulations dans les dramaturgies contemporaines africaines procède des techniques du discours oral à l'image d'un souffle saccadé pour transcrire une vision chaotique du monde. *L'Entre-deux rêves de Pitagaba* met en scène la mémoire du boxeur tombé dans le coma mais aussi le contexte politique et social auquel est associé l'événement. La pièce d'Efoui est divisée en huit scènes qui sont interrompues par quatre séquences¹⁹³ qui déploient le fil de la tournure des événements tragiques.

Parasol et Parapluie.- GRÈVE DE DOCKERS STOP PORT EN PANNE STOP BATEAUX CADAVRES STOP GRÈVE DE DOCKERS STOP GRONDE COLÈRE STOP SILENCE STOP BOUCHE-BOUCHE BRAILLE-BRAILLE BRANDIR BOUGER REFUSER PALABRER SABRER STOP SILENCE STOP FAUCHÉ FACHÉ MANGER FACHÉ COGNER STOP COLÈRE MONTÉE STOP FACHÉ BRULER DEUX PNEUS QUATRE ROUES STOP HOSANNA HOSANNA STOP JUBILÉ DE PAILLE STOP CREPITEMENT DE MITRAILLEUSES STOP TRENTE CADAVRES STOP COLÈRE MONTÉE DESCENDUE STOP COURIR COURIR ATTAQUE ATTRAPE MATRAQUE STOP TRENTE CADAVRES STOP SILENCE STOP PITAGABA DANS LE COMA STOP UNE BALLE DIRECTE STOP.¹⁹⁴

L'accumulation des termes dans la première séquence ci-dessus organise un désordre narratif, visuel et auditif où se juxtaposent des doubles répétitions (bouche, braille, courir), des éléments descriptifs (silence, stop) une formule liturgique (Hosanna), des assonances (braille/brandir ; attaque/attrape/matraque) et principalement des verbes d'action (brandir, bouger, courir, manger). Du désordre naît cependant l'enchaînement

¹⁹³ Voir *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, op.cit., pp. 24, 32, 42, 49.

¹⁹⁴ *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, op. cit., p.24.

logique de la trame qui a conduit à la crise (la grève des dockers, le crépitement des mitraillettes, trente morts, balle directe, Pitagaba dans le coma). L'absence de ponctuation est remplacée par la répétition du mot « stop » qui accélère le rythme tel un message télégraphique. La séquence de mots placée en lettres majuscules perturbe l'équilibre visuel de la régularité typographique de l'ensemble du texte et produisent alors un champ sonore. L'accumulation des mots majuscules s'apparente à des cris, comme pour montrer que le silence ou l'oubli ne sont pas supportable face à l'injustice et la brutalité de la police et des pouvoirs politiques. Les deux séquences suivantes dans la pièce se donnent sur le même mode mais ne mentionnent pas le devenir de Pitagaba alors que la quatrième séquence se résume à annoncer la mort du boxeur : « MORT PITAGABA STOP. MORT. » (49) sur laquelle la pièce s'achève. Bien que les personnages soient dans l'attente du réveil du boxeur, sa mort suggérée à la fin reste dans le contexte du Carnaval où se joue la pièce, c'est-à-dire où les rapports hiérarchiques et les valeurs sont renversés comme le souligne Mikhaïl Bakhtine. La mémoire de Pitagaba reste vivante dans la commémoration et les mises en jeu des souvenirs par les personnages. La question de la survie de la mémoire face à un traumatisme est récurrente dans les nouvelles dramaturgies africaines. La variété des accumulations traduit souvent ce que Jean Paul Delore appelle « une quête perpétuelle de la mémoire »¹⁹⁵ chez des personnages en difficulté. En effet parmi quelques exemples notons l'accumulation de points de suspension dans d'autres pièces d'Efoui (*La Malaventure, Le Carrefour*) qui mettent en avant la résistance de la mémoire et la nécessité du voyage ou les séries de

¹⁹⁵ Jean Paul Delore (préface), Dieudonné Niangouna, *Carré blanc*, Yaoundé, Interlignes, 2005, p.17.

points de suspension chez Pliya (*Cannibales, Nous Étions assis sur le rivage du monde*) qui représentent les réflexions angoissées des personnages dont les secrets sont exposés ; l'accumulation des ellipses chez Kwahulé (*Jaz, Blue-S-Cat*) qui traduit la fragmentation des corps et des voix en reconstruction. L'accumulation des virgules dans une pièce sans point comme *Les Inepties volantes* de Niangouna qui représente le flot intarissable des souvenirs de guerre du personnage. L'accumulation des points d'interrogation dans l'écriture de Zang (*La Danse du Pharaon, L'Exilé*) où se rencontre le problème identitaire des personnages et l'accumulation des malentendus et quiproquos dans *La Fable du cloître des cimetières* de Makhélé qui participe au rituel de transformation du protagoniste. L'accumulation en tant que saturation textuelle perfore le discours de surface pour mieux faire entendre les profondeurs labyrinthiques de la mémoire et des souvenirs des personnages. Le « trou » se définit en tant qu'ouverture naturelle ou artificielle dans une matière et par conséquent en tant qu'espace libre. Trouer le discours théâtral, c'est proposer de nouvelles formes hétérogènes du langage dramatique qui remettent en question les lieux privilégiés de la parole au théâtre, le dialogue et le monologue.

Dialogue de la crise et crise du monologue

Espace de tension des équilibres instables, le chaos des nouvelles dramaturgies africaines se poursuit dans la parole mémoire de personnages en construction. La formation des dialogues et monologues tourne souvent en des tourbillons vocales. En effet, tout se passe comme si la nature des échanges verbaux ne pouvait qu'engendrer la fuite vers un ailleurs. Les paroles s'échangent mais ne parviennent pas à fixer les personnages. Les mots suggèrent un glissement permanent. Par exemple, les répliques brèves fusent dans le théâtre de Pliya mais la construction en chiasme des personnages révèle souvent la poursuite de la crise. Dans *Nous Étions assis sur le rivage du monde*, L'Homme s'oppose violemment à la présence de La Femme sur la plage. Ses répliques dès la première scène sont rigides, expéditives et sur le mode négatif : « Non, Mademoiselle, je n'ai pas vu vos amis » (71), « Il n'est pas possible qu'ils vous aient donné rendez-vous. Croyez-moi, ils ne viendront pas. Pas sur cette plage » (71-72), « Vous n'êtes plus sur le Rivage du monde [...] Vous n'y pouvez pas rester. » (72), « Je ne peux rien vous dire d'autre » (72), « C'est une perte de temps. Ils ne viendront pas. Vous ne pouvez pas rester là. Vous n'en avez pas le droit. » (73). L'Homme se place comme figure d'autorité alors que La Femme se place comme figure de désir « j'ai envie de [...] » (78) répète-telle souvent dans la pièce. Elle désire rester sur la plage autant que naît son désir physique pour L'Homme. Or dans la scène finale, les rôles s'inversent et c'est L'Homme troublé par l'émergence du désir qui se met à solliciter la présence de La Femme « Installez-vous, asseyez-vous, déshabillez-vous pour prendre un bain... Voulez-vous bien ? » (116) alors que cette dernière place son refus comme argument d'autorité : « Non, je ne suis pas venue pour ça. [...] Il n'y a pas d'issue. » (116). Les rapports quasi

sadomasochistes entre La Mère et Vido du *Complexe de Thénardier* indiquent un jeu d'entrecroisement des protagonistes et une non résolution similaire des dialogues. Vido, bonne à tout faire et prisonnière de La Mère, décide de reprendre sa liberté :

Vido : Je vais partir, Madame. Je vous demande une chose, une dernière faveur : bénissez-moi, Madame. Bénissez-moi.

La Mère : Je vous maudis, Vido. Je vous maudis. Et je mets toute ma force dans cette malédiction pour qu'elle vous accompagne et vous précède. Vous êtes mauvaise. À force de manier le plumeau, vous tutoyez l'âme de ma maison. À force de saleté tous les jours nettoyés, vous êtes maîtresse de nos consciences, de nos pulsions, et de nos vices. À force de côtoyer l'intimité vertigineuse des poubelles, vous avez pris pouvoir chez moi. Un pouvoir étonnant. Vous tenez le système. Vous possédez les clés. Et moi je n'ai plus que mes genoux pour vous supplier : ne m'abandonnez pas.

Vido : Relevez-vous, Madame. Ce n'est pas convenable.

La Mère : Ne me touchez pas. Je vous supplie de ne pas partir. J'ai besoin de vous. Je vous en prie. Ne me laissez pas tomber. Service, service : le luxe suprême. Vous m'en avez donné le goût. Ne me laissez pas en rade. (46)

Cet échange entre les deux femmes met en exergue l'inversement des rôles du maître et de l'esclave mais anticipe également l'impasse du dialogue car la nature profonde de chacune reste inchangée. En effet, La Mère devient l'esclave de Vido mais par nécessité. Son rejet du contact physique de la jeune femme (« Ne me touchez pas ») démasque les relents de sa volonté de domination face à Vido qui bien que placée en position de force garde ses habitudes de soumission en restant attentive aux sentiments de La Mère. La tension reste irréconciliable jusque dans la scène finale puisque La Mère préfère se suicider plutôt que d'accéder à la demande de Vido. La jeune femme se libère sans le consentement de La Mère. Parmi d'autres exemples nous pourrions également citer l'aporie des dialogues dans *Bintou* de Kwahulé où la famille prend la décision d'exciser

l'adolescente Bintou. L'excision produit une rupture extrême du dialogue qui fait taire à jamais la jeune fille puisqu'elle meurt des suites de l'opération. Mais il est possible de lire également une représentation symbolique dans l'excision du dialogue entre les générations (jeunesse/vieillesse, modernité/tradition). Dans la pièce de Zang, *L'Exilé*, le dialogue entre L'Inspecteur Charon et Imago, le jeune Africain menacé d'expulsion, entretient la frustration des deux personnages :

L'Inspecteur Charon. C'est quoi, le reste de la vérité, monsieur Imago ?

Imago. (*Il s'arrête et tourne la tête*). Quelle vérité encore ? Je croyais qu'on avait fait le tour.

L'Inspecteur Charon (*Il s'est mis debout*). On ne sait jamais. J'ai le sentiment qu'il manque quelque chose et qu'il manquera toujours quelque chose quelque soit la vérité. Alors ? (85)

Dans cet extrait de la scène finale, Zang montre l'aboutissement impossible du dialogue entre un policier abusif convaincu du bien-fondé de sa pensée xénophobe et un immigré qui se bat pour sa dignité et le respect. La pièce de Zang est une parabole du dialogue irréconcilié à une plus grande échelle concernant la fracture sociale et le racisme en France où l'auteur réside. La parabole vise également les politiques sécuritaires contre les étrangers dans les pays dits riches.¹⁹⁶ C'est également sous l'angle d'une critique sociale, que les dialogues dans *Concessions* d'Efoui se déroulent. Les producteurs d'une émission de télé-réalité exploitent sans scrupule la misère d'un groupe d'individus marginalisés. Confondus entre la réalité de leur existence et la fiction du jeu, « Nos gens sont vrais »

¹⁹⁶ Nous reviendrons plus en détail sur la question du conflit générationnel dans la pièce de Kwahulé et la critique du racisme dans la pièce de Zang dans la dernière partie de cette étude.

(36) indique un des panneaux de l'émission, les personnages deviennent toujours plus obscurs à mesure que l'histoire avance. Chalaye évoque une dilution des personnages par l'effet des dialogues dans les pièces d'Efoui. Dans un article consacré à l'écriture théâtrale d'Efoui, Chalaye écrit :

Le dialogue ne construit pas les personnages, mais les dilue, les confond. Et les voilà en pointillés. Ils ont beau repasser le trait pour tenter de se définir, tenter de se dire, la parole se dérobe et ne laisse que des manques.¹⁹⁷

C'est dans la même direction qu'il faut interpréter le commentaire de Miller lorsqu'elle écrit : « Chez Pliya, l'on a beau balayer, la lumière au bout du tunnel reste trouble. La poussière ne sera pas emportée par un « vent nouveau » ». ¹⁹⁸ Le dialogue dans ces nouvelles dramaturgies africaines met en lumière les non-dits et maintient des tensions irrésolues voire irréconciliables. Si le dialogue exprime la crise des personnages, il s'agit également de comprendre comment s'installe la crise du monologue dans ces dramaturgies.

Plusieurs de ces pièces (*Jaz* de Kwahulé, *My name is...* de Niangouna, *Le corps liquide* d'Efoui parmi d'autres) donnent à voir un éclatement du monologue, mais en réalité il faut préciser que la nature polyphonique de l'énonciation permet de considérer la porosité des frontières du monologue qui se fait dialogue et du dialogue qui prend la forme du monologue dans ces textes. Jean-Pierre Sarrazac nomme « polylogue » ¹⁹⁹ cette

¹⁹⁷ Sylvie Chalaye, « Kossi Efoui: Rencontres et points de suspension », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, op. cit. p.50.

¹⁹⁸ Judith Miller, « Dramaturgies des errances: Le cas José Pliya », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, op. cit. 37.

¹⁹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Paris, Circé/Poche, p.134.

nouvelle dimension du monologue éclaté dans le théâtre contemporain. Le polylogue décrit la multiplicité des voix contradictoires qui définissent l'originalité de la structure disjointe des textes dramatiques français depuis la fin des années soixante-dix. Toutefois malgré la similitude conceptuelle entre les techniques narratives de fragmentation du polylogue et des nouvelles écritures théâtrales africaines du chaos soulignons une différence importante. D'après Sarrazac, le polylogue ou monologue à plusieurs voix met en exergue un personnage qui se souvient plutôt qu'il n'agit : « Le sujet monologuant se définit alors comme l'exact opposé du personnage des dramaturgies traditionnelles : sa qualité principale n'est point d'agir mais de se remémorer »²⁰⁰. Les personnages dans les pièces de notre corpus sont simultanément dans un retour du passé et dans l'action présente. Le polylogue dans les nouvelles dramaturgies africaines se conçoit plutôt en tant que stratégie de l'action. Prenons l'exemple d'une pièce de Kwahulé, *Les Recluses* (2010)²⁰¹. *Les Recluses* met en scène les témoignages d'un groupe de femmes burundaises, victimes de violences sexuelles pendant la guerre civile de 1993 au Burundi. Ces témoignages recueillis dans le cadre d'ateliers de parole par le biais de professionnels et du metteur en scène Congolais Denis Mpunga constituent ainsi la base hybride du matériau dramaturgique partagé entre la réalité des événements et leur écriture fictionnelle. À l'image de l'expérience traumatique traversée par ces femmes, Kwahulé construit une architecture textuelle et vocale instable en dix tableaux. En effet, la dispersion des voix des femmes s'opère dès les premiers dialogues de la pièce produisant ainsi un tressage des voix par lequel l'histoire des victimes entre en résonance étroite.

²⁰⁰ Op. cit, p. 132.

²⁰¹ Koffi Kwahulé, *Les Recluses*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2010.

Dans la scène en question, le personnage central Kaniosha vient de quitter le groupe de parole des femmes violées de peur que l'histoire des violences sexuelles qu'elle a subies ne s'ébruite et que son futur mari la répudie. Bien que l'intrigue se focalise sur l'évolution psychologique de la jeune femme, un fil conducteur se tisse entre la parole brisée du groupe des femmes qui s'approprie la narration du viol de Kaniosha. Une des femmes « Nahima » se met à raconter l'histoire de Kaniosha et « tous les personnages sont “joués” par le chœur des Recluses »²⁰² précise l'indication scénique. Devant la perplexité de Kaniosha désappropriée de son souvenir par l'effet polyphonique, Nahima explique le processus:

c'est ton histoire qui est sortie de moi. La mienne est inutilement sordide, et tellement insignifiante. Je ne vois pas comment l'on pourrait guérir en racontant cela. Alors j'ai raconté la tienne et je me suis sentie mieux, j'ai même eu le sentiment de me supporter à nouveau.²⁰³

Kaniosha refuse que les autres femmes rejouent son histoire mais la reprise de l'événement traumatique passé devient un rituel polylogue. Le processus de réactualisation du viol de Kaniosha par le groupe de femmes entraîne un retour permanent de l'événement passé et conduit à une confiscation collective temporaire de l'événement qui reste fixé dans un entre-deux du passé et du présent. Toutefois la polyphonie des femmes autour du récit de son viol indique en réalité une stratégie de survie et de solidarité féminine. En effet, le groupe des femmes recluses cesse de rejouer le traumatisme du personnage principal à la fin de la pièce lorsque Kaniosha brise la

²⁰² *Les Recluses*, op. cit., p.12.

²⁰³ Op. cit., p.14.

honte et révèle le secret de son passé le jour de son mariage. La jeune femme relate l'histoire complète du viol à répétition qu'elle a subi par un groupe de militaires pendant la guerre civile et redevient par ce geste l'auteure de son histoire vécue. Kaniosha reste la victime des atrocités qu'elle a subies mais elle n'est plus dans un rapport passif à son histoire. Ainsi les voix des autres femmes superposées dans la remémoration de l'événement ne se détournent pas de l'action au sens strict du polylogue décrit par Sarrazac mais permettent au contraire à l'héroïne de retrouver sa capacité à agir. Simultanément le polylogue opère une sortie collective de la culpabilité et stigmatisation du viol chez les autres femmes.

Les autres Recluses viennent se mettre sur la même ligne que les « mariés ». L'une après l'autre, elles ôtent leur masque et déclinent leur identité, la date ou les date de leur traumatisme.²⁰⁴

L'indication scénique ci-dessus confirme le rôle de la superposition des récits traumatiques en tant que moyen de révéler plutôt que de dissimuler. Le retrait des masques indique la fin du jeu polyphonique des narrations et laisse place à la singularité des personnages qui parlent en leur nom. Le texte cependant conserve son aspect choral par l'absence du repérage des énonciateurs dans les dialogues en cours depuis le tableau 3²⁰⁵. Une structure chorale et musicale naît en effet de ces nouvelles dramaturgies africaines qui donnent une diversité de rythmes dans les écritures.

²⁰⁴ Op. cit., p.47.

²⁰⁵ La question de l'absence des marquages scéniques de l'énonciateur fait l'objet d'une analyse détaillée dans les sections « Choralité et influences musicales » et « Improvisation et pratiques de l'imprévisible ».

Choralité et influences musicales

De nombreuses études se sont penchées sur l'engagement polyphonique des dramaturgies contemporaines africaines à partir de l'analyse de la choralité²⁰⁶. L'ensemble de ces travaux propose une variété d'approches de la choralité entendue en tant que procédé technique d'une oralité (utilisation subversive du chœur, rapport polyphonique des voix narratives, musicalité) mais aussi discours politique (critiques et revendications sociales). Dans son article, « Dionysos africain : étude sur le chœur dans *Bintou* et *Fama* de Koffi Kwahulé », Soubrier met en évidence les similitudes du chœur dans les tragédies grecques et les pièces de Kwahulé qui occupent la fonction d'une amplification narrative et d'une structuration musicale. Également Soubrier démontre comment Kwahulé opère une subversion du chœur grec par l'utilisation de montages visuels et musicaux où se jouent des questions politiques. Miller dans son article « Women's Voices, Women's Bodies in José Pliya's Theatre » engage une réflexion sur la choralité des voix des femmes dans l'œuvre de Pliya. Miller définit cette choralité comme un espace de revendications sociales et identitaires. Ce qui nous intéresse ici,

²⁰⁶ À titre d'exemples, citons la grande proportion d'articles extraits du colloque « Fratries Kwahulé: Scène contemporaine chœur à corps » (op.cit.) qui interrogent les influences chorales qui traversent les œuvres de Kwahulé, en particulier « Koffi Kwahulé et Sarah Kane: une poétique du chœur en partage » de Fanny Le Guen, « La choralité du monologue chez Koltès et Kwahulé » de Judith Miller, « Bernard-Marie Koltès et Koffi Kwahulé: des Théâtres qui respirent ensemble » de Mária Minich Brewer « Choralité, fable et personnage dans *Misterioso-119* » d'Alex Lorette, et « Jaz: des voix dans la cité » de Dany Toubiana. Mais aussi l'article de Miller « Women's Voices, Women's Bodies in José Pliya's Theatre » et de Laurence Barbolosi « Le théâtre épique de Kossi Efoui: polyphonie épique ou épopée lyrique » dans un numéro de *L'Esprit Créateur* consacré aux *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas* (op.cit.), l'article de Virginie Soubrier « Dionysos africain: étude sur le chœur dans *Bintou* et *Fama* de Koffi Kwahulé » dans le volume *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone* (op.cit.), ou encore « Choralité et dialogisme dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire » de Dominique Traoré dans un numéro de *Notre Librairie* sur les *Théâtres contemporains du Sud 1990-2006* (op. cit.).

c'est de comprendre comment la choralité ouvre une transformation continue du langage théâtral chez les nouveaux dramaturges africains. La choralité est avant tout une histoire de « souffle » comme le souligne Mária Minich Brewer. Inspirée des travaux épistémologiques de Gaston Bachelard sur l'espace, Brewer dans son article « Bernard-Marie Koltès et Koffi Kwahulé : des théâtres qui respirent ensemble », définit l'espace de rencontre des dramaturgies contemporaines à partir d'une fluidité des souffles:

Le théâtre moderne est le lieu de turbulences dans le souffle et de changements de respiration. Mais tandis que pour Koltès la rencontre (ou la collision) avec l'autre être rappelle à l'individu sa solitude et provoque l'asphyxie, des éléments différents du souffle dans le champ du rapport à l'autre émergent chez Kwahulé.²⁰⁷

La respiration des voix chorales dans ces nouvelles dramaturgies construit une unité de l'hétérogénéité des voix. L'important se joue d'abord dans les variations respiratoires avant l'identification de celui ou celle qui respire. C'est dans cette direction que le comédien Denis Lavant choisit d'interpréter seul sur scène les deux rôles « Stan » et « Monsieur » de la pièce de Kwahulé, *Big Shoot*. Dans un entretien, Lavant explique sa lecture et préparation de mise en scène de la pièce de Kwahulé:

C'est une pièce très musicale et très rythmée et effectivement comme vous dites il n'y a pas de dénomination des personnages mais en même temps, ils sont définis par leur rythme de parole. La partition de Monsieur est extrêmement dense et la partition de Stan est presque télégraphique et très poétique [...] Je me suis appliqué à lire les deux voix de la pièce comme une partition, sans

²⁰⁷ Mária Minich Brewer, « Bernard-Marie Koltès et Koffi Kwahulé: des théâtres qui respirent ensemble », *Fratries Kwahulé: Scène contemporaines chœur à corps*, op. cit., p.96.

forcément composer des personnages. Et le fait de passer d'un personnage à l'autre a été très fluide.²⁰⁸

Les voix se répondent autant qu'elles s'inventent les unes les autres tels des instruments de musique. Dans *Misterioso-119* de Kwahulé, le discours entremêlé des détenues d'une prison adopte le langage musical du violoncelle qui joue en permanence dans la pièce.

Déjà dès le premier jour j'ai failli... Quelqu'un jouait, auditorium 119, un violoncelle, *Misterioso*... Je marchais dans le cloître, elle arrivait. Je ne l'ai pas vue, je ne l'ai pas regardée. Je l'ai simplement sentie arriver, une vibration étrangère en ce lieu, quelqu'un d'étranger, une étrangère, forcément. Aucun homme jamais n'entre ici. Je ne l'ai pas regardée, je n'aime pas regarder. Je n'aime pas que

On me regarde. Je ne regarde jamais. Presque.

Quelquefois. Juste pour vérifier que

on ne me regarde pas, juste pour celle. Toutes ici le savent. Nous nous sommes croisées. J'ai dit bonjour, j'ai entendu bonjour. Et j'ai su que elle se retournerait et que

elle me regarderait. Je me suis retournée. Elle a détournée les yeux. D'un coup. Elle m'avait regardée. Et j'ai vu dans son regard qui fuyait, et j'ai vu dans la queue

de son regard cette chose... de moi que

je n'avais jamais vue... que

je n'avais jamais voulu voir... Je ne savais pas que

ce serait elle... Je ne savais pas encore que

c'était elle... Mais j'ai failli là, dans le cloître... au moment où un violoncelle, quelque part, répétait *Misterioso*.²⁰⁹

²⁰⁸ Sylvie Ngilla, « C'est toujours le début d'une aventure: entretien avec Denis Lavant sur *Big Shoot* », dans *Fratrie Kwahulé: Scène contemporaine cœur à corps*, op. cit., p.204.

²⁰⁹ *Misterioso 119*, op. cit., 18.

Cette description de l'arrivée de l'intervenante sociale dans la prison forme une scène d'amour et de désir exprimée par une détenue. La scène est placée non seulement sur le mode d'une décomposition visuelle et sonore de la syntaxe mais aussi dans le glissement du thème musical *Misterioso* du jazzman Thelonious Monk et d'une personnification de termes musicaux tels que « vibration », « queue ». La détenue « a failli », autrement dit elle tombe amoureuse de l'autre femme et la musique perpétuellement présente accentue la défaillance physique. Il est question également du corps défaillant associé à un instrument de musique mais dans une autre direction avec *My Name is...* de Niangouna :

Qu'est-ce qu'il croyait ce jeune merdeux ? Que le pays allait lui filer bêtement de l'argent pour construire sa musique sans que lui ait combattu pour le pays ? Il est malade ! Mais l'État ne donne pas. Il te met dans le système. Un genre de bordel qu'on appelle ça, la loi. Merdeux de Victor ! Sous vérité jamais comprise sur cette histoire de Victor, parce qu'à son premier chapitre, on raconte qu'il est mort avec une guitare. Non, la coïncidence n'est pas innocente. Si Victor savait venger ses couilles depuis nous n'en serions pas là à recoller la Mazda et la guitare, C'est qu'il cachait sa musique dans un autre corps, dans une autre vie [...]²¹⁰

La pièce monologue/polylogue de Niangouna se présente comme une conscience traversée par des voix d'ailleurs, celle des populations pauvres exploitées par le gouvernement congolais, celle des exclus des bénéfices de la mondialisation, mais aussi celle des sans noms, ces « cinq milliard d'esclaves au monde » (162, 168) qui représentent plus de la moitié de la population mondiale. Cette choralité des petites gens illustrée dans l'extrait ci-dessus par l'histoire de Victor, un ami du narrateur, et sa guitare

²¹⁰ Dieudonné Niangouna, *My Name is...*, dans *Écritures d'Afrique dramaturgies contemporaines*, Paris, CulturesFrance, 2007, p. 167.

deviennent la musique d'une révolte politique et sociale contre les gouvernements et le broyage économique des populations dans la mondialisation.

Chaque dramaturge de notre corpus construit un univers musical aux influences variées. Dans *Sortilèges* (2012), Makhélé convoque l'opéra *Rusalka* du compositeur tchèque Antonín Dvořák et des « danses rituelles » accompagnées d'un « chant incantatoire »²¹¹ dans *La fable du cloître des cimetières* ; le *Requiem* du compositeur classique Gabriel Fauré et les thèmes jazz *Take The A Train* (Duke Ellington), *Perdido* (Juan Tizol) et *Love Supreme* (John Coltrane) donnent la structure de la pièce de Kwahulé, *Cette vieille magie noire*. C'est « un chant choral zoulou »²¹² interprété par le groupe Sud-Africain Ladysmith Black Mambazo qui clôture *La Danse du Pharaon* de Zang. Dans *Concession* d'Efoui, c'est la version intégrale de *Blackbird* du jazzman Jaco Pastorius qui donne la touche finale à la pièce et dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, Efoui indique la présence sur scène d'« un musicien (plusieurs instruments) »²¹³ qui joue une musique de carnaval. La mise en scène des *Inepties volantes* de Niangouna est construite dans une relation musicale avec les interprétations de l'accordéoniste Pascal Contet sur scène dans la tournée de la pièce en 2011. Enfin Pliya ouvre *Le Masque de Sika* sur une « musique instrumentale »²¹⁴ de la chanson *Les copains d'abord* du chanteur français Georges Brassens. Cette liste non-exhaustive indique une influence importante de la musique et de la musicalité dans les pièces mais il est à noter que chaque

²¹¹ Op.cit., p. 24.

²¹² Op. cit., p. 79.

²¹³ Op. cit., p.11.

²¹⁴ Op. cit., p.13.

dramaturge entretient un rapport différent à la musique. Chez Kwahulé, la musique organise une logique de l'écriture. En effet dans un entretien, il fait la déclaration suivante : « De plus en plus, je m'intéresse moins au sens des mots qu'à leur son, car désormais chez moi c'est le son qui fait sens. »²¹⁵. Chez Pliya la musique de l'écriture s'associe avec une résonance de la langue. Il définit son travail d'écrivain comme celui d'un musicien lorsqu'il affirme : « À chaque fois que j'ai une pièce à écrire, j'essaie de trouver la juste voix, la juste musique des personnages [...] La musique peut venir d'une intonation. Celle par exemple du fon. »²¹⁶ Efoui met en parallèle la base de son écriture avec la notion des « harmoniques en musique »²¹⁷ où l'imbrication des notes crée un tout car « les formes sont des notes » précise-t-il. La résonance des musiques africaines et afro-américaines en particulier le jazz et le blues dans ces nouvelles dramaturgies africaines n'est pas fortuite. Ces musiques portent en effet des traditions culturelles mais aussi une histoire de déconstruction et reconstruction née de la souffrance des Africains déportés et mis en esclavage. Les dramaturges contemporains africains mettent en écriture des procédés musicaux du jazz et du blues tels que la répétition, l'improvisation, le scat et autres formes techniques de l'imprévisible donnant ainsi au texte une oralité intérieure.

²¹⁵ « Rencontre avec... Koffi Kwahulé : un théâtre qui cherche la "note bleue" », *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, op.cit., p.94.

²¹⁶ « José Pliya: inventer sa langue » dans *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein*, op.cit., p. 91.

²¹⁷ « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire », entretien de Taina Tervonen avec Kossi Efoui à propos de *Solo d'un revenant*, *Africultures*, 21/10/2008.

Improvisation et pratiques de l'imprévisible

L'improvisation se définit généralement par l'action de ce qui se fait sur le champ sans préparation. Ce n'est pas cette perspective que notre analyse consiste à mettre en place mais plutôt l'élaboration technique de l'improvisation en tant que subversion rythmique et mélodique. Notre approche s'inspire des propos du musicologue Gilles Mouëllic qui distingue deux types d'improvisation dans la musique jazz : « la paraphrase où le musicien reste proche du thème, ou la recherche d'une nouvelle mélodie construite sur les accords originaux. »²¹⁸ Kwahulé est sans doute le dramaturge de notre corpus dont l'écriture est le plus marquée par la musique jazz. Inspirée par l'univers musical des jazzmen noirs américains tels que John Coltrane, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis ou Billie Holiday, l'écriture de Kwahulé se définit par les sons dans des rythmes de syncopes et d'inflexions. L'influence du free-jazz se radicalise dans l'écriture de cet auteur à partir de sa pièce *Jaz* publiée en 1998. *Jaz* inaugure une écriture de l'improvisation dans la nouvelle vague de dramaturges africains. Structurée en un long monologue aux constructions syntaxiques disjointes la pièce raconte l'histoire traumatique d'une femme violée nommée Jaz. Parmi les rares indications scéniques, la première au début de la pièce nous indique la présence d'un personnage et de quelques objets sur scène :

Une femme.

²¹⁸ Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.41.

Le crâne rasé peut-être.
Nue peut-être.
Un revolver.
Des balles
Une ardoise.
Un jazz (un seul instrument)
qui de temps à autre,
Troue/est troué,
enlacé/est enlacé
par la voix de la femme.²¹⁹

Ces détails scéniques donnent le ton de la pièce en établissant l'instrument de musique comme un personnage en dialogue avec la femme. La musique troue, c'est-à-dire s'introduit dans la narration de la pièce. L'incertitude de l'auteur sur la description physique de la femme (peut-être au crâne rasé, peut-être nue) se poursuit dans tout le monologue où la femme déclare à plusieurs reprises: « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz » en même temps qu'elle évoque sa difficulté à parler du viol qu'elle a subi. Jaz semble être à la fois présente et absente de la narration. Virginie Soubrier interprète ce paradoxe à partir du concept de « l'improviste ». Emprunté à l'origine à Jacques Réda dans son ouvrage *L'improviste : une lecture du jazz*²²⁰ ce néologisme désigne la relation poétique du jazz au monde. Soubrier reprend le concept de Réda et développe une figure de complexité du personnage dans le théâtre contemporain. À

²¹⁹ Koffi Kwahulé, *Jaz*, Paris, Édition Théâtrales, 1998, p.57.

²²⁰ Jacques Réda, *L'Improviste, Une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, 1990.

l'instar du « dramaturge- rhapsode »²²¹ chez Jean-Pierre Sarrazac, l'improvisiste selon Soubrier relève de l'insaisissable dans les pièces de Kwahulé :

L'improvisiste ne relève ni d'une vision fantasmatique, puisqu'il est bien présent, ni de cette vision supposée vraie qui le maintiendrait dans une forme prédéterminée. Il déconcerte, fait hésiter et vaciller la vision qui confère à chacun une place et un rôle fixé à l'avance [...] L'improvisiste n'adhère ni à son (sur)nom ni à une image unique. Toujours lié à l'idée de mouvement, il ne cesse, comme Ikédia [personnage dans *P'tite souillure* de Kwahulé], d'« aller et venir ».²²²

L'improvisiste pratique des exercices de déséquilibre dans les frontières de son identité cousu de paradoxes (absence/présence, être en-dehors/être en-dedans). Son discours se compose de constructions syntaxiques en rupture qui traduisent la violence traumatique de la scène mais aussi le rythme musical de la pièce. La première scène du viol de Jaz dans des toilettes publiques est exposée de la manière suivante :

Elle a glissé une pièce
dans la fente
la porte s'est ouverte
et elle s'est sentie brutalement poussée dans la cabine
Par l'homme
Il a immédiatement renfermé la porte après eux.
Non.

²²¹ « Le dramaturge-rhapsode » ou « auteur-rhapsode » est un des concepts clefs de Jean-Pierre Sarrazac dans son essai *L'Avenir du drame* (op. cit.) par lequel il désigne le jeu de contrôle et d'effacement de l'auteur dans les dramaturgies contemporaines.

²²² Virginie Soubrier, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, sous la direction de Denis Guénoun, Thèse de Doctorat: Littératures françaises et comparée, Université Paris IV-Sorbonne, 2009, pp. 184-185.

Elle n'a pas crié non plus.
Parce qu'elle ne comprenait pas ce qui se passait
L'esprit patine dans ces moments-là.
Déshabillez-vous il a dit à Jaz.
La voix se voulait douce et
le ton un rien obséquieux.
Pour peu il aurait ajouté s'il vous plaît.
Etrangement.
Un couteau.
Un couteau de cuisine
Au début oui.
Evidemment.
Etre vouvoyée dans une sanisette
un couteau entre les cuisses
ne peut être rassurant pour personne
Jaz s'est déshabillée
Votre culotte
Parce que Jaz avait peur de la peur de l'homme.
Très.²²³

Dans cet extrait, l'alternance des focalisations internes et externes produit un effet de rétrécissement de la scène qui semble s'improviser sous les yeux du lecteur. L'usage de phrases courtes sur le mode quasi impératif et de phrases nominales donnent une accélération au récit et le placement indirect des adverbes (étrangement, évidemment,

²²³ Op. cit., p.72.

très) qui ponctuent le discours opèrent une stratégie de subversion grammaticale accentuant le ton incongru du monologue. Ces ruptures dans la narration construisent une oralité de la mémoire en action. *Jaz*, en effet, est une histoire de mise en forme. L'ellipse du second z dans le nom du personnage évoque une distorsion de la musique jazz intérieure au texte. Dans *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Kwahulé explique cette perte du z:

L'absence du z signifie l'amputation irrémédiable que l'on ressent après l'expérience traumatique du viol. Violer, c'est amputer profondément et durablement. C'est aussi le vertige de se retrouver au bord du précipice que laisse à jamais en soi l'éboulement soudain de son identité. Enfin, et plus simplement, l'absence de z montre, au sens photographique du terme, le manque, l'absence dans laquelle s'enracine le jazz. Car malgré cette différence entre mon écriture et le jazz, *Jaz* nous plonge bel et bien au cœur du jazz.²²⁴

Le monologue de *Jaz* donne une représentation allégorique du combat contre la désappropriation identitaire et culturelle des Afro-américains dans l'histoire du jazz. Dans *Free Jazz Black power*, les critiques Philippe Carles et Jean-Louis Comolli rappellent que le terme *free-jazz* (littéralement *jazz libre*) s'est construit dans les années 60 aux Etats-Unis en réaction contre une pratique du jazz créée et jouée par les Noirs mais *colonisée* par les Blancs du point de vue économique et culturel.

Or cette musique [le jazz] s'est vue aussitôt, et pendant plus d'un demi-siècle, sous la pression d'un grand nombre de facteurs (commerciaux, sociaux, raciaux, culturels), *parasitée* et *exploitée* par cela même qui avait réduit les Africains en esclavage, fait naître et utilisé contre eux l'idéologie raciste, et qui continue aujourd'hui de les exploiter et de les opprimer : le capitalisme blanc américain, son idéologie et son système de valeurs. Non seulement la société américaine a

²²⁴ Koffi Kwahulé et Gilles Mouëllic, *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007, p. 28.

tiré profit du jazz économiquement et culturellement [...], mais, le parasitant, elle en a sans cesse contrôlé et influencé le développement stylistique, lui imposant ses normes esthétiques et commerciales, des formes et une finalité qui non seulement n'étaient évidemment pas celles de la musique noire originelle, mais qui, surtout, ne pouvaient et *ne voulaient pas* répondre à ce que les Noirs américains cherchaient dans leur musique. Qui, donc, visaient très exactement à couper celle-ci de ceux-là, à opérer une expropriation culturelle.

Le free jazz apparaît à la fois comme résistance à cette expropriation, réaction de rejet des valeurs (musicales et extra-musicales) de l'idéologie dominante (aux U.S.A., capitaliste *et* blanche), tentative de libération culturelle en écho des luttes des Noirs américains pour leur libération politique et économique, entreprise de reconquête *et de construction* d'une culture spécifique afro-américaine.²²⁵

Le viol de Jaz semble illustrer parfaitement la question de l'expropriation culturelle/identitaire soulignée par Carles et Comolli. Jaz se demande « combien dure une vie chassée de l'arc-en-ciel »²²⁶ et la vengeance dans le projet du meurtre du violeur dans la scène finale participe au processus de réappropriation de son identité, similaire au meurtre symbolique de l'opresseur dans le free jazz. À l'instar du roman de Toni Morrison, *Jazz*, publié six ans plus tôt et dont la pièce de Kwahulé est inspirée, le free jazz forge la structure fragmentée d'histoires et de points de vue à partir d'un personnage féminin (Violet chez Morrison, Jaz chez Kwahulé) dont l'histoire personnelle reflète l'histoire des souffrances et combats des Noirs américains. La musique mais aussi l'utilisation de procédés techniques empruntés à l'univers cinématographiques chez ces nouveaux dramaturges africains participent à construire l'imprévisibilité dans l'écriture qui caractérise la fonction du chaos.

²²⁵ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free Jazz Black Power*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 49-50, (1^{ère} éd., Paris, Champ Libre, 1971).

²²⁶ Op. cit., p.80.

L'aléatoire est une composante importante du système chaotique tel que le rappelle la scientifique Harriett Hawkins :

The long-term behaviour of nonlinear systems is humanly unpredictable because tiny differences in input can very soon result in enormous differences in output, and systems fraught with a variety of positive feedback will often undergo sudden and revolutionary changes in behaviour. Very like certain characters in mythic literature, nonlinear systems tend to behave in a regular, orderly way until something sets them off, a critical point is passed, and they suddenly become chaotic.²²⁷

Hawkins interprète le passage à l'état chaotique d'un système dont la non-linéarité constitue la régularité et ainsi donne un éclairage sur la formation de l'imprévisible dans une configuration irrégulière mais prévisible. Cette analyse nous intéresse pour comprendre l'élaboration des mécanismes chaotiques, *attracteurs étranges*, sous la forme de l'imprévisible dans les pièces de notre corpus. Nous entendons ici l'imprévisible du chaos dramaturgique non pas dans le sens interprétatif de l'arrivée du coup de théâtre mais bien dans la structure même des pièces. C'est l'idée de fixer par l'écriture une fulgurance musicale pour reprendre l'expression d'Aude Locatelli²²⁸ mais aussi ontologique où se jouent les facettes multiples de l'être historique, social et politique. Tout se passe comme si l'imprévisibilité dans l'écriture faisait jaillir la mémoire oubliée. L'écriture en musique dans certaines pièces ou la musique dans

²²⁷ Harriett Hawkins, *Strange Attractors. Literature, Culture and Chaos Theory*. Hertfordshire, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995, Preface, p.x.

