
Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières

Malika Dahou

Université de Mostaganem (Algérie)

La pratique de la représentation a toujours précédé dans toutes les civilisations celle de l'écriture. La parole en action est avant tout le domaine du théâtre. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite, mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous. Le théâtre africain s'accommode parfaitement de l'écrit comme de l'oral même si le théâtre en Afrique en tant que pratique d'écriture est récent. Cela s'explique aisément par le fait de la présence de l'oralité sur l'écriture, mais surtout de la ritualisation et de la symbolisation des lieux, espaces, événements et objets de communication (qui sont une écriture théâtrale en soi). La légende de l'apparition du griot est, en elle-même, une théâtralisation évidente de symboles dramaturgiques. Aujourd'hui, le théâtre contemporain en Afrique est écrit avant d'être dit. Mais c'est l'interdépendance des genres et l'hétérogénéité qui le caractérisent. Il s'inspire des contes, la fable est le lien de compréhension horizontale dans le sens d'une linéarité qui serait abordable par toutes les couches de la population, quel que soit leur niveau d'accès à la langue. De cet art de conter est né un théâtre de brassage.

Il y a chez les dramaturges noirs africains des effets subséquents aux choix linguistiques qu'ils font dans l'écriture et dans la représentation du texte dramatique. Au Mali par exemple, cinq groupes se partagent le territoire : le groupe mandingue (bambara, malinké, dioula), le groupe voltaïque (mossi, bobo, mimianko, sénoufo), le groupe soudan (surakolé, songhaï, dogon, bozo), le groupe nomade (peul, touareg, maure, toucouleur) et les autres wolof, khassonké, ouassoulonké. Le langage le plus parlé est le Bambara.

Et même si la langue officielle en Côte-d'Ivoire ou au Togo est le français, elle n'est pas la dominante réelle au plan de la pratique théâtrale. La propre pratique linguistique du public aboutit à des phénomènes d'adhésion remarquables. Nous trouvons, par exemple, des expressions empruntées au patrimoine africain et réintégrées dans la langue française. On ne peut pas écrire un spectacle en bété, en swahili parce qu'on ne pourrait pas le publier. Alors que : « si l'on fait un travail sur le français des sonorités de telles ou de telles régions d'Afrique, c'est alors possible de retrouver son identité » (Hourantier, 1998 : 337).

L'écriture théâtrale noire africaine est aussi perturbée par l'intrusion massive des manifestations lexicales exprimant des réalités africaines. Léopold Sedar Senghor avait déjà senti la nécessité de l'emprunt lexical lorsqu'il déclare : « Langue étrangère, le français ne peut, en effet, jouer le rôle d'une langue africaine, mais il se colore et s'enrichit au contact des réalités africaines [...] Ainsi, il emprunte aux langues africaines les mots dont il a besoin » (1973)

L'emprunt est nécessairement lié au prestige dont jouit une langue ou le peuple qui la parle, ou bien au mépris dans lequel on obtient l'un ou l'autre. Ainsi entendu, le phénomène d'emprunt n'épargne aucun parler en contact avec d'autres parlers. C'est le cas des situations ici héritées de la colonisation où les langues internationales jouissent toujours d'une position dominante et infériorisent les parlers locaux. La création théâtrale africaine se comprend mieux, une fois restituée dans ce contexte. Le nombre d'emprunts fort élevé constaté chez certains écrivains relève d'une idéologie de récupération ou de promotion des langues africaines. Des relents de revendication identitaire n'en sont pas absents. Le pidgin par exemple, langage du peuple ivoirien, est réhabilité par l'auteur Bernard Zadi Zaourou. Il l'utilise comme un moyen de revendication culturelle et de révolte dans sa propre langue. Il introduit dans ses pièces écrites en français des mots malinkés comme dans l'exemple suivant : « Moulo ? » (Qu'est ce qu'il y a ?) Ou « kélétigui » (Chefs de guerre), (*L'oeil*, 1975 : 36). Son théâtre est le miroir de la société ivoirienne qui tente de se libérer du féodalisme. Sony Labou Tansi a lui aussi puisé de la culture kongo de son pays. Dans *La parenthèse de sang* (Hatier : 1981), il rappelle par le chiffre Douze, l'existence des douze clans kongo : l'individu doit passer par douze étapes qui équivalent aux douze degrés de sagesse pour pouvoir accéder à la sagesse.