²²⁸ Aude Locatelli, « Jazz et roman de formation: *L'Occupation américaine* de P. Quignard, *Be-bop* de Chr. Gailly et *Diabolus in musica* de Y. Apperry », dans *Musique et roman*, Aude Locatelli (dir.), Paris, Le Manuscrit, 2008, pp. 253-273. Locatelli explique que la structure du jazz peut jouer un rôle plus important qu'une simple atmosphère pour construire le sens d'une œuvre littéraire. Locatelli écrit: «L'auteur, en prenant le jazz non seulement pour objet mais aussi comme modèle, parvient à fixer, par l'écriture, ce qu'on pourrait appeler la «fulgurance», » p. 268.

l'écriture dans d'autres²²⁹ s'accompagne de procédés techniques similaires au genre cinématographique comme pour mieux capturer les souvenirs des personnages. C'est le flash-back de *Bintou* dans la scène du miroir où la jeune fille s'habille et qui révèle le désir de l'oncle qui l'observe, le *flash-forward* de l'épilogue de Vido qui se joue au début du *Complexe de Thénardier*, le montage des voix des détenues dans *Misterioso-119* où s'échangent les souvenirs de leur vie avant la prison. Ce sont les « gestes au ralenti »²³⁰ dans la scène du bar de *La Danse du Pharaon* dans laquelle les personnages évoquent de lointains souvenirs « tandis que le juke-box continue à jouer en sourdine »²³¹. Les temps elliptiques dans la quête initiatique de Makiadi dans *La Fable du cloître des cimetières*. Ou encore le collage d'images historiques, politiques et culturelles qui parcourent la mémoire du boxeur dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba*, pour ne citer que quelques exemples. L'alliance de l'élément musical et cinématographique dans les scènes crée une mise en abyme, un espace d'isolement du personnage placé à un carrefour de sa vie. Dans la scène finale de *La Danse du Pharaon* de Zang, l'ancien détenu Max engage une discussion avec un mystérieux personnage « Le Travesti "Indien" »²³². Max est au bord de la crise car la réalité de sa vie hors de la prison s'avère plus décevante que prévu comme le précise l'indication scénique précédant l'arrivée du Travesti, « il se met alors à

²²⁹ Soulignons ici la distinction entre les pièces dont l'écriture est traversée par une influence et des rythmes musicaux (l'écriture en musique) à l'instar de *Misterioso-119* de Kwahulé dont la fragmentation narrative s'inspire de la syncope du jazz et les pièces qui engagent une présence de la musique (la musique dans l'écriture) telle que dans *La Danse du Pharaon* de Zang. Cette distinction toutefois n'est pas exclusive et les deux types de relation entre musique et écriture peuvent se rencontrer à l'intérieur d'une pièce.

²³⁰ Op. cit., p.34.

²³¹ Op. cit., p.38.

²³² Nous analyserons précisément les implications de la présence de ce personnage du « Travesti » comme figure de l'étranger ainsi que son dialogue avec Max dans la troisième partie de cette étude.

trembler et éclate en sanglots, la tête sur le comptoir »²³³. Son intégration en tant que citoyen mais aussi immigré d'origine africaine dans la société française est difficile. La parole mi-poétique mi-liturgique du Travesti apporte une sérénité au tumulte mental de Max et la musique africaine associée à une séquence visuelle d'un futur possible du personnage engage l'idée d'une sortie possible de la crise identitaire.

Max : Je supplierai quelqu'un de m'effleurer

Très très tendrement

Se dégageant des bras du Travesti.

Et de me rassurer tout doucement

Je souhaite sentir encore à quoi ressemble la vie.

C'est alors que le Chœur s'élève tandis que l'obscurité tombe sur la scène.

Diffusion enregistrée d'un chant choral zoulou, interprété par le groupe Ladysmith Black Mambazo ; album Induku Zethu, Mélodie distribution, produit par West Nkosi ; morceau diffusé : kubi Ukungalaleil ; durée : 3 minutes 10 secondes. Le tout accompagné d'une projection rapide de diapos ou d'un film muet montrant Max heureux, épanoui, avec une femme et enfants, dans un milieu multi-ethnique.

Baisser du rideau.

*Fin.*²³⁴

Cette séquence visuelle et musicale de l'échappée du personnage par l'imaginaire ou le rêve rappelle la scène dans *Cette vieille magie noire* dans laquelle s'imbriquent le free jazz de Coltrane et des images sur écran du boxeur Shorty transposées dans un village africain. Les deux pièces mettent en scène une crise identitaire du personnage, mais alors

²³³ Op. cit., p.77.

²³⁴ Op. cit., p.79.

que chez Kwahulé les images sur l'écran se dégradent jusqu'à disparaître brutalement suggérant la fin du paravent communautaire, chez Zang au contraire Max se fond dans la communauté (le milieu multi-ethnique). L'imprévisibilité de l'être en devenir mis en scène dans les nouvelles dramaturgies africaines exprime la volonté des écrivains à défier les normes et occuper un espace des frontières.

TROISIEME PARTIE - DRAMATURGIES DES FRONTIERES

La frontière comme le fait remarquer le philosophe Etienne Balibar est un terme complexe en raison de sa nature « surdéterminée », « polysémique » et « hétérogène »²³⁵. En effet, la frontière superpose souvent plusieurs types de divisions géographiques, politiques, militaires, économiques et sociales et ne se constitue pas de la même manière selon les individus et les groupes sociaux. La dimension politico-territoriale de la frontière, en tant que limite d'un état, qui s'est accentuée lors de la construction des Etats-nations de l'Europe occidentale met en lumière la fabrication d'un système de contrôle à partir d'enjeux culturels et économiques. Un exemple majeur est ce qu'on a appelé *le partage de l'Afrique* par les puissances coloniales à la fin du XIXe siècle. Lors

²³⁵ Etienne Balibar, « Qu'est-ce qu'une "frontière"? », Communication au Colloque *Violence et droit d'asile d'Europe : des frontières des États-Nations à la responsabilité partagée dans un seul monde*, sous la direction de Marie-Claire Caloz-Tschopp et Axel Clévenot, Université de Genève, 23-25 septembre 1993, dans Etienne Balibar, *La crainte des masses : Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, 1997, pp. 371-380.

de la conférence de Berlin (entre novembre 1884 et février 1885) les empires coloniaux tels que la France, le Royaume-Uni, le Portugal, l'Espagne et l'Allemagne parmi d'autres, s'entendent sur la nécessité d'éclairer l'Afrique des lumières de la civilisation. Cette *mission civilisatrice* qui sur le terrain se traduit différemment selon les idéologies coloniales des pays est avant tout motivée par des intérêts économiques qui vont déterminer les occupations nouvelles des territoires africains. La conférence ne rend pas seulement compte d'une division artificielle des frontières africaines qui ne tient pas véritablement compte des différences ethniques, linguistiques et culturelles préexistantes mais aussi d'une logique de domination et de pouvoir à partir de l'expansion des frontières des états-nations dans les frontières impériales. Le maintien de la plupart de ces frontières dans l'Afrique contemporaine est considéré comme une des sources des guerres ethniques qui sévissent sur le continent. Si l'instrumentalisation des frontières géopolitiques ne concerne pas seulement l'Afrique mais l'ensemble des états du monde, il est intéressant de voir comment les intellectuels et écrivains africains et antillais se sont réappropriés les débats politiques et identitaires sur la frontière. Parmi les figures importantes, les penseurs de la Négritude (Senghor, Césaire, Damas) définissent une identité noire en réaction contre le colonialisme dès les années 30, le psychiatre de formation Frantz Fanon offre une lecture sur le franchissement des frontières psychiques sous l'effet de l'aliénation coloniale dans son célèbre essai *Peau noire, masques blancs* (1952), « La civilisation blanche, la culture européenne ont imposé au Noir une déviation existentielle »²³⁶ écrit-il. L'écrivain kenyan Ngugi Wa Thiong'o s'oriente davantage vers

²³⁶ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du seuil, 1952, p.11.

une critique sociale et linguistique des inégalités perpétrées par les anciennes puissances coloniales lorsqu'il redéfinit la construction idéologique des frontières du centre et de la périphérie par le biais de ses pièces de théâtre (*The Black Hermit*, 1962), romans (*Weep Not, Child*, 1964) et essais (*Decolonizing the Mind : The Politics of Language in African Literature*, 1986). Or plusieurs études mettent en évidence l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains africains au début des années 80 qui déplace les frontières. L'introduction de l'article de Papa Samba Diop en donne l'illustration :

On ne peut comprendre la littérature africaine francophone subsaharienne actuelle sans en référer à ses strates antérieures. À la déjà lointaine génération éthique qui eut pour maîtres Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire, et autour d'eux tous ceux qui dans les années 1930-1945, se sont appliqués à une « apologie systématique des sociétés détruites par le colonialisme », se substituent aujourd'hui des œuvres nées dans les années 80 et pour lesquelles était désormais acquise la rupture d'avec les thématiques héroïques, l'emphase et les préoccupations panafricaines de la Négritude. La littérature actuelle se veut témoignage sur l'homme, témoignage fondé sur l'individualité la plus profonde, la plus universelle de celui-ci. Une mutation s'est opérée dont il convient de préciser la teneur et les acteurs.²³⁷

Cette génération africaine émergente au début des années 80 est incarnée par des écrivains tels qu'Abdourahman A. Waberi (Djibouti), Ken Bugul (Sénégal), Alain Mabanckou (Congo), Calixthe Beyala (Cameroun), parmi d'autres qui assument tous l'idée d'une écriture qui habite ce que l'écrivaine Léonora Miano appelle « des identités frontalières »²³⁸. Le concept n'est pas nouveau puisqu'il opère déjà dans les théories

²³⁷ Papa Samba Diop, « Littérature francophone subsaharienne: une nouvelle génération? », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, no. 146, Nouvelle génération, Octobre-December 2001.

²³⁸ Léonora Miano, *Habiter la frontière : conférences*, Paris, L'Arche Editeur, 2012, p. 30.

D'après Miano, les « identités frontalières » expriment avant tout la conséquence de la rencontre des Africains avec les Européens au cours des siècles d'esclavage et de colonisation et les Africains ont dû

postcoloniales notamment chez Homi K. Bhabha qui élabore ce qu'il appelle « Third Space of enunciation »²³⁹, c'est-à-dire un espace de la culture de l'hybridité qui se distingue du discours du multiculturalisme et de toutes représentations exotiques des cultures. Nombreux sont les points communs de cette nouvelle génération d'écrivains des années 80 avec les nouveaux dramaturges africains des années 90 et 2000 notamment la revendication d'une liberté d'écriture affranchie des préjugés et codes sur les littératures africaines. Les différences entre les deux générations retiennent également notre intérêt, en particulier le privilège accordé à l'expression théâtrale malgré la polyvalence littéraire²⁴⁰ des nouveaux dramaturges africains pour mettre en question les formes établies de la frontière de la création littéraire africaine. En effet, les nouvelles écritures

apprendre à composer avec les violences traumatiques physiques et mentales liée à cette rencontre. Les écrivains de cette génération assument pleinement cet héritage qui les engage de fait dans une hybridité culturelle à la fois en tant qu'identité et esthétique. « Etre un Africain, de nos jours, c'est être un hybride culturel. C'est habiter la frontière. Le reconnaître, c'est être honnête envers soi-même, regarder en face ses propres réalités, et être capable de les infléchir. Il ne s'agit pas de chercher à valoriser l'une ou l'autre des composantes de cette identité, mais de se dire qu'on a le privilège rare de pouvoir choisir le meilleur de chaque culture » explique Miano.

²³⁹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 56.

²⁴⁰ En effet, l'écriture des dramaturges de notre corpus ne s'arrête aux portes du théâtre. Makhélé a publié les romans, *L'Homme au landau*, Paris, L'Harmattan, 1988, *Le Cercle des vertiges*, Paris, L'Harmattan, 1992, *Ces Jours qui dansent avec la nuit*, Paris, Acoria, 2008, des nouvelles telles que *Les Travaux d'Ariane*, Saint Maur, Sépia/RFI/ACCT, 1995, *L'Outremer*, Casterman, Revue Corto, no 20, 1996), des récits pour enfants, par exemple, *Une Vie d'éléphant*, Vanves, Éditions Classiques d'Expression Française (EDICEF), 2011, *Le Voyage inattendu*, Paris, L'Harmattan, 2000, *L'Enfant sorcier*, Paris, Acoria, 2002 et des essais, comme entre autre *Ecrire l'Afrique et ses diasporas*, Paris, Acoria, 2012, Kwahulé a également écrit des romans, *Babyface*, Paris, Gallimard/Continents Noirs, 2006, *Monsieur Ki : Rhapsodie parisienne à sourire pour caresser le temps*, Paris, Gallimard/Continents Noirs, 2010, des nouvelles telles que *Veillée d'armes*, Paris, Éditions des Péninsules, 2002, *Le Jeune homme avec sa tête sous le bras*, Montréal, Édition de la Pleine lune, 2007, *Agnus Dei*, Paris, Éditions Textuel, 2008 et un essai, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, Pliya a publié le recueil *Lettres à l'humanité*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2008, les romans écrit par Efovi sont les suivants : *La Polka*, Paris, Seuil, 1998, *La Fabrique de cérémonie*, Paris, Seuil, 2008, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008 et *L'Ombre des choses à venir*, Paris, Seuil, 2011, et parmi ses nouvelles, *La Ballade des voisins anonymes*, Grigny, Paroles d'Aube, 1998, *Volatiles*, Nantes, Joca Seria, 2006, Niangouna publie le texte, *Acteur de l'écriture*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013. Enfin Zang a écrit également des nouvelles tels que *La Dette* publié dans la Revue Noire magazine en 1992 et *Au Nom du père* dans la même revue en 1994, *Le Repos* dans la revue Serpent à plume en 1992 et 1993, et plusieurs poèmes.

théâtrales africaines à partir d'une stylistique du chaos capturent peut-être le mieux l'image de ces frontières en mouvement et transformation ouvertes depuis les différentes crises de la représentation dans l'ère contemporaine. Il n'est donc pas anodin si Jean-Marc Moura, à la suite des travaux de Dominique Maingueneau sur l'analyse du discours, interroge les nouvelles conditions d'énonciation des frontières dans le contexte postcolonial des littératures francophones suivant le rôle fondamental de la métaphore théâtrale de « scénographie »²⁴¹.

Chapitre I : Hors des limites et figures d'envol

²⁴¹ Jean-Marc Moura, « Les études postcoloniales: Pour une topique des études littéraires francophones », *Les études littéraires francophones: état des lieux, Actes du colloque pour les universités de Leuven, Kortrijk et Lille, 2-4 mai 2002*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2003, Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (eds).

« L'analyse de la situation d'énonciation présupposée par l'œuvre francophone donne sa situation d'énonciation, que Daniel [Dominique, ma correction] Maingueneau appelle la *scénographie*. Ce dispositif propre à l'œuvre est en effet crucial. Les œuvres s'inscrivent dans une situation d'énonciation où coexistent des univers symboliques divers dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle (ou contre lequel on s'affirme : Québec). Dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante que dans une situation de monolinguisme relatif (par exemple, en France). », pp. 57-58. Moura évoquait déjà « la notion de scénographie, qui réagit à l'instabilité énonciative caractéristique de l'écriture francophone en contexte (post)colonial » dans son essai *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 19.

« Alors qu'est-ce qui nous reste à nous les contemporains 2000 ? »

« Mais qu'est-ce que tu veux? Mangobo a créé la comédie, Sony la tragi-comédie, et Wéré Wéré l'opéra Africain. Alors qu'est-ce qui nous reste à nous les contemporains 2000? »²⁴² s'interroge un des protagonistes dans la pièce de Niangouna, *Carré blanc*. Les pionniers qui ont fait les grandes heures du monde théâtral africain des années 80 jusqu'au début des années 90 sont mis à témoin. L'acteur Mangobo, de son vrai nom Dave Mpeti Mpeya, a marqué la scène théâtrale et audiovisuelle congolaise notamment avec la pièce *Papa Moziki*. « Sony » se réfère à Sony Labou Tansi, écrivain, dramaturge, poète et metteur en scène congolais qui a créé la troupe Rocado Zulu Théâtre, et dont l'oeuvre prolifique est connue pour le ton cinglant et tragi-comique. Enfin Werewere Liking désigné par « Wéré Wéré », dramaturge, metteur en scène et artiste camerounaise, qui avec sa troupe Ki-Yi M'Bock a révolutionné le monde du spectacle avec la pratique d'un théâtre-rituel rythmé par la danse et le mouvement de marionnettes géantes. Le bilan du personnage de Niangouna est loin d'être exhaustif car cette période regorge d'esthétiques théâtrales africaines variées qui revendiquent le retour à une *africanité* contre l'aliénation des cultures africaines engendrée par les colonisations. Des personnalités non citées et que nous avons déjà mentionnées dans notre étude, tels que Bernard Zadi Zaourou et Souleymane Koly, peuvent y trouver leur place. En effet Zaourou, ancien ministre de la culture en Côte d'Ivoire lance le concept du Didiga, une

²⁴² *Carré blanc*, op. cit., page 21.

esthétique théâtrale inspirée de la culture traditionnelle du même nom qui raconte les aventures du célèbre héros chasseur de l'ethnie bété, Djerbeubeu. Marchant sur les pas du chorégraphe guinéen Fodéba Keïta dont Les Ballets Africains ont fait la renommée dans les années 50, Koly adapte en Côte d'Ivoire la célèbre tradition théâtrale des peuples mandingues, le Kotéba, et fonde l'Ensemble Kotéba d'Abidjan qui dénonce les maux de la société à travers le rire, la danse et la musique. L'un des points communs de ces esthétiques théâtrales africaines dont l'apogée s'est joué entre les années 70 et la fin des années 80 est leur intégration des traditions africaines revisitées dans le cadre d'un théâtre professionnel qui bouscule les idées reçues. L'oeuvre théâtrale de Liking et de Zaourou par exemple affichent un discours critique aux accents féministes au coeur des villages africains avec des pièces telles que *Singue Mura: Considérant que la femme* (1990)²⁴³ pour Liking et *La guerre des femmes* (1985) pour Zaourou, qui évoquent le portrait de femmes révoltées contre l'injustice et la violence faite aux femmes au nom des valeurs traditionnelles patriarcales. Ces esthétiques où se rencontrent les traditions dans une représentation moderne de l'Afrique allient la musique, la danse, le chant et une critique sociale forte dans la perspective d'un travail théâtral de proximité. Dans une conférence, Liking qualifie le Rocado Zulu Théâtre de « théâtre parole-arme, la parole neuve », l'Ensemble Kotéba d'Abidjan de « théâtre de corps et de voix à la parole populaire » et sa troupe le Ki-Yi M'Bock de « théâtre mode de vie ».²⁴⁴ Dans le respect

²⁴³ À noter que l'incipit de la pièce « Considérant que » précise qu'il ne s'agit pas d'un texte féministe mais d'une « considération de femme » qui souhaite une libération totale des femmes de leurs chaînes. C'est justement à ce titre que la pièce rencontre d'après nous les idéologies féministes.

²⁴⁴ Lire « Théâtre moderne d'Afrique noire: crever aujourd'hui ou réinventer une renaissance, un nouveau mode de vie... », Conférence donnée par Liking à l'Université du Québec à Montréal, publiée dans *Alternatives Théâtrales*, 48, op.cit., pp. 24-26.

d'une telle lignée artistique, la question se pose donc de savoir ce que peuvent apporter de nouveau ou de différent la génération suivante de dramaturges africains. Avant d'y répondre, il s'agit au préalable de nous demander qui sont ces « contemporains 2000 » ?

Les contemporains 2000 apparaissent en réalité dès les années 90. Comme nous le mentionnions déjà au cours de cette étude, Sylvie Chalaye, dès 1997 dans un article publié sur *Africultures*, est à l'origine de l'identification d'une nouvelle vague de dramaturges africains francophones à partir de l'écriture du *Carrefour* de Kossi Efoui en 1989. Dans notre corpus, nous avons sélectionné six dramaturges (Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, José Pliya, Kossi Efoui, Marcel Zang et Dieudonné Niangouna) issus de cette nouvelle vague africaine qui comme l'indique Chalaye « essaime son africanité et ses affinités francophones en dehors des frontières »²⁴⁵. En effet, les dramaturges de notre corpus écrivent en dehors des frontières de l'Afrique et à l'exception de Zang qui est arrivé en France avec sa famille à l'âge de neuf ans, les autres auteurs ont tous quitté leur pays d'origine pour des raisons politiques ou économiques. Dans *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne* (2006), Alain Ricard rappelle le contexte politique du Togo qui a contribué à l'exil des intellectuels et dramaturges togolais tels que Kossi Efoui et Kangni Alem:

À la fin des années 1980, l'instauration du multipartisme dans la plupart des pays africains de langue française a provoqué une floraison de journaux privés qui rivalisent d'impertinence envers le pouvoir au début de la dernière décennie du siècle. Cette libération de la parole est une grande innovation et change le ton des écrivains [...] Toute la dérision souterraine s'exprime désormais au grand jour. Par exemple, dans *La Parole*, principal journal satirique togolais, censé tirer à 18 000 exemplaires, les militaires sont devenus les militarés, Eyadéma,

²⁴⁵ Op. cit., p.15.

eyadémon, la ministre, la mini maîtresse ; le président est comparé à un gorille, en jouant sur kabye, nom de son ethnie proche de kabli, gorille dans la langue du sud ; les caricatures se repaissent de la soi-disant nullité intellectuelle de l'ancien sergent-chef, cuisinier de formation, de son physique un peu ingrat et ne manquent pas une occasion de lui faire des traits simiesques. Ses prouesses sexuelles s'étalent dans les journaux ; or auparavant, la distribution de tracts sur « le pénis président », « barré (sic) d'un utérus religieux » - je cite -, le président n'ayant pas pu arriver à ses fins après le « harcèlement sexuel » d'une religieuse, avait valu à ses auteurs étudiants 5 ans de prison, et fut le détonateur de la crise politique togolaise le 5 octobre 1990.²⁴⁶

Efoui décide de fuir la censure politique du gouvernement autoritaire de Gnassingbé Eyadéma, Président du Togo (entre 1967 et 2005) et s'installe en France où sa pièce *Le Carrefour* distingué par le Grand Prix du 16^{ème} Concours Théâtral Interafricain attire l'attention des critiques. Les nouvelles écritures théâtrales en dehors des frontières de l'Afrique se rejoignent donc par la revendication d'une liberté aussi bien dans le style, le ton que les thèmes abordés. « La génération 2000 » hérite de la lutte pour l'autodétermination portée par les théories de la Négritude et les esthétiques théâtrales négro-africaines mais l'affirmation n'est plus seulement opposée aux anciennes puissances coloniales mais directement au monde. Plusieurs entretiens avec ces auteurs évoquent une radicalité de l'indépendance de l'écrivain. Zang par exemple explique à Cécile Dolisane-Ebossè :

Je n'ai de compte à rendre à personne, et surtout pas au lecteur, seulement à l'écriture, je ne me sens pas d'autres responsabilités, et pas de message à transmettre [...] je me sens libre d'écrire que sur ce qui me touche, me révolte,

²⁴⁶ Alain Ricard, *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006, pp. 106-107.

m'interpelle, m'interroge, libre d'explorer le champ du possible et de l'inconnu à mon rythme"²⁴⁷

Ou encore les propos suivants d'Efoui à Bernard Chenuaud qui expriment les conditions de sa singularité par rapport à la tradition du groupe:

Il y a par exemple, des valeurs de ma culture que je refuse : l'idée de groupe qui prévaut sur l'individu ; je refuse d'être mangé, digéré par le groupe. Je veux me poser comme individu. L'idée de l'ancêtre, dans ma société, est très forte et sert de pression sur la jeune génération. Les vieux qui sont systématiquement symboles de sagesse, créent une hiérarchie que moi personnellement, je refuse. Je veux me donner le droit de contredire quelqu'un d'une classe d'âge supérieure, s'il a tort, et parce que, de toute façon, la contradiction a des vertus positives pour une société.²⁴⁸

De cette volonté d'affranchissement est née chez les critiques des expressions telles que « les enfants terribles des Indépendances »²⁴⁹ (Chalaye) ou encore « les enfants de la postcolonie »²⁵⁰ (Waberi) pour évoquer ces nouveaux auteurs. L'affirmation de l'indépendance se rencontre directement dans l'agencement complexe des espaces du chaos dans ces nouvelles dramaturgies mais aussi chez des personnages qui semblent ne pouvoir trouver leur raison d'être que par leur condition d'instabilité physique et psychologique dans un mouvement des frontières identitaires et géographiques.

²⁴⁷ Voir l'entretien de Marcel Zang avec Cécile Dolisane-Ebossè disponible en ligne, <http://www.archive.org/details/EntretienAvecMarcelZang>

²⁴⁸ Entretien de Kossi Efoui accordé à Bernard Chenuaud, « La Crise de culture et autres réflexions », *Théâtre Sud*, no. 2, L'Harmattan, 1990, p. 65.

²⁴⁹ Sylvie Chalaye, « Les Enfants terribles des Indépendances : Théâtre africain et identité contemporaine », *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, op. cit., pp. 19-26.

²⁵⁰ Abdourahman A. Waberi, « Les Enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, no. 135, septembre-décembre 1998, pp.8-15.

Folie et corps qui déraillent

La définition générale de la folie renvoie à un trouble comportemental et/ou psychique qui altère les facultés mentales d'un sujet. La psychiatrie cependant identifie plusieurs types de folie (schizophrénie, paranoïa, etc.) qui indiquent la complexité même de la notion. Une complexité qui n'échappe pas à l'œil des écrivains et artistes puisque les littératures et les arts du spectacle de par le monde sont peuplés de personnages fous. Dans son article « Sémiologie du chaos et folie dans le roman camerounais : *Temps de chien* de Patrice Nganang et *Moi taximan* de Gabriel Kuitche Fonkou », Albert Étienne Temkeng démontre la relation interdépendante entre le chaos et la folie dans les romans contemporains africains. Le désordre du comportement des personnages « signe indéniable de folie » selon Temkeng traduit l'effondrement chaotique des sociétés africaines en crise politique et sociale. L'écriture se fait ainsi le relais de la folie du chaos africain nous explique encore Temkeng :

À terme, tout le désordre, tout le chaos décrit dans *Moi Taximan* et *Temps de chien* s'observe déjà en page de couverture du premier texte. Que ce soit le nom de l'auteur, que ce soit le titre du livre même, aucune harmonie dans l'écriture. La difformité, le mélange de caractères, de tailles et de polices ou d'écritures dénote un certain désordre qui est très vite confirmé à l'intérieur du livre. Il s'agit d'une calligraphie symbole d'une situation catastrophique, à la limite désastreuse.²⁵¹

²⁵¹ Albert Étienne Temkeng, « Sémiologie du chaos et folie dans le roman camerounais : *Temps de chien* de Patrice Nganang et *Moi Taximan* de Gabriel Kuitche Fonkou », *Ethiopiennes – Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, no 78, 2007, disponible en ligne : <http://www.refer.sn/ethiopiennes/>

À l'inverse de la conception négative du chaos et de la folie illustré par Temkeng dans deux romans contemporains africains, nous opposons l'analyse d'une folie créative de l'écriture du chaos dans les dramaturgies contemporaines africaines. Koffi Rogo Fiangor dans son étude sur *Le Théâtre africain francophone* souligne une valorisation du fou dont la présence emblématique traverse l'univers d'un grand nombre de dramaturgies africaines. De même, Caya Makhélé dans un numéro de la revue *Alternatives Théâtrales* consacré aux *Théâtres d'Afrique noire* rappelle que le fou fait partie des « personnages clés » dans le théâtre africain car « il est porteur de vérité, griot, pourfendeur de toutes les injustices »²⁵². Notons également l'analyse des personnages fous dans l'essai de Dany Toubiana *Traversée de la subversion: les dramaturgies d'expression française*. Toubiana décrit « le rôle particulier »²⁵³ du fou dans les cultures africaines qui se place de manière similaire dans les écritures théâtrales africaines en tant que moteur de l'action contrairement au théâtre shakespearien, ajoute-t-elle, qui s'achemine vers la résolution du désordre social²⁵⁴ et par association de la folie également. Fiangor nous indique cependant qu'il faut distinguer dans ces dramaturgies africaines, les « personnages devenus réellement fous » et les « fous fictifs, c'est-à-dire, des personnages souffrant d'une folie qui n'est rien d'autres qu'une intelligence supérieure, une lucidité aigüe »²⁵⁵, bien qu'il arrive que ces catégories soient mélangées. La seconde catégorie est davantage

²⁵² Caya Makhélé, « Les Voies du théâtre contemporain en Afrique », *Alternatives Théâtrales*, op. cit., p. 8.

²⁵³ Dany Toubiana, *Traversée de la subversion: les dramaturgies d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 162.

²⁵⁴ Il est cependant important de noter que contrairement à l'affirmation de Toubiana, plusieurs personnages shakespeariens devenus fous dans les pièces ne garantissent pas toujours le retour à l'ordre à l'instar d'Ophélie, la fiancée d'Hamlet dans la tragédie du même nom, qui sombre dans la folie et se suicide sans comprendre que son amant simule un état de folie pour mieux tromper ses ennemis.

²⁵⁵ Koffi Rogo Fiangor, op.cit., p.141.

mise en valeur dans l'analyse de Fiangor qui comme Toubiana détermine l'importance du fou dans ces pièces en tant que figure subversive du contre-pouvoir. Le fou africain a la particularité d'être une personne critique, socialement libre, qui vit parmi les autres dans la communauté.

Dans le discours du fou se trouvent les meilleures satires du pouvoir, de l'armée, de la dictature économique, de l'injustice, pour ne mentionner que ces maux. Le fou africain est diseur de vérité. Et la vérité fait peur. Surtout quand elle est criée à haute voix sur tous les toits. Or le fou africain circule et parle librement. L'asile et les centres psychiatriques n'existent pas.²⁵⁶

La remarque de Fiangor est toutefois à nuancer car si elle semble se vérifier dans une variété d'écritures théâtrales africaines telles que *Jean le fou* (1976) d'Ibrahima Seck, *La Légende de Wagadu vue par Sia Yatabere* (1994) de Moussa Diagana parmi d'autres, force est de constater que les dramaturges de notre corpus invoquent un renouvellement de la folie subversive tournée vers le chaos des frontières au-delà du continent africain. Une ouverture au monde par le langage de la folie à laquelle nous conduisait déjà *La Rue des mouches* de Sony Labou Tansi créée en 1985 dans le cadre du festival de la Francophonie, où Adiabanko, le personnage du fou, déclarait : « Je suis la bouche du monde entier »²⁵⁷. Plus radicaux, les six auteurs de notre étude décrivent cette parole folle du monde non plus à l'intérieur de personnage-type (le fou) secondaire mais de gens ordinaires, personnages principaux, qui pourraient déclarer à l'inverse que c'est le monde entier qui est leur bouche. C'est dans ce sens que pour Makhélé le personnage du fou

²⁵⁶ Ibid., p. 144.

²⁵⁷ Sony Labou Tansi, *La Rue des mouches* (Pièce inédite), Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2005, p. 25.

dans les nouvelles dramaturgies contemporaines africaines se décline sous plusieurs images qui accentuent l'oralité du texte. Au sujet de la pièce de Kossi Efoui, *La Malaventure*, Makhélé explique :

Le présentateur, griot de service, est un personnage lié au fou. Il est une voix anonyme ou visible. Dans sa version moderne, il devient reporter, chroniqueur de nos vicissitudes, de nos erreurs, des exactions policières ou politiques, il n'est plus intouchable comme l'était le fou initial, c'est un personnage sur lequel l'action a une prise directe.²⁵⁸

Nous verrons, en effet, plusieurs facettes de la folie qui met en scène des personnages vulnérables mais résolus à dire le monde autrement.

L'organisation de l'instabilité des structures narratives est une condition opérante de l'esthétique du chaos des nouvelles écritures théâtrales africaines tant au niveau structurel que dans l'élaboration des personnages. Si plusieurs types de mécanismes tels que la fractalité spatio-temporelle, la répétition, l'accumulation ou encore la choralité participent au déséquilibre chaotique textuel nous remarquons que l'ensemble de ces mécanismes s'accorde avec le déséquilibre qui se joue au sein des personnages. En effet, plusieurs personnages dans ces dramaturgies rendent compte d'une instabilité psychique souvent assimilée à une forme de folie. Suite au viol qu'elle a subi, Jaz, dans la pièce éponyme de Kwahulé opère un dédoublement de personnalité dans l'affirmation récurrente qui ponctue son monologue « Je ne suis pas ici pour parler de moi mais de Jaz ». La metteuse en scène camerounaise Yaya Mbile propose une compréhension du

²⁵⁸ Caya Makhélé, « Les Voies du théâtre contemporain en Afrique », op. cit., p. 8.

déséquilibre psychique de Jaz à partir de l'expression de deux modes artistiques qui complètent le monologue intérieur de la jeune femme:

Le texte est un monologue mais comme le personnage en lui-même est un personnage schizophrénique qui a plusieurs personnalités, j'ai voulu le matérialiser en prenant une danseuse et une chanteuse en plus du personnage principal. Ces deux personnes sont en fait le double de Jaz, l'héroïne de la scène.²⁵⁹

Les histoires rocambolesques des habitants de Djimi dans un village africain surnommé « village fou ou les déconnards » donnent la structure labyrinthique de cette autre pièce de Kwahulé du même nom. Le personnage principal de la pièce de Makhélé, *Picpus ou la danse aux amulettes*, sort d'un hôpital psychiatrique où il a été interné pendant douze ans pour « homicide paranoïaque ». Il est encore question de la réinsertion sociale d'un ancien interne d'un hôpital psychiatrique dans la pièce de Niangouna, *Attitude Clando*, mais qui s'est évadé. Christine invente la disparition d'un enfant qu'elle n'a jamais eu et sollicite l'aide de deux autres femmes tout autant psychologiquement instables dans *Cannibales* de Pliya. La pièce d'Efoui, *Le Corps liquide*, est construite sur la perte de contrôle du corps des personnages, à l'instar du Père atteint d'un mal « pour ne pas dire maladie »²⁶⁰ qui lui fait s'échapper la parole. Zang dans *Mon Général* (2011) met en scène l'obsession pour le Général de Gaulle d'un jeune travailleur camerounais immigré en France dans les années 70. De cette liste non-exhaustive comment faut-il interpréter l'apparente folie qui traverse les personnages des nouvelles dramaturgies africaines ? Et

²⁵⁹ Entretien en ligne « Yaya Mbile: Faire parler le viol » par Dorine Ekwè, *Bonaberi.com*, 20/02/2008, http://www.bonaberi.com/ar,yaya_mbile_faire_parler_le_viol,3706.html

²⁶⁰ Kossi Efoui, *Le Corps liquide, Nouvelles écritures*, vol. 2, Carnières, Lansman, 1998, p.48.

comment éviter le danger que ces formes de folie reterritorialisent notre définition du chaos dans la représentation classique d'un état confus et désordonné ? Trois pièces feront l'objet de notre analyse, *Village fou ou les Déconnards* de Kwahulé, *Picpus ou La Danse aux amulettes* de Makhélé et *Le Corps liquide* d'Efoui.

Bien que l'usage de la folie témoigne d'un type d'expérience au monde propre aux thématiques de chaque dramaturge qu'il faudra explorer, un des points communs majeurs dans ces pièces consiste à articuler le déséquilibre mental avec l'idée de « déraillement »²⁶¹ que nous empruntons à Kwahulé. Dans *Village fou ou les Déconnards*, c'est tout un village africain qui déraile dans la fabrication d'évènements et histoires sans queue ni tête. C'est une folie qui inspire à la fois la terreur et l'absurdité selon la description qui est donné dans la pièce :

Tout se passe au pays, dans un village appelé Djimi, un village non loin de mon propre village. Un village qui fait peur à tout le monde, même au gouvernement. Un village de déconnards. Le village-fou, tel est l'autre nom de Djimi. Ah Djimi ! Si vous allez jouer au football chez eux et que vous gagnez le match ils vous frappent, si vous faites match nul ils vous frappent, et même s'ils gagnent ils vous frappent quand même. (16-17)

À l'absurdité se joint l'humour dans le néologisme « déconnards », construit sur la base de l'action « déconner » et de l'insulte « connard » qui accentuent le comportement excessif des habitants mais aussi leur plaisir à ne se soumettre à aucun cadre si ce n'est celui de leur folie. La pièce rejoue le thème populaire dans les littératures africaines des

²⁶¹ *Village fou ou les Déconnards* évoque à plusieurs reprises « le déraillement » des habitants de Djimi en tant que mode de vie et élément de crise. Voir les exemples, « le cousin-cocu-envoûteur se met lui aussi à dérailler dans son coin, comme ça, pour sa santé », p.19 et « Comme le chasseur, les gens du villa-fou habitués à une vie trépidante et convulsive commençaient à s'ennuyer et cherchaient depuis quelques instants une occasion pour provoquer un déraillement qui aurait démoralisé même une troupe de pompiers », p.27, op.cit. [J'ai effectué les mises en italique].

années 60 et 70 de l'étudiant africain fraîchement débarqué à Paris mais l'originalité de Kwahulé consiste à tisser un ensemble d'histoires se déroulant toutes en Afrique vue de la perspective de l'immigré à Paris. L'étudiant immigré hérite d'une bande sonore de l'ancien locataire (étudiant africain immigré lui aussi) de l'appartement qu'il occupe. L'ensemble des récits racontés sur la bande concerne les histoires folles des habitants d'un village africain (Djimi) familier aux deux étudiants. S'entremêlent ainsi des anecdotes rivalisant d'humour et d'absurdité au sujet des accusations d'adultère de Dynamo, d'un chasseur capable de comprendre le langage des animaux et qui rit aux funérailles de son beau-père, d'un ancien tirailleur sénégalais nommé Aléman qui se dispute constamment avec sa femme surnommée Gestapo. Aleman rêve de rencontrer le Général de Gaulle et fait régulièrement le salut hitlérien sans savoir qui est Hitler, parmi d'autres histoires. Kwahulé toutefois explique l'usage hyperbolique du village Djimi qui représente la folie qui traverse historiquement les Africains en raison des conséquences du processus d'aliénation esclavagiste et coloniale.

Dans *Les Déconnards* nous sommes en face de quelqu'un qui a fait la deuxième guerre mondiale et qui ne comprend pas le français, encore moins pourquoi il a fait cette guerre. Les gens ne se rendent pas compte à quel point le monde s'offre à la plupart des Africains dans toute sa confusion. Le conditionnement que nous avons subi a créé une sorte de folie, comme celle qu'on trouve chez Aléman. Pour moi, les Africains sont des névrosés, des gens un peu fous. C'est surtout cela que dit *Les Déconnards*. L'Afrique apparaît comme un guignol inquiétant ; elle amuse en même temps qu'elle fait peur comme le village-fou, avec des comportements complètement irrationnels aux yeux des autres. Nous sommes un peuple que l'Histoire a rendu fou.²⁶²

²⁶² Sylvie Chalaye, « À propos des *Déconnards* : entretien de Sylvie Chalaye avec Koffi Kwahulé », *Africultures*, Abidjan, mise en ligne février 1999, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=886>.

Kwahulé en ce sens rejoint ce que Fanon appelle une « prise en masse d'un complexe psycho-existential »²⁶³ de l'aliénation culturelle et mentale du colonisé dès l'introduction de *Peau noire masques blancs*. Toutefois alors que l'essai de Fanon formule des solutions pour rendre possible le processus de désaliénation, la pièce de Kwahulé se concentre sur le réinvestissement du corps fou. La folie construit une insoumission des personnages à l'image de l'insoumission du texte qui procède de fragments d'histoires et de paroles dans une oralité de la répétition où se rejouent les traumatismes de la colonisation. L'histoire du chasseur élaborée sur le mode du conte en donne l'illustration lorsque ce dernier brise son secret et révèle à l'assemblée son pouvoir de comprendre le langage des animaux qui s'associe magiquement à une conscience ultime illuminée.

Il dit qu'il comprend toute chose, provoquant l'hilarité générale. Vous pouvez vous moquer de moi, mais c'est la vérité. Je comprends tout [...] La terre, le ciel, les astres, l'eau, l'air, la lumière, les ténèbres, tout, tout, je comprends tout. Les plantes, les bêtes, les insectes, les forêts, les savanes, les steppes, les déserts, les plaines, les collines, les montagnes Tout je vous dis tout je comprends tout [...] l'envers et l'endroit des choses le côté-pile le côté-face le haut le bas l'avant l'arrière l'ici le là-bas tout je vous dis tout je comprends tout [...] tout tout tout je comprends tout nostalgie regret du parti carte d'identité carte de séjour [...] tout recommencera comme avant dit le chant âpre du futur tout n'est-il pas de nouveau en place idéalement en place pour que nous recommencions à danser la danse du fouet alors riez riez [...] car je comprends tout même ce qui ne peut se comprendre je comprends tout tout puisque malgré ce matin d'azur... (*respiration suffocante du narrateur accompagnée d'un sifflement difficile*) Pute... Sale Pute !...

Si le destin un jour te conduit à Djimi, demande à rencontrer l'homme qui comprend tout. On t'indiquera le dépotoir ; là, tu verras un vieil homme chauve à la barbe hirsute et sale assis dans les ordures, c'est lui. Et lui est vraiment fou.

²⁶⁴

²⁶³ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op cit., p.9.

²⁶⁴ *Village fou ou les Déconnards*, op. cit, pp. 30-34.

Le croisement des rythmes saccadés de la voix du narrateur de la bande sonore et de la mise en voix du chasseur ponctué par la répétition de la phrase « je comprends tout » témoignent de la parole du corps fou dans un mouvement à la fois cosmique et libérateur. L'image de l'immigration africaine moderne (« carte de séjour ») côtoie les souvenirs de l'Afrique coloniale (« fouet ») et met en forme une représentation complexe de la folie africaine qui résiste à toute tentative de réduction. L'insoumission des corps qui déraillent est l'objet même de la pièce de Makhélé, *Picpus ou la danse aux amulettes*, où la présence énigmatique de deux Ombres (« Ombre F » et « Ombre H ») sur scène interfère régulièrement dans les gestes et la narration des deux protagonistes, Picpus et Sibylle, et accentue la schizophrénie des personnages. La pièce s'ouvre sur un quiproquo, un comédien raté (Picpus) sorti d'un long internement psychiatrique croit se trouver devant l'agent qui doit l'aider à sa réinsertion sociale mais c'est dans l'appartement privé d'une prostituée (Sibylle) qui le prend pour un client aux demandes particulières qu'il se retrouve. À mesure que l'incongruité de la situation se développe, le corps de Picpus est traversé par des crises épileptiques et des « tics nerveux », sa parole se donne dans des rythmes aléatoires et interrompus et son comportement imprévisible interpelle la prostituée :

Picpus – Vous n'avez aucun ordre à m'infliger. Vous adorez jouer à cache-cache derrière les injonctions que vous donnez aux hommes. Je ne suis pas le cobaye idéal pour jouer à ce jeu.