Ces auteurs ne cachent pas la liberté qu'ils prennent vis-à-vis de la langue française pour la remodeler et la soumettre aux besoins du message qu'ils veulent transmettre. Il en résulte que la littérature africaine de langue française, située à l'intersection de plusieurs langues, de plusieurs traditions littéraires et de plusieurs cultures, porte nécessairement la marque d'une double appartenance : elle est incontestablement africaine en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité, d'une affectivité et d'un intellect africains et elle est française en tant que parole élaborée en langue française dans une écriture à la fois plurielle et multi-relationnelle. En d'autres termes, il faut admettre que les littératures en langues africaines ne pourraient se produire et s'exécuter qu'en relation avec la constitution des langages seconds qui s'inscriraient dans le contexte d'une fonction véhiculaire des langues utilisées selon des objectifs précis. Du reste, des ouvrages déjà publiés en swahili, en manding, en haoussa, en poular ou en wolof, suffisent pour signaler l'effort des auteurs en ces langues, pour accéder à des formes véhiculaires qui puissent réussir l'intercommunication, en privilégiant les structures linguistiques propres à cette fonction.

LES DIFFÉRENTS STYLES ET LES STRUCTURES UTILISÉES POUR TOUCHER LE PUBLIC

L'œuvre dramatique est écrite, mais écrite pour être jouée. Cela signifie que les acteurs doivent donner l'impression qu'ils improvisent et que le texte qu'ils déclament n'est pas véritablement un texte. C'est l'un des paradoxes du théâtre, non le moindre. En effet, un bon langage dramatique peut être très proche ou du langage parlé ou du langage écrit ; il ne se confond jamais avec eux. Si cette confusion se produit, l'œuvre perd toute efficacité :

Parler, c'est parler à quelqu'un dont on épie les réactions ; écrire, c'est écrire pour un absent, ou écrire pour soi. Le langage parlé n'existe qu'en fonction d'une situation donnée, celle des interlocuteurs ; il est lié souvent à une certaine action ; le scripteur, lui, fait abstraction ordinairement de sa propre situation pour en créer artificiellement une nouvelle ; l'action qui lie acte et éléments verbaux n'existe guère pour lui. Autre différence : le langage parlé, au sens étroit du terme, est accompagné de tout un ensemble de signes extra-articulatoires. Autre différence encore : pressée par le temps, notre parole est le plus souvent imparfaite et nous en avons cruellement conscience ; aussi le rectifions-nous sans cesse. Le texte, lui, est donné rectifié... Enfin, et c'est là une différence essentielle, langage

parlé et langage écrit ne s'insèrent pas dans le même temps que celui qui l'écoute ; ils vivent tous deux un temps que l'on pourrait qualifier de partagé. Un texte, lui, est presque toujours hors du temps où il est écrit : d'abord parce qu'il y a un décalage entre le moment où le texte est rédigé et le moment où il est lu ; ensuite parce que l'auteur tend à créer un temps particulier à son œuvre qui n'est ni le temps réel vécu par l'auteur, ni le temps réel vécu par le lecteur, mais une sorte de temps artificiel, fictif, celui de l'histoire, au sens plus large du terme. (*Le français dans le monde*, 1965 : 17)

Nous nous proposons d'étudier quelques formes du langage dramatique noir africain, formes de natures diverses dont l'auteur peut disposer dès qu'il se met à écrire sa pièce. Il est évidemment intéressant d'étudier l'utilisation de ces différents procédés à une époque donnée ou par un auteur convenablement choisi.

Si l'on remonte aux origines de la création dramatique, il apparaît, en effet, que le fait dramatique n'existe pas sans un conflit essentiel, sans un dialogue où s'affrontent des forces contradictoires et équilibrées, ce qui confère à la solution une signification supérieure. Le didactisme primaire n'en est donc qu'une caricature. Le théâtre politique n'est certes pas exclu, mais il faut qu'il reste inventif, que soit préservée la liberté créatrice, que soient sauvegardées les formes spontanées, poétiques, anarchiques mêmes du théâtre car toute dramaturgie relève d'une esthétique. Cette forme d'expression dramatique a souvent le mérite en Afrique de présenter le monde tel qu'il devient et non tel qu'il est. L'Afrique a su préserver et nourrir, à la différence de l'Occident, le sens du rituel. C'est d'ailleurs en développant cette voie profondément originale, en cherchant à traduire la totalité des manifestations humaines de la vie par le recours, en particulier, au fonds traditionnel, que le théâtre noir africain a commencé à échapper à la tentation des modèles issus d'autres cultures. Vecteur des illusions et des rêves, le théâtre fut d'abord affirmation de soi, affirmation d'une dignité et expression d'un vécu tragique. En effet, pour Roland Barthes,