Sibylle – Que vous êtes soulant avec vos phrases toutes faites.

Picpus – J'ai tant de fils barbelés dans l'âme et les pieds... que disait-il déjà ce poète de Gérald ? *Il se met soudain à calculer les dimensions de la pièce à grandes enjambées, imité en cela par les deux Ombres.*

Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf... sarcophage, nous sommes dans un sarcophage.

Sibylle – Vous vous sentez bien ?

Picpus – Parfaitement, excellente créature.

Sibylle – Vous virevoltez avec la bouche. Comment faites-vous pour passer d'un discours vachement construit, à ces sauts de carpes ?

Picpus – Sauts de carpes...

Il saute plus haut.

Sauts de daurade, mon exercice favori pour trouver le courage de parler aux dames. Je veux me réinsérer en faisant des sauts de carpes. (96-97)

Le mouvement corporel des « grandes enjambées » de Picpus met en espace ses « sauts de carpe » verbaux. Picpus se met à sauter à l'image des bonds du passage d'une idée à l'autre dans son discours qui évoquent la structure du « bégaiement » mentionné chez Deleuze au sujet du théâtre de Beckett notamment dont la syntaxe hachée des personnages en décomposition fait entrer les sonorités d'une langue étrangère à l'intérieur de la langue. Le déraillement du corps et de la parole de Picpus suggère en effet l'organisation stratégique d'un nouveau langage des perceptions. « Je réinventerais la cosmogonie à travers une nouvelle pantomime et je créerais l'homme à mon image » (118). Cette déclaration de Picpus qui semble en apparence confirmer le diagnostic de délire paranoïaque qui a contribué à son internement psychiatrique est en réalité le reflet d'un processus de création. Picpus est sans nul doute fou mais l'état clinique de sa folie est réinvesti en un travail de métamorphose et de réinvention. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre son identité mouvante déclinée successivement sous les noms de « Picpus », « Pedro de Guamoutcha », « Othello », et « Cropode » dans la pièce. Le

réinvestissement de la folie est également ce qui rend possible la simulation d'une crise d'épilepsie par Picpus pour détourner l'attention de Sybille ou encore l'accusation de cette dernière : « L'histoire rira de vous comme d'un assassin sans mobile, un assassin de pacotille, qui se cache derrière une fausse défaillance mentale »²⁶⁵. C'est dans *L'Anti-Œdipe* (1972) que Deleuze et Guattari développent le célèbre discours sur la « schizo-analyse »²⁶⁶ qui distingue d'une part la schizophrénie dans son application clinique où la vie psychique est séparée de la réalité chez le malade mental et d'autre part le processus *schizoïde* qui met en forme une schizophrénie productive en contact direct avec le réel. Dans la préface de la pièce, Makhélé cite un extrait des travaux de Deleuze et confirme son influence philosophique dont il retient principalement l'enchevêtrement des lignes de sens et la structure rythmique d'une répétition dans le sens de variation transformative ou ritournelle²⁶⁷. *Le Corps liquide* d'Efoui joue au contraire subtilement sur les symboles freudiens sans exclure le jeu deleuzien des variations qu'on retrouve également. La pièce nous apparaît une référence au mythe fondateur du « meurtre du père »²⁶⁸ énoncé dans *Totem et Tabou* (1923) de Freud. Le meurtre du père tyrannique qui s'approprie toutes les femmes est néanmoins transposé chez Efoui dans le meurtre d'un père fou et

²⁶⁵ *Picpus ou la danse aux amulettes*, op. cit., p.123.

²⁶⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972. Voir en particulier le chapitre IV « Introduction à la schizo-analyse ».

²⁶⁷ *Picpus ou la danse aux amulettes*, op. cit., p. 80. « C'est de cette explication de Gilles Deleuze que me fait penser la joute entre Picpus et Sibylle » écrit Makhélé après avoir cité un passage de *Superpositions* de Gilles Deleuze et Carmelo Bene, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p.113.

²⁶⁸ Freud propose d'expliquer la genèse de l'humanité et l'origine de son organisation sociale à partir de l'élaboration du mythe scientifique de la horde primitive : « Un père violent, jaloux, gardant pour lui toutes les femelles et chassant ses fils à mesure qu'ils grandissent [...] Cet état primitif de la société n'a été observé nulle part [...] Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle. », Sigmund, Freud, *Totem et Tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1965, p. 212, (1923, 1ère éd.).

pathétique exécuté par ses trois fils qui ont honte de l'absence de maîtrise du comportement de leur père. Une réflexion sur l'origine s'ouvre alors dans la pièce mais pas dans l'interprétation d'un complexe d'Œdipe. Efoui inscrit au contraire l'enjeu de la frontière franchie par le tabou du meurtre dans la constitution même du sujet qui devient étranger à lui-même. Dans la pièce, la culpabilité de la mère dans le meurtre du père par ses fils l'engage à questionner le lien d'affiliation par l'extériorisation de son corps dont elle ne comprend plus l'origine. Contrairement à Freud, Efoui opère un renversement de perspective non seulement en situant le drame sur le mode d'un conte moderne à l'échelle d'une famille ordinaire mais aussi en le déterminant du point de vue de la mère. En effet, la seule indication scénique de la pièce nous informe que le long monologue découpé en huit scènes est tenu par « Une femme âgée ». Cette femme âgée, mère de famille tente de remonter le fil des souvenirs macabres qui ont conduit au meurtre de son mari (désigné uniquement en tant que « le père » dans la pièce) par ses enfants. À l'instar de la pièce de Kwahulé et Makhélé, l'instabilité psychologique du personnage d'Efoui se manifeste avant tout dans les excès du corps. Dès le titre, est annoncée la difficulté de maîtriser ce corps qui glisse. Le corps liquide de la mère est un corps qui déraille en raison de l'étrangeté qui l'habite. En effet, le rythme frénétique des gestes de la mère tend vers une suspicion envers son propre corps. La mise à rebours constante des événements du passé qui ont conduit au meurtre du père (« Je récapitule », « Je reconstitue » nous précise la mère à dix reprises dans la pièce²⁶⁹) ne parvient pas à lui apporter de réponse. Les flashes photographiques qui traversent le texte et imprègnent le visage des autres, cachent

²⁶⁹ *Le Corps liquide*, op cit., la phrase « Je récapitule » est reprise telle une litanie huit fois aux pages 41, 45, 46, 47, 54 et « je reconstitue » aux pages 53 et 54.

toujours un peu plus celui de la mère « Clic clac et flash, je me masque le visage avec mon polaroïd et je vole le visage de Monsieur Malaurie [...] Monsieur et Madame Chanzy entourés de leurs beaux enfants [...] »²⁷⁰. Les ritournelles de l'énumération des parties de son corps « pour empêcher qu'il déborde »²⁷¹ ne constituent plus un élément sécurisant contre le chaos de la narration. C'est que, comme le précise justement Amos Fergombé dans un article consacré à la pièce d'Efoui, « La parole est conçue comme le lieu d'un questionnement des origines »²⁷². Le meurtre du père par les fils conduit la mère à un chiasme identitaire qui met en questionnement le lien de filiation d'origine.

Et ça fait partout des pointillés dans le corps d'un vaste récit qui ne sait pas finir. Dans mon propre corps qui ne sait pas se tenir. Je ne raconte pas ma vie. Personne n'y est jamais arrivé. Personne ne sait faire ça. Je récapitule mon corps, tête, épaules, jambes et pieds... Pour le sauver du geste inutile, celui qu'on dit malheureux. Je fais mon autoportrait sous surveillance. Clic clac et flash tête... Clic clac et flash. Et tête...

Ma tête... Où est ma tête ?... Ça, ma tête ? Ça, mes pieds ?... Où, mes pieds ? Où mon tronc ?... Et ça qu'est-ce que c'est que ça ?... Où est ma main ? Où, mes cinq doigts ? Où, le petit bonhomme qui mon gros pouce se nomme ?²⁷³.

Le détachement des parties du corps de la mère devenu étranger constitue sa survie dans le réel. En effet, la mère parvient à ne pas céder à la tentation du « geste inutile qu'on dit malheureux » autrement dit le suicide à partir de l'écoute des nouvelles sonorités de son corps. C'est ce qui fait dire à Fergombé : « Le personnage ruse avec la mort en

²⁷⁰ Ibid., p.44.

²⁷¹ Ibid., p.42.

²⁷² Amos Fergombé, « Les Ruses d'Un Corps liquide », dans *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op.cit., p.53.

²⁷³ *Le Corps liquide*, op. cit., p.54.

engendrant sa propre généalogie »²⁷⁴. La répétition des « ça » (ça fait/ ça, ma tête/ ça, mes pieds) dans le discours évoque le sujet de l'inconscient lacanien²⁷⁵ qui se définit comme le véritable acteur de l'action et s'oppose à la fiction d'un « je » constitué. Picpus ne se reconnaît pas dans le nom (Pedro de Guamoutcha) apposé sur son dossier médical. Il se rend étranger à lui-même et décline son origine à partir des matières organiques :

Picpus – Il réfléchit un instant.

Je ne sais pas. Souvent j'ai l'impression d'être un autre homme, ou plutôt c'est Picpus qui est un autre homme, un autre homme qui aurait pu s'appeler Pédro de Guamoutcha. Un homme normal, sain quoi, avec une femme et une ribambelle de marmots, un homme ordinaire en fait.

Sibylle – Ce n'est pas parce qu'on a des marmots qu'on est un homme.

Picpus – Je suis persuadé que c'est Pédro de Guamoutcha qui est un véritable homme, tandis que moi je ne suis qu'une grande enveloppe pleine de sang et de chair souillée.²⁷⁶

Le corps qui déraile dans ces dramaturgies remet en question la limitation des frontières de l'être qui traduit une folie du langage tournée vers une *schizophonie*.

Théâtres schizophoniques

²⁷⁴ Amos Fergombé, op. cit.

²⁷⁵ Voir la célèbre phrase de Jacques Lacan, « Là où ça parle, ça jouit et ça sait rien » dans *Le Séminaire*, livre XX, Paris : Le Seuil, 1975, p.95.

²⁷⁶ *Picpus ou la danse aux amulettes*, op.cit., p.92

L'effet de schizophrénie des personnages ne met pas en scène le refus d'une prise du réel mais une révolte contre toutes formes de frontières. Les frontières spatio-temporelles avec l'indistinction du dehors et du dedans se rencontrent à plusieurs reprises dans *Picpus ou la danse aux amulettes* lorsque le personnage principal déclare que « le pays entier est un immense hôpital »²⁷⁷ ou lors du découpage temporel de la pièce en deux tableaux « Le jour et la nuit » et « La nuit et le jour » qui semble donner la perspective d'un temps suspendu. En effet, le dialogue entre Sibylle et Picpus met en avant une fuite du temps :

Sibylle – Voilà, nous avons passé une nuit entière dans un vide total. L'aube se lève.

Picpus – Le cop n'est pas d'accord, la perdrix n'est pas d'accord : qui vous dit que c'est le lever du jour ?

Sibylle – Regardez donc par la fenêtre.

Picpus – Il n'y a jamais eu de nuit, pourquoi voudriez-vous qu'il y ait le jour ?²⁷⁸

Une révolte contre les frontières existentielles également dans l'interconnexion de la vie et la mort à l'instar du monologue de la mère dont le corps liquide renouvelle une énergie des mots dans sa propre mort « C'est la première fois que je suis morte » (52) dit la mère suite au crime perpétré par sa progéniture qui l'amène à interroger la validité de son propre corps. La mort et la vie s'imbriquent dans une crise schizophrénique du corps rendu étranger, celui de ses fils tout autant que le sien. La mère déclare :

²⁷⁷ Ibid., p.91.

²⁷⁸ Ibid., p.102.

Cette mort sortie de mon propre ventre, de l'endroit le plus familier de mon corps... On dit familier pour ne pas dire quoi ? J'ai cherché sur les photos le geste monstrueux, quelque chose qui l'annonce, et je n'ai rien vu nulle part. J'ai eu peur de tous les gestes. Tous les gestes faits de mains d'hommes sont devenus menaçants. Mon visage s'est décomposé, et depuis, mon corps s'échappe dans le moindre geste.²⁷⁹

Les frontières historico-géographiques sont également franchies dans la folie généralisée du *Village fou* où une multiplicité d'images de l'Afrique (moderne, traditionnelle, coloniale, migratoire et autres) entre en résonance avec la forme hystérique des histoires et du texte même dont les rythmes sont syncopés. L'objectif comme le note Makhélé : « C'est l'abolition des frontières »²⁸⁰ qui témoigne des expériences d'un ensemble de dramaturges africains qui vit en dehors de l'Afrique. Nous reviendrons plus en détail sur l'influence des expériences de ces auteurs dans la construction d'un espace sans frontière de ces écritures théâtrales africaines dans le chapitre suivant. L'idée de l'abolition des frontières peut facilement mener au constat d'une anarchie qui reflète la définition courante du chaos en tant que confusion originelle. Or, si l'ouverture des frontières (spatio-temporelles, existentielles, historico-géographiques, parmi d'autres) est la conséquence du désordre psychique et corporelle des personnages, c'est parce qu'elle participe de l'organisation du mouvement transitoire dans lequel se construisent les personnages. La frontière entre les *fous fictifs* et les *fous réels* peut être mince dans le théâtre africain nous rappelle Fiangor²⁸¹ mais il faut remarquer que les dramaturges de

²⁷⁹ *Le Corps liquide*, op. cit. p.52.

²⁸⁰ Voir *Note de mise en scène* de Makhélé dans *Picpus ou la danse aux amulettes*, p. 82, op. cit.

²⁸¹ D'après Fiangor : « La présence et l'amalgame entre les fous réels et les fous assimilés embrouillent ainsi les pistes de lecture. Venant des dramaturges, cet exercice intentionnel renforce l'idée d'une mode littéraire, d'une volonté aussi de partager une arme devenue patrimoine de subversion universel et aussi et

notre corpus se distinguent par le maintien de l'instabilité structurelle de la folie comme moyen de développement des personnages et du chaos de l'écriture et non en tant que finitude. Dans ces dramaturgies, le fou n'est pas la figure subversive qui dit la vérité du monde, mais la figure à la fois fragile et rebelle qui expose la vérité de son existence dans un mouvement perpétuel. Devenir est plus important qu'être chez ces personnages fous et comme nous l'annoncions à la fin de la section précédente il s'agit de l'apprentissage d'un devenir étranger dans la construction d'une nouvelle langue et sonorité des mots. Toubiana rappelle également que le terme « aliénation » synonyme de folie désigne dans sa racine étymologique latine, *alienare*, le fait de « rendre étranger »²⁸². Le fou se rend étranger aux autres autant qu'à lui-même comme on a pu le voir avec le corps devenu liquide de la mère dans la pièce d'Efoui. Mais il est aussi question dans le devenir étranger de la place de l'aliénation culturelle qui met en scène les stéréotypes sur les Africains et le racisme. Les échecs répétés de Sibylle pour identifier Picpus qui reste insaisissable ou autre métaphore liquide en raison de sa folie amène la jeune femme à puiser dans l'imaginaire exotique colonial pour finalement réussir à placer le jeune homme dans une catégorie et le dominer. La pièce est chargée par des sons et bruitages divers (métronome, bruits de sirènes, téléphone qui sonne, bruits d'animaux) qui accentuent le devenir étranger de la narration même. Dans une scène traversée par des « cris de singes », Sibylle menace Picpus d'une arme :

plus simplement d'utiliser un débouché pour la pensée logique qui ne saurait donner l'identité véritable des sources qui la génèrent, si ce n'est la folie en doses variées » dans *Le Théâtre africain francophone*, op. cit., p.145.

²⁸² Dany Toubiana, *Traversées de la subversion : les dramaturgies d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 161.

Sibylle – Elle braque soudain l’arme sur lui.

Remballe d’abord tes fétiches de pacotille, au trot. Maintenant, rampe sale vermine, extincteur de jeune femme, à mes pieds !

Il s’exécute.

Debout, pique une crise d’épilepsie, presse toi ou je tire...

Il s’exécute.

Epargne-moi tes érections débiles.

Il s’exécute.

Maintenant danse, danse les danses barbares de tes ancêtres, infâme cannibale...

Il s’exécute

Viens-ici, grouille-toi, à genoux, tu voulais manger mon sexe, alors vas-y, broute, grogne sale porc.²⁸³

Les cris de singes renforcent les stéréotypes exotiques racistes de Sibylle sur la sauvagerie, le cannibalisme et l’hypersexualité des Noirs. La jeune femme a peur en même temps qu’elle désire Picpus, une ambigüité à l’image des récits des explorateurs et missionnaires au sujet du *dark continent*. Dans *Village fou*, c’est la reprise d’un ensemble de symboles culturels, politiques et historiques qui rendent la folie d’Aleman étranger et étrange. Ce dernier, en effet, est présenté comme un ancien tirailleur sénégalais obsédé par le Général de Gaulle et qui « saluait la croix gammée en chantant la marseillaise » mais aussi croyait aux pouvoirs magiques de son fétiche. Mais c’est aussi le devenir étranger de l’ancien locataire, narrateur de la bande sonore qui parle de sa transformation en tant qu’exilé africain en France.

²⁸³ *Picpus ou la danse aux amulettes*, op. cit., p. 114.

Je vais te faire un aveu à ce propos, j'espère que tu ne le diras à personne : je suis devenu raciste. En tout cas je ne me sens à l'aise qu'avec des Blancs racistes ; avec eux je suis confiant, je sais à quoi m'en tenir, je sais où je mets les pieds. Tout de suite je me dis : Voilà un Blanc. En revanche je me méfie de ceux qui ont un ami Sénégalais, ou Camerounais, les Monsieur-moi-j'ai-passé-vingt-ans-en-Afrique, qui n'écoutent que Miles Davis ou Bob Marley, qui ne jurent que par la spontanéité et l'élégance naturelle des nègres ; ceux-là je m'en méfie.²⁸⁴

Ici le devenir raciste du personnage pose le thème de l'étranger à partir de la question de l'immigration. Contrairement à la folie des autres personnages qui se meut dans la continuité des métamorphoses, la folie de l'ancien locataire est le seul exemple qui aboutit à une résolution par l'annonce de son suicide. La structure du devenir en effet nous explique Deleuze²⁸⁵ est un processus énergétique de subjectivation (et non d'identification fixe du sujet) qui contient les deux tendances de la vie, la tendance chaotique qui apporte la différenciation et la tendance ordonnée des identités plus ou moins stables. Il est possible que l'ancien locataire se suicide, contrairement aux autres personnages fous dans l'ensemble de ces pièces parce qu'il finit par fixer son identité dans son mal, son étrangeté. « Parce qu'un étranger c'est quelqu'un qui accroche sa vie comme on accroche son manteau à l'entrée d'une maison ; c'est quelqu'un qui attend de vivre... »²⁸⁶ déclare-t-il dans la bande sonore. Les métamorphoses ou devenir étranger

²⁸⁴ *Village fou*, op. cit., p. 39.

²⁸⁵ Deleuze et Guattari analysent la question du devenir dans plusieurs essais. Notons en particulier *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, où se développent les notions de « devenir-femme », « devenir-enfant », « devenir-intense », « devenir-animal », et « devenir-imperceptible » qui participent toutes à l'idée d'un processus de disjonction du réel en des unités de production. La littérature (avec Kafka, Proust,) et le théâtre (avec Beckett, Artaud, Bene) sont souvent présentés par Deleuze parmi les illustrations de la réalisation du processus d'une mise en étranger de la langue et du chaos créatif de la répétition qui offrent de nouvelles perspectives sur l'enjeu politique de la « minorité » et un devenir de la conscience, « a new becoming consciousness », conclut Deleuze à la fin de *One Manifesto Less*, op. cit., p.222.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

des personnages fous ont plus souvent tendance à mettre en scène des situations schizophoniques de l'envol.

Notre usage du mot « schizophonique » est emprunté au terme « schizophonie » créée par l'écrivain, poète et dramaturge haïtien Frankétienne. Repris par un ensemble de critiques ²⁸⁷, ce néologisme voit le jour en 1972 dans le roman de Frankétienne intitulé *Ultravocal*²⁸⁸ et c'est à partir de 1993 avec la publication de son autre roman, *L'Oiseau schizophone*²⁸⁹, que s'opère une conceptualisation plus formelle du terme « schizophonie » chez l'auteur. Le langage schizophone nous explique Dominique Chancé est un laboratoire littéraire « où le chaos s'expérimente, et où les vérités humaines, historiques ou intimes ne font qu'illustrer une conception scientifique et universelle de la vie. »²⁹⁰. En effet, Frankétienne s'inspire des théories scientifiques contemporaines du chaos pour créer une irrégularité de la narration de ses œuvres qui transcrivent la résistance du poète éclairé dans la réalité quotidienne du peuple haïtien. De même que chez Deleuze dans *L'Anti-Œdipe* publié la même année qu'*Ultravocal*, Frankétienne utilise la folie comme processus subversif de création. Sa pièce de théâtre *Foukifoura*, par exemple, dont le sous-titre annexe indique « Fou hier/fou aujourd'hui/encore plus fou demain »²⁹¹ raconte l'histoire d'un comédien obligé de sa

²⁸⁷ Lire Dominique Chancé, *Écritures du chaos: Lecture des oeuvres de Frankétienne*, Reinaldo Arenas, Joël Des Rosiers, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2009 ; Yves Chemla et Daniel Pujol, «Entretiens avec Frankétienne» *Notre Librairie*, no 133, janvier-avril 1998, pp.113-117 ; Marie-Edith Lenoble, "Frankétienne, maître du chaos", *TRANS-* [En ligne], 6 | 2008, mis en ligne le 07 juillet 2008, consulté le 19 décembre 2013. URL : <http://trans.revues.org/257>.

²⁸⁸ Frankétienne, *Ultravocal*, Port-au-Prince, Serge L. Gaston, 1972 (réédité en 1995).

²⁸⁹ Frankétienne, *L'Oiseau schizophone*, Port-au-Prince, éd. des Antilles, 1993.

²⁹⁰ Dominique Chancé, op. cit., p. 38.

²⁹¹ Frankétienne, *Foukifoura*, Paris, Creacom, 2000, p.5.

cache dans un dépôt pour échapper à la persécution du gouvernement autoritaire dont il est régulièrement victime. Divisé en quinze séquences et neuf chants fragmentés, le texte évoque la folie du personnage principal qui dans la solitude de sa cachette fait du théâtre pour lui-même pour survivre dans le traumatisme de la violence politique. Les œuvres de Frankétienne tendent à contester la politique dictatoriale des Duvalier père et fils (entre 1957 et 1986) et les dérives autoritaires de la présidence de Jean-Bertrand Aristide (entre 1991 et 2004) en Haïti à partir d'une écriture qui réinvestit le contexte de terreur et désordre politique pour construire une esthétique du chaos à l'origine du mouvement du spiralisme. Le spiralisme est un mouvement littéraire développé dans les années 60, à l'initiative des trois écrivains haïtiens Frankétienne, René Philoctète et Jean-Claude Figolé, qui consiste à élaborer la forme du mouvement de la spirale dans une écriture subversive qui mêle les langues (français, créole, néologisme) et les genres (poésie, théâtre, roman) pour créer une représentation nouvelle du réel. Plusieurs critiques rendent compte de l'aspect contestataire dans leur définition du spiralisme. Par exemple Louise M. Jefferson qui écrit dans une étude sur le théâtre noir: « Le spiralisme (1965) prône le renouvellement des sources d'inspiration nationale dans les arts, l'importance du créole, une esthétique fondée sur l'éclatement de la prolifération du sens, la responsabilité du lecteur dans la fonction créatrice et le destin de l'écriture. »²⁹² Ou encore l'écrivain haïtien Rodney Saint-Éloi qui décrit ce mouvement littéraire de la façon suivante :

La spirale n'est ni un genre ni une recette stylistique. Elle est souvent sa propre forme et son propre sens. Elle est folie et chaos. Œuvre et anti-œuvre. Écriture et sons. Vibrations et explosions. Raclures et ratures. Image et peinture. Le livre est

²⁹² Louise M. Jefferson, « Le Théâtre noir francophone », *Œuvres & Critiques*, XXI, 1, 2001, *Théâtre noir francophone*, Tübingen, Gunter Narr, p.10.

inclusif, rassemblant ainsi forme et genre, dans un continuum espace-temps. La correspondance fait le reste : poésie, théâtre, témoignage, automatisme verbal, tout cela entrecoupé de bribes de récits. La seule constante : le dérèglement des mots et des sons. Le lecteur assiste à une véritable métamorphose, proche de la parole possédée dans le vaudou haïtien. Car, une fois en transe, le possédé se met à parler langage, à inventer sa propre langue, à faire de la parole une arme de reconquête du monde, en le (re)nommant, comme si changer la vie commençait par la (re)nomination de l'univers.²⁹³

Les deux citations mettent en valeur de nombreuses similarités entre les procédés du chaos de l'écriture chez les spiralistes et les dramaturges africains de notre corpus. En effet plusieurs points se recoupent entre les deux groupes avec ce que nous évoquions dans les chapitres précédents, en particulier l'usage intensif d'une oralité, des techniques de fragmentation de la langue et du corps et la réinvention d'un sens du réel. Le thème commun de la subversion politique est également à souligner et il fera l'objet d'une analyse comparative plus détaillée dans la dernière section de notre étude. Ce qui nous intéresse ici, c'est de poursuivre notre analyse sur les points de rencontre entre la mise en scène de la folie et le chaos de l'écriture, cet « éclatement de la prolifération du sens » dans une esthétique chaotique.

« Cambrioleur de rêves, je suis un hors-la-loi obsédé d'évasion à l'intérieur du texte »²⁹⁴ dit le narrateur *D'un pur silence inextinguible : Premier mouvement des métamorphoses de l'oiseau schizophone*. Le roman-spirale de Frankétienne se construit dans l'écoulement d'une parole démente sur la puissance créative de l'écriture à résister au silence imposé dans le contexte d'une dictature. Le

²⁹³ Rodney Saint-Éloi, « La Spirale de Frankétienne ou l'écriture comme instrument de subversion », Préface, Frankétienne, *D'un pur silence inextinguible : Premier mouvement des métamorphoses de l'oiseau schizophone*, vents d'ailleurs/Ici & Ailleurs, 2004, p. 8.

²⁹⁴ Frankétienne, *D'un pur silence inextinguible*, op. cit., p. 133.

langage schizophrénique est un cri fou à la liberté de chacun et c'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la présence obsédante de l'oiseau dans l'œuvre de Frankétienne et des métaphores de l'envol dans les nouvelles dramaturgies contemporaines africaines. L'oiseau schizophrénique de Frankétienne survole la ville et porte l'espoir d'un peuple qui aspire au changement politique et social. Dans *Le Carrefour* le poète rêve d'« un corps élastique », « un corps ouvert » (88) libre de ses mouvements. Dans une autre pièce d'Efoui, *Concessions* qui fait également la description d'individus violentés par un système liberticide, la métaphore de l'envol se prolonge avec la version intégrale jazz de *blackbird* de Jaco Pastorius joué dans la scène finale et précédé par un écriteau scénique précisant : « Mon arrière-grand-mère appartenant au clan de l'oiseau » (45). Clan ou famille de libertaires qui résonne dans un autre texte d'Efoui publié en 1998, *La Balade des voisins anonymes*, avec pour sous-titre *Monologue pour un drôle d'oiseau*, ou encore son texte intitulé *Volatiles*, publié en 2006, qui met directement en scène l'histoire des oiseaux migrateurs, témoins des origines de l'Homme. L'oiseau est une figure prééminente dans les textes d'Efoui et ce n'est donc pas un hasard si un des axes du colloque de 2010 consacré à son œuvre s'intitule *Un théâtre de l'envol*. Sylvie Chalaye qui est à l'initiative de ce colloque qui regroupe un ensemble de travaux du laboratoire *Scènes Francophones et Ecritures de l'Altérité* (SeFeA) de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle engage ce qu'elle appelle « la géographie aérienne » qui traverse l'écriture de Kossi Efoui. C'est une écriture, en effet, construite sur des échappées, c'est-à-dire un éclatement des sens. La parole de la mère du *Corps liquide* est schizophrénique parce qu'elle se donne simultanément folle, disjointe et créative en écho avec le

dérèglement de son corps. La constante récapitulation qu'elle fait des gestes corporels crée un effet de flottement du personnage dans la pièce qui l'amène à penser le processus de l'origine à la lumière de modèles généalogiques mythiques.

Et chaque geste est un point qui en chasse un autre. Et...

Musique.

Engendra engendra engendra

Adam engendra Seth

Seth engendra Enosch

Conclusion ? Conclusion n'est pas la question

Engendra

Kenan engendra

Mahalaléel engendra

Jered engendra

Henoch engendra

Mehuschélah engendra

Jusqu'à Noé engendra

Sem, Cham et Japhet engendrèrent, engendrèrent eux aussi, engendrèrent sans cesse.²⁹⁵

À l'instar d'un autre personnage d'Efoui, Io, dans la pièce éponyme qui poursuit l'histoire du mythe grec dans le destin d'une femme africaine, la mère du *Corps liquide* invoque une généalogie mythique qui la précède pour comprendre la possibilité de réinvention. L'envol de la mère consiste à poser le mouvement permanent de sa

²⁹⁵ *Le Corps liquide*, op. cit., p. 54.

renaissance ou « engendrement » symbolique par-delà le geste meurtrier des fils. La culpabilité de la mère à avoir engendré les fils qui ont tué leur père nourrit sa suspicion envers les gestes de son propre corps qui désormais bégaie. Toutefois, c'est l'émergence de cette condition nouvelle de cette étrangeté intérieure qui témoigne de l'idée d'inachèvement à la fois de l'identité, du corps, du texte, et de l'écriture dans les pièces d'Efoui et la possibilité d'une libération à l'intérieur de la brisure des mots et du corps. Les signes de cette libération sont associés à une condition de légèreté du corps, celui de la mère devenu liquide, du corps de Bintou dont l'envol métaphorique se joue dans une parole inachevée à partir de symboles géométriques qui désignent l'infini (la survie mythique de Bintou après sa mort) dans la scène finale, « Je suis le grand oiseau rouge/ Oiseau... cercle... ligne... point... Je suis... Je suis... je suis »²⁹⁶, ou encore le protagoniste dans *Attitude Clando* de Niangouna qui déclare : « Nous sommes hors terre »²⁹⁷. C'est dans cette perspective également que la table ronde animée par Judith Miller lors du colloque de 2010 et qui réunit Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, Gerty Dambury et Kossi Efoui met en discussion la métaphore de l'oiseau pour décrire cette nouvelle génération d'auteurs.²⁹⁸ *Jaz* de Kwahulé offre encore un autre exemple de liberté conquise à partir d'un langage schizophone. Le monologue elliptique traversée par la schizophrénie d'une choralité de voix (Jaz, son double, son amante, le violeur) prend la forme typographique d'un calligramme que Judith Miller associe à l'image de « femme-

²⁹⁶ *Bintou*, op. cit., p. 46.

²⁹⁷ *Attitude Clando*, op. cit., p. 92.

²⁹⁸ Lire « Les Enfants terribles ou le clan des oiseaux », dans *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, op. cit.

oiseau »²⁹⁹. Jaz se libère de l'emprise psychologique du violeur par la création d'une nouvelle musique intérieure (une nouvelle langue méconnue de soi). Le calligramme-oiseau suggère l'idée d'envol dans les possibilités multiples de l'engendrement de l'identité toujours en mouvement tel que dans *Le Corps liquide*, « enfanter d'autres notes »³⁰⁰ précise ainsi Jaz à la fin du calligramme. Dans *Picpus ou la danse aux amulettes*, la perforation textuelle du langage schizophonique se redouble dans l'action de Picpus qui crève les yeux de Sibylle puis les siens à la fin de la pièce. Picpus explique la folie de son geste comme la création d'une possibilité nouvelle de communication avec la jeune femme. « nous sommes à égalité. Nous ne verrons plus jamais rien. Ma réinsertion dans votre monde est à présent faite. Je nous ai réinsérés l'un dans l'autre [...] viens dans mes bras ouvrir ton âme et rêvons la terre ensemble »³⁰¹ dit Picpus. C'est aussi la manière radicale de refuser l'identité exotique dans laquelle Sibylle l'avait enfermé. La condition de cécité permet l'envol du personnage qui traverse ainsi toute possibilité d'identification. Chalaye, dans son article « Contemporary Francophone Drama : Between Detours and Deviations », évoque ainsi une similarité avec le geste d'Œdipe, « the character Picpus in Makhélé's *La Danse aux amulettes* (1995), who, in a gesture similar to Oedipus's plucks out his own eyes so as not to recognize himself anymore. »³⁰². Le travail d'engendrement ou de réinvention des personnages schizophones qui glissent dans une multiplicité d'identités se fait l'écho d'une volonté

²⁹⁹ Judith Miller, « La Choralité du monologue chez Koltès et Kwahulé », op. cit., p. 92.

³⁰⁰ *Jaz*, op.cit., p. 88.

³⁰¹ *Picpus ou la danse aux amulettes*, p. 126.

³⁰² Sylvie Chalaye, « Contemporary Francophone Drama : Between Detours and Deviations », Donia Mounsef et Christy Wampole (trad.), *The Transparency of The Text : Contemporary Writing for The Stage*, Donia Mounsef et Josette Féral (eds), *Yale French Studies*, No 112, 2007, p151.

chez les dramaturges de notre corpus à entretenir un mouvement permanent dans l'écriture théâtrale africaine.

Chapitre II – Jeux et enjeux postcoloniaux des identités du chaos

Les masques de l'africanité

Plusieurs études récentes mettent en évidence la persistance de la question identitaire qui hante l'histoire du théâtre africain. Dans un numéro de la revue *Œuvres et Critiques* consacré au « Théâtre noir francophone » Louise M. Jefferson offre une introduction générale de l'évolution historique du théâtre noir francophone et antillais. Parmi les leçons et bilans tirés sur l'influence des indépendances des pays africains se créent en effet une intensification des débats littéraires sur l'identité africaine dans les années 70 et 80. Jefferson analyse les enjeux de ces débats qui font l'objet notamment d'une série de colloques littéraires³⁰³ organisés en Afrique depuis les années 70 et qui

³⁰³ Trois colloques sont particulièrement mis en avant dans l'analyse de Jefferson, le Colloque sur le théâtre négro-africain organisé du 15 au 29 avril 1970 par l'Ecole des Lettres et Sciences Humaines de l'Université

reflètent un questionnement sur les conditions de renouvellement de la critique et création littéraire et artistique africaine à partir d'oppositions entre théâtre traditionnel/théâtre moderne, théâtre populaire/théâtre élitiste. Dans l'ensemble des débats Jefferson distingue deux tendances, celle traditionnaliste qui regroupe les critiques, théoriciens et auteurs du théâtre noir francophone « qui croient à la nécessité d'ancrer toute expression théâtrale dans les traditions formelles d'antan tout en respectant l'apport créateur ou meneur de jeu » et celle plus libertaire incarnée par « ceux qui sont partisans d'une liberté créatrice absolue accordée à l'auteur sans qu'il/elle se sente entravé/e par l'idéologie et par les pratiques d'autrefois. »³⁰⁴ L'essai de Dominique Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir* (2008), nous invite également à considérer la problématique de l'identité à partir d'une lecture génétique de l'histoire du théâtre africain regroupé en trois catégories, les « dramaturgies de l'enracinement », du « ré-enracinement » et du « déracinement »³⁰⁵. Selon Traoré, une rupture s'établit entre les deux premières catégories qui valorisent soit l'enracinement de l'écriture théâtrale dans une quête des valeurs de l'identité africaine authentique (à l'instar des théories de la négritude), soit le ré-enracinement d'une identité africaine plus moderne et proche des réalités quotidiennes (telles que les esthétiques

d'Abidjan en Côte d'Ivoire publié par Présence Africaine sous le titre *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain* en 1971, le Colloque sur *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, organisé par la Société Africaine de Culture et l'Université du Cameroun entre le 16 et 20 avril 1973 et publié par Présence Africaine en 1977, et le Colloque *Théâtre africain, Théâtres africains ?* organisé par l'École Normale Supérieure de Bamako au Mali entre le 14 et 18 novembre 1988 et dont les actes sont publiés par Silex en 1990.

³⁰⁴ Louise M. Jefferson, Introduction, *Théâtre noir francophone, Oeuvres et Critiques*, XXVI, 1, 2001, p. 12.

³⁰⁵ Dominique Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, op. cit.,

théâtrales négro-africaines des années 80) et la troisième catégorie qui assume le déracinement identitaire (qui correspond aux dramaturgies africaines depuis les années 90). C'est à partir de la période des années 90 explique Traoré qu'on assiste à une radicalisation de l'écriture théâtrale du déracinement de l'identité africaine chez des dramaturges qui privilégient les influences transculturelles multiples. Le déracinement dans ce sens réinvestit la souffrance de l'exilé dans un processus de liberté de création. Traoré reprend ainsi l'idée développée par Sylvie Chalaye dans son ouvrage *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle* lorsqu'elle précise :

Le théâtre d'Afrique n'est d'ailleurs plus forcément créé en Afrique. L'Afrique n'est ni une esthétique, ni une origine nationale, c'est un continent dont l'histoire a disséminé la population hors de ses limites depuis des siècles. L'Afrique aujourd'hui se pense au monde, il y a l'Afrique des Amériques comme l'Afrique de l'Europe ou l'Afrique de l'Orient. Aussi L'Africanité d'un spectacle n'est pas dans sa localisation géographique, mais dans l'esthétique contemporaine d'une Afrique qu'affirment ses créateurs par ce qu'ils vivent et non par où ils vivent. Les créateurs africains sont nécessairement des déracinés.³⁰⁶

Les six auteurs (Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, José Pliya, Kossi Efoui, Marcel Zang et Dieudonné Niangouna) regroupés dans cette étude constituent des figures clefs de la nouvelle vague des dramaturges africains plus enclins à se positionner en tant que « libertaires » ou « déracinés » selon les expressions de Jefferson et Traoré. Le brouillage organisé des repères géographiques et identitaires dans les pièces de ces auteurs dont nous analysons le vertige à partir des métamorphoses du rhizome et de la spirale notamment, renforce une mise en forme du chaos de l'écriture qui ouvre de nouvelles configurations des espaces identitaires. Ainsi l'origine de la jeune Vido n'est jamais

³⁰⁶ Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, op. cit., p. 15.

précisée dans *Le Complexe de Thénardier* et son exploitation physique et mentale en raison de ses origines est associée au contexte d'une guerre non précisée également et qui peut s'identifier à tout contexte historique ou pays où se joue/s'est joué l'extermination d'individus en relation avec leur identité et origine. Le titre de la pièce qui s'inspire d'une famille célèbre des *Misérables* de Victor Hugo fait résonner des codes littéraires de l'oppression et de l'esclavage domestique sous les traits d'un conte moderne ouvert à toutes les origines. Pliya précise en effet le dialogue entre les cultures dans l'annexe préliminaire de la pièce : « Le « complexe de Thénardier » existe. On a pu le rencontrer au cours du siècle dernier, dans l'Europe occupée, au Rwanda, dans l'ex-Yougoslavie... Et chez moi, dans la maison de mon enfance »³⁰⁷. Certaines pièces de Kwahulé tels que *Blue-S-Cat*, *Misterioso-119* n'indiquent ni l'origine des personnages ni même l'énonciateur de la parole. Ce sont les thèmes musicaux jazz, *What A Wonderful World* de Louis Armstrong pour la première pièce et *Misterioso-119* de Thelonious Monk pour la seconde qui donnent des référents aux corps en mouvement des personnages. Certains critiques ont dénoncé l'ouverture des frontières géographiques et identitaires de cette nouvelle vague d'auteurs africains qui mettraient en péril l'authenticité des cultures et identités africaines. À la critique de Françoise Gründ³⁰⁸ qui reproche le manque d'africanité dans les œuvres de la nouvelle génération de dramaturges africains considérées trop occidentalisées, Kossi Efovi rétorque avec ironie dans la préface d'une de ses pièces de théâtre:

³⁰⁷ José Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, op. cit., p. 10.

³⁰⁸ Françoise Gründ, « La Parole lourde des théâtres en Afrique noire », *Notre Librairie*, no. 102, juillet-août 1990

Une quête du typique qui autorise à dire que tel spectacle n'est pas africain, ou que tel auteur gagnerait à être moins occidentalisé. On est tenté de répondre: à partir de combien de plumes au cul la chose est-elle crédible ? À moins que ce soit à partir d'un degré supposé de régression au stade oral.³⁰⁹

Koffi Kwahulé dénonce également le sectarisme d'une critique bien-pensante dans son article « Quand l'africanisme dérive vers l'intégrisme culturel »³¹⁰ dans lequel il critique le confinement des études des littératures africaines dans des perspectives historiques, culturelles ou raciales au détriment de l'analyse de la qualité des œuvres et des différences esthétiques. En 1986, Locha Mateso indique déjà les effets contre-productifs d'une littérature africaine compartimentée et réduite à un contenu culturel par la critique contemporaine dans son essai *La Littérature africaine et sa critique* :

Ainsi s'érige une critique « différentielle » sur la base de l'appartenance raciale des écrivains. Elle donne parfois lieu à une vision manichéenne et à des simplifications abusives. Elle oppose souvent le Noir au Blanc, et les prétendus attributs humains et esthétiques de ces derniers. Le Blanc dépositaire de la raison est opposé au Noir dionysiaque, dont on attend la révélation de l'originalité africaine, du « tempérament ancestral ». Dès lors, la valeur documentaire de l'œuvre passe au premier plan. La littérature africaine n'est plus qu'un témoignage sur l'africanité ou la négritude.³¹¹

Bien que la nature transformative d'une identité ouverte dans ces nouvelles dramaturgies du chaos déstabilise les modèles critiques essentialistes des littératures et arts africains, l'Afrique et l'africanité n'ont pas pour autant disparu de ces pièces. L'analyse de Traoré

³⁰⁹ Kossi Efoui, Préface « Le Théâtre de ceux qui vont venir demain », *L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur les trottoirs de la radio*, Paris, Acoria, pp.7-8.

³¹⁰ Koffi Kwahulé, *Alternatives Théâtrales*, op. cit, pp. 30-31.

³¹¹ Locha Mateso, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, pp. 205-206.

de *l'onomastique* dans les nouvelles écritures théâtrales indique une présence à la fois marquée et masquée de l'Afrique. Traoré écrit :

Chez le Togolais Kossi Efoui, à travers le recours à certains noms de lieux, le continent africain « transpire » en sourdine à l'intérieur d'une pièce comme *La malaventure*. Des espaces tels que « Bulawayo », « Abidjan-les-maquis », situent quelques fragments de la scène théâtrale imaginaire en Afrique [...] Chez Kossi Efoui, s'il n'existe véritablement pas d'action ayant cours au sein d'un environnement africain bien déterminé, la parole, réel enjeu de la pièce, est marquée de bout en bout par les traces africaines qui, pour être à peine visible n'envahit pas moins la superstructure spatio-temporelle de *La malaventure*.³¹²

Plusieurs pièces de ces auteurs portent en effet des « traces africaines » plus ou moins distinctes à partir de signes culturels, linguistiques ou thématiques. C'est toutefois dans le cadre de la question du déplacement ou déracinement que résonne la présence africaine dans ces textes. L'identité africaine des personnages n'est jamais présentée comme un point fixe mais elle est nouée dans un réseau de contradictions et d'influences culturelles. Les pièces de Zang, telles que *L'Exilé*, *Bouge de là*, ou *La Danse du Pharaon*, indiquent précisément l'origine africaine des personnages principaux qui sont régulièrement confrontés à des problèmes de racisme et d'intégration dans la société française. *L'Exilé*, par exemple, joue en huis-clos dans un commissariat la confrontation entre Charon, un inspecteur de l'immigration et Imago, un jeune immigré sénégalais sorti de prison et menacé d'expulsion. L'interrogatoire musclé de Charon a pour objectif de pousser Imago à retourner en Afrique bien qu'il vive en France depuis son jeune âge. Cette confrontation donne lieu à une opposition entre le discours sécuritaire d'une Europe en excès de sa

³¹² Dominique Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, op. cit., p. 158.

propre image incarnée par l'arrogance de l'Inspecteur et le discours d'une quête identitaire d'une Afrique hantée par son histoire coloniale à partir du point de vue de l'immigré. Zang présente un double discours sur l'identité africaine. Imago, en effet, évoque son expérience de déplacement ou déracinement de l'Afrique vers la France sous la métaphore d'un viol, « Non, c'est la France qui est entrée en moi, et sans me demander mon avis. Ça s'appelle par ailleurs du viol, et c'est passible d'une peine en cour d'assises, si je ne me trompe »³¹³ qui remet en mémoire le traumatisme du passé colonial de la France. Imago se révolte contre une société et une langue française qu'il n'a pas choisies mais subies. Cependant il ne poursuit pas le rêve nostalgique d'une identité-source mais se sert de la représentation tragique de son déracinement pour mettre en avant la complexité de son histoire et culture en tant qu'immigré ne se sentant appartenir ni au sol français ni au sol africain. L'Inspecteur tente par tous les moyens d'extorquer à Imago de faux aveux pour l'expulser vers l'Afrique. La rhétorique de l'Inspecteur mène à une aporie du dialogue en raison de la construction phantasmatique d'un retour aux sources dans la métaphore d'une union sexuelle avec l'Afrique. Ce retour ou union en effet ne peut être que fictionnel pour Imago dont l'identité reste plurielle et mouvante.

L'INSPECTEUR CHARON. Vous souvenez-vous de ces deux colonnes que vous avez si admirablement tracées tout à l'heure ? Je vous le demande, vous pose la question, vous en souvenez-vous ?

IMAGO. De quelles colonnes parlez-vous ?

L'INSPECTEUR CHARON. Oui, ces deux magnifiques colonnes d'une pureté sans égale, ces deux colonnes dessinées par vos propres soins, ces deux colonnes où vous mettiez d'un côté cette femme en africaine et, de l'autre vos profondes

³¹³ Marcel Zang, *L'Exilé*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 11.

affinités avec l’Afrique, votre identité africaine. Vous en souvenez-vous ? Je vous repose la question.

IMAGO. C’est des conneries ! Je n’ai rien dessiné du tout. En revanche, je me souviens vous avoir effectivement entendu parler de ces deux colonnes, tout en me demandant quand est-ce que vous me les ressortiriez.

L’INSPECTEUR CHARON. Peu importe... Peu importe, et seules comptent ces deux colonnes et vous voyez... Vous ne voulez plus entendre parler d’une femme noire, elle vous horripile ? Soit ! nous la faisons disparaître et l’enterrons à jamais. Comment se montrer plus définitif et conciliant... hop ! elle n’existe plus, effacée, on n’en parle plus, la colonne avec. Finie, envolée, dans le néant, la femme noire, la femme africaine. Dans le trou. Et qu’est-ce qui reste ? Hein ? Qu’est-ce qui nous reste, dites-moi ? Par la grâce de la soustraction, il nous reste désormais et pour toujours cette superbe colonne phallique porteuse de tous les espoirs, de vos affinités avec l’Afrique, de vos liens inaltérables, de votre identité africaine. Qu’en dites-vous ? Regardez comme c’est beau ! Cette colonne gorgée de foutre et si fièrement dressée. Unique ! C’est vous. En érection. Divin ! Et personne d’autre, sinon l’Afrique. Irréductible. L’Afrique et vous, accouplés. Pour l’éternité. Réconciliés. Sexes liés. Qu’en dites-vous ?

Il se penche, la lèvre palpitante, le regard halluciné.

Hein ? Cette fois-ci, qu’en dites-vous ? Une seule colonne. La vôtre.

IMAGO. Je veux bien reconnaître certains liens avec l’Afrique, je ne peux pas le nier, mais mon identité avec l’Afrique est une identité parmi d’autres, parmi des centaines d’autres qui n’ont rien à voir avec l’Afrique. Et à supposer que j’aie une identité, ce ne peut être que cette somme d’identités diverses.³¹⁴

Le personnage de l’immigré chez Zang est marqué par la violence du déracinement. Il est condamné à vivre ce que Laurence Barbolosi appelle le « phénomène d’hétéroculture »³¹⁵ à la suite de l’analyse de l’anthropologue Jean Poirier. Barbolosi analyse les personnages de Kossi Efoui dans le contexte de la traversée d’une hétéroculture qui correspond à un affrontement des cultures chez les populations africaines suite aux effets de la

³¹⁴ *L’Exilé*, op.cit., p.62.

³¹⁵ Laurence Barbolosi, « Le Corps-texte comme dernier palimpseste », *Le Théâtre de Kossi Efoui: une poésie du marronnage*, op. cit., p. 129.

colonisation. « Cette rencontre brutale entre deux cultures contradictoires (l'une endogène et ancestrale et l'autre, exogène et surmoderne) se traduit par le conflit qui traverse les personnages du *Carrefour* »³¹⁶ explique Barbolosi. Le déracinement est assumé par les personnages africains qui refusent la pression de la catégorisation identitaire. Un autre exemple est celui de la pièce *Bintou* où Kwahulé met en scène une famille d'immigrés noirs africains vivant dans une banlieue française. L'héroïne représente une jeunesse rebelle contre toute forme d'autorité mais aussi cette génération d'enfants issus de parents africains immigrés parqués dans des cités dortoirs suite aux politiques d'immigration du travail en France après la seconde guerre mondiale. Contrairement à *Imago*, *Bintou* est née en France et son comportement ne traduit pas une déchirure identitaire. Son déracinement se construit en raison de la variété des influences culturelles qui nourrissent son quotidien. En effet, l'univers de *Bintou* en banlieue apparaît dans un brassage des références culturelles françaises, africaines, maghrébines et américaines. Le gang de *Bintou* fait régulièrement l'apologie des symboles de la culture cinématographique et musicale américaine (Rambo, Terminator, les armes, le rap). Aussi, *Bintou* qui pratique assidument et avec talent la danse du ventre est surnommée par les autres personnages, « Samiagamal », qui est le nom d'une célèbre actrice et danseuse du ventre égyptienne. *Bintou* refuse de voyager en Afrique et son refus n'est pas le résultat d'un manque d'authenticité africaine mais s'assimile à sa rébellion contre les traditions de sa famille et l'autorité du père (incarné dans la pièce par l'Oncle Idrissa en raison du

³¹⁶ Ibid., p.129.

retrait du père biologique de Bintou qui a perdu son travail) Le dialogue suivant entre Bintou et sa mère met cette perspective en évidence :

La mère : Ton père et moi...

Bintou : Mon père ? Quel père ? Je n'ai pas de père.

La mère : Nous avons pensé à quelque chose de bien pour toi : des vacances. Ça ne te ferait pas plaisir d'aller au pays pendant les vacances ?

Bintou : Des vacances ? Je ne bosse pas, je ne vais pas à l'école, pourquoi je prendrai des vacances ? Et puis, je ne le connais pas, ce bled.

La mère : Justement. Tu connaîtras les autres membres de la famille, tu saurais à quoi ressemble ton pays...

Bintou : Mais mon pays c'est ici, maman. C'est la cité, le quartier, le béton, mes mecs... mes "lycaons", comme dit tante Rokia. C'est ici que je suis née et je n'ai pas envie de connaître autre chose. Ça me suffit.³¹⁷

Bintou réinvente ses propres codes géographiques, culturels, identitaires et sexuels dans sa cité. Sa prise de liberté absolue est perçue telle une menace pour sa famille qui souhaite qu'elle rentre dans le cadre traditionnel des bonnes mœurs africaines. Le prétexte des vacances en Afrique n'ayant pas fonctionné, la famille décide de faire exciser Bintou afin de « redresser » le comportement de la jeune fille. La tragédie de Bintou suggère, selon nous, une métaphore puissante du débat littéraire africain qui oppose les traditionalistes et les libertaires depuis les années 70, mais la jeunesse et l'autonomie de Bintou mettent en exergue une similarité avec la nouvelle génération de dramaturges africains de notre corpus qui revendiquent la liberté de création et refusent d'être compartimentés dans une essence africaine. L'africanité dans ses textes s'ouvre en

³¹⁷ *Bintou*, op.cit., pp. 31-32.

permanence dans un réseau d'influences culturelles locales et globales. C'est ce qui fait dire à Dominique Traoré : « les nouvelles écritures deviennent des territoires favorables à l'éclosion d'identités plurielles, elles s'adressent à tous les hommes, prennent rendez-vous avec d'autres formes de théâtre ainsi qu'avec une diversité de public »³¹⁸. La thématique des « identités plurielles » est essentielle pour comprendre les points communs d'une construction hybride à l'image de la figure chaotique du monstre chez les nouveaux dramaturges.

Désordre et inachèvement

Le déracinement des personnages principaux en raison d'un rapport à l'identité multiple favorise le développement d'un espace ambigu qui représente un défi contre l'autorité. Cette ambiguïté explique que ces personnages déracinés se définissent ou sont définis à l'image de figures monstrueuses, c'est-à-dire des créatures marquées par une forme d'inachèvement qui menace l'ordre établi. L'excision imposée à Bintou consiste à « fixer » la féminité de son genre et lui imposer un rôle de soumission comme l'explique l'exciseuse Moussoba dans la pièce:

Si Bintou refuse le voyage en Afrique, moi, Moussoba, la reine des "potières", je la ferai voyager jusqu'au pays ancestral sur la lame de mon couteau. Il faut de la clarté. Bintou traverse actuellement l'empire de l'incertitude, de l'équivoque et de l'ambiguïté ; ce monde de l'Inachevé où une femme est aussi un homme et un

³¹⁸ Dominique Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, op. cit. p. 160.

homme une femme. Est-ce un hasard si, pourtant si jeune, Bintou tient tête à des hommes, à commencer par son propre père ? Bintou ignore l'autorité masculine... Il faut de la clarté. Autrement elle vivra sans époux, les hommes qui s'accoupleront avec elle seront tôt ou tard piqués par son dard et mourront. Si la stérilité ne se renferme pas sur elle, le nouveau-né, lors du grand passage, sera également tué par le dard. Il faut de la clarté. Et mon couteau tranchera la confusion qui célèbre l'Inachevé.³¹⁹

L'indépendance sexuelle et identitaire de Bintou la place en tant que créature ambiguë mi-homme mi-femme dont il faut réparer l'inachèvement. Rappelons que la pratique de l'excision principalement dans certaines régions d'Afrique et d'Asie consiste à retirer le clitoris de la petite fille ou jeune fille qui est perçu comme un organe masculin résiduel. Ainsi, par exemple, le mythe des origines chez les Dogons du Mali met en scène le problème de la dualité sexuelle originelle dont hérite le corps de la femme et que seule la pratique de l'excision peut aider à résoudre. Dans *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli* de Marcel Griaule, le mythe dogon est rapporté de la façon suivante :

Au moment où Dieu s'approche, la termitière se dresse, barre le passage et montre sa masculinité. Elle est l'égale du sexe étranger, l'union n'aura pas lieu. Pourtant Dieu est tout-puissant. Il abat la termitière rebelle et s'unit à la terre excisée. Mais l'incident originel devait marquer à tout jamais la marche des choses³²⁰

Le clitoris représenté par la termitière est un agent du désordre car non seulement il apparaît en tant que concurrent à l'autorité patriarcale mais aussi en tant que menace contre l'union sexuelle entre l'homme et la femme. L'excision est un rite initiatique dont

³¹⁹ *Bintou*, op. cit., pp.33-34.

³²⁰ Marcel Griaule, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1966 (1948 1ere éd.), p. 16.

l'objectif consiste à transformer l'imperfection du corps de la jeune fille en une femme et future épouse soumise. Dans la pièce de Kwahulé, le rituel échoue à réparer le corps de Bintou qui meurt à la suite de l'opération. L'échec de l'excision montre l'impossibilité de résoudre la nature polymorphe des personnages déracinés. La métaphore récurrente de l'oiseau qui parcourt la dernière réplique de Bintou avant sa mort accentue l'effet du personnage insaisissable et libre. L'incapacité de l'héroïne à terminer sa phrase finale entrecoupée par une série de points de suspension « Je suis... je suis... je suis » (46) prolonge l'effet dramatique de sa mort mais invite également à penser l'ultime provocation de Bintou dans le refus à se définir et assumer sa nature inachevée et ambiguë devant sa famille et l'exciseuse. Une révolte similaire contre les règles et l'autorité établie s'engage également dans la pièce *Attitude clando* de Niangouna où le personnage principal à l'instar de Bintou assume la réalisation de son être dans l'inachèvement et l'expression du désordre. *Attitude Clando*, publié à l'origine en 2007, soit dix ans après *Bintou*, semble en apparence présenter une histoire très différente de celle dans la pièce de Kwahulé. En effet, Niangouna met en scène un personnage qui s'est évadé d'un hôpital psychiatrique où il a passé quinze ans. En réalité, les deux pièces proposent une réflexion sur le déracinement identitaire associé à l'idée d'inachèvement avec pour toile de fond la question de l'intégration sociale et de l'immigration. Bien que le protagoniste de la pièce de Niangouna apparaisse sans attache et sans nom, certaines références à son passé (le pimentier de la cour de son enfance, son départ forcé, l'argent qu'il avait l'habitude d'envoyer au « pays ») suggèrent l'idée qu'il s'agit d'un clandestin immigré. Les raisons de l'internement du personnage ne sont jamais présentées dans la

pièce et le rappel constant du harcèlement qu'il a subi au sein de l'hôpital met en lumière la structure abusive des espaces d'autorité et d'ordre. Le personnage de la pièce porte une structure de désordre en construction qui menace l'équilibre du système de règles. De même que Bintou, il se confronte à une figure d'autorité à laquelle il refuse de se soumettre et oppose la liberté de sa réinvention hors norme. Ainsi, s'adressant au médecin de l'hôpital, le protagoniste déclare :

J'ai pas fini mon traitement d'intégration à la noix, docteur, je le sais. Mais je n'en ai pas besoin, je le sais aussi, c'est sûr que vous en avez mauvaise parce que je suis inachevé et que je ne sais pas lire les notices. Mais je préfère ma posologie perso. Alors vous savez donc que je n'ai nul besoin de vous parce que vous avez besoin de moi.³²¹

La critique de l'inachèvement du corps, telle que dans la pièce de Kwahulé, est renversée en une qualité positive qui représente le mode de vie alternatif des personnages déracinés. Le titre de la pièce de Niangouna invite déjà en effet à considérer la clandestinité par le biais du mode d'être et mode d'action plutôt que dans la perspective d'un discours victimaire sur l'immigration. Le personnage fabrique son être clandestin qui le maintient dans une incomplétude identitaire au sein d'une société de l'ordre dont il s'évertue à déjouer toutes les tentatives d'identification.

Je paie tout au noir, j'ai pas de carte bancaire, pas de chèque à laisser à la machine, pas de numéro de Sécu sociale, j'ai pas de carte d'identité, pas d'assurance maladie, et pas de psychologue à juger la raison de mes neurones. J'ai pas de téléphone portable, pas de fixe, ni de fax, pas d'adresse électronique, je ne vais jamais à la poste, jamais au supermarché, j'évite toujours les caméras et prends jamais de photos, je mets des gants pour ne pas laisser mes empreintes, je ne vais jamais dans des milieux où la logique m'attend, interdiction formelle

³²¹Dieudonné Niangouna, *Attitude Clando*, op. cit., pp.79.

de toucher à un ordinateur. J'ai même réussi à ne pas avoir une signature et à oublier mon nom.³²²

Au-delà de l'hôpital, c'est de la société même dont s'évade le clando de Niangouna. En effet, son refus de participer aux codes sociaux le place dans une condition de marginalité. Ce mode d'être et d'action marginal ne procède toutefois pas d'un mécanisme d'isolement des personnages inachevés dans les nouvelles dramaturgies africaines mais au contraire à leur mise en lumière dont nous étudierons les expressions dans le chapitre suivant. La structure de la pièce de Niangouna prolonge l'idée d'un développement créatif par l'inachèvement et le désordre. En effet, le texte ne présente pas d'ordre déterminé et n'annonce aucune indication de personnages ni de lieu géographique. Divisé en trois scènes sans donnée particulière, la pièce se lit tel un long monologue du personnage principal qui nous fait entrer dans son mode de vie de clandestin. Plusieurs dialogues s'insèrent dans ce monologue à l'instar de la structure du polylogue que nous évoquions dans la Partie 2 de cette étude mais le personnage principal reste l'émetteur du discours. Cette omniprésence du personnage principal, même dans les dialogues, produit une logorrhée en continu qui se conclût sur une forme d'inachèvement puisque la scène finale indique un coup de feu sans expliquer ce qui arrive au personnage. La dernière action du clando reste donc indéchiffrable à la mesure de l'impossible identification du personnage dans la pièce. L'absence d'identité du clando et son refus de toute tentative d'identification permettent à Niangouna d'engager une discussion plus ouverte sur le sens de la clandestinité par-delà le thème de

³²²*Attitude Clando*, pp. 71-72.

l'immigration. Ce mode de vie clandestin assumé au sein d'une société, culture ou groupe qui tente de lui imposer ses règles semble être une caractéristique des personnages inachevés dans ces nouvelles dramaturgies africaines. Les auteurs en effet multiplient les stratégies pour brouiller les repères identitaires à partir soit d'une confusion des genres à l'exemple du thème du double masculin/féminin et du travestissement rencontrés chez les personnages de *La Fable du cloître des cimetières*, *Bintou*, ou *La Danse du Pharaon* soit d'une forme de déracialisation des personnages. Nous reviendrons plus en détail dans le chapitre suivant sur la question de la confusion des genres qui participe à la subversion d'un discours de l'hybridité dans ces nouvelles écritures théâtrales africaines. Il s'agit en premier lieu de comprendre comment se manifeste cette forme de déracialisation dans ces dramaturgies et comment faut-il l'entendre.

Mises en perspective de la déracialisation

« The problem of the Twentieth Century is the problem of the color line » déclare William Edward Burghart (W.E.B) Du Bois dès l'avant-propos de son ouvrage *The Souls of Black Folk*, publié en 1903³²³. Cette ligne de couleur constitue la démarcation établie entre les races foncées représentées par les Africains-Américains et les races claires (les Américains blancs) qui selon Du Bois est à l'origine de la division entre les Américains

³²³ William Edward Burghart du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York, Dover Thrift Edition, 1994, (1ere ed. 1903), p.5.

qui a entraîné la guerre de Sécession (1861-1872). Dans un contexte social où les lois Jim Crow sont en vigueur la fermeté du discours de Du Bois le place parmi les grands leaders politiques Noirs-Américains qui ont lutté contre les discriminations raciales et économiques des Noirs aux Etats-Unis. Le problème de la « color line » est combattu officiellement dans plusieurs autres contextes géopolitiques avec la mise en place de politiques de déracialisation. Ainsi le régime post-Apartheid en Afrique du Sud remet en cause l'héritage des lois coloniales britanniques du *Colour bar* (« Barrière de couleur ») ou encore les régimes politiques africains qui au lendemain des indépendances interrogent la possibilité du processus démocratique et la résolution des clivages ethniques et raciaux encouragés par l'ancien système colonial. Le théâtre reflète ces nouveaux contextes politiques et idéologiques en lutte contre les discriminations raciales. En Europe, les approches théâtrales interculturelles s'intensifient dans les années 80 avec notamment le travail scénique de Peter Brook, Eugenio Barba, Bob Wilson et Ariane Mnouchkine, fondatrice du Théâtre du Soleil et l'ouvrage de Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*³²⁴. Jack Lang, ministre de la culture dans le gouvernement de gauche au pouvoir à cette période en France, nomme l'écrivain et homme de théâtre libanais Robert Abirached à la direction du Théâtre et des Spectacles. Abirached qui occupera cette fonction entre 1981 et 1988, se donne pour mission d'apporter un souffle nouveau au théâtre français. Plusieurs dramaturges et metteurs en scène se placent dans un travail avant-gardiste influencé par les cultures orientales et africaines et proposent un casting d'acteurs *color blind*. Dans un article consacré à la relation entretenue dans

³²⁴ Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

l'écriture théâtrale du dramaturge anglais Peter Brook avec l'Afrique, Françoise Quillet écrit :

Dans le cadre de cette recherche de communication, Peter Brook va s'intéresser dans ses spectacles à la question du dépassement des connotations raciales ou linguistiques. Ainsi dans les *Iks*, le groupe va-t-il se concentrer sur la manière de représenter l'autre sans que toutes les informations venant de la personnalité ethnique des comédiens entrent en ligne de compte. Deux hommes noirs sont joués par un Japonais et un Noir. La race, la couleur ne font pas sens, tout le monde est capable de jouer n'importe qui.³²⁵

Le théâtre chez Brook devient un moyen de communiquer au public l'hétérogénéité culturelle à partir d'un rapport ouvert sur l'identité raciale des personnages. C'est dans cette démarche innovante qu'il propose également une adaptation en 2000 de la célèbre pièce de Shakespeare, *Hamlet*, au théâtre des Bouffes du Nord. Le rôle titre du Prince de Danemark est interprété par l'acteur noir britannique Adrian Lester, celui d'Ophélie par l'actrice et danseuse indienne Shantala Shivalingappa ou encore l'acteur japonais Yoshi Oida qui tient le rôle du roi de Danemark. Dans cette même période des démarches artistiques interculturelles, Sony Labou Tansi milite pour un théâtre africain tourné vers l'humain plutôt que vers les origines. Dans un entretien avec Bernard Magnier, le dramaturge et metteur en scène congolais explique sa démarche:

J'essaie également d'aider mes pays à vouloir vivre la liberté et la tolérance, persuadé que l'avenir de l'homme appartient à ces valeurs-là et, bien sûr au métissage étatique, culturel et physiologique. La balourdise de race pure, de

³²⁵ Françoise Quillet, « L'Afrique dans la dramaturgie de Peter Brook », p. 279, dans *New Theatre in Francophone and Anglophone Africa*, Anne Fuchs (ed.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 274-286.

culture pure ou vierge, cédera le pas à l'idée d'une culture de l'Homme, lieu de vie et de la transcendance.³²⁶

Nous reviendrons plus en détail sur cette question de métissage dans le chapitre suivant mais cette citation annonce les débuts d'une critique par des dramaturges africains d'une conception d'un théâtre africain prisonnier des codes de représentation de la valorisation de la « race noire ». Le discours de Sony Labou Tansi, en effet, se démarque de l'idéologie afrocentriste de la Négritude mais aussi des esthétiques théâtrales négro-africaines en vogue dans les années 80. Aussi, n'hésite-t-il pas à multiplier les collaborations dans la représentation de ses textes dramatiques avec des metteurs en scène français parmi lesquels Guy Lenoir pour *La Peau cassée* en 1984, Pierre Vial avec *La Rue des mouches* en 1985 ou encore Daniel Mesguich avec *Antoine m'a vendu son destin* l'année suivante. La problématique entre la race, l'identité et l'écriture théâtrale prend une nouvelle tournure au cours des années 90 chez des dramaturges et metteurs en scène africains vivant en dehors de l'Afrique et qui témoignent de nouvelles réalités et liens décomposés avec le continent africain. Ces dramaturges de la diaspora africaine dont notre étude fait l'analyse mettent en forme une écriture d'un bouleversement chaotique qui répond non pas à une prise de position interculturelle mais à une expérience transculturelle. La structure dramaturgique de ces textes élabore une identité du chaos de « l'entre-multiple ». Ainsi, dans un entretien avec Sylvie Chalaye, José Pliya propose un mode de pensée de son écriture dans une perspective plus large qu'une relation interculturelle :

³²⁶ Bernard Magnier (ed.), « Je voudrais qu'on me laisse faire du théâtre pour l'humain : entretien avec Sony Labou Tansi », dans *Sony Labou Tansi : Paroles inédites*, op. cit., p. 73.

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 enrichissent mon univers, mon imaginaire et qui enrichissent aussi ma langue d'auteur.³²⁷

L'émergence d'une autre langue dans le discours transculturel des dramaturges des diasporas africaines rencontre l'idée d'un « Third Space of enunciation » élaboré par Homi Bhabha dans les théories postcoloniales. En effet, Bhabha repense la production culturelle des identités postcoloniales migratoires en dehors des modèles de binarité et de *melting pot*. Le sujet postcolonial porte une hybridité qui ne saurait se résumer en un rapport bilatéral entre la culture de l'ancien colonisé et la culture de l'ancien colonisateur. Dans *The Location of Culture*, Bhabha expose en détail les éléments de cette théorie :

It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descend into that alien territory – where I have led you – may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity [...] By exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves.³²⁸

Ce concept d'hybridité de Bhabha qui se veut un mode d'être propre différent d'une simple perspective du mélange des genres, est capital pour comprendre le développement complexe de l'identité liée à une structure du chaos dans ces nouvelles pièces africaines. L'hybridité fera donc l'objet d'une analyse spécifique dans le chapitre suivant. Avant

³²⁷ « José Pliya : Inventer sa langue », Entretien de Sylvie Chalaye avec José Pliya, dans *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op. cit., p.91.

³²⁸ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 56.

d'interroger cette zone de création qui traduit l'expérience hybride, notons l'accentuation du processus de déracialisation des personnages qui participe à la structure trans-identitaire dans ces nouvelles dramaturgies africaines. Certaines pièces comme nous le soulignons précédemment offrent des références explicites sur les origines africaines des personnages mais la présentation contestataire et ambiguë de ces derniers invite à penser un dépassement des frontières identitaires. La diversité de casting d'un personnage comme Bintou par exemple dans les mises en scène internationales de la pièce de Kwahulé dont nous évoquons l'histoire d'une famille africaine d'immigrés, en donne un exemple. La jeune Bintou apparaît aussi bien sous les traits d'une femme blanche, noire ou métisse selon l'univers dramaturgique proposé par le metteur en scène. Kwahulé assiste à la création de la pièce par Annegret Hahn au Thalia Theater de Halle en Allemagne en octobre 2002 dans une traduction allemande d'Olivier Ess et voit dans les parti-pris scéniques une nouvelle possibilité d'ouvrir son texte.

Le choix de mes textes traduits en allemand m'a beaucoup étonné d'autant que ma première pièce traduite et surtout créée a été *Bintou* dont le thème apparent, l'excision, ne cadre pas vraiment avec la société allemande. C'est en assistant à la création de la pièce au Thalia Theater de Halle par Annegret Hahn que j'ai réalisé que la pièce traitait essentiellement de l'amputation du désir chez une jeunesse qui a appris à aimer le monde dans le reflet d'une lame. Le fait que tous les comédiens soient blancs a permis d'enjamber l'excision pour ouvrir la pièce sur des préoccupations largement partagées par la communauté humaine.³²⁹

Mais nous pourrions également citer l'exemple de la pièce *Nous étions assis sur le rivage du monde* écrite par José Pliya en 2002 à l'issue d'une résidence de création en

³²⁹ Voir « Les bienfaits d'une ouverture volontariste, Koffi Kwahulé » dans SACD/Entractes en ligne : http://entractes.sacd.fr/n_archives/a18/pistes.php?l=archiv

Martinique. Bien qu'inspirée des séquelles de la hiérarchisation raciale selon la couleur de peau, héritée de l'esclavage et de l'empire colonial français dans l'histoire des Antilles, la pièce de Pliya évoque les désillusions d'une quête identitaire des deux protagonistes sans jamais indiquer leur origine ni leur couleur de peau et l'action dramatique elle-même se situe dans un lieu ouvert (une plage). La pièce laisse ainsi la possibilité d'interprétation multiple en évoquant la question de la race mais dans une construction déracialisée des personnages et du lieu scénique. Ainsi, l'histoire pourrait se jouer aussi bien dans le contexte des traces de la ségrégation raciale entre les Noirs et les Blancs dans l'Amérique d'aujourd'hui ou en Afrique du Sud dans les conséquences du régime de l'Apartheid ou encore à la suite des guerres ethnico-raciales du génocide rwandais en 1994 entre les Hutus et les Tutsis ou en Europe de l'Est après la guerre ethnique qui a opposé les Serbes et les Croates de 1990 à 1995. Pliya crée une possibilité de variations de mise en jeu à l'intérieur de toutes les cultures qui ont établi dans leur histoire des discriminations raciales. L'usage du pronom inclusif « nous » dans le titre de la pièce renforce l'idée que tous les lecteurs ou spectateurs sont concernés par cette histoire. Cependant il est possible d'interpréter plusieurs mises en scène de la pièce dans le maintien du questionnement de la racialisation. La mise en scène de la pièce par Denis Marleau en 2006 met en confrontation le personnage de la Femme joué par l'actrice martiniquaise Nicole Dogué et l'Homme interprété par le comédien haïtien Ruddy Silaire. La différence de teint des deux acteurs noirs peut suggérer une lecture des divisions raciales selon les codes de couleur qui distinguaient dans les Antilles coloniales les nègres, les quarterons, et les mulâtres dans une échelle de pouvoir en fonction leur

proximité avec la couleur blanche. La création de 2009 d'Evelyne Torroglosa en Martinique en revanche joue sur l'opposition raciale entre une femme blanche incarnée par l'actrice française Jehanne Gaucher et un homme noir joué par le comédien martiniquais Nelson Raphaël Madel. La déracialisation engage une identité ouverte des personnages qui ne sont pas figés dans une origine mais au contraire décrits avec la perspective un potentiel de mode d'être. Ce n'est sans doute pas un hasard si un grand nombre des pièces de Kwahulé publiées après *Bintou*, telles que *Jaz*, *Misterioso-119*, *Big Shoot*, *BLUE-S-CAT*, parmi d'autres se radicalisent dans l'évacuation des indications scéniques portant aussi bien sur l'origine des personnages que sur les référents géographiques quant au lieu où se déroule l'action dramatique. Dans un entretien avec Gilles Mouëllic, Kwahulé répond à la question de l'abolition de la question des origines dans son théâtre :

J'essaie de faire en sorte qu'on entre dans mon travail sans se poser la question de mon origine ; de rappeler qu'avant d'appartenir à la communauté noire, j'appartiens à la communauté humaine. Les Noirs font partie de cette communauté. On peut me dire que ce que j'écris n'est pas africain, je sais que c'est africain [...] Ce qui est important, c'est comment dépasser le fait d'être noir, parce que pour moi la couleur doit être anecdotique. Seulement, pour dépasser cette origine, il faut que je passe justement par elle, que je la traverse. Je ne contrôle pas le fait d'être noir. Je suis noir. Ce n'est pas un obstacle, mais je suis contraint d'assumer cette traversée pour être dans le monde. Pour ne pas être derrière le monde, être derrière le monde et regarder par le trou de la serrure du monde. Je veux être dans le monde, non par mégalomanie, mais parce que je pense, avec présomption sans doute, que c'est aussi nécessaire aux autres que j'y sois, comme il m'est nécessaire à moi, dans le monde, de me confronter à l'altérité. Et même de m'entendre dire par un Africain que ce que je fais n'est pas africain.³³⁰

³³⁰ *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, op. cit., pp. 70-71.

L'explication de Kwahulé fait apparaître deux points importants chez les dramaturges de notre corpus, d'une part la volonté de penser l'altérité en dehors du cadre exotique qui place l'Africain soit comme cet « Autre absolu »³³¹ pour reprendre l'expression d'Achille Mbembe soit dans le phantasme d'une essence africaine pure alors qu'il est un individu traversé par des influences mondiales, d'autre part une réflexion sur comment dépasser ou « traverser » la question identitaire tout en maintenant le processus d'individuation de l'écrivain. Une des critiques majeures contre la déracialisation au théâtre se rencontre chez des universitaires et metteurs en scène noirs américains de renom qui voient derrière le concept de « color blind » un outil de propagande et de contrôle par la culture blanche occidentale dominante sur la production artistique et culturelle des écritures théâtrales d'auteurs noirs. Dans *The Problem of the Color[blind] : Racial Transgression and the Politics of Black Performance*, Brandi Wilkins Catanese reprend les arguments d'une des grandes figures du théâtre noir américain, August Wilson³³² dans son discours « The Ground on Which I stand » prononcé le 26 juin 1996 à la conférence de *Theater Communications Group*. Catanese explique la distinction que Wilson fait entre deux types d'expression artistique de la subjectivité du noir, celle qui est authentique et celle qui est inauthentique. Cette distinction permet à Wilson de formuler une autre distinction corollaire entre les auteurs noirs qui sont activistes et les auteurs noirs qui s'accommodent des critères dominants de la culture occidentale par l'édulcoration de leur subjectivité avec la pratique du *color-blind*.

³³¹ Achille Mbembe, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p. 8.

³³² August Wilson (1945-2005) est né d'un couple mixte (blanc et noir) et il s'est principalement identifié à son héritage culturel africain qu'il reconstruit dans ses pièces et théories.

If all theater both produces and reflects the culture within which it is situated, Wilson's division between activist and accommodationist art reflects the existence and production of two types of blackness : authentic blackness, which is rooted in a self-determined specificity, and inauthentic blackness, which sacrifices those aspects of black subjectivity that cannot be absorbed into a white mainstream. According to this logic, color-blind casting produces inauthentic blackness by avoiding the historical specificity of black bodies, and to some extent, creates a cadre of artists who reject their "true" racial community in order "to be in league with thousand nay-sayers who wish to corrupt the vigor and spirit of [their] heart[s]." In commonly used terms, activist art is produced by back artists, whereas accommodationist art (whether in terms of textual products or the service to which actors' bodies are put) comes from artists who happen to be black (or who acquiesce to definitions of blackness that do not threaten the interests of the dominant culture).³³³

La critique ferme de Wilson contre la pratique au théâtre du *color-blind* reprise par Catanese est sans aucun doute à replacer dans un contexte social et politique américain où persiste le discours de la « color line » dénoncé par Du Bois dans l'imaginaire collectif³³⁴. Les critiques contre le *color blind* entrent cependant en résonance avec les stratégies de déracialisation des personnages dans les nouvelles dramaturgies africaines. Parmi ces stratégies, relevons la présence marquée de personnages monstrueux, véritables figures du chaos en révolte. La critique de Wilson reprise à certains égards chez John Conteh Morgan comme nous le verrons, nous emmènera également à interroger si ces esthétiques théâtrales africaines du chaos qui élaborent une construction identitaire fluide et éclatée

³³³ Brandi Wilkins Catanese, *The Problem of the Color[blind] : Racial Transgression and the Politics of Black Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011, p. 39.

³³⁴ Un exemple révélateur serait la polémique suscitée lors des élections présidentielles américaines de 2008 à l'issue desquelles Barack Hussein Obama, premier métis (noir/blanc) a été élu. Alors que certains journaux et critiques posaient la question d'une Amérique post- raciale, les détracteurs d'Obama (dans le parti républicain mais aussi dans le parti démocrate) remettaient en cause sa légitimité au gouvernement et en tant que citoyen américain en posant la question de ses origines musulmane et africaine (son père était kenyan) mais aussi du fait qu'il ait vécu une partie de sa vie à Hawaii et en Indonésie.

ne se fondent pas dans un modèle universaliste qui imite et se soumet aux critères de marché de la culture occidentale dominante.

Chapitre III – Transgression et subversion

Identités-monstres

De nombreux colloques et ouvrages critiques consacrés aux nouvelles voix/voies du théâtre contemporain africain soulignent tout autant le travail d'inventivité stylistique au cœur de ces pièces contemporaines que l'inventivité structurelle fondée sur un discours de la rupture de la définition classique de l'identité. Cette double perspective est en effet mise en avant dès le premier colloque consacré à ces auteurs, « Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone » organisé par Sylvie Chalaye à Rennes du 8 au 9 mars 2002 dans lequel s'entrecroisent les réflexions et analyses d'universitaires, écrivains et metteurs en scène. La structure tripartite du colloque met en discussion la condition contemporaine des nouvelles dramaturgies africaines marquées par les thèmes des entre-deux identitaires, la subversion dans l'écriture et de nouvelles approches de

l'oralité³³⁵. Les dramaturges posent leur contemporanéité dans un double discours entre la revendication d'une écriture fondée sur la liberté de création qui veut s'affranchir du label de l'origine et la tentative d'expliquer une forme d'identité chaotique en dehors des dogmes littéraires et critiques qui définissent les critères d'une œuvre africaine. Ainsi, Kossi Efoui dans la postface de sa pièce *Récupérations* écrit:

Dès lors, il est urgent de libérer la création et, par là-même, l'homme créateur. Ce que dit Juan-José Saer sur la littérature latino-américaine, nous l'estimons aussi valable pour la littérature africaine : l'œuvre d'un écrivain ne saurait être enfermée dans l'image folklorisée qu'on se fait de son origine, c'est-à-dire qu'il faut en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une œuvre dans laquelle on ne retrouverait pas une soi-disant spécificité africaine et où on noterait au contraire chez son auteur "de singuliers penchants européens". Il s'agit, pour l'écrivain, de refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture.³³⁶

Les propos d'Efoui témoignent du profond malaise chez cette génération d'auteurs qui refuse le confinement des littératures africaines dans un donné culturel préconçu. L'enjeu est bien de penser le renouvellement de la créativité africaine sans tomber dans une définition absolue de l'africanité. Ces auteurs mettent en forme une écriture de la diaspora qui interroge et confronte le lecteur/spectateur à de nouvelles réalités fondées sur l'instabilité, l'inachèvement et le doute. Ces postures décrites en détail précédemment dans notre étude participent à *cette part d'inquiétude permanente* dans les œuvres mais aussi à l'engagement d'un processus continu en devenir dans les écritures de ces auteurs

³³⁵ Nous citons ici sur les actes du colloque qui ont été transcrits dans la collection *Plurial*, et divisés en trois parties, « Dramaturgies de l'entre-deux », « Un théâtre qui dérange : violence et subversion », et « Oralité : avatars et réminiscences », voir *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, op. cit.

³³⁶ Kossi Efoui, *Récupérations*, op. cit., p.. 44-45.

en tant qu' « ils sont les habitants d'un théâtre en mutation »³³⁷ pour reprendre les termes de Makhélé. L'idée de mutation est en effet particulièrement éclairante pour comprendre la production stratégique de formes hybrides dans ces écritures théâtrales. Chalaye à ce titre reprend dans un de ses ouvrages³³⁸ la formule audacieuse de Kwahulé « syndrome Frankenstein » appliquée à cette nouvelle génération d'auteurs qui vit à la fois avec et en dehors de l'Afrique et dont l'identité peut se concevoir comme un ensemble de pièces rapportés entre les cultures, les traditions orales, les langues africaines, l'héritage colonial et les influences culturelles mondiales. L'analyse de Chalaye entend penser les conditions d'un développement créatif de « l'hybridation esthétique et culturelle »³³⁹ dont les conditions à l'origine ont été imposées aux Africains lors des politiques violentes de colonisation. Ces nouveaux auteurs proposent d'assumer un double déracinement lié d'une part à l'impact de l'esclavage et la colonisation sur l'histoire de l'Afrique, d'autre part à la condition d'être des Africains dans un cadre diasporique. L'ouvrage de Chalaye *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein* consiste à mettre en évidence le réinvestissement dans les écritures théâtrales contemporaines africaines des fondements de l'évolution identitaire *hybride et monstrueuse* chez une nouvelle vague de dramaturges contemporains africains. Notre analyse sur les identités-monstres est largement inspirée de l'argument de Chalaye mais nous nous concentrerons non pas sur les auteurs mais sur leurs œuvres dramatiques. Le dépliement de plusieurs facettes du personnage-monstre dans ces pièces nous autorisera à saisir de nouvelles

³³⁷ Caya Makhélé, Préface, « Théâtres d'Afrique noire », *Alternatives Théâtrales* 48, juin 1995, p.3.

³³⁸ *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, op.cit.

³³⁹ Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, op.cit., p. 86.

expressions du chaos en tant que formes littéraires transgressives pour exprimer un rapport au monde.

Le discours sur l'hybridité identitaire chez cette nouvelle génération d'auteurs est relayé par leurs textes dramatiques qui donnent régulièrement la parole à des personnages « monstres ». Pendant que nous étudions ce qui constitue la monstruosité de ces personnages, relevons deux modes de penser le monstre dans ces pièces, d'une part sur le plan physique avec des personnages qui présentent une anomalie corporelle ou mentale (parfois en devenir) de l'ordre de la tétralogie, tels que les femmes dans *Cannibales* de Pliya qui veulent devenir des ogresses, Bintou chez Kwahulé et le clando chez Niangouna présentés comme des êtres ambigus et inachevés, le bébé d'Ariane dans la pièce de Makhélé tué en raison de son albinisme considéré comme une monstruosité par le père, Badibadi qui se transforme en fontaine à pétrole lorsqu'elle urine dans *Il nous faut l'Amérique* de Kwahulé ou encore dans la pièce de Zang, *Un couple infernal*, l'entité primordiale assimilée à l'étranger qui est perçue en tant qu'être imparfait dont le sexe est décrit comme une « excroissance » à l'image d'un bras. D'autre part, la monstruosité est mise en scène sur le plan éthique avec des personnages immoraux qui défient sciemment les normes sociales et l'intégrité des corps. Ces personnages incarnent souvent des figures monstrueuses de bourreau à l'instar de Monsieur qui torture Stan dans *Big Shoot* de Kwahulé, Le Père qui bat sa femme et tente de vendre sa fille dans *Sortilèges* de Makhélé, les Winterbottom & Winterbottom qui organisent la mise en spectacle de la vie d'immigrés clandestins dans la pièce d'Efoui, *Concessions*, le militaire qui a torturé à mort l'enfant de La femme dans *Pisser n'est pas jouer* de Niangouna, aussi les deux

clowns tortionnaires qui tentent d'extirper le secret de la famille dans *Miserere* de Pliya, parmi d'autres exemples. Les deux catégories de monstre que nous suggérons ont toutefois des points de liaison qui expliquent que certains personnages dans ces pièces peuvent être considérés dans une combinaison des deux approches. Bintou, par exemple, est un personnage « monstrueux » autant en raison de son inachèvement physique (n'étant pas excisée) qui la place dans une ambiguïté sexuelle que de son rejet des conventions, traduite par une liberté sexuelle et de parole qui sont absolues. Nous nous limitons ici à l'analyse d'une série de profils de personnages-monstres de par leur difformité ou anomalie qui témoigne de leur assimilation symbolique aux conditions du chaos marquées par une réflexion sur la démesure, la transgression et le rapport à l'humain. Aussi, ces personnages-monstres donnent une représentation à la fois visuelle et discursive du modèle subversif de l'hybridité dans les nouvelles écritures théâtrales africaines.

3.1 Monstre et hybridité

Dans *Hybridité culturelle*, Sherry Simon retrace l'évolution historique et conceptuelle du terme *hybride* :

« L'hybride » est l'unité de deux éléments hétérogènes. À l'origine, le mot fait référence aux mélanges qui se produisent entre différentes variétés de plantes ou d'animaux. Mais au XXe siècle, l'hybride habite surtout le domaine culturel. Ce sont les identités et les pratiques culturelles qui se diversifient, qui ouvrent sur plusieurs univers à la fois. Avec l'accélération des moyens de communication,

notre environnement quotidien se transforme. Les villes sont de plus en plus cosmopolites ; les habitudes, les repères, les allégeances sont bouleversés.

L'hybride fut autrefois synonyme du monstrueux et de grotesque. Les formes mixtes dérangent les catégories normatives et constituent une menace à la pureté. C'est pourquoi au XVIIIe et XIXe siècles, l'hybride est porteur d'un sens nettement péjoratif. À la fin du XXe siècle, l'hybride est, au contraire, largement marqué du signe positif.³⁴⁰

Dans son étude, Simon part d'une analyse de l'hybridité architecturale du quartier Mile-End à Montréal (notamment en raison de l'influence byzantine) où elle vit pour interroger l'hybridité culturelle de ce lieu où cohabite un ensemble de communautés immigrantes juive, haïtienne, italienne, irlandaise, française, et portugaise, entre autres. Mais l'objectif de Simon consiste à engager une réflexion critique sur l'hybridité en tant que concept postmoderne qui traduit de nouvelles réalités sociales en mouvement dans l'imbrication instable des cultures dans le monde. Les personnages-monstres dans les nouvelles dramaturgies africaines opposent souvent avec force la réalité de l'hybridité culturelle dans les sociétés contre les discours essentialistes. Ainsi, *Bintou* de Kwahulé met en évidence un conflit générationnel entre une jeunesse en révolte illustrée par la jeune Bintou et sa famille traditionaliste mais c'est bien une problématique du chaos identitaire que révèle la pièce dans l'opposition entre les personnages de l'ordre qui garantissent la préservation d'une identité pure et exclusive et les personnages du désordre qui expriment la monstruosité à partir d'une identité hybride. Le corps de Bintou porte une variété de références culturelles (américaine, orientale et française) ainsi qu'une association des genres (masculin et féminin). Son hybridité physique et culturelle menace

³⁴⁰ Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, Éditions Ile de Tortue, 1999, p.7.

le discours idéologique d'une essence traditionnelle africaine véhiculée par la famille de Bintou qui fera appel à une exciseuse pour résoudre l'hybridité de Bintou et remettre son corps en ordre. Les pièces de Zang posent également la problématique de l'hybridité soit en terme de nécessité (tels que dans *La Danse du pharaon*, *Un Couple infernal*) soit en terme de réalité subie en référence avec l'héritage de la colonisation avec laquelle les personnages africains composent tels que dans *L'Éxilé* ou *Bouge de là*. Dans *Un Couple infernal*, qui raconte sous la forme d'un mythe cosmogonique la rencontre entre deux entités originelles qui vont construire l'histoire de l'humanité, c'est le personnage monstrueux, l'entité nommée « La Différence » décrit comme un « être étrange et distordu »³⁴¹ qui évoque la nécessité de l'hybridité. Contre l'entité nommée « l'Identité » qui bien que mourante souhaite à tout prix préserver sa nature pure, La Différence oppose la possibilité de la survie de l'espèce par l'acceptation du devenir hybride.

- Étranger, je croyais t'avoir dit que je me suffisais à moi-même, ou ne m'as-tu pas entendu ?

- Ô illustrissime Identité, j'ai bien entendu. Mais quand m'aurez entendu en retour, vous comprendrez que le monde a changé et que vous ne pouvez désormais plus vous suffire à vous-même. Le fait que je sois là en est bien la preuve. Alors si vous voulez voir votre situation s'améliorer, vous auriez intérêt à m'écouter.

- Etranger, je te trouve bien impertinent de parler avec autant d'arrogance pour quelqu'un d'aussi mal façonné et répugnant. Je ne sais sur quel univers tu règnes, mais ce qui est sûr et certain, c'est que tu te trouves sur le mien en ce moment. Je suis plein et tu es vide, ne l'oublie pas.

- Ô carissime Identité, pardonnez-moi si j'ai pu vous heurter, ce n'était nullement mon intention. Je suis si peu dans mon univers, et j'en sais si peu : mais je sais au moins une chose, c'est que vous vous trouvez en bien mauvaise

³⁴¹ *Un Couple infernal*, op. cit. p.1.

posture, à la fin d'un stade, et que si l'on ne vous vient pas en aide, vous et les vôtres ne tarderez pas à disparaître de la surface de l'univers.³⁴²

Ce dialogue entre les deux entités projette comme dans *Bintou* chez le représentant symbolique d'un discours d'autorité et d'ordre la peur de la contamination du monstre dont le corps difforme est assimilé à un espace chaotique stérile et dangereux. Or le personnage-monstre, représentation symbolique de l'étranger, retourne cette condamnation en un espace chaotique créatif et complémentaire. La collaboration suggérée par *La Différence* fait écho à l'analyse de Chalaye sur le fonctionnement d'une hybridation autant esthétique que culturelle chez cette nouvelle génération d'auteurs.

Toute créativité naît d'une fécondation monstrueuse, c'est-à-dire d'une rencontre avec l'altérité. La création sans altérité mène à une autre monstruosité, sclérosante et finalement destructrice, car elle ne peut qu'être incestueuse. Il n'y a pas de création sans souillure. On ne peut se reproduire et transmettre que dans l'altérité, c'est le paradoxe de l'existence, sinon toute culture est vouée à l'anéantissement.³⁴³

La Différence rappelle en effet à l'Identité la nécessité d'élaborer de nouveaux modèles sociaux multiformes qui enrichissent l'espace du monde et comme nous le soulignons dans la première partie de cette étude, c'est en tant qu'hyperbole des migrations africaines vers les pays d'Occident, qu'il faut comprendre cette pièce de Zang. Le personnage-monstre de la pièce représente l'Africain, hybride de par un ensemble d'influences culturelles dont il est marqué aussi bien par un héritage socio-culturel d'histoires et traditions africaines que d'un héritage historique, culturel et linguistique en

³⁴² Ibid. p.2.

³⁴³ *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op. cit., p. 86.

relation avec les colonisations. L'immigrant africain emporte cette hybridité de fait avec lui et elle s'altère à nouveau dans les rencontres et échanges transculturels dans le pays d'accueil. L'Occident (et en particulier la France où l'auteur réside) est représenté par l'Identité, en tant que culture vieillissante et moribonde qui tente de faire survivre les phantasmes d'unité identitaire des États-Nations depuis les expansions coloniales du XIXe siècle. Les anciens citoyens-sujets coloniaux devenus désormais des individus-migrants à part entière aux identités complexes changent nécessairement la conception de l'identité unique d'un peuple. L'incapacité de l'Identité à saisir les nuances du corps de l'Etranger dans la pièce de Zang met en évidence cette « force simplificatrice » ou « terrible réducteur de complexité »³⁴⁴ dont, selon Etienne Balibar, les États-nations occidentaux font preuve à l'égard du traitement de l'expression des identités.

Un retour aux propos de Simon (cités auparavant), nous permet de voir l'hybridité en tant que structure moderne pour penser les individus mais aussi comment s'effectue le passage d'une conception biologique de l'hybridité à une conception culturelle. Les personnages-monstres des nouvelles dramaturgies africaines réinvestissent le discours biologique sur l'hybridité par la mise en avant de leur capacité à transcrire un discours culturel dans les transformations du corps. Ainsi, Makhélé dans *La Fable du cloître des cimetières* met en scène les mutations successives de Makiadi (en clochard, moine, femme, et gardien de la morgue). L'ambiguïté du protagoniste peut être interprétée comme un état monstrueux du corps pris dans la multiplication des déguisements en tant que mode de développement, « Qu'importe, j'ai l'habitude de n'être plus reconnu. Il faut

³⁴⁴ Etienne Balibar, « Qu'est-ce qu'une frontière ? », op. cit., p. 372.

dire que je change tout le temps »³⁴⁵ déclare Makiadi, à l'image des transformations culturelles du continent africain. Le monstre de par sa nature hybride représente souvent une figure chaotique dans une connotation péjorative au sens de désordre. Il suggère un danger qui trouble l'ordre établi dans l'imaginaire collectif. Selon Mircea Eliade, c'est par « le sacrifice d'un monstre primordial, symbole du Chaos »³⁴⁶ que la naissance d'un monde ordonné devient possible dans certaines cosmogonies dites *primitives*. La représentation du monstre en tant que figure chaotique du désordre social qu'il faut abattre devient en ce sens la quête initiatique de plusieurs héros mythiques tels le combat de Thésée contre le minotaure ou d'Ulysse contre la Méduse dans la mythologie grecque. Les monstres dans nos pièces sont désignés également comme responsables du désordre social par les figures d'autorité et d'ordre et peuvent faire l'objet de traques incessantes voire encourir un danger de mort, telle que nous l'analysions dans les rapports entre Bintou et sa famille dans la pièce de Kwahulé.

3.2 Monstre et mise en spectacle

Outre sa nature transgressive, le monstre présente à la fois une curiosité et une menace par sa capacité de révélation comme le suggère son étymologie latine du verbe

³⁴⁵ *La Fable du cloître des cimetières*, op.cit., p. 55.

³⁴⁶ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit., p. 33.

monstrare qui signifie « montrer, désigner, dénoncer » ou encore « avertir »³⁴⁷. Le monstre de manière générale concrétise les inquiétudes de l'humain face à un changement. Un exemple est la divinité africaine Mamiwata (ou Mami Wata)³⁴⁸ qui représente la mère des eaux dans la religion vaudou au Bénin et Togo entre autres mais dont la présence est largement répandue dans les mythes africains. Mamiwata est une figure monstrueuse mi-femme mi-poisson qui symbolise la fertilité mais la représentation difforme de son corps révèle aussi la projection de l'angoisse des populations africaines vivant près des côtes dès leurs premières rencontres avec les colonisateurs portugais au XVe siècle. Le double aspect du monstre qui fascine en même temps qu'il effraie est exploité dans les nouvelles écritures théâtrales africaines avec la reprise du concept des « freak shows ». Les « freak shows » sont ces mises en spectacle dès le XVI^e siècle de personnes difformes considérés monstrueux et exposés devant un public comme de véritables bêtes de foire. En outre, plusieurs pièces de notre corpus mettent en relation le thème des « freak shows » avec la mise en spectacle du corps noir ou de l'étranger inspirée des expositions coloniales au XIX^e et XX^e siècle, appelées également « zoos humains », qui exhibent des familles africaines dans des enclos. La pratique des « zoos humains » supposés montrer au public européen la réalité de la vie quotidienne des Noirs en Afrique constitue une histoire refoulée dans la mémoire collective contemporaine explique l'historien Pascal Blanchard alors qu'elle marque « en Occident, une étape

³⁴⁷ Voir *Dictionnaire Gaffiot latin-français abrégé*, Paris, Hachette, 1989, p. 360.

³⁴⁸ Concernant l'analyse de Mamiwata dans les cultures africaines, je renvoie à la collection d'essais *Sacred Waters : Arts for Mami Wata and Other Divinities in Africa and the Diaspora* éditée par Henry John Drewal, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

majeure du passage progressif d'un racisme scientifique à un racisme populaire »³⁴⁹. La reprise symbolique de la mise en scène des freak shows/zoos humains dans les pièces contemporaines africaines est cependant interprétée dans un contexte global qui donne au personnage-monstre une dimension hybride par-delà la problématique raciale. Le clandestin dans *Attitude Clando* de Niangouna, raconte son exposition humiliante dans l'hôpital psychiatrique où il a été observé sous toutes les coutures.

Je vous interdis de rentrer dans ma vie brisée. La taille de mon sexe ne regarde que ma femme. Vous m'avez mis nu plusieurs fois dans votre hôpital pour savoir comment j'évoluais. J'étais nu, la boule à zéro, et vous me rincez tendrement avec un tuyau d'eau chaude pour tuer les microbes. Et maintenant vous voulez que je replonge ? Pourquoi faire ?³⁵⁰

L'observation de son sexe associée à sa mise à nu rappelle les pratiques scientifiques en Europe du XVIIIe et XIXe siècles scrutant et mesurant les parties du corps des indigènes et des africains colonisés et qui seront à l'origine de la banalisation des théories raciales sur l'infériorité et l'animalisation des Noirs comme le rappelle l'ouvrage collectif du groupe de recherche ACHAC *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines* (2004) cité précédemment. Le problème racial semble toutefois n'être que l'arbre qui cache la forêt. En effet, la pièce de Niangouna développe une affirmation du chaos du personnage-monstre à travers son réquisitoire contre les procédés violents d'une société normative. La déformation ou monstruosité du clando est multiple, à la fois physique (il a perdu un œil), mentale (il refuse de terminer son traitement psychiatrique), culturelle (le

³⁴⁹ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Eric Derou, et Sandrine Lemaire (dirs), *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, Découvertes, 2004.

³⁵⁰ *Attitude clando*, op.cit., p. 78.

pimentier de son enfance constitue le seul souvenir récurrent de sa culture d'origine) et sociale (par son opposition à la société de consommation). Le personnage-monstre assume sa condition chaotique, en tant que relation identitaire hybride et ambiguë qui se réinvente socialement en dehors du discours des normes : « on invente le chaos » clame le clando dans la dernière scène de la pièce. Le récit de la mise en spectacle de son corps à l'hôpital met en relief son refus d'être pris dans une altérité exotique ou une simple marginalisation. Dans *De la Postcolonie*, Mbembe explique que les Africains sont constamment pris dans le double signe de « l'étrangeté » et de « la monstruosité »³⁵¹ dans lequel l'Occident les a placés pour construire une figure antithétique de l'altérité afin de justifier le racisme et les violences de l'esclavage et des colonisations. Cette projection de l'altérité comme antithèse exotique à soi est déjà le point central dans l'œuvre d'Edward Saïd qui décrit le processus de construction de l'Orient par les Européens à la fin du XVIIIe siècle. Les personnages dans les pièces contemporaines africaines affrontent cette double violence du discours de l'altérité exotique et la normalisation sociale par le réinvestissement positif de l'étrangeté et de la monstruosité en tant que structures chaotiques de l'identité. Dans un autre contexte, *Bintou* de Kwahulé suggère ce double combat du personnage-monstre qui s'oppose également à sa mise en spectacle. L'exposition brutale de la nudité et du sexe de Bintou lors de la scène publique de l'excision intitulée « Viol »³⁵² décrit le corps hors norme (non excisé) de Bintou violenté par son oncle Drissa qui la gifle, déchire ses vêtements et écarte de force ses jambes tandis que l'exciseuse procède à l'opération. Il est possible de voir dans le traitement du

³⁵¹ Achille Mbembe, *De la Postcolonie*, op. cit., Paris, Karthala, 2000, p. 8.

³⁵² *Bintou*, op. cit., p. 42.

corps de Bintou une mise en mémoire de la violence de la désappropriation du corps noir exposé et mutilé par un système oppressif (la colonisation, la famille de Bintou) associé à la brutalité de la conformité à un discours traditionnel africain qui rejette l'hybridité culturelle de la jeune fille. L'acharnement des figures d'ordre et d'autorité à vouloir résoudre et exhiber l'anticonformisme des personnages-monstres dans ces pièces dénonce une violence institutionnelle des structures de pouvoir. C'est sans doute dans *Il nous faut l'Amérique !*³⁵³ que la spectacularisation du personnage-monstre et la critique sociale des structures dominantes atteignent leur point culminant. En effet, dans cette autre pièce de Kwahulé publiée la même année que *Bintou*, le personnage de Badibadi se met à uriner du pétrole et se transforme dès lors en attraction touristique. « Et on visitera ma femme comme on visite la Tour Eiffel, les Pyramides d'Égypte, la Statue de la Liberté, la Muraille de Chine, les Neiges du Kilimandjaro... »³⁵⁴ déclare le mari de Badibadi. La pièce est divisée en trois scènes qui convoquent dans les titres des personnalités du jazz noirs-américain (John Coltrane pour la scène 1, Charlie Parker pour la scène suivante, enfin Thelonious Monk dans la dernière scène). Toutefois, c'est le thème « Handful of keys » du jazzman Thomas Wright « Fats » Waller qui revient tout au long des scènes accentuant ainsi le rythme mécanique et burlesque des personnages qui se déplacent comme des pantins à l'image « des films muets du début du siècle » précise régulièrement l'indication scénique. Également, l'indication des séquences de retour à la normalité des gestes des personnages contraste avec la quotidienneté de la vie hors norme de Badibadi. Deux couples constituent les personnages : la femme « Badibadi », son

³⁵³ Koffi Kwahulé, *Il nous faut l'Amérique !*, Paris, Acoria, 1997.

³⁵⁴ Op. cit., p. 30.

époux « Topitopi », l'ami du couple « Opolo » et sa femme nommée « La Mariée ». Le nom des personnages principaux qui sonne comme des onomatopées accentue la situation dramatique fantaisiste de la pièce mais souligne aussi l'atmosphère clownesque qui rend possible le cirque médiatique et politique autour de la déshumanisation de Badibadi dans un pays dit « démocratique » dont l'emphase répétée du terme dans la pièce en souligne l'ironie. L'origine des personnages n'est jamais ouvertement précisée dans la pièce mais de nombreuses références en relation ou opposition avec la culture des Blancs par rapport aux Noirs nous permettent de penser que les personnages sont d'origine africaine. Suite à une conversation entre les personnages, Badibadi se met à uriner du pétrole. La jeune femme pourtant enceinte au début de la pièce ne mettra jamais au monde d'enfant mais son corps continuera à gonfler à mesure qu'elle tombera dans l'incapacité à produire du pétrole. Son mari et l'ami du couple voient l'opportunité de sortir de la misère sociale en exhibant au monde la difformité du corps de Badibadi et en vendant le pétrole qu'elle produit.

Opolo. – Tu réalises un peu ce que cela signifie ? Du pétrole humain ! Tous les gens voudront en acheter, rien que pour avoir leur morceau d'histoire...

Topitopi. – Opolo !

Opolo.- Par vanité !

Topitopi.- Opolo !

Opolo.- Ce pétrole coûtera donc plus cher que le pétrole ordinaire. Un petit flacon comme ça vaudra plus cher que le baril de brut ordinaire...

Topitopi.- Opolo !

Opolo.- Car on le vendra en petits flacons de parfum. J'en vois déjà, des très pauvres, qui économiseront toute leur vie rien que pour avoir leur dose de brut humain.

Topitopi. – Opolo !

Opolo. – Ce sera la plus gigantesque affaire de tous les temps

Topitopi. – Une affaire titanesque.

Opolo. – En outre chacun voudra voir et même toucher cette femme phénoménale...

Topitopi. – Et pour ça aussi, il faudra payer !³⁵⁵

Ce dialogue entre les deux hommes illustre le projet de sur-médiatisation du corps monstrueux de Badibadi associée à une logique de profit qui rappelle l'histoire de Saartjie Baartman. En effet, au XIXe siècle, Baartman, jeune esclave sud-africaine deviendra la *Venus Hottentot* sur les scènes européennes de spectacle (en particulier à Londres et à Paris) qui exhibent l'hypertrophie de ses parties génitales et de son postérieur. La pièce de Suzan-Lori Parks, *Vénus* (1997), inspirée des faits réels de la vie de Baartman, décrit sans détour des scènes d'exposition de la jeune femme face à un public européen empressé d'un voyeurisme exotique raciste. Si la thématique de l'exploitation du corps noir est l'objet de la pièce de Kwahulé et de Parks, les deux auteurs présentent néanmoins des personnages-monstres complices dans un premier temps de leur mise en exploitation. Venus compte l'argent récolté après le spectacle et le partage avec « The Mother-Showman » dans la scène 22 de la pièce de Parks³⁵⁶. Dans la pièce de Kwahulé, les personnages se plient aux exigences toujours plus extravagantes de Badibadi pour l'aider à produire du pétrole. Mais le personnage-monstre finit toujours par se révolter contre le système qui l'exploite à l'exemple de Badibadi qui de manière

³⁵⁵ Op. cit., pp.29-30.

³⁵⁶ Suzan-Lori Parks, *Venus*, New York, Theatre Communications Group, 2005, (1997, 1st ed.), p. 50.

surréaliste « retire » à plusieurs reprises son ventre et le frappe sur son mari. Le corps devenu stérile de Badibadi refuse de produire à nouveau du pétrole et se gonfle comme une baudruche. À la fin de la pièce, elle meurt et son corps se transforme en orchidée ce qui renforce les ambitions des autres personnages tournés désormais vers l'Amérique. Le dialogue du début se rejoue à la fin entre Topitopi, Opolo et La Mariée et anticipe un destin similaire pour celle qui remplace désormais Badibadi. La mort de Badibadi dans l'indifférence des autres personnages qui ont épousé les valeurs de marché et de profit à outrance du système capitaliste met en valeur leur complicité dans la déshumanisation du corps hybride. Le personnage-monstre aspire à une reconnaissance de sa légitimité en tant qu'être social et culturel qui assume les brisures et les failles de son histoire.

3.3 Monstre et humanité

La question de l'humanité du monstre est sans doute ce qui inspire Kwahulé à reprendre dans une métaphore la créature de Victor Frankenstein associée à des qualités humaines positives dans le célèbre roman de Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* publié en 1818. La formule de « syndrome Frankenstein » élabore ainsi une reconnaissance sociale du chaos de l'hybride en tant que sujet et non plus objet révélateur des désirs et projections d'un système d'ordre. Victor Hugo défendait déjà cette idée de l'humanité du monstre dans plusieurs de ses oeuvres. Contre la censure de sa pièce *Le Roi s'amuse* (1832) qui suscita une polémique en raison du personnage de Triboulet, le bouffon difforme, accusé de pousser le roi à la dépravation, Hugo rétorque que le vrai

sujet de sa pièce n'est pas l'immoralité mais ce qui rend son personnage-monstre humain comme il le souligne dans les propos suivants:

La pièce est immorale ? Croyez-vous ? Est-ce par le fond ? Voici le fond. Triboulet est difforme. Triboulet est malade, Triboulet est bouffon de cour ; triple misère qui le rend méchant. Triboulet hait le roi parce qu'il est le roi, les seigneurs parce qu'ils sont les seigneurs, les hommes parce qu'ils n'ont pas tous une bosse sur le dos. Son seul passe-temps est d'entre-heurter sans relâche les seigneurs contre le roi, brisant le plus faible au plus fort. Il déprave le roi, il le corrompt, il l'abrutit, il le pousse à la tyrannie, à l'ignorance, au vice ; il le lâche à travers toutes les familles des gentilshommes, lui montrant sans cesse du doigt la femme à séduire, la sœur à enlever, la fille à déshonorer. Le roi dans les mains de Triboulet n'est qu'un pantin tout-puissant qui brise toutes les existences au milieu desquelles le bouffon le fait jouer. Un jour, au milieu d'une fête, au moment même où Triboulet pousse le roi à enlever la femme de M. de Cossé, M. de Saint-Vallier pénètre jusqu'au roi et lui reproche hautement le déshonneur de Diane de Potiers. Ce père auquel le roi a pris sa fille, Triboulet le raille et l'insulte. Le père lève le bras et maudit Triboulet. De ceci découle toute la pièce. Le sujet véritable du drame, c'est la malédiction de M. de Saint-Vallier. Ecoutez. Vous êtes au second acte. Cette malédiction, sur qui est-elle tombée ? Sur Triboulet fou du roi ? Non sur Triboulet qui est homme, qui est père, qui a un cœur, qui a une fille. Triboulet a une fille, tout est là. Triboulet n'a que sa fille au monde.³⁵⁷

La reconnaissance positive du monstre chez Hugo reste toutefois prise dans l'idée d'une réintégration dans la structure ordonnée de la société. Le succès de la scène de théâtre intitulée « Chaos vaincu » dans son roman *L'Homme qui rit* (1869) en donne l'illustration. Le jeune Gwynplaine dont le visage a été défiguré au couteau (lui donnant l'apparence monstrueuse d'un sourire par-delà les extrémités de ses joues) met en scène avec ses compagnons d'infortune une scène qui décrit la libération d'un monstre qui renonce aux forces obscures pour entrer dans la lumière de la raison, symbolisée par

³⁵⁷ Victor Hugo, Préface, *Le Roi s'amuse*, Théâtre complet 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1963, p. 1326-1327.

l'amour du personnage de Déa. Bien que la mise en lumière sur scène de la monstruosité de Gwynplaine provoque les railleries de la foule, Hugo dépeint l'humanité de Gwynplaine par le sentiment d'amour qu'il inspire à Déa, aveugle de naissance. « On sentait qu'elle aimait son monstre. Le savait-elle monstre ? Oui, puisqu'elle le touchait. Non, puisqu'elle l'acceptait. »³⁵⁸ Laurent Fourcaut voit dans la scène du *Chaos vaincu*, une « allégorie de l'universelle métamorphose »³⁵⁹ car la mise en abîme scénique est un prétexte pour questionner la place des différences à l'intérieur d'un système de normes établies. À l'image des personnages-monstres chez Hugo, ceux décrits dans les pièces contemporaines africaines mettent en avant une altérité de l'humain en opposition à une altérité exotique ou marginale (« l'Autre absolu » pour reprendre l'expression de Mbembe). Cependant chez les nouveaux dramaturges africains, la monstruosité des personnages se maintient dans un mode d'être du chaos qui résiste au processus de réintégration sociale comme forme de résolution. Ces personnages-monstres maintiennent ainsi un mode étranger qui refuse d'être assimilée à une représentation exotique et normative. Le chaos du personnage-monstre se définit par sa capacité de changement sans orientation ni point fixe. Il est dans un mouvement permanent de reterritorialisation de son espace identitaire par lequel il s'affirme son autonomie. Les transformations successives de Badibadi en femme épouse, femme fontaine à pétrole puis femme-orchidée à la fin de la pièce illustrent ce mouvement instable et continu mais aussi affirmé du corps des personnages-monstres qui ne se laissent pas saisir. « Quand tout

³⁵⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Librairie Générale Française, 2002, p. 413.

³⁵⁹ Laurent Fourcaut, « La parole du monstre dans L'Homme qui rit », dans *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Colloque Société des Etudes Romantiques, Paris, C.D.U et Sedes, 1995, p. 186.

aura vraiment disparu/Il restera encore cette orchidée contemplant/L’Absence »³⁶⁰
explique La Mariée au sujet de Badibadi. C’est un processus similaire
d’autodétermination par le mouvement qui se joue également chez le clando « jamais en
place, jamais en règle »³⁶¹ ou encore chez Bintou qui se redéfinit en tant que « grand
oiseau rouge » dans la scène finale. La mutation du corps de ces personnages exprime la
résistance de l’identité multiple mais aussi du processus d’auto-affirmation et de
découverte de soi et renvoie en écho le discours de cette génération de dramaturges qui
revendique une liberté de création indépendante des critères normatifs de l’œuvre
africaine. Le personnage-monstre reste un être en devenir placé sous le signe de la
renaissance. C’est peut-être dans cette perspective qu’il faut comprendre chez ces auteurs
africains l’usage fréquent des personnages de femmes associé à une relation complexe à
la maternité comme pour illustrer la souffrance et la libération des personnages-monstres.

3.4 Monstre et maternité

Une forte présence des personnages de femmes occupe l’espace de ces nouvelles
écritures théâtrales contemporaines africaines. Plusieurs critiques soulignent cette
focalisation non exclusive sur les femmes chez ces auteurs, qu’il s’agisse de Judith Miller
qui analyse la dynamique du corps et des voix des femmes dans le théâtre de Pliya³⁶² et

³⁶⁰ *Il nous faut l’Amérique !*, p.57

³⁶¹ *Attitude Clando*, p. 93

³⁶² Judith Miller, « Women’s Voices, Women’s Bodies in José Pliya’s Theater », *L’Esprit Créateur*, Vol.48, No.3 (2008), pp.109-118.

évoque l'abondance de « gynocentric plays »³⁶³ (pièces gynécétrique) chez cette génération ou de L'Atelier du Plateau qui inaugure sa saison théâtrale 1999-2000 autour d'une rencontre/discussion sur le thème de la femme et du pouvoir dans les nouvelles dramaturgies africaines francophones³⁶⁴. La thèse de Fanny Le Guen, « Belles de jazz : voix et violence dans le théâtre de Koffi Kwahulé »³⁶⁵ propose également une analyse minutieuse de la présence marquée des personnages de femmes dans l'œuvre de Kwahulé. Le Guen interroge les figures féminines en tant que sites de l'expression d'une révolte contre les différentes formes de violence subie. La beauté et la force de caractère des héroïnes meurtries de Kwahulé s'opposent à la laideur d'un monde qui permet le viol, l'inceste et la torture physique et mentale de ces femmes. Par exemple, les associations de Jaz à un lotus ou de Badibadi à une orchidée contrastent avec les descriptions de la souillure de l'immeuble et du corps violé de Jaz et la déshumanisation d'un système dans le cas de Badibadi. L'entrelacement des esthétiques de la laideur et de la beauté marque la complexité des personnages féminins en révolte et amène Le Guen à interroger ce qu'elle nomme : « Des figures « monstrueuses » de beauté »³⁶⁶ dans l'œuvre de Kwahulé. Une dynamique esthétique similaire entre beauté et laideur se retrouve également dans un

³⁶³ Judith Miller, « Koffi Kwahulé and José Pliya : Post-coloniality and Euro-Black Consciousness in Contemporary "African" Theatre », communication délivrée au Colloque International 20th- and 21st-Century French and Francophone Studies, College Station, Texas, mars 21-24, 2007.

³⁶⁴ Soeuf Elbadawi évoque cette rencontre-discussion sur la place des personnages féminins dans les écritures théâtrales contemporaines africaines qui s'est déroulé l'Atelier du Plateau en collaboration avec le Festival des Francophonies du Limousin avec la participation de cinq auteurs africains (dont Caya Makhélé) et l'universitaire et critique d'Africultures, Sylvie Chalaye, ainsi que des metteurs en scène. L'analyse d'Elbadawi est disponible en ligne sur le site d'Africultures : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1072>.

³⁶⁵ Fanny Le Guen, « Belles de jazz : voix et violence dans le théâtre de Koffi Kwahulé », thèse soutenue le 18 décembre 2012, Université Paris Sorbonne, sous la direction de Denis Guénoun.

³⁶⁶ Fanny Le Guen, p. 69.

ensemble de pièces des auteurs de notre corpus qui présentent un lien de la monstruosité en relation avec des femmes prises dans une projection extérieure d'une forme d'abjection qu'elles portent. Cette projection est symbolisée par un rapport ambigu à la maternité à partir duquel ces femmes donnent naissance de manière à la fois extérieure et intérieure (en tant que transformation d'elle-même) à un être monstrueux qui apparaît menaçant. Dans *Il nous faut l'Amérique !* de Kwahulé, Badibadi est enceinte mais donne mystérieusement naissance à du pétrole. Le gonflement de son corps monstrueux rendu stérile est à la mesure de l'intensité des désirs associés à son exploitation et Badibadi finit par exploser. Dans *Le Corps liquide* d'Efoui, c'est la narratrice-mère qui interroge la relation à son corps devenu étranger. Ses mouvements désarticulés et incontrôlables associés à une crise de la mémoire placent la narratrice dans une frontière qui menace son équilibre mental. « Mon corps, dedans, dehors, ce qu'est que ça : quelque chose à rappeler »³⁶⁷. La mère reconstitue les souvenirs pour comprendre « le geste monstrueux » (52) de ses fils qui ont tué leur père. C'est en interrogeant la place du monstre dans son corps qu'elle tente une reconstitution impossible du moment de la maternité qui a engendré les monstres. « J'ai longtemps gardé le silence des fils [...] Cette mort est sortie de mon ventre et a atteint le père. Je n'ai pas d'alibi. » (53). La culpabilisation de l'imaginaire de la mère qui donne naissance à un être monstrueux a longtemps dominé le discours scientifique et littéraire nous explique Marie-Hélène Huet dans *Monstruous Imagination*, « Monstruous births were understood as warnings and public testimony ;

³⁶⁷ *Le Corps liquide*, op. cit., p. 47.

they were thought to be “demonstrations” of the mother’s unfulfilled desires »³⁶⁸. D’après l’étude de Huet, cette thèse sur la relation de l’imaginaire des mères productrices de monstres, bien qu’abandonnée au cours du XIXe siècle dans les milieux scientifiques, se perpétue néanmoins dans un grand nombre de textes littéraires et contribue au renouvellement de certains courants artistiques. Huet analyse la monstruosité du point de vue éthique mais l’aspect de son travail qui nous intéresse ici est le lien entre la difformité et une interrogation sur les formes répressives du lien maternel monstrueux. Le personnage d’Ariane dans *Les Travaux d’Ariane* de Makhélé met en évidence cette répression du lien maternel monstrueux mais à partir de l’opposition de l’héroïne mère à toute forme de culpabilisation associée à sa progéniture. À l’instar du *Corps liquide*, *Les Travaux d’Ariane* met en scène le monologue d’une mère qui tente de reconstituer à rebours les morceaux d’une histoire traumatique. L’histoire d’Ariane cependant projette une image inversée de l’histoire de la mère dans *Le Corps liquide*. La pièce de Makhélé en effet s’ouvre sur la célébration de la mort du bébé d’Ariane tué par le père de l’enfant l’année précédente. Le bébé d’Ariane née albinos provoque à la fois le dégoût et la crainte à l’image du monstre. Démokoussé, le mari d’Ariane ne construit aucun contact avec sa fille et tue l’enfant par crainte de devenir « la risée de toute la ville »³⁶⁹. Ariane confesse son hésitation lors des premiers contacts avec son enfant « Notre fillette était albinos. Dire que je l’ai portée neuf mois dans mon ventre sans le savoir. Un instant de dégoût m’a traversé la gorge en la voyant. Puis je l’ai serrée fort, très fort dans mes bras. Elle était si fragile. » (14) mais son amour maternel lui font assumer la « monstruosité »

³⁶⁸ Marie-Hélène Huet, *Monstruous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 6.

³⁶⁹ *Les Travaux d’Ariane*, op. cit., p. 16.

de son enfant. Le meurtre de sa fille opère un choc émotionnel chez Ariane et met à jour la connexion monstrueuse entre la mère et sa progéniture. En effet, la mort de son enfant construit un lien vers un nouvel accouchement symbolique accéléré d'Ariane par lequel elle expulse une colère et un dégoût réprimé. La jeune femme éructe un ensemble de références alimentaires et sexuelles qui construisent une rhétorique de l'abjection qu'elle tente de mettre à distance hors d'elle avec l'utilisation répétée de phrases négatives.

Je n'aime pas l'huile de palme, trop grasse, les petits sexes d'homme, mous. [...] Avec Démokoussé, j'ai découvert l'avarice. Et depuis, je ne peux digérer les mecs radins, les gripes-sous qui lésinent sur cent CFA de pourboire, qui regardent pendant des heures les prix au restaurant, le prix de chaque plat. Qui offrent des cadeaux soldés. Minables. Je n'aime pas les hommes au cul de femmes, au corps mou comme du caoutchouc.³⁷⁰

Le monologue désarticulé d'Ariane se donne comme le partage de ses pensées traumatiques les plus intimes. Kristeva explique dans *Pouvoir de l'horreur* que « le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection »³⁷¹ où le corps exprime une réaction viscérale d'opposition pour poser son identité. Ariane sélectionne les éléments abjects qui font obstacle à son renouvellement identitaire et les expulse hors d'elle. Elle donne naissance à une autre d'elle-même, un monstre révolté, qui assume son affirmation et sa place de femme libre dans le monde. L'abjection en effet comme le définit Kristeva constitue « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors et

³⁷⁰ Ibid., pp. 16-17.

³⁷¹ Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 10

d'un dedans exorbitant. »³⁷² Cette condition exorbitante se rencontrait déjà dans la transformation du corps de Badibadi dont la protestation contre son exploitation s'exprimait dans une forme atrophiée. La mutation d'Ariane est construite par la mise en lumière de l'excès du dégoût qui l'habite. La femme-mère devient monstre par l'expulsion mais aussi le réinvestissement de l'abject dans son processus de libération. En effet, c'est à nouveau la rencontre des thèmes de la sexualité et de l'alimentation qui est exploitée dans le meurtre sordide de Démokoussé lorsqu'Ariane révèle qu'elle a tué son mari en l'étouffant de son sexe et en urinant dans sa bouche. Elle assouvit sa vengeance contre l'homme qui a tué son enfant mais aussi la pièce met en avant la libération d'une relation abusive (Démokoussé l'humiliait et la violait régulièrement) en même temps que la sortie du modèle patriarcal associé au rejet des valeurs des sociétés de consommation. À l'instar des personnages-monstres tels que Bintou, le clando ou Badibadi, Ariane incarne une figure positive de chaos en révolte contre l'exploitation des corps (en particulier celui de la femme) forcés à intégrer la structure d'ordre dans les sociétés de consommation.

Je n'aime pas la télévision et cette image de moi qu'on m'envoie par satellite, mon image préfabriquée à Paris, sans mon avis, alors que je suis ici, avec ma chaise. Je n'ai rien demandé. Je n'aime pas les jeux vidéo, ni la technique, elle ne m'a rien apporté à moi. Je déteste cet envoûtement. La technique, c'est la sorcellerie de notre époque. Elle crée une communauté de pensée. Je ne veux pas penser comme tout le monde. [...] Quand je fais l'amour, je déteste qu'on me demande sans arrêt ce que je veux qu'on me fasse. Et ça, tu aimes ? Qu'on me donne des ordres. Tourne-toi, lève la jambe droite, regarde-moi, dis-moi que tu...³⁷³

³⁷²Ibid., p. 9.

³⁷³ *Les Travaux d'Ariane*, pp.18-19.

Cette renaissance monstrueuse d'Ariane peut apparaître néanmoins comme un retour à soi qui était refoulé. « J'ai souvent rêvé d'écraser Démokoussé de cette manière, et d'entendre son miaulement sordide au fond de sa gorge » (19) déclare-t-elle. Le lien maternel devient le fil conducteur de l'éveil du monstre qui franchit les normes et les limites pour arriver à soi. L'intérêt de cette nouvelle génération de dramaturges africains pour ces figures maternelles monstrueuses semble tenir dans l'usage d'une représentation symbolique de l'auto-engendrement. Ces personnages monstrueux de femmes-mères sont à l'origine de leur réinvention non pas à partir d'une perspective *ex nihilo* mais dans la mise à jour de leurs entrailles représentées par leur désirs et phantasmes les plus profonds. Le chaos de la transformation des corps et des identités crée cet espace où se construit l'étranger en soi libéré des normes imposées. C'est ce qui explique dans ces pièces, l'emphase donnée à la mère contrairement à une présence quasi-nulle voire imaginaire de l'enfant. La maternité monstrueuse de ces personnages est construite en tant que processus de transformation intérieure qui expulse les formes de laideur, d'abject et de violence sociale qui menacent leur être en devenir. Expulsion d'un côté mais aussi récupération créative de l'autre constitue l'équilibre de l'espace chaotique de ces personnages. La digestion de la violence, de l'abject et autres formes de traumatismes semble être une étape nécessaire à la renaissance de ces personnages-monstres. Dans *Cannibales* de Pliya, Judith Miller retient la métaphore de la dévoration pour expliquer le mécanisme de libération des femmes-monstres. « the female trio in *Cannibales* eats up

and swallows whole one another's fantasies of maternity »³⁷⁴. La trame de la pièce construite sur la recherche d'un enfant qui s'avèrera n'exister que dans l'imaginaire des trois femmes protagonistes au passé trouble confirme l'accentuation mise sur le processus de maternité, en tant que (re)naissance d'un autre en soi. Chacune des femmes expose et se renvoie les traumatismes et secrets de l'autre. À nouveau, il est question d'expulser une forme d'excès qui se définit dans la pièce en tant que « ce trop-plein de désir »³⁷⁵ de maternité qui occupe l'esprit de ces femmes stériles. L'excès de ce désir est cependant également récupéré dans la transformation des personnages en femmes-ogresses qui engage un discours du chaos en tant qu'espace sans limite.

Nicole : Et puisque je vous vois en dessous du malheur, les sens dérégés, je vous sais prêtes désormais. Venez assouvir ce trop-plein de désir qui vous ruine. Ne rêvez plus la vie, venez la dévorer. Venez découvrir, au-delà du tabou, le plaisir primitif, comme faisaient les Indiennes Guyaki. Allons chasser les enfants !

Martine : Au-delà du désir...

Christine : Au-delà du fantasme...

Martine : Au-delà de l'amour...

Christine : Le plaisir primitif...

Martine : Quand partons-nous ?

Christine : Oui, quand ?³⁷⁶

³⁷⁴ Judith Miller, « Women's Voices, Women's Bodies in José Pliya's Theatre », *L'Esprit Créateur*, op. cit., p. 110.

³⁷⁵ *Cannibales*, op. cit., p. 59.

³⁷⁶ Ibid.

Le cannibalisme de ces femmes-monstres exprime une libération de l'identité dans la jouissance totale du monde. Elles refusent de se laisser dévorer par leur histoire traumatique et les discours préconçus sur la maternité pour affirmer au contraire la position de dévoreuse à partir de leur nouveau statut d'ogresse. Cette relation entre cannibalisme et dévoration chez les personnages-monstres n'est pas sans rappeler les propos de Kossi Efovi qui affirme son opposition à la réduction de son théâtre comme perpétuation des normes culturelles et traditionnelles africaines. Dans un entretien avec Bernard Chenuaud, Efovi déclare : « Il y a par exemple, des valeurs de ma culture que je refuse : l'idée du groupe qui prévaut sur l'individu ; je refuse d'être mangé, digéré par le groupe. Je veux me poser comme individu »³⁷⁷. Puis dans un autre entretien avec Sylvie Chalaye, il affirme « vouloir le monde, un désir de dévoration extrême »³⁷⁸. Les propos d'Efovi portent les aspirations de cette génération de dramaturges africains qui se positionnent non pas dans une essence africaine mais dans une circulation permanente des espaces vides et pleins d'histoires traumatiques partagées aussi bien au niveau historique qu'individuel. La multiplication des personnages-monstres en révolte se fait l'écho d'un chaos identitaire en tant qu'espace de recreation volontairement transgressif, incertain et sans limite dans ces nouvelles écritures théâtrales.

³⁷⁷ Op. cit., p. 65.

³⁷⁸ *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, op. cit., p. 83.

Chapitre IV – La fabrique des mosaïques

Globalité vs universalité

Espaces de la mutation des corps et des voix désarticulés qui tentent de « se recoudre une figure de complexité »³⁷⁹ à l'intérieur d'une histoire souvent traumatique des personnages, les écritures théâtrales contemporaines africaines mettent en lumière une esthétique du chaos qui ne saurait se laisser identifier par une image fixe. L'affirmation d'une présence identitaire africaine composite et mouvante, insoumise à toute récupération normative, conduit cette nouvelle génération de dramaturges à privilégier les conditions d'un théâtre qui met en scène l'étranger en soi, un monstre, tourné vers le monde. Cette mise en forme du chaos de l'identité déplace la question de l'origine sur l'essence africaine ou panafricaine dans laquelle la production littéraire et artistique africaine est souvent maintenue par les critiques et certains auteurs pour au contraire « épouser le monde »³⁸⁰ selon l'expression de Dominique Traoré. Un grand nombre de critiques interprètent l'ouverture de ces textes dramatiques comme un signe d'universalisme. Ainsi par exemple, Jacques Scherer explique l'importance d'un théâtre

³⁷⁹ L'expression est de Sylvie Chalaye dans *Afrique noire et dramaturgies contemporaine : le syndrome Frankenstein*, op. cit. p.95.

³⁸⁰ *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, op. cit., p.166.

africain qui comme tous les théâtres doit offrir « la couleur de l'universel »³⁸¹, Gilles Mouëllic interroge « une certaine universalité »³⁸² dans l'écriture de Koffi Kwahulé, Paul Tabet s'intéresse au « fol élan de caresser un rêve intense, intime et universel »³⁸³ autour de la promotion de ces pièces, Rogo Koffi Fiangor considère les « préoccupations universelles »³⁸⁴ qui animent cette nouvelle génération ou encore « une quête de l'universel »³⁸⁵. Les thématiques de ces pièces abordent souvent des problématiques individuelles sur une échelle globale par-delà les nationalités. Les espaces thématique, culturel et géographique ouverts de ces pièces invitent souvent les metteurs en scène à privilégier un casting d'acteurs d'origine diverse, tel que l'explique par exemple Tola Koukoui à Françoise Ligier dans sa mise en scène du *Carrefour* de Kossi Efoui³⁸⁶. La référence à l'universalisme ne fait néanmoins pas l'unanimité dans cette nouvelle génération d'auteurs africains. Certains dramaturges assument pleinement le terme comme mode de réponse aux critiques sur le manque d'authenticité africaine de ce théâtre. Ainsi le Tchadien Koulsy Lamko déclare : « Les allers-retours entre l'Afrique, le Maghreb, l'Europe et le Canada confortent l'idée d'un théâtre débarrassé de carcans et déterminismes historiques et qui se veut participant à « l'universel », point barre »³⁸⁷ ou

³⁸¹ Jacques Scherer, *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 14.

³⁸² *Frères de son*, op. cit., p. 70.

³⁸³ *Textes et dramaturgies du monde 1993*, op. cit., p. 7.

³⁸⁴ *Le Théâtre africain francophone : Analyse de l'écriture, de l'évolution et des rapports interculturels*, op. cit., p. 187.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Entretien de Tola Koukoui par Françoise Ligier, *Théâtres Sud*, no. 2, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 103.

³⁸⁷ Koulsy Lamko, « Théâtre « du Sud » : l'épineuse question du répertoire », dans *Notre Librairie*, 162, op. cit. p. 12.

encore le Béninois Ousmane Aledji qui explique que son théâtre « n'a pas besoin de revendiquer une forme d'universalité, il est »³⁸⁸. D'autres auteurs en revanche émettent certaines réserves à l'instar de Koffi Kwahulé qui rejette l'application du terme d'universalité pour décrire son travail et évoque plutôt une « attitude hérétique », c'est-à-dire la position d'une écriture qui sort des cadres préconçus et crée ses codes d'identification à travers l'ensemble des pièces de l'Histoire.

Nous ne prêchons pas l'universalisme qui n'est souvent qu'une pulsion totalitaire. La démarche hérétique cherche à « affronter » l'autre et les risques qu'implique son altérité, à élargir le champ de sa propre authenticité pour la rendre moins limitative, moins castratrice ; l'hérésie essaie de créer de nouvelles « impossibilités ». Il s'agit d'envisager le théâtre non pas dans ce qu'il « est » ou « aurait été » mais dans ce qu'il doit être pour une humanité « chargée » des images de Dallas, de Rambo, de Maradona, de Michael Jackson, du chômage, des missiles, de la conquête de l'espace, de l'écroulement du Mur, de Mandela libre...³⁸⁹

Les propos de Kwahulé suggèrent une distinction entre universalité et mondialité. En effet, c'est la construction d'un « corps mondialisé »³⁹⁰ pour reprendre l'expression de Typhaine Leservot, nourri aux influences du monde et à l'intériorisation d'une violence sociale, historique et physique réinvestie qui parcourt les pièces des auteurs de notre corpus. Cette présence africaine transculturelle au monde se donne avant tout dans les pièces en tant que critique des structures oppressives d'autorité et d'ordre à laquelle,

³⁸⁸ Ousmane Aledji, « La Parole à Ousmane Aledji : “Le créateur a l'obligation d'être une menace non négociable” », *Notre Librairie*, 162, op.cit., p. 86.

³⁸⁹ Koffi Kwahulé, « Quand l'africanisme dérive vers l'intégrisme culturel : Le cas de la côte d'Ivoire » », *Théâtrale d'Afrique Noire*, op.cit., p. 31.

³⁹⁰ Voir Typhaine Leservot, *Le corps mondialisé : Marie Redonnet, Maryse Condé, Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 2007. Dans cet ouvrage, Leservot analyse la violence symbolique du modèle occidental normatif du corps féminin intériorisée par les personnages de femmes dans les œuvres des écrivaines francophones (Redonnet, Condé et Djebar).

pensons-nous, cette nouvelle génération oppose la construction d'esthétiques du chaos qui prennent en compte les nouvelles réalités socio-culturelles dans le processus de création. La mondialité est ainsi un moyen pour ces auteurs d'assumer une hybridité culturelle qui tente de sortir de la question de l'identité pour revendiquer une liberté de création. Certains critiques mettent en garde contre les interrogations et dangers que soulève, d'après eux, cette démarche assimilée à une mise en économie de l'identité africaine au détriment des Africains. Retenons l'essai de John Conteh Morgan et Dominic Thomas, *New Francophone African and Caribbean Theatres*³⁹¹ (2010) et celui de Pierre Médéhouégnon issu de ses travaux de thèse et publié la même année, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse de la dramaturgie en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin)*³⁹². Les deux ouvrages proposent une analyse diachronique des périodes, esthétiques et thèmes majeurs dans l'histoire du théâtre africain francophone depuis 1960 jusqu'aux années 2000. Médéhouégnon privilégie une analyse comparatiste et culturaliste de la production théâtrale dans quatre pays d'Afrique de l'Ouest qui participent abondamment au rayonnement des créations et productions théâtrales et artistiques africaines sur le continent notamment à partir de festivals tels que le Marché des Arts du spectacle Africain (M.A.S.A.) en Côte d'Ivoire, le Festival International de Théâtre du Bénin (FITEB) ou encore le Festival International de théâtre et de Marionnette de Ouagadougou

³⁹¹ John Conteh Morgan, Dominic Thomas, *New Francophone African and Caribbean Theatres*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010.

³⁹² Pierre Médéhouégnon, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse de la dramaturgie en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin)*, Jéricho-Cotonou, CAAREC Editions, 2010.

(FITMO) au Burkina Faso. Morgan, en revanche, met davantage en perspective les conséquences des ruptures épistémologiques (le nationalisme, le post-nationalisme) dans un théâtre africain de plus en plus porté par l'âge de la mondialisation et des relations transnationales et il inclut l'histoire du théâtre antillais. Malgré la différence des approches, les deux ouvrages s'accordent néanmoins sur les critiques adressées à la nouvelle génération de dramaturges de la diaspora africaine depuis les années 1990. Morgan interroge la possibilité d'une confusion identitaire chez ces auteurs dont les structures théâtrales globales les rendraient complices d'imiter le discours de la mondialisation occidentale dominante qui anesthésie les cultures, langues et histoires locales. En effet, d'après Morgan :

Given the absence of strong national (theatrical) cultures in African countries, an unreflexive embrace of global forms solely in the name of going universal can only condemn francophone dramatists to latter-day cultural mimicry and dependence. The ideal would not be to abandon local theatre idioms on the grounds that they are particularistic, but rather to modernize and revitalize them with multiple influences, in other words, to foster a practice that is at once rooted and cosmopolitan.³⁹³

C'est dans des termes similaires que Médéhounon reproche également aux dramaturges de la diaspora africaine de couper le « cordon culturel »³⁹⁴ qui par conséquent met leurs œuvres à distance du public et préoccupations des Africains et se rapproche plutôt des goûts du public occidental.

³⁹³ *New Francophone African and Caribbean Theatres*, op. cit., pp. 167-168.

³⁹⁴ Pierre Médéhounon, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, op.cit., p. 349.

Même en n'adoptant pas le point de vue tranché de Koffi Kwahulé et de Kossi Efoui, le Béninois José Pliya ne parvient pas pour autant à faire coïncider son œuvre avec sa culture d'origine [...] José Pliya ne conteste pas ouvertement l'esthétique identitaire dans les pièces africaines, mais il propose à la place des créations dont le contenu et l'esthétique s'écartent résolument du goût du public africain. Sa démarche s'inscrit aussi dans l'ensemble des réactions des Africains de la diaspora qui, intentionnellement ou sans parti pris délibérés, choisissent des voies de créations esthétiques opposées à celles des écrivains du continent. Cette divergence dans le rapport à l'esthétique dramatique s'explique naturellement par le fait que, ne résidant pas en Afrique, la plupart des créateurs culturels africains de la diaspora ont du mal à se mettre en harmonie avec les évolutions culturelles de leurs pays respectifs et, pour le cas du théâtre, avec le goût de leurs publics.³⁹⁵

Contrairement aux discours traditionalistes essentialistes, Morgan et Médéhouégnon ne se placent pas dans une contestation de l'authenticité africaine des œuvres des nouveaux dramaturges de la diaspora africaine mais dans une perspective critique sur leur assimilation culturelle au modèle impérialiste dominant. Cette critique de l'assimilation en relation avec l'idée d'imitation des formes culturelles occidentales à l'échelle mondiale fait écho à l'argument d'August Wilson sur l'arme idéologique du casting *color-blind* qui menace d'après lui la singularité des productions culturelles et artistiques afro-américaines au profit de l'avancée d'un modèle unique esthétique et culturel occidental blanc. Si les objections de Médéhouégnon, Morgan (et Wilson) posent selon nous à juste titre de manière générale le problème de l'expression de la singularité littéraire et artistique dans le contexte de la mondialisation, elles nous semblent toutefois ne pas parvenir à saisir la position alternative qui se dégage de l'esthétique du chaos de ces pièces qui ne peut être réduite à un modèle d'assimilation. Les nouvelles écritures

³⁹⁵ Ibid., pp. 351-353.

théâtrales africaines mettent en forme l'espace performatif d'un *chaos-monde* qui témoigne des réalités hybrides de la diaspora africaine à l'échelle locale et globale. Il s'agit donc de répondre aux objections de Médéhouégnon et Morgan à partir de l'analyse du type de chaos-monde proposé chez cette nouvelle génération de dramaturges africains.

Chaos-monde

Nous empruntons ici l'expression « Chaos-monde »³⁹⁶ créée par Edouard Glissant dans les années 90 pour désigner un type de relation postcoloniale qui reflète la créolisation en devenir du monde à l'instar de l'histoire de la construction du créole francophone caribéen, entendu comme espace où des éléments hétérogènes linguistiques, culturels et identitaires se mettent en contact et s'influencent mutuellement de manière inattendue. L'essai *Introduction à une poétique du Divers* (1996) regroupe quatre conférences où Glissant expose les thèmes principaux de sa théorie du « chaos-monde » ou « Tout-Monde » qui consiste à opposer la conception moderne d'une identité créolisée à la conception classique d'une identité racine. Pour Glissant :

le terme de créolisation s'applique à la situation actuelle du monde, c'est-à-dire à la situation où une « totalité-terre » enfin réalisée permet qu'à l'intérieur de cette totalité (où il n'est plus aucune autorité « organique » et où tout est archipel) les éléments culturels les plus éloignés et les plus hétérogènes s'il se

³⁹⁶ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996. Voir en particulier la section « Le chaos-monde : pour une esthétique de la Relation » (pp.81-95).

trouve puissent être mis en relation. Cela produit des résultantes imprévisibles.³⁹⁷

Inspiré du rhizome deleuzien, Glissant décrit un type de relation identitaire au monde « la pensée archipélique » des Caraïbes qui désigne un réseau d'influences multiples en désordre et imprévisibles qui participe à la construction d'une identité d'où émerge la diversité et rencontre des cultures contrairement à une « pensée continentale »³⁹⁸ qui demeure dans un rapport systématique et figé d'un ordre et rapport au monde. L'essai de Stéphanie Bérard, *Théâtres des Antilles : Traditions et scènes contemporaines* (2009) met en lumière l'importance du concept de Glissant de « Chaos-monde » pour comprendre la structure anarchique des dramaturgies contemporaines antillaises françaises ancrées pour certaines à la fois dans des pratiques culturelles telles que le carnaval, le vaudou ou le *gwoka* et le mélange des genres où se croisent la danse, la musique, et le théâtre. Bérard définit cette démarche productive du chaos dans le sens d'un « théâtre-total » qui fait écho aux ambitions artistiques et culturelles des esthétiques théâtrales négro-africaines dans les années 80 avec le travail de Werewere Liking, Bernard Zadi Zaourou par exemple. « Le désordre et l'anarchie, l'indétermination et l'imprédictible caractérisent le Chaos-Monde tout comme l'esthétique des écritures théâtrales et scéniques antillaises contemporaines »³⁹⁹ d'après Bérard. Ces catégories chaotiques dans la perspective de Glissant qui mettent en évidence une esthétique du

³⁹⁷ Ibid.,p. 22.

³⁹⁸ Ibid., p. 89.

³⁹⁹ Stéphanie Bérard, *Théâtres des Antilles : Traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 180-181.

désordre et de l'opacité des langages dans les dramaturgies contemporaines antillaises sont également des concepts clefs dans notre étude sur les mises en forme du chaos dans les écritures théâtrales contemporaines africaines en relation avec la pratique de l'éclatement textuel et culturel. S'il y a une nécessité chez l'écrivain postcolonial de penser « la reconnaissance d'un moi pluriel, issu d'une négociation permanente entre l'origine et la culture dominante et l'examen de son expression littéraire »⁴⁰⁰ explique Jean-Marc Moura, les dramaturges africains de cette génération donnent à voir un chaos-monde de la diaspora africaine en tant qu'expérience transculturelle continue de ce moi pluriel. Ainsi, la présence souvent conflictuelle d'un double des personnages qui participe au chaos de l'identité dans un grand nombre de ces pièces contemporaines africaines. Le moi devient double d'un point de vue psychique avec les tendances schizo-phrènes de certains personnages marqués par une histoire traumatique de leur corps dépossédé dans laquelle résonne la mémoire de l'histoire de la dépossession du corps noir colonisé. Jaz dans la pièce éponyme de Kwahulé ou Le Poète dans *Le Carrefour* d'Efoui par exemple utilisent la distanciation énonciative pour mieux parler d'eux-mêmes. Dans d'autres pièces, c'est la présence sur scène de doubles fictionnels ou réels qui force les personnages à interroger et négocier cette pluralité du moi dans la projection externe d'une forme d'étranger en soi. Dans *Picpus ou la danse aux amulettes* de Caya Makhélé, deux Ombres identifiées par la lettre « H » et « F » constituent les doubles des protagonistes Picpus et Sibylle et interfèrent à plusieurs reprises dans le déroulement scénique. « Elle [Sibylle] lui verse à boire. Picpus tend la main pour prendre le verre mais

⁴⁰⁰ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 167.

l'Ombre H le précède et vide le verre » (87), « Elle [Sibylle] veut ranger les verres, mais l'Ombre F la précède » (89). La présence fantomatique des Ombres-doubles agit en tant que mode narratif et identitaire alternatifs, un « contrepoids »⁴⁰¹ à la folie des personnages précise Makhélé, mais qui donne à voir la progression constructive dans leur fragmentation. Picpus et Sybille dans la scène finale se découvrent l'un à l'autre dans une scène de chaos-monde. En effet, la cécité infligée à chacun des deux personnages invite à penser la possibilité de réinvention dans la dépossession mais aussi la volonté d'assumer la perte des repères et le désordre d'une identité sans frontière. C'est l'appartenance au monde et non à une nationalité ou origine qui est mise en avant ; « rêvons la terre ensemble » (126) invite Picpus, et L'Ombre F double de Sybille précise que cette dernière « rêvait la Terre » (126). Les personnages ainsi que leurs doubles couverts d'un linceul à la fin de la pièce marquent une mort symbolique vers une renaissance dans une nouvelle relation au monde et aux autres. *Negrerrances*⁴⁰² de José Pliya suggère un appel similaire à la mort symbolique du personnage pour construire un renouveau identitaire. L'intrigue de la pièce se concentre sur le personnage principal « Nicolas » qui erre dans les rues d'une ville à la recherche d'un marabout ou voyant qui pourrait l'aider à guérir son frère. Or, sa rencontre avec « Le Balayeur », personnage omniscient, conduit à un dialogue dans lequel Nicolas semble en réalité se confronter à un double de lui-même. « Dis-moi qui est cet autre moi-même que je croise comme ça, au coin d'une rue et qui devient mage ou marabout selon ma volonté »⁴⁰³. L'échange se transforme en une quête

⁴⁰¹ *Picpus ou la danse aux amulettes*, p. 82.

⁴⁰² José Pliya, *Negrerrances*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 57.

initiatique de Nicolas obligé de retourner dans ses souvenirs d'enfance et de mettre en surface ses peurs, complexes et humiliations subies en tant qu'immigré africain.

Le Balayeur : Mais si ! Cet homme, ce frère a hérité d'un prince et lui a crevé les yeux et l'a jeté dans la vie, armé de suffisance et d'orgueil. Quel sort mérite-t-il ?

Nicolas : Je n'en sais rien... je ne veux pas le savoir...

Le Balayeur : La mort ! Il mérite la mort !

Nicolas : Nulle offrande ! Pas de sacrifice ! Pas de boue ni de sang sur mes mains ! Pas même un coq ! Mon cœur est blanc comme neige et je vous déteste ! J'en ai assez entendu ! Allez-vous en !

Le Balayeur : Va, dis à ton frère qu'il est en errance et qu'il y restera tant qu'il ne sera pas mort à lui-même. Qu'il se pose la question : jusqu'où suis-je prêt à aller pour réussir ma vie ? Traverser l'océan des illusions, fouler le noir bitume du réel, retrouver les empreintes de l'égarement, dépoussiérer son cœur et ses reins, et là, dans la pénombre de l'impasse, immoler à grand coups de balai le cadavre du frère, son cadavre ! C'est le prix à payer pour obtenir le bonheur qu'il désire tant... Va (*il s'éloigne de lui et se met à balayer*)

Nicolas : (silence) Où voulez-vous que j'aïlle ? Que voulez-vous que je fasse avec tous ces lambeaux de chair à la figure ? L'oracle de votre bouche me blesse et je suis ouvert à la vermine. Ça n'était si difficile de me croire, de jouer le jeu, de convoquer les autres au tribunal des accusés et de me laisser au creux du mensonge ; on se serait dit « À bientôt ! » et comme ça, pour la volupté de menti, je serai revenu, pour entretenir mes rancoeurs, pour étancher ma solitude. J'étais bien pourtant, blotti dans l'ivresse de l'irresponsabilité... J'étais bien... (*il s'en va*)⁴⁰⁴

La référence au frère de Nicolas semble en réalité décrire un autre double du personnage qui poursuit la confrontation avec ses souvenirs passés pour construire son futur. La cécité dans cet exemple n'est pas un signe d'ouverture tel que dans *Picpus ou la danse aux amulettes* mais représente au contraire l'aveuglement de Nicolas à demeurer dans une

⁴⁰⁴ Ibid., pp. 47-48.

image superficielle, mensongère et complexée pour supporter la violence des discours sociaux contre les étrangers. Le double de Nicolas l'engage à se dépouiller de ces couches d'identification (« ces lambeaux de chair à la figure ») afin d'assumer la construction d'une identité errante à partir de sa condition de clandestin tel le Clando de Niangouna. À nouveau, c'est du côté du monde qu'est tournée la libération des personnages. Le double de Nicolas déploie des « ailes blanches » (59) symbolisant ainsi par cette figure d'envol l'idée d'une libération, « Enlevons le vieil habit de l'ignorance ; il faut reprendre la route, chargé d'énergies nouvelles et retourner dans les splendides villes, à la rencontre des autres, vers d'autres missions... » (59) Dans la scène finale, Nicolas suit son double et disparaît. Cette récurrence du thème de la mobilité des personnages chaotiques sans attache définitive traduit chez cette nouvelle génération d'auteurs ce que Kwahulé appelle « la conscience diasporique »⁴⁰⁵ des Africains à partir d'une perspective globale.

Cette perspective globale adoptée dans ces écritures théâtrales du chaos est peut-être interprétée un peu vite par certains critiques en tant qu'opposition à une perspective locale. En effet, il est à noter le croisement d'une perspective global et local qui participe à la construction du chaos transnational dans ces écritures. Par exemple, *Le Petit frère du rameur* (1995) de Kossi Efoui a été écrit pendant la résidence de l'auteur à la Maison du Théâtre et de la Danse d'Epina-sur-Seine en collaboration avec des jeunes de quartier. La pièce d'Efoui n'offre aucune indication scénique à l'exception de l'indication des noms des trois personnages. C'est dans la progression de l'action dramatique que se

⁴⁰⁵ *Frères de son*, op. cit., p. 37.

déplie le drame de la pièce dans une cité de banlieue où trois personnages retracent l'histoire de leur amie suicidée. Truffées de références culturelles tous azimuts qui portent les influences et rêves d'évasion des personnages aussi bien dans des lieux tels que la Chine, le Sénégal, le Congo, le Mississippi, le Brésil ou encore la Turquie, la pièce offre un contraste avec le conformisme d'une cité claustrophobe où les habitants semblent vivre barricadés chez eux. Un autre exemple se rencontre dans les pièces de Kwahulé, *Jaz* (1998), *Les Recluses* (2010), *Nema Lento Cantabile Semplice* (2011) qui peuvent se lire comme une trilogie sur les violences sexuelles faites aux femmes. L'histoire fictive du viol de Jaz dans une ville indéterminée est le point de départ d'un projet littéraire et artistique plus large avec *Les Recluses* qui engage les témoignages d'un groupe de femmes burundaises, victimes de viols de guerre puis l'écriture de *Nema* qui aborde la question du viol conjugal à la lumière des témoignages croisés de femmes italiennes, belges et réunionnaises. La répétition du traumatisme sexuel sous plusieurs formes et milieux socio-économiques⁴⁰⁶ suggère dans la trilogie de Kwahulé la représentation d'une architecture des corps fragmentés par la violence subie mais qui sont unis par la solidarité et la superposition des voix des personnages féminins. *Les Recluses* et *Nema* répondent aux critères d'un théâtre de proximité, inspirés par des faits divers (les témoignages de femmes violées pendant la guerre civile de 1993 au Burundi et au sein d'une relation conjugale en Italie, Belgique et Réunion. Dans cette perspective, une série de représentations des *Recluses* se jouent en Kirundi au Centre culturel français de

⁴⁰⁶ La pièce *Nema*, par exemple, décrit deux couples de milieux sociaux opposés, Nema et son époux Benjamin issus d'un milieu modeste contrairement à Idalie et son mari Nicolas qui sont aisés. Aussi Nema est la femme de ménage d'Idalie. Malgré les disparités économiques, les deux femmes s'avèrent être liées par une histoire similaire de la violence physique et psychologique infligée par leur époux respectif.

Bujumbura au Burundi en 2009 et *Nema* traduit en italien, néerlandais et créole est jouée en avant-première au Théâtre de Varia en Belgique en 2011, et est suivie d'une série d'ateliers d'écriture et de parole sur les violences faites aux femmes. Les deux pièces mettent en relief la perspective globale des violences sexuelles contre les femmes à partir de situations locales. À ce titre, *Nema* est non seulement inspirée de propos de femmes battues et violées en Italie, Belgique et Réunion mais la mise en scène de la pièce s'inscrit aussi dans un processus collectif et transnational à trois voix avec Laura Angiulli (Italie), Robin Frédéric (France), et Layla Nabulsi (Belgique) en collaboration avec Denis Mpunga (Congo) qui a créé le projet à partir de l'écriture de Koffi Kwahulé. Ainsi, l'interprétation de chaque rôle par des comédiens de nationalité différente traduit l'orientation globale du projet lors de la tournée du spectacle en 2011. Œuvre également collective, *Les Recluses* semble présenter une seconde peau pour ces femmes burundaises qui ont survécu au traumatisme sexuel et rejouent l'histoire dans la tournée de la pièce en 2009. Ainsi à l'objection de Médéhouégnon d'après laquelle ces écritures théâtrales ne s'adressent pas à un public africain, il faudrait répondre oui et non car ces pièces ne sont pas tournées exclusivement vers un public mais vers une multiplicité de publics à l'image d'une diaspora africaine qui s'invite dans les débats sur la scène du monde. Toutefois à la différence des dramaturges contemporains antillais qui revendiquent l'intégration des pratiques culturelles populaires des Caraïbes dans les pièces et mises en scène, les dramaturges contemporains des diasporas africaines construisent l'éclatement des pièces à partir d'un ensemble de références culturelles à l'échelle globale en réaction contre le dogmatisme des traditions et cultures africaines en tant que critères d'évaluation d'une

œuvre littéraire ou artistique africaine. Si comme le suggère Bennetta Jules-Rosette dans son essai *Black Paris : The African Writers' Landscape*, l'impact du lieu où vivent les écrivains de la diaspora africaine a une influence sur le renouvellement des littératures africaines donnant ainsi à voir le développement de ce qu'elle nomme le *Parisianisme*⁴⁰⁷, les nouveaux dramaturges de la diaspora africaine de notre étude proposent néanmoins un éclatement du lieu à partir des structures et techniques du chaos dans l'écriture. Les écritures théâtrales contemporaines africaines mettent en scène le chaos sous plusieurs formes au niveau stylistique, thématique et culturel et privilégient l'hétérogénéité et l'hybridation comme espace de relation à soi et à l'autre.

Conclusion

⁴⁰⁷ Bennetta Jules-Rosette, *Black Paris : The African Writers' Landscape*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1998. Voir le chapitre 5 « The African Writers' Parisian Landscape : A Social and Literary Panorama ». Jules-Rosette regroupe dans son terme de parisianisme des auteurs de la diaspora africaine tels que Calixthe Beyala et Simon Njami vivant à Paris et qui définissent d'après elle les nouvelles tendances pour évoquer l'expérience identitaire d'une génération d'Africains.

L'émergence de nouvelles dramaturgies du chaos de la diaspora africaine francophone depuis les années 90 confirme la rupture consommée par une génération d'auteurs dans le paysage littéraire et artistique africain. Métaphore séculaire du désordre et de la confusion originelle, le chaos dans ses mises en formes au XXe siècle révèle l'ébranlement des systèmes de pensée et croyances à l'instar des mouvements du postmodernisme et postcolonialisme qui dans leur approche respective mettent en lumière entre autre les notions de fragmentation et pluralité pour décrire la transformation du mode de compréhension des contextes sociaux et des réalités identitaires. Héritiers de ces nouvelles scénographies⁴⁰⁸ de l'instabilité en tant qu'expériences au monde, les dramaturges contemporains de la diaspora africaine francophone s'intéressent au renouvellement créatif de la production théâtrale africaine à partir des thèmes récurrents du déplacement, brouillage spatio-temporel ou encore jeu l'identité plurielle qui engagent à penser la multiplicité des modes d'être dans un contexte global. Notre étude qui s'appuie sur les œuvres théâtrales de six écrivains africains (Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, Marcel Zang, José Pliya, Kossi Efoui et Dieudonné Niangouna) vivant pour la plupart en France s'est proposée d'identifier l'originalité de ces voix contemporaines à partir des points de rencontre dans leur approche technique d'un chaos énergétique réinvesti dans l'écriture. Dans son article⁴⁰⁹ consacré aux spécificités des esthétiques avant-gardistes du théâtre africain, John Conteh Morgan identifie deux grandes

⁴⁰⁸ Jean-Marc Moura évoque la notion de « scénographie » pour définir « l'instabilité énonciative caractéristique de l'écriture francophone en contexte (post)colonial », dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrige/PUF, 1999, p. 19.

⁴⁰⁹ John Conteh Morgan, « The Other Avant-Garde : The Theater of Radical Aesthetics and the Poetics and Politics of Performance in Contemporary Africa », *Not The Other Avant-Garde*, op. cit., p. 107.

tendances. La première traduit une politique radicale « Radical Politics » orientée vers une vision militante et subversive contre l'autorité coloniale et la seconde est tournée vers une esthétique radicale « Radical Aesthetics » construite sur une pluralité de genres (danse, musique, chant, etc.) associée à une reprise du patrimoine culturel (mythes, contes, rituels, etc.). L'analyse de Morgan permet d'élaborer le lien de la construction d'une scénographie du désordre dans l'écriture théâtrale africaine soit dans une perspective thématique par le constat et la critique socio-politique (que l'on retrouve également dans les écritures du « désenchantement ») soit dans une perspective esthétique sous la forme d'un « texte-chantier » selon l'expression de Zadi Zaourou comme le rappelle Morgan :

To the practioners of radical aesthetics, the actual process of playmaking is more important than the finished play itself. This approach does not only inform their practice, but is also the subject of some of their plays. One of the these, Liking's s *Quelque Chose-Afrique*, for example, stages a group of actors putting together a play two weeks before its scheduled, commissioned performance. In its disorder, the play's performance space is a true theatrical building site, to use Zaourou's metaphor.⁴¹⁰

Zaourou, créateur en 1980 d'une forme de spectacle inspiré de la culture traditionnelle du *Didiga* à Abidjan, développe le thème du *texte-chantier* selon l'idée d'une collaboration entre les acteurs, le metteur en scène et les spectateurs dans certains cas qui aboutit à partir du canevas du texte dramatique à la construction du spectacle. Cette notion de

⁴¹⁰ John Conteh Morgan, « The Other Avant-Garde : The Theater of Radical Aesthetics and the Poetics and Politics of Performance in Contemporary Africa » dans *Not The Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, James M.Harding et John Rouse (ed.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, p.107. Morgan s'appuie sur l'article de Chantal Boiron, « Limoges : L'atelier théâtral », *Notre Librairie*, numéro spécial, Septembre 1993, pp.16-19.

chantier est essentielle dans notre étude puisqu'elle est repensée selon nous dans les écritures théâtrales de la diaspora africaine depuis les années 90 non plus avec la priorité accordée à une collaboration artisanale dans le passage du texte à la scène à l'instar des esthétiques théâtrales négro-africaines des années 80 ni dans l'urgence descriptive de l'état des sociétés africaines à la sortie des indépendances tel que dans les littératures du « désenchantement » à partir des années 70. C'est un chantier construit à partir d'une écriture performative du chaos en tant que mode d'expression et d'identité de cette génération de dramaturges qui assume « la dissémination et l'ouverture que l'histoire a imposée aux peuples d'Afrique »⁴¹¹ pour reprendre les termes de Sylvie Chalaye en référence à l'histoire de l'esclavage et de la colonisation. Notre étude a consisté à analyser ces nouvelles pièces de théâtre fragmentées et animées par l'omniprésence des thèmes de la dispersion et de l'inachèvement. Nous avons voulu éviter de présenter cette étude du chaos avec l'ambition de créer une pensée totalisante de la nouvelle génération de dramaturges de la diaspora africaine. Il était en effet important d'étudier le dépliement du chaos dans l'écriture théâtrale de nos six auteurs à la fois dans une vue d'ensemble mais aussi selon la spécificité de leur style dramatique. Nous entendons le chaos des nouvelles dramaturgies africaines en tant qu'espace multiforme ouvert et de création en continue dans le sens où Catherine Naugrette évoque des « esthétiques en chantier »⁴¹² pour désigner les points communs propre à l'ensemble des bouleversements de l'esthétique contemporaine en Europe depuis la crise du théâtre moderne. Notre sujet

⁴¹¹ Sylvie Chalaye, « Des dramaturgies qui se pensent au monde », *L'Harmattan/Africultures* 01/05/2003, disponible en ligne : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2846>.

⁴¹² Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005, p.37.

s'est focalisé sur les changements esthétiques, thématiques et transculturels dans un ensemble de dramaturgies de la diaspora africaine qui participe au renouvellement des représentations littéraires et artistiques du *chaos africain*.

Divisée en trois grandes parties, l'étude présente a consisté à interpréter ces dramaturgies contemporaines en tant que nouveau point de rupture dans l'histoire des littératures africaines francophones postcoloniales. Toutefois, l'approche privilégiée n'a pas été diachronique dans le sens d'une démonstration de l'évolution eschatologique de l'histoire du théâtre africain. Une variété d'esthétiques et productions théâtrales africaines d'expression française coexiste à l'intérieur et en dehors de l'Afrique donc il n'a pas été question d'établir une échelle de valeur qualitative entre les types de production dramaturgique africaine d'aujourd'hui. Ce qui émerge de notre étude est une compréhension de l'aspect transformationnel opérée dans l'écriture théâtrale de cette nouvelle génération de dramaturges de la diaspora africaine francophone tournée vers une dimension globale et transnationale de la création. Nous avons proposé d'interpréter cette dimension ouverte des pièces à partir d'une analyse de la re-conceptualisation des formes du chaos dans les écritures théâtrales africaines depuis les années 90. En effet, si le chaos comme nous l'avons démontré est régulièrement associé à une critique du désordre politique et sociale dans l'univers théâtral et littéraire de la décennie qui a suivi la décolonisation d'une majorité de pays africains, il prend au contraire une tournure plus positive chez la nouvelle génération qui en exhibe le potentiel énergétique. Notre tâche a été ainsi de mettre en évidence la construction performative des formes multiples du chaos dans ces écritures théâtrales de la diaspora africaine qui négocient des tensions de

la fragmentation et de l'hybridité identitaire. La piste du chaos a en effet permis la présentation des mises en jeu d'un espace du déséquilibre et de la transformation permanente des nouvelles dramaturgies africaines. La mise en relation de la « conscience diasporique » pour reprendre l'expression de Koffi Kwahulé avec la conceptualisation du chaos dans l'écriture trouve un écho en particulier avec les discours sur les réalités transnationales et l'hybridité des études postcoloniales comme nous l'avons souligné au cours de cette étude. L'enjeu consiste à penser les modes de réinvention de l'identité à partir des conditions de la fragmentation de la mémoire et de l'histoire.

Si Marcel Zang et Dieudonné Niangouna font souvent appel à une figure de l'étranger ou de l'immigré dans l'écriture, les autres dramaturges (Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, José Pliya et Kossi Efoui) accordent une place importante aux personnages de femmes et d'enfants ou adolescents qui deviennent les catalyseurs de la tension dramatique. Ces personnages mettent souvent à jour une violence traumatique dont ils ont été victimes mais dans laquelle ils puisent ce que nous appelons une force du fracas, c'est-à-dire qui recompose la mémoire et assume une forme d'éclatement. Dans notre corpus de pièces nous remarquons certaines similitudes. Certaines pièces par exemple sont articulées entièrement par la narration de personnages de femmes et d'enfants, telles que Vido et La Mère dans *Le Complexe de Thénardier* de Pliya, les détenues de la prison de Misterioso-119 de Kwahulé, les trois femmes (Nicole, Martine et Christine) dans *Cannibales* de Pliya, La Mère dans *Le Corps liquide* mais aussi les trois jeunes (Le Kid, Marcus et Maguy) dans *Le Petit frère du rameur* d'Efoui. D'autres pièces en revanche mettent l'accent sur les thèmes de la révolte et de la vengeance des femmes contre

l'agresseur physique et sexuel à l'instar d'Ariane qui tue son mari dans *Les Travaux d'Ariane*. La jeune Ondine et La Mère se révoltant contre la barbarie du Père dans *Sortilèges* de Makhélé, la complicité des deux femmes Idalie et Nema qui tuent le mari d'Idalie dans *Nema Lento Cantabile Semplice* de Kwahulé ou encore Jaz, dans la pièce éponyme de Kwahulé, qui tue ou peut-être rêve de tuer l'homme qui l'a violé. Dans certaines pièces, c'est la présence quasi fantomatique, mémorielle, voire mythique de femmes ou d'enfants (Motéma et La Petite-Fille dans *La Fable du cloître des cimetières*, Sika dans *Le Masque de Sika* de Pliya, Kari dans *Le Petit-frère du rameur* d'Efoui, etc.) qui produit un fil conducteur au bouleversement de la pièce. Plusieurs recoupements avec d'autres pièces telles que *Les Recluses* et *Bintou* de Kwahulé, *Io* de Kossi Efoui ou encore *Miserere* de Pliya sont possibles également pour analyser cette tension dramaturgique organisée autour des femmes et des enfants. Certains travaux cités dans notre étude, la thèse de Fanny Le Guen, *Belles de Jazz : voix et violence des figures féminines dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, son article également sur « L'évaporation du corps de la femme dans le théâtre de Kossi Efoui » ou encore l'article de Judith Miller « Women's Voices, Women's Bodies in José Pliya's Theatre » par exemple, ont été consacrés à l'analyse de la présence des femmes dans la spécificité dramaturgique d'un auteur. Il serait utile d'ajouter des travaux ⁴¹³ qui proposent une lecture croisée sur la représentation des femmes et des enfants dans ces nouvelles dramaturgies contemporaines africaines francophones. Caya Makhélé rappelle que la femme occupe

⁴¹³ A noter, également déjà citée dans notre étude, la table ronde « Femme et théâtre » qui a réuni les auteurs Caya Makhélé, Pierre Mumbere Mujomba, Moussa Konaté, Ludovic Obiang, Auguste Makaya et la critique Sylvie Chalaye pour Africultures à l'Atelier Plateau, le 18 septembre 1999, et dont Soeuf Elbadawi a rendu compte des grandes lignes.

vivement l'espace dramaturgique africain depuis les années 70, « *La femme* est le déclic de toute la critique sociale et même politique. Elle est le centre névralgique de tous les drames et errements »⁴¹⁴, à l'exemple de son engagement politique dans *Béatrice du Congo* (1971) de Bernard Dadié ou dans *Singue Mura : Considérant que la femme...* écrite collectivement par Werewere Liking, Bomou Mamadou et Binda Ngazolo en 1990 et qui s'attaque à la misogynie et réaffirme un discours sur la liberté des femmes. Il semble au contraire dans les pièces des auteurs de notre étude que l'articulation des personnages de femmes et d'enfants ne se placent pas en terme de combat ou revendication politique mais constat des lieux symboliques d'une violence sociale et de possibilités de renouvellement. Une étude détaillée serait nécessaire pour analyser les types de liens et relations existant entre ces personnages de femmes et d'enfants et comprendre ce qu'ils nous disent sur le monde d'aujourd'hui.

Notre étude sur les formes du chaos n'invite pas seulement à penser l'organisation d'une scénographie du désordre et du rapport mouvant du théâtre diasporique africain face à la réalité du monde global mais aussi les possibilités de l'émancipation esthétique de ces pièces. En effet, ces nouvelles esthétiques africaines du chaos marquées par les thèmes de l'inachèvement, la non-linéarité et des structures de la dispersion énonciative résistent aux propositions définitionnelles essentialistes d'un théâtre africain. L'ambiguïté de notre approche tient dans une lecture détaillée du chaos de la diaspora africaine dont nous avons expliqué les formes et les applications mais pour mieux saisir les conditions de liberté de ces écritures théâtrales inassignables. James M. Harding propose une lecture

⁴¹⁴ Caya Makhélé, « Les Voies du théâtre contemporains en Afrique », op.cit., p.10.

croisée entre le concept postmoderne de « unreadability » chez Paul de Man et le concept transnational de « undecidability » chez Homi K. Bhabha en relation étroite avec la célèbre notion d'« hybridity » pour expliquer les fondements d'un théâtre transnational d'avant-garde qui conteste les discours culturels dominants⁴¹⁵. Il faudrait revenir plus en détail sur la définition d'Harding de l'avant-gardisme du théâtre transnational à la lumière des nouveaux dramaturges contemporains africains. Nous retenons principalement l'aspect subversif des nouvelles dramaturgies de la diaspora africaine francophone traversées par le thème de la construction de l'identité « hybride » dans une forme d'indétermination ou d'inassignable de l'écriture et le rejet de toutes formes de discours normatif hégémonique. Le chaos, figure de la postmodernité se donne comme outil de compréhension des formes esthétiques contemporaines. Cependant il se comprend chez cette nouvelle génération de dramaturges africains en tant que matériau malléable non plus seulement d'une expérience de langage mais de la vie où la renaissance de l'artiste africain transculturel est un enjeu permanent.

⁴¹⁵ James M. Harding, « From Cutting Edge to Rough Edges : On the Transnational Foundations of Avant-Garde Performance », *Not The Other Avant-Garde*, op. cit., pp. 18-40.

Bibliographie

I] Dramaturgies africaines

A - Corpus

Caya MAKHÉLÉ

Les Travaux d'Ariane, Paris, RFI/ACCT/SÉPIA, 1995. (Nouvelle)

La Fable du cloître des cimetières, Paris, L'Harmattan, 1995.

Picpus ou la danse aux amulettes, Paris, L'Harmattan, 1995.

Sortilèges, Paris, Acoria, 2012.

Dieudonné NIANGOUNA

Carré blanc, Douala, Interlignes, 2005.
Pisser n'est pas jouer, Douala, Interlignes, 2005.
Attitude clando, Paris, CulturesFrance, 2007.
My Name is..., Paris, CulturesFrance, 2007.
Les Inepties volantes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.
Vibra Songs, création, automne 2011.

José PLIYA

Negrerrances, Paris, L'Harmattan, 1997.
Le Masque de Sika, Paris, Acoria, 2001.
Le Complexe de Thénardier, Paris, L'avant-scène théâtre/Coll. Des quatre vents, 2001.
Cannibales, Paris, L'avant-scène théâtre/Coll. Des quatre vents, 2004.
Nous Étions assis sur le rivage du monde, Paris, L'avant-scène théâtre/Coll. Des quatre vents, 2004.
Une Famille ordinaire, Paris, L'avant-scène théâtre/Coll. Des quatre vents, 2008 (1ère éd. 2002).
Miserere, Paris, L'avant-scène théâtre/Coll. Des quatre vents, 2008.

Kossi EFOUI

Le Carrefour, Paris, Théâtre Sud, no 2, L'Harmattan, 1990.
La Récupération, Bloomington, Indiana University, 1990.
Récupérations, Carnières, Lansman, 1992.
Le Petit frère du rameur, Carnières, Lansman, 1995.
Happy end, Arles, Actes Sud, 1996.
Le Corps liquide, Carnières, Nouvelles Ecritures, Vol. 2, Lansman, 1998. (Nouvelle)
L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, Paris, Acoria, 2000.
Concessions, Carnières, Lansman, 2005.
Io (Tragédie), Solignac, Le bruit des autres, 2006.
Volatiles, Nantes, Joca Sera, 2006. (Nouvelle)

Koffi KWAHULÉ

Il nous faut l'Amérique, Paris, Acoria, 1997.
Jaz, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.
Village fou ou les Déconnards, Paris, Acoria, 2000.
P'tite souillure, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.
Bintou, Carnières, Lansman, 2003, (1ère éd. 1997).
Misterioso-119, Paris, Éditions Théâtrales, 2005.
Cette Vieille magie noire, Carnières, Lansman, 2006, (1ère éd. 1993).
Brasserie, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.

Les Recluses, Paris, Éditions Théâtrales, 2010.
Néma Lento Cantabile Semplice, Paris, Éditions Théâtrales, 2011.

Marcel ZANG

L'Exilé, Arles, Actes Sud, 2002.
Bouge de là, Arles, Actes Sud, 2002.
La Danse du Pharaon, Arles, Actes Sud, 2004.
Un Couple infernal, texte inédit, mis en ligne sur AgoraVox par Marcel Zang, le 11 septembre 2010, <http://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/un-couple-infernal-80989>.

B – Autres pièces citées du répertoire du théâtre contemporain africain francophone

CHEICK NDAO Sidi Ahmed. *L'Exil d'Albouri*, Paris, Éditions Pierre Jean Oswald, 1967.
EFOUI Kossi. *Que la terre vous soit légère*, Solignac, Le bruit des autres, 1996.
EFOUI Kossi. *La Malaventure*, Carnières, Lansman, 1993.
EFOUI Kossi. *La Ballade des voisins anonymes : Monologue pour un drôle d'oiseau*, Grigny, Paroles d'Aube, 1998. (Nouvelle)
KWAHULÉ Koffi. *Big Shoot*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.
KWAHULÉ Koffi. *Le Masque boiteux : Histoire de soldats*, Paris, Théâtrales, 2003.
KWAHULÉ Koffi. *Blue-S-Cat*, Paris, Éditions Théâtrales, 2005.
LABOU TANSI Sony. *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier, coll. Monde noir, 1981.
LABOU TANSI Sony. *Moi, veuve de l'empire*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, no. 185, octobre 1987.
LABOU TANSI Sony. *La Rue des mouches* (Pièce inédite), Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2005.
LIKING Werewere, MAMADOU Bomou et NGAZOLO Binda. *Singue Mura : Considérant que ...*, Abidjan, Eyo-Ki-Yi Editions, coll. Spectacles, 1990.
MAKHÉLÉ Caya. *Destins*, Paris, Asphalte, 2009.
NIANGOUNA Dieudonné. *Le Socle des vertiges*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
PLIYA José. *Concours de circonstances*, Paris, L'Harmattan, 1997.
PLIYA José. *Les Effracteurs*, Paris, L'avant-scène théâtre/Coll. Des quatre vents, 2004.
ZANG Marcel. *Mon général*, création, 2012.

II] Histoire et théorie du théâtre

A – Sur l'Afrique noire

BONN Charles et Garnier Xavier. *Littérature francophone 2 : récits courts, poésie, théâtre*, Paris, Hatier, 1999.

CHABERT PIERRE. « Problématique de la répétition dans le théâtre contemporain », Création et répétition, Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., Paris, Clancier-Guénaud, 1982, pp. 157-173.

CHALAYE Sylvie. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Plurial, 2001.

CHALAYE Sylvie. *Afrique et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.

CHEVRIER Jacques. *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.

CONTEH MORGAN John et THOMAS Dominic. *New Francophone African and Caribbean Theatres*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010.

FIANGOR Koffi Rogo M. *Le Théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*, Paris, L'Harmattan, 2002.

HOURANTIER Marie-José. *Du rituel au théâtre-rituel : Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 1984.

KWAHULÉ Koffi. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

MÉDÉHOUEGNON Pierre. *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours (Historique et analyse de la dramaturgie en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin)*, Jéricho-Cotonou, CAAREC Éditions, 2010.

RICARD Alain. *L'Invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.

SCHERER Jacques. *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

TRAORÉ Dominique. *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Le Manuscrit, 2008.

B – Autres ouvrages cités

ABIRACHED Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

BÉRARD Stéphanie. *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2009.

DANAN Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2010.

HARDING M. James et ROUSE John (ed.). *Not the Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, Ann Harbor, The University of Michigan Press, 2006.

LEHMANN Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*, Philippe Henri-Ledru (trad. de l'allemand), Paris, L'Arche, 2002, (1ere éd. 1999).

PAVIS Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987.

PAVIS Patrice. *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie. *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999.

SZONDI Peter. *La Théorie du drame moderne*, Sibylle Muller (trad. de l'allemand), Paris, Circé, 2006, (1^{ere} éd. 1956).

TOUBIANA Dany. *Traversées de la subversion : les dramaturgies d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 2010.

III] Ouvrages critiques et articles en relation avec le chaos

ABRIOUX Yves (coord.). *Littérature et théorie du chaos*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

ANGEL-PEREZ Elisabeth. « L'espace de la catastrophe : le théâtre de Howard Baker », *Cycnos*, vol.12, no. 1, mis en ligne le 7 juillet 2008, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=1504>.

BA Cheikh Moctar. *Étude comparative entre les cosmogonies grecques et africaines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CHANCÉ Dominique. *Écritures du chaos : lecture des œuvres de Frankétienne, Reinaldo Arenas, Joël Des Rosiers*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

DUPORT Jean-Pierre et LEJEUNE Claire (coord.). *Morphogénèse et imaginaire*, Paris, Édition Lettres Modernes, 1978.

HAYLES Katherine. *Chaos and Order : Complex Dynamics in Literature and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

HAWKINS Harriett. *Strange Attractors. Literature, Culture and Chaos Theory*, Herfordshire, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995.

KESTELOOT Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 1996.

LENOBLE Marie-Edith. « Frankétienne, maître du chaos », *TRANS-* [En ligne], 6, 2008, mise en ligne le 07 juillet 2008, URL : <http://trans.revues.org/257>.

LORENZ Edward. *The Essence of Chaos*, London, UCL Press, 1993.

MANDELBROT Benoit. *Les Objets fractals : forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1984.

MORIN Edgar. *La Méthode, Tome 1, La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1977.

SPITZER Leo. *La Enumeración caótica en la poesía moderna*, Raimundo Lida (trad.), Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.

TEMKENG Albert Étienne. « Sémiologie du chaos et folie dans le roman camerounais : *Temps de chien* de Patrice Nganang et *Moi Taximan* de Gabriel Kuitche Fonkou », *Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, no. 78, 2007, disponible en ligne, <http://www.refer.sn/ethiopiennes/>

THOM René. *Modèles mathématiques de la morphogénèse : recueil de textes sur la théorie des catastrophes et ses applications*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

WELCHAM Alistair. "On the Matter of Chaos," Joan Broadhurst-Dixon (ed.), *Deleuze and the Transcendental Unconscious*, Warwick, University of Warwick, 1992, pp. 137-157.

IV] Essais de philosophie et littérature

- AGAMBEN Giorgio. *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, Marilène Raiola (trad. de l'italien), 1990.
- BA Cheikh Moctar. *Étude comparative entre les cosmogonies grecques et africaines*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BALIBAR Etienne. « Qu'est-ce qu'une "frontière" ? », *La Crainte des masses : politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, 1997, pp. 371-380.
- BENE Carmelo et DELEUZE Gilles. *Superpositions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- BIDIMA Jean-Godefroy. *La Philosophie négro-africaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- CÉVAËR Françoise. *Ces Écrivains d'Afrique noire*, Ivry-sur-Seine, Nouvelles du Sud, 1998.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles. "One Manifesto Less," Alan Orenstein (trans.), in *The Deleuze Reader*, Constantin V. Boundas (ed.), New York, Columbia University Press, 1993, (1ere ed. 1979).
- DELEUZE Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- GENETTE Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GLISSANT Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- JULES-ROSETTE Bennetta. *Black Paris : The African Writers' Landscape*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1998.
- KESTELOOT Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 1996.
- KRISTEVA Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- LABOU TANSI Sony. *Paroles inédites*, Bernard Magnier (coord.), Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2005.
- LESERVOT Typhaine. *Le Corps mondialisé : Marie Redonnet, Maryse Condé, Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- LYOTARD Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MATESO Locha. *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.
- MBEMBE Achille. *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.
- MIANO Léonora. *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche Editeur, 2012.
- MORIN Edgar. *La Méthode, Tome 1, La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1977.
- MOURA Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- NGAL Georges. *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

N'GORAN K. David. *Le Champ littéraire africain : Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

RICARD Alain. *Histoire des littératures de l'Afrique subsaharienne*, Paris, Ellipses, 2006.

V] Collectifs, revues, thèses et articles

ALEDJI Ousmane. « La Parole à Ousmane Aledji : « le créateur a l'obligation d'être une menace non négociable », *Notre Librairie. Revue des littératures du sud*, no 162, juin-août 2006, pp. 85-86.

CHALAYE Sylvie. « Les Enfants terribles des Indépendances : théâtre africain et identité contemporaine », *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Plurial, 2001, pp. 19-26.

CHALAYE Sylvie. « Des écritures de la traversée », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, 2004, pp. 23-30.

CHALAYE Sylvie. « Kossi Efoui : rencontres et points de suspension », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, 2004, pp. 49-54.

CHALAYE Sylvie. "Contemporary Francophone Drama : Between Detours and Deviations," Donia Mounsef et Christy Wampole (trad.), *The Transparency of The Text : Contemporary Writing for The Stage*, Donia Mounsef et Josette Féral (eds.), *Yale French Studies*, Yale Press University, no. 112, 2007, pp. 145-156.

CHALAYE Sylvie. « La Voix des corps : prologue », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 3, automne 2008, pp. 1-2.

CHALAYE Sylvie. *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Introduction, *Africultures/L'Harmattan*, no. 86, novembre 2011, pp. 8-12.

CHEVRIER Jacques. Préface, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Sylvie Chalaye (coord.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Plurial, 2001, pp. 11-12.

BARBOLOSI Laurence. « Le Théâtre de Kossi Efoui : polyphonie épique ou épopée lyrique », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 3, automne 2008, pp. 33-40.

BARBOLOSI Laurence. « Le Corps-texte comme dernier palimpseste », *Africultures/L'Harmattan*, no. 86, novembre 2011, pp. 128-140.

BEMBA Sylvain. « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur*, no.1, 1986.

BEYERCHEN Alan D. « Clausewitz : non-linéarité et imprévisibilité de la guerre », Yves Abrioux (coord.), *Littérature et théorie du chaos*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 165-198.

BREWER MINICH Mária. « Bernard-Marie Koltès et Koffi Kwahulé : des théâtres qui respirent ensemble », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 94-104.

BREWER MINICH Mária. « Écritures théâtrales et cérémonies du devenir-visible », *Africultures/L'Harmattan*, no. 86, octobre 2011, pp. 168-179.

- DELORE Jean Paul. Préface, *Carré blanc*, Dieudonné Niangouna (auteur), Yaoundé, Interlignes, 2005, pp. 7-8.
- DIOP Papa Samba. « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », *Notre Librairie. Revue des littératures du sud*, no. 146, octobre-décembre 2001, pp. 10-15.
- ETSY Joshua D. « Excremental Postcolonialism, » *Contemporary Literature*, vol.40, no.1, Spring 1999, pp.22-59.
- FERGOMBÉ Amos. « Les Ruses d'Un Corps liquide », *Africultures/L'Harmattan*, no. 86, octobre 2011, pp. 52-58.
- GBOUABLÉ Edwige. « Langage du corps et voix d'auteur dans le théâtre de Sony Labou Tansi : une écriture de l'alibi », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 3, automne 2008, pp. 17-24.
- GRÜND Françoise. « La Parole lourde des théâtres en Afrique noire », *Notre Librairie*, no. 102, juillet-août 1990.
- JEFFERSON Louise M. « Le Théâtre noir francophone », *Œuvres & Critiques*, XXI, no. 1, 2001, Tübingen, Gunter Narr, pp. 5-14.
- KANE Mohamadou. « Sur la critique de la littérature africaine moderne », *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*. Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973, Paris, Présence Africaine, 1977, pp. 257-275.
- KONKOBO Christophe. « Entre-deux, entre jeux : l'intermédialité dans les théâtres contemporains », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 3, automne 2008, pp. 55-65.
- KOTCHY Barthélémy. « Discours inaugural », *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain*, Abidjan 15-29 avril 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 9-12.
- KWAHULÉ Koffi. « Quand l'intégrisme dérive vers l'intégrisme culturel : le cas de la Côte d'Ivoire », *Alternatives Théâtrales*, no. 48, juin 1995, pp. 30-31.
- LABOU TANSI Sony. « Lettre ouverte à l'humanité », *Équateur*, no.1, 1986.
- LALLEMAND Suzanne. « Cosmologie, cosmogonie », *La Construction du monde : religion, représentations, idéologie*, Marc Augé (dir.), Paris, François Maspero, 1974, pp. 20-32.
- LAMKO Koulsy. « Théâtre « du Sud » : l'épineuse question du répertoire », *Notre Librairie. Revue des littératures du sud*, no 162, juin-août 2006, pp. 9-15.
- LE GUEN Fanny. « Koffi Kwahulé et Sarah Kane : une poétique du chœur en partage », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 70-85.
- LE GUEN Fanny. *Belles de jazz : voix et violence des figures féminines dans le théâtre de Koffi Kwahulé*, sous la direction de Denis Guénoun, (473 f.) – Thèse de Doctorat : Littératures françaises et comparée : Université Paris IV Sorbonne : 2012.
- LIKING Werewere. « Théâtre moderne d'Afrique noire : crever aujourd'hui ou réinventer une renaissance, un nouveau mode de vie... », Conférence donnée par Liking à l'Université du Québec à Montréal, *Alternatives Théâtrales*, no. 48, juin 1995, pp. 24-26.
- LORETTE Alex. « Choralité, fable et personnage dans *Misterioso-119* », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 112-123.
- MAKHÉLÉ Caya. « Les Voies du théâtre contemporain en Afrique », *Alternatives Théâtrales*, no. 48, juin 1995, pp. 5-15.

- MAKHÉLÉ Caya. « Partition » et « Note de mise en scène », *Picpus ou la danse aux amulettes*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.79-80.
- MAKHÉLÉ Caya. « L'Art du risque », Préface, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Sylvie Chalaye (coord.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, 2004, pp. 9-14.
- MBEMBE Achille. « À propos des écritures africaines de soi », *Bulletin du Cosderia*, no. 1, 2000, pp. 4-19.
- MÉGEVAND Martin. « Violence et dramaturgies postcoloniales », *Littératures*, no. 154, juin 2009, pp. 91-107.
- MELONE Thomas. « La Vie africaine et le langage théâtral », *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain*, Abidjan 15-29 avril 1970, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 143-154.
- MILLER Judith. « Dramaturgies des errances : le cas José Pliya », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, 2004, pp. 31-37.
- MILLER Judith. « Koffi Kwahulé and José Pliya : Post-coloniality and Euro-Black Consciousness in Contemporary African », Communication délivrée au Colloque international 20th and 21st-Century French and Francophone Studies à College Station, Texas, Mars 21-24, 2007.
- MILLER Judith. "Women's Voices, Women's Bodies in José Pliya's Theatre," *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 3, automne 2008, pp. 109-118.
- MILLER Judith. « La Choralité du monologue chez Koltès et Kwahulé », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 86-93.
- MOURA Jean-Marc. « Les Études postcoloniales : pour une topique des études littéraires francophones », *Les Études littéraires francophones ; état des lieux*, Actes du colloque par les universités de Leuven, Kortrijk et Lille, 2-4 mai 2002, Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (eds.), Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2003, pp. 49-61.
- NIANGOUNA Dieudonné. « Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation », *Notre Librairie. Revue des littératures du sud*, no. 162, juin-août 2006, pp. 89-90.
- NGILLA Sylvie. « Frapper les rythmes, frapper les corps : dramaturgies du k.-o chez Koffi Kwahulé et Kossi Efoui », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 3, automne 2008, pp. 66-75.
- NGILLA Sylvie. « D'un k.-o à l'autre : boxe, théâtre et musique chez Kossi Efoui et Koffi Kwahulé », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 42-49.
- NONY Anaïs. « Dés-encrage poétique : l'exil dans *Concessions* de Kossi Efoui », *Africultures/L'Harmattan*, no. 86, octobre 2011, pp. 112-121.
- PEEBLES Phillip James Edwin et RATRA Bharat. "The Cosmological Constant and Dark Energy," *Reviews of Modern Physics*, no. 75, 2003, pp. 559-606.
- PIZZATO Mark. "Soyinka's Bacchae, African Gods, and Postmodern Mirrors", *The Journal of Religion and Theatre*, vol. 2, no. 1, Fall 2003, pp.35-104.
- SAINT-ÉLOI Rodney. « La spirale de Frankétienne ou l'écriture comme instrument de subversion », Préface, Frankétienne, *D'un pur silence inextinguible : premier mouvement*

- des métamorphoses de l'oiseau schizophone*, La Rocque d'Anthéron, Vents d'ailleurs/Ici & Ailleurs, 2004, pp. 5-9.
- SARR Awa Coumba. *Spectralité et critique de la laideur : l'engagement postcolonial dans la littérature en français de la nouvelle génération d'écrivains français*, sous la direction de Laurence Mall et Alain Fresco, (207 f.) – Thèse de Doctorat : Département de français, University of Illinois, Urbana-Champaign, Etats-Unis : 2010.
- SCHIKORA Rosemary G. « Narrative Voice in Kourouma's *Les Soleils des Indépendances* », *The French Review*, vol.55, no.6, may 1982, pp. 811-817.
- SOUBRIER Virginie. « Dionysos africain : étude sur le chœur dans *Bintou* et *Fama* de Koffi Kwahulé », *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, 2004, pp. 141-149.
- SOUBRIER Virginie. « Vers une fraternité mystique universelle : l'improvisiste de Koffi Kwahulé », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 191-201.
- SOUBRIER Virginie. *Koffi Kwahulé : une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, sous la direction de Denis Guénoun, (392 f.) – Thèse de Doctorat : Littératures françaises et comparée : Université Paris IV Sorbonne : 2009.
- TCHAK Sami. « Lettre de Sami Tchak à Sony Labou Tansi », *Paroles inédites*, Bernard Magnier (coord.), Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2005, pp. 112-113.
- TOUBIANA Dany. « Jaz : des voix dans la cité. Un travail de plateau autour du tango », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 124-128.
- TRAORÉ Dominique. « Choralité et dialogisme dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire », *Notre Librairie. Revue des littératures du sud*, no. 162, juin-août 2006, pp. 111-116.
- TRAORÉ Dominique. « Corps, voix et voies du dialogue », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 3, automne 2008, pp. 41-54.
- WABERI A. Abdourahman. « Les Enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, no. 135, septembre-décembre 1998, pp. 8-15.
- WRIGHT Katheryn. "Werewere Liking : From Chaos to Cosmos," *World Literature Today*, vol. 69, no. 1, Winter 1995, pp. 56-62.

VI] Entretiens et tables rondes

- CHALAYE Sylvie. « Entretien de Sylvie Chalaye avec Caya Makhélé », août 1997, disponible sur Africultures, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=155>.
- CHALAYE Sylvie. « À propos des *Déconnards* : entretien de Sylvie Chalaye avec Koffi Kwahulé », Abidjan, février 1999, disponible en ligne sur *Africultures*, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=886>
- CHALAYE Sylvie. « Rencontre avec... Koffi Kwahulé, un théâtre qui cherche la « note bleue » », *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Plurial, 2001, pp. 89-99.

- CHALAYE Sylvie. « José Pliya : inventer sa langue », Entretien recueilli par Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004, pp. 91-98.
- CHENUAUD Bernard. « La Crise de culture et autres réflexions. Une interview avec Kossi Efoui », entretien accordé à Bernard Chenuaud, *Théâtre Sud*, no.2, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 63-67.
- CHEMLA Yves et PUJOL Daniel. « Entretien avec Frankétienne », *Notre Librairie*, no.133, janvier-avril 1998, pp. 113-117.
- DOLISANE-EBOSSE Cécile. « Entretien avec Marcel Zang à propos de son ouvrage "L'Exilé" suivi de "Bouge de là" », disponible en ligne sur *Potomitan*, <http://www.potomitan.info/lafwans/zang.php>.
- ELBADAWI Soeuf. « Femme et théâtre : rencontre Africultures », compte-rendu et analyse de Soeuf Elbadawi de la rencontre-discussion entre cinq auteurs africains (Caya Makhélé, Pierre Mumbere Mujomba, Moussa Konaté, Ludovic Obiang et Auguste Makaya) et la critique Sylvie Chalaye, mise en ligne le 01/11/1999, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1072>.
- EKWÈ Dorine. « Yaya Mbile : faire parler le viol », entretien avec Yaya Mbile par Dorine Ekwè, Disponible sur Bonaberi.com, mise en ligne le 20/02/2008, http://www.bonaberi.com/ar.yaya_mbile_faire_parler_le_viol,3706.html.
- KWAHULÉ Koffi et MOUËLLIC Gilles. *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007.
- LIGIER Françoise. « Rencontre avec « carrefour », entretien de Françoise Ligier avec Tola Koukoui, *Théâtre Sud*, no.2, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 101-103.
- MAGNIER Bernard. « Ma vie, la vie, celle des autres : entretien avec Sony Labou Tansi », (propos recueillis par Bernard Magnier), *Sony Labou Tansi. Paroles inédites*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2005, pp. 47-69.
- MILLER Judith. « Les Enfants terribles ou le clan des oiseaux », Table ronde animée par Judith Miller, *Africultures/L'Harmattan*, no.86, octobre 2011, pp. 240-246.
- MOUËLLIC Gilles. « Entretien avec Serge Tranvouez par Gilles Mouëllic », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 24-33.
- NGILLA Sylvie. « C'est toujours le début d'une aventure : entretien avec Denis Lavant sur *Big Shoot* », *Africultures/L'Harmattan*, no. 77-78, juillet 2009, pp. 202-211.
- TERVONEN TAINA. « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire », entretien de Taina Tervonen avec Kossi Efoui à propos de *Solo d'un revenant*, *Africultures*, 21/10/2008, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8121>.

VII] Anthropologie et littérature des mythes

- AUGÉ Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- AUGÉ Marc, DOZON Jean-Pierre, Lallemand Suzanne et MICHEL-JONES Françoise. *La Construction du monde : religion, représentations, idéologie*, Marc Augé (dir.), Paris, François Maspero, 1974.

- BA Cheick Moctar. *Étude comparative entre les cosmogonies grecques et africaines*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BAUMGARDT Ursula, DERIVE Jean, FURNISS Graham et SEYDOU Christiane (dir.). *Paroles nomades : écrits d'ethnolinguiste africaine n hommage à Christiane Seydou*, Paris, Karthala, 2005.
- BAUMGARDT Ursula et UGOCHUKWU Françoise (dir.). *Approches littéraires de l'oralité africaine : en hommage à Jean Derive*, Paris, Karthala, 2005.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH GILLES, DEROU Eric et LEMAIRE Sandrine (dirs.). *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, Paris, Découvertes, 2004.
- COURLANDER Harold. *A Treasury of African Folklore : The Oral Literature, Traditions, Myths, Legends, Epics, Tales, Recollections, Wisdom, Sayings, and Humor of Africa*, New York, Crown Publisher, 1975.
- DREWAL John (ed.). *Sacred Waters : Arts for Mami Wata and Other Divinities in Africa and the Diaspora*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- ELIADE Mircea. *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.
- ELIADE Mircea. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ELIADE Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.
- GRIAULE Marcel. *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Fayard, 1966. (1ere éd. 1948).
- HÉSIODE. *La Théogonie*, Phillipe Brunet (trad. du grec), Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*, Georges Lafaye (trad. du latin), Paris, Les Belles Lettres, 1961.

VII] Autres ouvrages et articles cités

- BHABHA Homi K. *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.
- BECKETT Samuel. « Letter to Axel Kaun », *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, Rudy Cohn (ed.), London, Calder, 1983.
- CARLES Philippe et COMOLLI Jean-Louis. *Free jazz Black Power*, Paris, Gallimard, 2000, (1ere ed., Paris, Champ Libre, 1971).
- Consultation du dossier en ligne sur la pièce de Dieudonné Niangouna, http://mutualise.artishoc.com/carcol/media/5/dossier_vibra_songs.pdf
- Dictionnaire Gaffiot latin-français abrégé*, Paris, Hachette, 1989.
- DU BOIS William Edward Burghart. *The Souls of Black Folk*, Dover Thrift Edition, 1994, (1st ed. 1903).
- DUPRIEZ Bernard. *Dictionnaire Gradus : les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- FANON Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

FOURCAUT Laurent. « La Parole du monstre dans *L'Homme qui rit* », Colloque Société des Études Romantiques, *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, C.D.U. et Sedes, 1995, pp. 181-198.

FRANKÉTIENNE. *Ultravocal*, Port-au-Prince, Impr. Serge L. Gaston, 1972 (rééd. 1995).

FRANKÉTIENNE. *L'Oiseau schizophone*, Port-au-Prince, Édition des Antilles, 1993.

FRANKÉTIENNE. *Foukifoura*, Paris, Creacom, 2000.

FRANKÉTIENNE. *D'un pur silence inextinguible : premier mouvement des métamorphoses de l'oiseau schizophone*, La Rocque d'Anthéron, Vents d'ailleurs/Ici & Ailleurs, 2004.

FREUD Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, (1ere éd. 1919).

FREUD Sigmund. *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Serge Jankélévitch (trad.), Paris, Payot, 1965, (1ere éd. 1923).

HALL Stuart. "Cultural Identity and Diaspora," *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. J. Rutherford, London: Lawrence and Wishart, 1990, p. 222-237.

HUET Marie-Hélène. *Monstruous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

HUGO Victor. Préface, *Le Roi s'amuse*, Théâtre complet 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1963, (1ere éd. 1832).

HUGO Victor. *L'Homme qui rit*, Librairie Générale Française, 2002, (1ere éd. 1869)

LACAN Jacques. *Le Séminaire*, livre XX, Paris, Seuil, 1975.

LOCATELLI Aude. « Jazz et roman de formation : *L'Occupation américaine* de P. Quignard, *Be-bop* de Chr. Gailly et *Diabolus in musica* de Y. Apperry », *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, 2008, pp. 253-273.

MAKHÉLÉ Caya. *Ces Jours qui dansent avec la nuit*, Paris, Acoria, 2008.

MORGAN CONTEH John. "The Other Avant-Garde : The Theater of Radical Aesthetics and the Poetics and Politics of Performance in Contemporary Africa," in *Not the Other Avant-Garde : The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*, James M. Harding and John Rouse (ed), Ann Harbor, The University of Michigan Press, 2006, pp. 92-124.

MOUËLLIC Gilles. *Le Jazz, une esthétique du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

PARKS Suzan-Lori. *Venus*, New York, Theatre Communications Group, 2005, (1st ed. 1997).

RAUCH André. *Boxe, violence du XXe siècle*, Paris, Aubier, 1992.

RÉDA Jacques. *L'Improviste, une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, 1990.

SIMON Jean-Claude. *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Saint Paul, coll. Comprendre, 1985.

SIMON Sherry. *Hybridité culturelle*, Montréal, Éditions Ile de Tortue, 1999.

WILKINS CATANESE Brandi. *The Problem of the Color[blind] : Racial Transgression and the Politics of Black Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011.

Annexe

Entretien avec Denis Lavant, « C'est toujours le début d'une aventure », propos recueillis par Sylvie Ngilla, *Africultures/L'Harmattan*, no 77-78, juillet 2009, pp. 202-211.

Comment s'est faite votre rencontre avec *Big Shoot* ?

J'ai rencontré Koffi quand on était élève ensemble à la rue Blanche, à L'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) à Paris fin des années 70-79. On était tous les deux comédiens. Je ne crois pas qu'on ait travaillé de scène ensemble, mais je me souviens de l'avoir vu jouer une scène d'*Othello* et c'est drôle, car je me rends compte que cette époque-là a forcément à voir avec *Big Shoot*. Dans *Othello*, j'avais déjà été très impressionné par son travail tout en force et en puissance. À l'époque aussi j'avais commencé à faire du théâtre au lycée juste avant d'entrer à la rue Blanche et j'avais travaillé notamment une pièce que j'avais toujours beaucoup en tête d'un auteur belge, Michel De Ghelderode, *L'Escorial*. Pour moi, *Big Shoot* résonne vraiment dans cette pièce que j'ai jouée quand j'étais débutant. *L'Escorial* parle d'un duo assez cruel entre un roi (Philippe II d'Espagne) et son bouffon dans la région de l'Escorial pendant que la reine est en train de mourir. Dans la pièce, on va apprendre que la reine a été empoisonnée par le roi et finalement qu'elle était amoureuse du bouffon. Il y a une chose triangulaire et macabre en même temps, et il est question de chien aussi qui est à l'extérieur et qui est un tracas comme dans *Big Shoot*. Chez Kwahulé, il y a aussi cette femme à la fenêtre qui est évoquée par Stan et on ne sait pas si elle est imaginaire ou si c'est une personne vivante, mais elle termine la pièce. À la fin, Monsieur élimine Stan ; il

entend le chien et il y a encore la présence de cette femme. Pour moi, cette présence ouvre la pièce à un espoir, à quelque chose qui est vivant alors que Monsieur va vraiment vers l'annihilation de l'humain. Pour moi *Big Shoot* retentit dans tous les sens. C'est une fable farce. Et je ne sais pas si je la saisis bien tous les soirs. (*Rire*).

Et votre rencontre avec le texte ?

Oui, j'en ai parlé à Koffi qui m'a dit qu'il avait joué *L'Escorial* à une époque. Il s'est passé beaucoup de temps entre la période où on était élève-comédien à la rue Blanche et après. On a fait chacun son chemin et Koffi m'est réapparu en 2001 à Avignon, à la Chartreuse de Villeneuve, quand je jouais un spectacle entièrement poétique élaboré par Jacques Nichet, *La prochaine fois que je viendrai au monde*. J'ai croisé Koffi, il me donne un manuscrit en me disant : « Tiens, je te donne cette pièce, si ça te plaît tu en fais ce que tu veux ». Je ne savais pas qu'il écrivait, j'étais donc surpris, mais j'ai lu la pièce dans le train en repartant à Paris, et là, je suis rentré tout de suite dedans. Curieusement j'ai lu la pièce avec le souvenir de Koffi dans *Othello* ; je l'ai alors projeté dans le personnage de Monsieur et je me suis projeté dans celui de Stan. J'ai lu spontanément toute la pièce dans ce rapport-là. Aussi je me suis mis dans le personnage de Stan à la première lecture parce que la partition de Monsieur est une chose que j'avais déjà abordée comme énergie de jeu avec des personnages de théâtre comme Ubu ou Richard III, des personnages très tyranniques et très forts. L'énergie de Stan qui est plus creuse, ronde, parasitaire, inconséquente et presque candide est une énergie vers laquelle j'avais envie d'aller depuis longtemps car elle était plus inhabituelle dans ce que j'avais l'habitude de jouer. Du coup j'ai appelé Koffi le soir même en disant : « Allo, c'est

Stan », et il me dit : « Non, non ça ne va pas du tout, il faut que tu joues Monsieur. » Au départ, j'ai cherché un comédien pour faire Monsieur en face de moi en Stan. Ma première vision de la pièce a été dans un rapport physique de deux comédiens, un costaud et un plus malingre... Un rapport de brutes, de deux énergies comme celle du porteur et du voltigeur en acrobatie. Je n'étais pas du tout dans un rapport de théâtre psychologique ou intellectuel.

Vous êtes seul sur scène et vous jouez alternativement Monsieur (Le bourreau) et Stan (la victime). Ce parti pris me semble particulièrement judicieux et efficace notamment parce qu'aucune indication de personnage n'est donnée dans la pièce, bien qu'il y ait des échanges, des dialogues la pièce semble être écrite tel le long monologue schizophrénique d'un homme face à un public ou face à lui-même d'ailleurs. Aussi Koffi Kwahulé dit : « Monsieur invente Stan, sa victime, et fabrique l'« alibi » nécessaire à ses pulsions. » Comment avez-vous travaillé cette dualité ?

Je ne l'ai pas travaillée. (*Rire*). Ça s'est trouvé un peu par hasard que j'en vienne à jouer tout seul. Il y a plusieurs années qui se sont écoulés entre le moment où Koffi m'a donné la pièce et aujourd'hui. J'avais très envie de la montrer et de jouer dedans. Je me suis polarisé sur le personnage de Stan et j'ai cherché un Monsieur et ça a failli se faire une fois, mais ça n'a pas pu. J'ai continué à relire tout seul la pièce faute de pouvoir la mettre en chantier et je l'ai lue aussi plusieurs fois à titre d'exercice avec des comédiens que je rencontrais et d'autres productions, en faisant Stan ou en faisant Monsieur, et du coup je ne savais qui je devais jouer comme personnage. Aussi chaque fois que j'ai été confronté à un partenaire, je me suis rendu compte que ce n'était pas aussi simple de jouer à deux. C'est une pièce très musical et très rythmée et effectivement comme vous dites, il n'y a pas de dénomination des personnages, mais en même temps ils sont définis par leur

rythme de parole. La partition de Monsieur est extrêmement dense et la partition de Stan est presque dans un style télégraphique et très poétique. À un moment donné, je me suis retrouvé à la faire tout seul à la suite d'une proposition de Koffi l'an passé quand il y avait deux mois consacrés à son écriture au Lavoir Moderne et qu'il m'a proposé une carte blanche pour lire des textes. Je me suis dit que j'allais lire *Big Shoot*. Je me suis appliqué à lire les deux voix de la pièce comme une partition sans forcément composer des personnages. À partir de là Hervé Breuil, le directeur du Lavoir, m'a proposé de réaliser complètement la pièce seul. Mais je ne renonce pas à l'idée de la jouer à deux un jour.

***Big Shoot* est une pièce très dure et en même temps les personnages ont quelque chose de clownesque absurde dans leur rapport et leur manière de se raconter, de se réinventer dans leurs histoires vraies ou fausses. Votre formation à l'École du Mime notamment vous a-t-elle aidée à construire ces personnages ?**

Je n'ai pas fait d'école de mime, mais j'ai fait du mime. Ma formation de base est le mime, l'acrobatie et la commedia dell'arte. C'est ma particularité de comédien. Je suis avant tout dans l'expression physique avant la parole. Je suis absolument nourri de ça, mais je n'y pense plus. C'est inscrit en moi. Mes premiers maîtres de jeu à travers les spectacles que j'ai vus ce sont Marceau, Chaplin, Buster Keaton, Apo Max... C'est cette énergie purement physique qui m'aide mais je n'y pense pas. Quand j'ai pensé la pièce seul, j'ai d'abord voulu m'inspirer d'un effet de Marceau dans une pantomime de *David et Goliath* avec un paravent, mais en travaillant le texte, je me suis dit que je voulais aller dans une direction plus confuse et plus nette dans la passation d'un personnage à l'autre.

Pour moi ce n'était pas anodin de faire ça car la gémellité est quelque chose qui me concerne...

C'est-à-dire ? Vous avez un frère jumeau ?

Non ! (*Rire*). Je veux parler de la dualité de la personnalité humaine et je ne sais pas si elle est vraie pour tout le monde, mais elle retentit pas mal dans la littérature. Je suis fasciné par le thème de Mister Jekyll et Mister Hyd, entre la pulsion malfaisante et la pulsion bonne, sociable qui sont compliquées dans *Big Shoot* mais aussi chez Dostoïevski par exemple entre la personnalité de Mychkine et Rogogine. J'ai donc travaillé la pièce de Kwahulé à partir de cette composante de la nature humaine. Ces deux pôles qui se définissent dans la vie de tous les jours. Il y a des gens sur lesquels on a un ascendant, et en étant la même personne il y a des gens qui peuvent vous impressionner. C'est ce jeu-là de balançoire qui m'intéresse. J'ai essayé de trouver en moi-même ces deux voies, ces deux énergies et de les faire jouer ensemble. Pour moi le spectacle évolue. Monsieur était plus actif que Stan dans les premières représentations, et au fur et à mesure Stan a commencé à prendre plus de maturité. Je suis parti des sensations que j'ai eues à la première lecture avec le rapport de l'autorité forcenée et perverse de Monsieur et en face Stan qui est complètement agaçant dans sa manière d'être à contrario, à contretemps.

L'écriture de Kwahulé est particulièrement musicale dans l'interruption des rythmes et la présence constante des répétitions des mots qui résonnent comme des sons. Et Kwahulé en effet revendique une écriture traversée par le jazz. Aviez-vous également cette approche musicale du texte dans le jeu ? Comment vous est venue l'idée par exemple d'utiliser des concertinas sur scène ?

Je n'ai pas abordé le texte à travers le jazz. Je travaille beaucoup les concertinas même si je ne suis pas un professionnel. Dès la première lecture j'avais déjà cette idée en tête d'aller vers un univers de cirque et de clowns. Le clown est une idée à laquelle je pensais beaucoup, mais pas dans un cliché car je ne sais pas où est le clown. Pour moi, la pièce rentre dans cet espace du comique qui n'est pas drôle mais drolatique. L'histoire part d'une situation dramatique, tragique et cruelle, mais à un moment donné elle peut passer dans le comique puis repasser dans l'effroi. C'est un peu mon idéal du comique, c'est-à-dire de pouvoir faire la navette entre ce qui fait très peur et quelque chose qui est très grotesque et pathétique. Donc ce n'est pas le cliché du clown avec le nez rouge. Cet élément 'concertina' m'intéresse par rapport à cette définition de la pièce. J'ai deux concertinas qui correspondent chacun à un des personnages, il y en a qui un qui est noir avec un ton assez gras et l'autre qui est plus petit avec un ton plus aigu et qui correspond au timbre de Stan. C'est une étape de travail, j'ai tenté de les introduire sur scène, mais dernièrement je suis revenu à une formule pure, sans musique...

Pourquoi ?

Parce que c'est du travail. Je possède à peu près la partition de la pièce, mais je n'ai pas fini de fouiller la moelle de ce qui se dit. Je sais que j'ai des boulons à resserrer au niveau du rythme et de la définition. Je veux aller plus loin dans la perfection de la pièce avant d'introduire la musique. N'étant pas musicien, jouer un instrument me demande beaucoup de concentration, et cela me laisse moins l'esprit libre pour l'interprétation. Donc pour l'instant je suis revenu à la formule simple, mais ça ne veut pas dire que je ne réintroduirai pas la formule des concertinas. Je me laisse le temps. Il y a tout un univers

qui n'est pas présent sur scène mais qui est évoqué dans la pièce. C'est délicat à travers tous les écueils de la pièce qui est assez chaotique de conduire la trajectoire, et je me dis qu'il faut que ça retentisse à travers les personnages comme la peur de Monsieur par rapport au chien ou sa susceptibilité par rapport à l'anglais.

Comment comprenez-vous ce qui constitue le 'Big Shoot' dans la pièce ?

C'est ce qui n'existe pas. C'est ce qu'on ne peut pas atteindre. C'est l'extase artistique ou amoureuse. En ce qui concerne Monsieur, c'est l'aspiration à passer au-delà des contingences humaines. Il se prend pour un démiurge. Il a cette aspiration à être au-dessus de l'humanité tout en étant destructeur. Ça me fait penser à Richard III où il n'y a plus de règles, mais chez Monsieur il y a quelque chose de l'ordre d'une quête impossible. La première fois a été un shoot. Il y a cet évanouissement. Ce qui est marrant, c'est que Monsieur ne se considère pas comme un meurtrier mais comme un artiste en tuant les gens. C'est un questionnement sur la création artistique. Monsieur dit qu'il veut aller plus loin dans sa passion mais ce n'est pas possible parce qu'il y a des spectateurs ; cela devient donc du commerce. Même dans cette figure de bourreau, il y a la notion de vouloir se perdre à travers son art. En ce moment je suis en train de lire les *Lettres* de Van Gogh pour une lecture publique à Nantes. Pour moi, Van Gogh est dans la même problématique, même si c'est un peintre. C'est l'idée que la création passe par l'autodestruction, ou en est la limite. On peut prendre la pièce dans des angles différents. Ma première impression est que la pièce est une bouffée d'oxygène parce qu'il y a le rapport farcesque. Le 'Big Shoot', c'est de l'ordre de l'improbable, c'est la prétention ou la quête qui tient debout Monsieur, mais on ne sait même pas si c'est exact. Il est tordu. Il

est con ! (*Rire*). Il est vraiment taré. (*Rire*). Et en même temps, c'est une caricature de personnage puisque son exemple suprême c'est l'Amérique et le jeunesse américaine.

Il est dans le spectacle absolu...

Oui, il est dans la représentation absolue. Il est dans une quête égoïste qui n'est que dans la destruction. Son concept d'artiste bourreau est complètement perverti. Ça me fait penser à Van Gogh d'un côté , vers l'extrême beau mais de l'autre côté à Gilles De Rais parce que plus il tue, plus il jouit en tuant, et plus est dans l'inassouvissement. La pièce me fait réfléchir aussi à la vacuité, au manque absolu qui fait partie de l'humain et qui ne peut pas se combler. Si c'est révéler, c'est une course vers l'anéantissement.

Vous dites que Monsieur est fou et con. C'est un meurtrier mais en même temps la pièce montre aussi que la société est malade et même le spectateur qui a payé très cher sa place. La pièce parle aussi de cette consommation sociale. Le 'Big Shoot', c'est peut-être aussi cette dose que le spectateur prend dans le voyeurisme des crimes de Monsieur bourreau-artiste.

Oui je n'ai pas défini si le 'Big Shoot' concerne seulement Monsieur et sa victime ou si ça concerne le spectateur... Mais oui, ça parle beaucoup de la société du spectacle, du théâtre, des shows, du cinéma où il y a une surenchère d'effets spéciaux. Et plus il y a de la surenchère moins ca existe et plus on en veut.

Vous jouez de manière très physique ces rôles et cela accentue la tension entre les corps, les mots et rend palpable la tension même du huis clos. Cet excès du corps témoignerait-il dans la pièce de la violence primitive et insupportable de et dans l'être humain ? Je pense notamment au thème de la culpabilité du meurtre du frère dans l'histoire d'Abel et Caïn qui revient souvent dans l'écriture de Kwahulé.

Je suis à l'écoute des spectateurs et des sensations, mais je ne me suis pas dit que ce sont deux personnages qui se débattent dans un seul corps. Je n'ai pas réfléchi à cela.

L'engagement physique est la base de mon travail. L'expressivité corporelle, être dans le mouvement est ma jubilation personnelle et c'est quelque chose que je continue à travailler et à sculpter. Ce qui m'intéresse dans le rapport Monsieur/Stan, c'est la manière dont Monsieur travaille comme un sculpteur sur le corps de Stan avec des insultes. Il y a très peu d'atteintes physiques...

Il y a une claque à un moment...

Oui, mais c'est tout. Il y a juste une baffe et en plus Monsieur s'en veut de l'avoir donnée. Ce qui est juste dans la pièce, c'est la travail de l'autre au corps par la parole. Au niveau du rapport physique il y a une chose que j'avais travaillée il y a longtemps dans un stage dans la commedia dell'arte et qui m'a beaucoup parlé, c'est un canevas entre deux personnages, Capitaine et Puccinella. C'est exactement les mêmes lignes d'énergie. Ce sont deux entités qui sont des masques à moitié humain, moitié démon, donc avec un côté très animal. J'avais travaillé cela. Le Capitaine est un personnage hâbleur avec beaucoup de gestes et Puccinella, un personnage napolitain qui est tout en rond, bossu, nonchalant et en même temps qui utilise l'énergie de l'autre. C'est un peu ce rapport-là que je vois dans la pièce de Koffi. Je mets cela d'abord à l'extérieur et en même temps je m'intéresse beaucoup au débat intérieur qui existe à l'origine, c'est-à-dire la résolution de l'individu. J'ai l'impression qu'il y a beaucoup de choses qui vont de travers dans les conflits sociaux et internationaux et qui existent parce qu'il y a une non-résolution de la dualité humaine. Il n'y a pas de réconciliation à l'intérieur de l'être humain même avec la psychanalyse ou la religion. Il y a un peu cette conscience-là de manière globale, mais elle n'est pas véritablement prise en compte. C'est dans la littérature avec les poètes et les

écrivains qu'on retrouve cette vision. D'ailleurs je dis deux par rapport à la dualité chez l'être humain, mais il peut y avoir trois. Je ne sais pas combien on est à l'intérieur mais il y a déjà au moins deux pôles. En tant que comédien je suis confronté à la multiplicité, aux voix des autres mais aussi aux voix intérieures. Le travail au théâtre est très précieux pour analyser cela, c'est-à-dire la conscience quand on est sur scène d'être plusieurs, d'être dans plusieurs éléments de présence, dans la présence qui est en train de jouer, dans la présence émotionnelle qui vit et dans la présence du marionnettiste qui manœuvre et qui est conscient de la réalité, du déroulement de la représentation, des accidents d'accessoires ou autres dans le public. Donc il y a plusieurs niveaux de conscience.

Le spectacle est une reprise puisque vous l'avez joué pour la première fois du 21 août au 15 septembre. Avez-vous rencontré des difficultés ou procédé à des aménagements dans votre jeu ?

Oui, l'aménagement que j'ai voulu faire c'est les concertinas, le music hall, c'est-à-dire introduire un élément musical. Dans mon idée, c'est un spectacle qui doit évoluer, que j'ai créé au Lavoir qui est un lieu brut qui convient parfaitement à cette histoire même pour imaginer cette cage de verre. C'est une deuxième mise en jeu du spectacle avec le souvenir des premières représentations, mais qui a déjà mûri. Je ne savais pas comment les gens allaient réagir pour la reprise car le spectacle a très bien marché lors du premier jet avec le public et la presse. Ça me laisse perplexe car trois semaines plus tard j'essaye de retrouver des sensations que j'ai eues la première fois. Les choses bougent et passent très vite car je ne suis plus forcément dans la même humeur. J'ai plus le trac, je suis plus inquiet aujourd'hui de savoir comment je joue le texte. Je commence à jouer Monsieur et Stan, mais après je me pose la question « mais où sont-ils ? » (*Rires*). J'essaye d'être

timide, de les remettre en jeu tout en étant conscient qu'il y a moyen de creuser encore et de continuer à définir. Même si la pièce existe comme ça, c'est du spectacle vivant. Une pièce n'existe pas dans la répétition. Ça ne tient debout que s'il y a toujours une dynamique. Dès qu'on est dans la répétition pour moi c'est mort. Je suis toujours en état d'alerte. En même temps je suis mon seul regard et écoute extérieure, par conséquent je joue et en même temps je me mets en observation en me demandant pourquoi là il y a eu une chute d'attention dans le public ; alors je fais des réparations en vol. J'essaye de goûter la pièce puis pour ce soir, par exemple, je me dis qu'il faut que je radicalise un peu plus la fin. Et je ne sais pas comment je vais faire ce soir. (*Rires*).

Aussi Michèle Guigon vous a aidé pour la mise en jeu.

Oui, c'était très bien. Michèle Guigon est une comédienne et metteuse en scène qui est plutôt dans le domaine du solo du clown. Elle m'avait sollicité pour une pièce il y a longtemps, et en fait je ne connaissais pas du tout son travail. Quand Hervé Breuil m'a proposé de faire seul la pièce, j'ai dit d'accord mais je me suis quand même dit que je n'étais pas metteur en scène. Il me fallait quand même quelqu'un qui me donne un retour, qui m'aide à faire des choix, à préciser des choses, à encadrer. Le jeu, c'est quelque chose qui me concerne. Je sais diriger et je peux diriger des gens mais je ne m'y connais pas du tout dans ce qui est du rapport technique à la lumière ou au son. Donc j'ai fait appel à Michèle. J'ai d'abord travaillé tout seul avec les deux personnages, elle est venue et on travaillé en dialogue mais pas de la manière classique comme avec un metteur en scène-patron qui est une formule qui me fatigue dès fois. Elle est partie de ce que je proposais, de l'esthétique de la manière dont je voulais jouer et elle m'a aidé à ce que ce soit le plus

lisible possible, c'est-à-dire préciser avec son travail de clown la lisibilité du passage de Stan à Monsieur. Ça a été utile d'avoir simplement une interlocutrice pour définir des choix, par exemple, d'un truc aussi bête que le flingue de Monsieur dans la pièce. J'avais acheté des flingues en plastique, des trucs de même, pour voir comment ça jouait avec un accessoire et puis finalement on s'est dit que c'était mieux que ce soit pur...

Que vous mimiez l'arme avec votre main...

Oui et on finit par y croire. Michèle et moi avons été vraiment en phase. Mon idée était de faire un travail qui repose sur le jeu du comédien à l'inverse des travaux de plasticiens qui envahissent de plus en plus le théâtre. Pour moi, ils sont la négation du théâtre et du comédien car ils imposent des images avec beaucoup d'effets, de sons et de moyens. C'est de la fascination pour l'image qui ne m'intéresse pas et que je trouve même dangereuse car elle peut trimballer des idéologies. Ça fige la pensée. Le fait que le comédien donne prise sur l'émotionnel d'un texte et sur un imaginaire, c'est quelque chose qui laisse le spectateur libre d'interpréter, d'avoir ses images, de refuser de rentrer dedans et de se les réapproprier avec son émotion. C'est tendre un voile, un écran imaginaire sur lequel il y a l'imaginaire de l'auteur, du comédien et du spectateur qui se rencontrent. Pour moi, c'est cela le théâtre. J'étais en phase sur cela avec Michèle. Elle m'a beaucoup aidé à donner forme au spectacle.

Quelle a été la réception et les réactions des spectateurs ?

La première réception de mes amis, des spectateurs et même de ce que j'ai lu dans la presse a été plutôt encourageante à continuer le spectacle. Ça m'a fait plaisir car c'était

une reconnaissance pour mon travail et aussi sur le fait que c'était absolument cohérent de le jouer seul, c'est-à-dire que le texte de Koffi se faisait très bien entendre. Après il y a eu différents avis. J'ai été confronté à des gens qui prenaient le spectacle tel quel en l'appréciant, d'autres ont séparé mon travail et le texte, mais je pense que c'est une démarche très contemporaine des soi-disant intellos et de la presse qui sont un peu tatillons vis-à-vis d'un texte dont ils ne comprennent pas très bien la direction. C'est ce que j'aime dans le texte d'ailleurs. Il y a beaucoup d'ambiguïtés. Il y a des gens qui prennent au premier degré les propos de Monsieur qui sont machistes, homophobes, et assez ignobles mais qui sont Monsieur. Pour moi, ça s'équilibre car j'ai vraiment l'impression de montrer deux personnages qui se débattent, deux rapports humains et il n'y en a pas un pour racheter l'autre. Stan est con aussi ! (*Rire*). Il a cette acceptation d'être victime au long terme pour passer à la télé. (*Rire*). J'ai senti de la part de certaines personnes une perplexité par rapport à cet ovni qu'est *Big Shoot*. Elles se demandent comment comprendre la pièce, si c'est comique, cynique ou tragique. Mais en fait il n'y a pas d'étiquettes, *Big Shoot* est inétiquetable. C'est ce qui me plaît. Si je joue c'est pour donner du bonheur à travers un matériau qui vaut la peine, que ce soit Shakespeare ou Koffi Kwahulé, avec des choses qui ont une densité poétique mais aussi pour qu'il y ait de la jubilation. Peu importe que ce soit à travers le comique ou le tragique, ce qui est essentiel, c'est qu'il y ait de la vie, que ça ouvre un appétit de vie surtout et pas de se morfondre ou d'être dans la complaisance, la réflexion ou la dissection. Pour moi le meilleur que je peux entendre du spectacle, c'est quand les gens ressortent regonfler et contents. Je m'amuse beaucoup à travers un personnage à dire des grosses conneries.

(Rire). Je prends beaucoup de plaisir à jouer les personnages, mais je n'en prends aucun au pied de la lettre. Je reste marionnettiste des deux.

Cette expérience du *Big Shoot* vous donne-t-elle envie de lire et jouer d'autres textes de Koffi Kwahulé ?

D'en lire sûrement car je ne connais pas ses autres textes. J'ai lu *Big Shoot* et je me suis arrêté là. Le matériel était déjà assez conséquent, mais j'aime bien son écriture, son langage. C'est très personnel et original. On sent une vraie personnalité d'écrivain et d'écrivain de théâtre car ses mots et ses personnages sont très plaisants à dire. Aussi je sais qu'il a écrit pas mal de pièces.

C'est peut-être le début d'une aventure...

C'est toujours le début d'une aventure. (Rire).

INDEX

A

Abirached..... 120, 209
abject..... 101, 242, 243
abjection..... 101, 239, 241, 274
Afrique iii, 1, 4, 5, 6, 7, 8, 14, 16, 17, 18,
20, 22, 24, 30, 31, 32, 33, 42, 44, 46,
47, 49, 50, 51, 53, 55, 58, 62, 63, 66,
70, 80, 81, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93,
97, 100, 108, 109, 117, 123, 124, 125,
127, 130, 137, 141, 144, 146, 157,
160, 163, 164, 165, 166, 168, 170,
173, 175, 182, 185, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 200, 201, 202, 203,
204, 209, 210, 211, 212, 214, 216,
218, 219, 220, 225, 228, 245, 246,
247, 248, 249, 250, 251, 262, 263,
264, 267, 271, 272, 274, 275, 276,
277, 278, 279
Agamben..... 10
Aledji..... 248, 275
Alemdjrodo..... 90
aliénation.. 35, 47, 58, 82, 158, 162, 173,
174, 183
Angel-Perezle..... 75
apartheid..... 70
apocalypse..... 2, 64
Aristophane..... 43
Aristote..... 15, 74, 80
art total..... 87, 89
Artaud..... 79, 122, 127, 185
attracteur étrange..... 76
Augé..... 26, 33, 97, 98, 276, 279
authenticité culturelle..... 88

B

Ba..... 36
Baartman..... 233
Baker..... 75, 273
Balibar..... 157, 226
Bancel..... 229
Barba..... 209
Barbolosi..... 53, 141, 200
Barthes..... 13
Béart..... 84
Beckett 48, 122, 128, 129, 176, 185, 280
Belinda..... 34
Bemba..... 14, 34
Bérard..... 253
Beyerchen..... 66
Bhabha..... 16, 160, 212, 268
Bidima..... 128, 129
bifurcation..... 76
Blanchard..... 228, 229
Boëtsch..... 229
Boiron..... 262
Bonn..... 87
boucle tétralogique..... 61
boxe. 28, 29, 97, 110, 111, 112, 113, 277
Brecht..... 11, 79, 122
Brook..... 122, 209, 210

C

Camus..... 68
Carles..... 151, 152
catastrophe 15, 18, 25, 64, 65, 72, 74, 75,
273
catastrophes..... 2, 64, 75, 76, 273
centre..... 18, 56, 59, 124, 159, 267
Cévaër..... 16, 17

- Chabert..... 122
- Chalaye . i, 6, 7, 9, 14, 32, 42, 46, 48, 63, 81, 88, 90, 91, 97, 101, 102, 109, 112, 118, 130, 137, 164, 166, 173, 189, 192, 195, 211, 212, 218, 220, 225, 238, 245, 246, 263, 266, 275, 277, 278, 279
- Chancé..... 48, 49, 186
- chaos ... iii, 2, 4, 7, 10, 11, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 36, 38, 40, 41, 45, 48, 49, 51, 54, 56, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 73, 77, 78, 86, 88, 92, 98, 104, 110, 112, 113, 114, 117, 119, 125, 127, 129, 130, 134, 138, 152, 153, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 179, 182, 185, 186, 187, 188, 193, 195, 197, 211, 212, 217, 221, 222, 223, 229, 234, 236, 242, 243, 245, 246, 249, 251, 252, 253, 257, 261, 263, 264, 267, 273, 275
- Chaos-monde 252, 253
- Chenuaud 166, 245, 279
- Chevrier..... 1, 97
- choralité..... 6, 141, 144, 170, 191
- circularité 120, 125, 127
- clandestin 205, 206, 207, 229, 257
- colonisation 5, 35, 50, 70, 86, 89, 159, 174, 201, 220, 224, 231, 263
- colonisés..... iii, 1, 2, 33, 82, 88, 229
- color blind*..... 209, 216, 217
- Comolli 151, 152
- confusion 8, 13, 56, 59, 92, 94, 173, 182, 204, 208, 250, 261
- Conteh Morgan 217, 249, 261, 262
- contemporain.... 1, 7, 10, 12, 18, 32, 120, 121, 122, 138, 148, 160, 168, 170, 218, 272, 276
- contemporaines ... iii, 4, 6, 11, 18, 21, 24, 25, 32, 40, 41, 45, 46, 47, 49, 52, 56, 59, 63, 64, 66, 69, 73, 75, 81, 89, 92, 93, 97, 104, 109, 121, 122, 129, 130, 131, 141, 142, 144, 146, 149, 168, 170, 186, 189, 212, 218, 220, 225, 229, 230, 236, 237, 238, 246, 253, 260, 261, 264, 266, 272, 278, 279
- corps . 7, 9, 25, 30, 31, 51, 52, 53, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 76, 103, 105, 107, 109, 110, 112, 113, 116, 119, 127, 133, 137, 141, 142, 143, 144, 163, 167, 171, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 189, 191, 196, 204, 205, 206, 221, 223, 225, 226, 228, 229, 233, 236, 237, 241, 243, 246, 248, 254, 258, 266, 275, 276, 277, 289, 290
- cosmocide 24
- cosmogonies..... 36, 227, 273, 274, 280
- cosmopolite 4
- Courlander..... 41
- Craig..... 79, 122
- création. 9, 17, 26, 30, 31, 35, 36, 41, 45, 46, 47, 49, 59, 73, 81, 83, 85, 87, 88, 90, 92, 112, 117, 123, 160, 176, 186, 192, 194, 202, 213, 219, 225, 237, 249, 263, 264, 270, 271, 288
- crise 2, 14, 27, 29, 32, 63, 75, 80, 93, 99, 103, 117, 120, 132, 133, 134, 137, 154, 155, 165, 167, 172, 177, 181, 184, 239, 263
- D**
- Dadié..... 267
- Danan 12, 13
- décolonisation 264
- déconstruction 6, 121, 146
- Deleuze 15, 62, 104, 105, 107, 117, 127, 128, 129, 176, 177, 185, 186, 273, 274
- Delore..... 132
- déplacement iii, 5, 89, 198, 261
- déracialisation .. 208, 209, 213, 215, 216, 217
- déracinés 195, 203, 205, 206
- déraillement..... 37, 48, 172, 176
- Derive..... 124, 280
- Derou..... 229
- Derrida 15
- désarticulation 9, 18, 52, 53, 75

désenchantement iii, 1, 81, 100, 262, 263
désordre.. 3, 8, 13, 18, 23, 27, 29, 30, 36,
38, 41, 45, 52, 53, 56, 61, 85, 93, 126,
131, 167, 168, 182, 187, 204, 207,
223, 227, 253, 261, 264, 267
Diagana 169
diasporaiii, 4, 5, 8, 11, 17, 18, 32, 36, 59,
211, 219, 250, 251, 254, 259, 260,
261, 263, 264, 267
Didiga..... 3, 57, 84, 123, 162, 262
Diop..... 34, 159
dispersion 4, 6, 32, 119, 138, 263, 267
Djerbeubeu 163
Dolisane-Ebosé 40
Dolisane-Ebossè..... 165
dramaturgies iii, 7, 11, 12, 18, 21, 24, 32,
35, 36, 45, 55, 59, 62, 63, 65, 72, 74,
81, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 101, 103,
104, 108, 109, 110, 121, 127, 129,
130, 131, 132, 134, 137, 138, 140,
141, 142, 144, 146, 149, 156, 166,
168, 170, 171, 180, 183, 189, 194,
197, 198, 203, 207, 212, 213, 217,
218, 219, 220, 223, 225, 226, 238,
246, 247, 253, 261, 263, 264, 266,
272, 273, 275, 277, 278, 279
Du Bois 208, 217

E

Efoui.. iii, 7, 8, 10, 16, 20, 25, 37, 43, 44,
49, 51, 53, 66, 69, 78, 89, 90, 91, 97,
98, 99, 100, 103, 104, 109, 110, 116,
118, 119, 121, 131, 132, 136, 137,
141, 145, 146, 160, 164, 165, 166,
170, 171, 177, 179, 183, 189, 190,
191, 195, 197, 198, 200, 219, 221,
239, 245, 247, 251, 254, 257, 261,
265, 270, 275, 277, 279
Elbadawi 238, 266, 279
Eliade 36, 56, 57, 227
énergétique iii, 8, 48, 58, 66, 106, 113,
127, 185, 261, 264
énergie..... 35, 41, 44, 45, 58, 66, 87, 181,
283, 285, 290

entre-multiple 211
envol..... 161, 186, 189, 190, 257
esclavage 5, 28, 35, 70, 115, 125, 146,
151, 159, 196, 214, 220, 230, 263
esclaves 5, 44, 144
espace.. iii, 13, 17, 18, 23, 26, 36, 39, 43,
44, 45, 46, 54, 57, 59, 65, 73, 75, 81,
82, 85, 89, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 103,
104, 108, 113, 117, 126, 127, 133,
141, 154, 156, 160, 176, 182, 188,
203, 225, 236, 237, 243, 245, 248,
252, 260, 263, 265, 267, 273, 287
espaces 17, 19, 21, 37, 39, 41, 45, 57, 90,
93, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104,
109, 111, 117, 120, 166, 195, 198,
206, 245, 247
esthétiques... iii, 6, 11, 19, 25, 35, 49, 57,
79, 84, 86, 88, 117, 129, 152, 162,
165, 194, 197, 211, 217, 238, 249,
251, 253, 261, 263, 264, 267, 272
ethniques 2, 65, 74, 158, 209
étranger 21, 38, 39, 40, 143, 154, 178,
179, 181, 183, 184, 185, 204, 221,
225, 228, 236, 239, 243, 246, 254, 265
Etsy 100, 101
exil..... 4, 17, 34, 35, 105, 109, 164

F

Fanon..... 158, 174
Fergombé 179, 180
Fiangor 91, 168, 169, 182, 247
Figolé 187
FITEB 249
FITMO 250
folie 23, 39, 47, 69, 99, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 173, 174, 175, 176,
180, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
188, 192, 255, 273
Foucault..... 15, 69
Fourcaut 236
fractal 31, 32, 78, 98, 103, 117
fractalité 18, 170
fragmentation iii, 7, 9, 14, 19, 32, 117,
133, 138, 154, 188, 255, 261, 265

francophones iii, 4, 7, 18, 88, 90, 103,
161, 164, 166, 238, 248, 254, 261,
264, 266, 274, 277, 278
Frankétienne... 15, 48, 49, 186, 188, 273,
277, 279
Freda 91
Freud 93, 177
frontières 19, 32, 137, 149, 156, 157,
158, 161, 164, 165, 166, 169, 180,
181, 182, 196, 213

G

Garnier 87, 272
Gbouablé 24, 25, 63, 86
génération.... iii, 1, 4, 8, 9, 10, 14, 16, 19,
21, 25, 36, 63, 65, 74, 84, 85, 89, 100,
159, 160, 164, 165, 166, 191, 196,
201, 202, 219, 221, 225, 237, 238,
243, 245, 246, 249, 252, 254, 257,
260, 261, 263, 264, 276, 278
Genet 122
Genette 80
Gleick 15
Glissant 252, 253
globale iii, 6, 19, 247, 252, 257, 264, 290
globalisation 18
Griaule 41, 204
Griotique 3, 84, 86
Gründ 196
Guattari 62, 104, 105, 107, 177, 185
guerres..... 2, 15, 52, 65, 66, 74, 158, 214

H

Hall..... 5, 153, 273
Harding 261, 262, 267, 268, 281
Hawkins 153
Hayles 92, 93
hétérogénéité 130, 142, 210, 260
Hourantier 3, 4, 35, 57, 84, 86
Huet 239, 240
Hugo 196, 234, 235, 236, 281
hybride iii, 5, 138, 160, 203, 213, 220,
222, 223, 225, 227, 229, 230, 234, 268

hybrides iii, 7, 12, 220, 252

I

identité. iii, 4, 5, 9, 10, 16, 17, 19, 29, 31,
32, 36, 48, 62, 72, 73, 78, 81, 88, 95,
96, 101, 114, 140, 149, 151, 152, 158,
160, 166, 174, 176, 183, 185, 191,
193, 196, 197, 198, 200, 203, 206,
207, 210, 211, 212, 215, 218, 220,
223, 226, 230, 237, 241, 245, 246,
249, 252, 253, 257, 261, 263, 265,
268, 275
identités plurielles 203
immigration.... 39, 40, 47, 175, 185, 198,
201, 205, 206, 208
immigré 39, 136, 155, 171, 173, 198,
200, 205, 256, 265
imprédictibilité 15, 66
imprévisible. 73, 140, 146, 147, 153, 175
improvisation 18, 146, 147
inachèvement 78, 117, 191, 203, 204,
205, 206, 207, 219, 222, 263, 267
indépendances ... iii, 1, 2, 4, 8, 33, 57, 63,
81, 82, 86, 88, 90, 92, 100, 122, 193,
209, 263, 281
instabilité..... iii, 4, 6, 12, 53, 62, 92, 161,
166, 170, 178, 183, 219, 261

J

Jefferson 187, 193, 194, 195
Jules-Rosette 260

K

k.-o 29, 108, 110, 111, 113, 114, 116,
117, 120, 277
Kane 82, 83, 141, 276
Keïta 33, 63, 163
Kesteloot 1, 2, 64
Ki-Yi M'Bock..... 57, 87, 162
Koly..... 61, 84, 162
Konaké 33
Konkobo..... 25

Kotchy..... 84, 85
 Kotéba..... 57, 163
 Koukoui..... 247, 279
 Kourouma 3, 52, 82, 89, 90, 122, 123,
 278, 281
 Kristeva..... 80, 101, 241
 Kwahulé iii, 1, 6, 7, 8, 11, 20, 25, 26, 28,
 30, 37, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 52, 65,
 68, 69, 71, 74, 78, 91, 97, 98, 99, 102,
 109, 110, 111, 112, 114, 116, 121,
 125, 126, 133, 135, 136, 137, 138,
 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148,
 149, 151, 152, 154, 156, 160, 164,
 170, 171, 172, 173, 174, 178, 191,
 192, 195, 197, 201, 205, 206, 213,
 215, 216, 220, 221, 223, 227, 230,
 231, 233, 234, 238, 247, 248, 251,
 254, 257, 258, 261, 265, 275, 276,
 277, 278, 279, 282, 284, 286, 289,
 294, 295

L

Labou Tansi 3, 14, 20, 22, 23, 24, 25, 26,
 28, 35, 63, 73, 82, 86, 88, 117, 129,
 162, 169, 210, 211, 275, 276, 278, 279
 Lacan..... 180
 Lallemand 33, 279
 Lamko 91, 97, 247
 Lavant 142, 143, 279, 282
 Le Guen..... 6, 7, 141, 238, 266
 Lehmann 15
 Lemaire 229
 Lenoir 211
 Leservot..... 248
 Ligier..... 247, 279
 Liking. 3, 35, 57, 58, 59, 63, 84, 87, 162,
 163, 253, 262, 267, 276, 278
 liminalité 18, 110
 limite .. 83, 101, 128, 129, 157, 167, 244,
 245, 288
 locale iii, 252, 257
 Locatelli 153
 Lorenz 62
 Lyotard..... 14, 103

M

M.A.S.A..... 249
 Mac Nee 91
 Madel 215
 Magnier 22, 23, 129, 210, 211, 274, 278,
 279
 Maingueneau..... 161
 Makhélé. iii, 8, 11, 20, 32, 49, 52, 54, 55,
 59, 60, 68, 77, 78, 91, 93, 99, 101,
 102, 110, 111, 112, 121, 123, 133,
 145, 160, 164, 168, 169, 170, 171,
 175, 177, 182, 191, 195, 220, 221,
 226, 238, 240, 254, 261, 265, 266,
 267, 278, 279
 Mamiwata 228
 Mandelbrot..... 15, 32, 78, 98
 Marleau 214
 Martial..... 34, 93
 Mateso..... 197
 Mbembe 70, 72, 216, 230, 236
 Mbile..... 170, 171, 279
 Médéhouégnon..... 249, 250, 251, 259
 Mégevand..... 63
 Melone 83, 85
 mémoire ... 7, 9, 54, 68, 73, 94, 111, 118,
 130, 131, 132, 134, 151, 153, 199,
 228, 231, 239, 254, 265
 Mesguich..... 211
 Miano 159
 Miller..... 7, 9, 10, 61, 62, 108, 137, 141,
 191, 192, 237, 238, 243, 244, 266, 279
 Minich Brewer i, 7, 103, 141, 142
 Mnouchkine 209
 moderne..... iii, 10, 15, 34, 42, 51, 57, 83,
 84, 87, 120, 130, 142, 163, 170, 175,
 178, 182, 194, 196, 226, 252, 263,
 272, 273, 276
 mondialisation..... 26, 144, 250, 251
 mondialité 248
 monstre..... 203, 220, 221, 225, 227, 229,
 233, 234, 235, 236, 239, 241, 243,
 246, 281
 Morin..... 61, 65

Mouëllic ... 109, 114, 147, 151, 215, 247, 279
 Moura..... 161, 254, 261, 277
 Mouralis 81
 Mpunga 138, 259
 multiculturalisme 5, 160
 mythes . iii, 18, 20, 32, 33, 35, 36, 41, 45, 46, 49, 50, 54, 57, 87, 123, 228, 262, 279

N

N'Goran 1, 81, 89
 Naugrette..... 263
 Ndao 34, 35
 négritude 1, 5, 64, 82, 197
 Ngal..... 3, 81, 82, 90
 Ngilla..... 110, 116, 143, 282
 Niangouna... iii, 8, 20, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 78, 99, 103, 111, 112, 121, 132, 133, 137, 144, 145, 160, 162, 164, 171, 191, 195, 205, 206, 207, 221, 229, 257, 261, 265, 276, 280
 Nietzsche..... 70, 127
 Nony..... 109
 normes.. 19, 89, 152, 156, 221, 230, 236, 243, 245

O

oiseau 188, 191, 205, 237, 271, 278, 281
 oralité 3, 48, 49, 124, 141, 146, 151, 170, 174, 188, 219, 280
 origine 4, 5, 8, 13, 21, 32, 33, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 62, 64, 71, 109, 148, 155, 164, 177, 178, 180, 187, 190, 195, 198, 205, 208, 212, 214, 215, 217, 219, 220, 222, 229, 243, 246, 251, 254, 290
 ouverture .. 2, 4, 40, 74, 87, 92, 133, 169, 182, 196, 213, 246, 256, 263

P

panafricains 1

Parks..... 233
 Pavis..... 11, 209
 peuple4, 17, 22, 34, 35, 47, 69, 113, 173, 186, 189, 194, 226, 276
 Philoctète..... 187
 Pirandello 122
 Pizzato..... 50
 Pliya .. iii, 7, 8, 20, 34, 52, 61, 62, 65, 69, 72, 76, 78, 93, 96, 99, 104, 106, 108, 110, 119, 121, 122, 129, 130, 133, 134, 137, 141, 145, 146, 160, 164, 171, 195, 196, 211, 212, 213, 221, 237, 238, 243, 244, 251, 255, 261, 265, 277, 279
 Poincaré..... 15
 polylogue..... 137, 139, 144, 207
 polyphonique..... 137, 140, 141
 Porquet 84, 86
 postcolonial 50, 100, 101, 161, 212, 254, 278
 postcolonie 4, 166, 216, 274, 278
 postdramatique..... 15, 16, 272
 postmoderne 14, 223, 268, 274

Q

Quillet 210

R

Raschi..... 91
 Rauch 113, 114
 reconfiguration iii, 4
 Réda 148
 réinvention . 31, 32, 33, 74, 98, 176, 188, 190, 206, 243, 255, 265
 répétition 18, 51, 104, 122, 123, 125, 127, 132, 140, 146, 170, 174, 175, 177, 180, 185, 258, 272, 274, 280, 292
 résistance.. 19, 34, 39, 67, 132, 152, 186, 237
 rêve. 29, 31, 70, 109, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 155, 173, 189, 199, 247, 266
 rhizome 62, 104, 106, 107, 108, 117, 195, 253

Ricard..... 8, 164, 165
 ritournelle..... 177
 rituels..... 3, 55, 57, 87, 123, 262
Rocado Zulu Théâtre..... 14, 162
 Rouse..... 261, 262, 268, 281
 ruptureiii, 4, 6, 15, 18, 56, 81, 82, 88, 89,
 90, 95, 117, 123, 136, 149, 159, 194,
 218, 261, 264, 274
 Rynngaert..... 120, 121

S

Saint-Éloi 187, 188
 Sarr 100
 Sarrazac..... 47, 137, 140, 149
 Sassine..... 97
 scénographie 21, 161, 261, 262, 267
 Scherer 123, 246, 247
 Schikora 122, 123
 schizophonie ... 48, 49, 99, 109, 180, 186
 Seck..... 169
 SeFeA..... 7, 9, 37, 109, 189
 Sermon 120, 121
 Seydou..... 124, 280
 Shakespeare..... 26, 210, 294
 Shelley..... 234
 Silaire 214
 Simon .. 16, 100, 122, 222, 223, 226, 260
 Soubrier..... 6, 74, 112, 141, 148, 149
 Soyinka 50, 55, 85, 277
 spiralisme 187
 Spitzer 130
 Stoppard 15
 subversion 14, 16, 80, 91, 129, 141, 147,
 151, 168, 182, 183, 188, 208, 218,
 219, 273, 277
 syndrome Frankenstein 220, 234
 Szondi 15

T

Tabet 247
 Tchak..... 23, 278

techniques .iii, 10, 15, 18, 25, 79, 84, 86,
 88, 113, 123, 125, 131, 138, 146, 152,
 154, 188, 260

Temkeng 167, 168
 texte matériau..... 12
 Théâtre-rituel..... 3, 87
 Thiong'o..... 158
 Thom 15, 75, 76
 Thomas..... 58, 63, 85, 231, 249, 277
 Torroglosa 215
 Toubiana 91, 141, 168, 183
 traditionsiii, 20, 42, 47, 50, 85, 122, 123,
 146, 163, 194, 201, 220, 225, 259, 272
 transculturels 226, 264
 transformation .. 5, 12, 19, 29, 31, 58, 61,
 72, 76, 80, 125, 127, 133, 142, 161,
 184, 239, 242, 243, 261, 265
 transgression 16, 222
 transnationale iii, 16, 54, 264
 Tranvouez 109, 279
 Traoré..... 6, 93, 109, 141, 194, 195, 197,
 198, 203, 246
 traumatismes ... 62, 63, 65, 102, 174, 243

U

universalité..... 47, 246, 247, 248

V

variations..... 127, 142, 177, 214
 Vial..... 211
 vide... 29, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 58, 108,
 181, 224, 255
 violence.. 3, 7, 20, 22, 52, 53, 63, 69, 72,
 82, 90, 91, 97, 104, 112, 114, 115,
 149, 163, 187, 200, 219, 230, 238,
 243, 248, 257, 258, 265, 276, 281, 289
 violences sexuelles..... 65, 111, 138, 258

W

Waberi..... 4, 159, 166
 Wilkins Catanese 216, 217
 Wilson..... 209, 216, 217, 251

Wright 57, 58, 59, 231

Z

Zang iii, 8, 11, 21, 37, 38, 39, 40, 42, 43,
44, 78, 95, 96, 99, 110, 121, 133, 136,
145, 154, 156, 160, 164, 165, 166,

171, 195, 198, 199, 200, 221, 224,
225, 261, 265, 271, 279

Zaourou 84, 123, 162, 253, 262

zoos humains..... 228