Écrire, jouer, c'est assumer une responsabilité et cette responsabilité désigne une liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné. (1973 : 10-11)

Logiquement, l'apport de l'idéologie coloniale sur le continent était destiné à créer des griots de service qui, de par leur « culture », seraient un modèle identificatoire idéal pour la transmission et la pérennisation

des schémas de domination. Les premières pièces écrites ont parlé du passé, recréé une histoire de l'Afrique, résisté à l'assimilation. Les auteurs qui, dans ces époques-là, étudiaient latin, grec et culture française, effectuaient des recherches sur les mythes, les légendes, retrouvaient la culture des pères que d'aucuns voulaient mettre en veilleuse, les évoquaient, imposaient tout ce qui était refusé et, avant tout la culture « indigène ». Cette époque voit la naissance des communautés de théâtre, des recherches en tout genre. Le monde du théâtre relève alors du bouillonnement. Écrire, c'est être vigilant non seulement sur les thèmes à jouer, mais aussi sur la manière de le faire. Le travail s'élabore en profondeur et prioritairement sur la langue française. Celle-ci se trouve utilisée par des bilingues, porteurs d'une ou d'autres langues dont la structure est radicalement différente. Les mots utilisés sont chargés d'une histoire qui n'est pas celle de la Métropole et, même en cas d'histoire commune, les visions sont différentes. L'affect que véhiculent les mots raconte des histoires de silence ; l'intertexte n'est jamais celui que la censure comprend et le public lui, ne s'y trompe jamais. Au déni de soi, il fallait des hurlements d'existence, et face à la dévastation, la re-création sera permanente.

Puis, une esthétique théâtrale parlant d'une parole populaire de premier niveau, sophistiquant et complétant sa forme par un travail rigoureux du corps et de la voix se dessine à l'horizon et fait déjà des adeptes. Elle complète et ouvre des perspectives à des travaux antérieurs de recensement et de perpétuation des chants et danses traditionnelles menés par les traditionalistes et autres ballets nationaux. Un art de vivre en découle pour ces jeunes, désormais conscients de leur rôle de pionniers et de phares. Les préjugés, les ségrégations ajoutent au besoin d'efforts sur le sentier de la quête et à la nécessité vitale de créer ses propres solutions. Notre souci majeur est de mettre en lumière les nouvelles manières d'écrire et les structures que les dramaturges contemporains ont empruntées pour que s'opère une rupture entre le théâtre traditionnel et le nouveau théâtre. À titre d'exemple, au niveau des didascalies, nous pouvons repérer des indications non seulement sur ce que l'auteur dit au lecteur, ainsi qu'au metteur en scène au sujet des conditions de l'énonciation de son discours, mais également sur sa culture de référence. Ces didascalies révèlent la culture populaire de plusieurs façons.

Dans un premier temps, cela se fait à travers les objets ou accessoires de jeu, évoqués dans les didascalies qui nous renseignent sur

la culture de référence de l'auteur. Ces objets sont l'un des vecteurs grâce auxquels la culture populaire s'infiltré dans le discours de l'auteur. Par exemple, un tabouret, une natte, un lit de bambou, quelques ustensiles culinaires tels qu'une marmite, unealebasse ou une gourde nous renseignent sur ce que l'on pourrait qualifier d'habitat traditionnel. Un fusil, un arc et quelques flèches, renvoient à la chasse ou à la guerre. La mention de denrées telles que les bananes, le manioc ou le sorgho, nous disent quelque chose sur les habitudes alimentaires au sein d'une communauté donnée. Les tam-tams, le tambour et les baguettes ont trait à la musique originelle noire africaine comme par exemple : « [...] Les Dignitaires assis sur des nattes forment deux demi-cercles autour des trônes. Beuk Nèk est debout derrière Albouri. » (*L'exil d'Albouri* : 45) ou bien : « Au milieu du salon, on voit une table sur laquelle sont posées deux magnifiques statuettes ; l'une représente un chef, l'autre sa femme... » (Scène I, *Les malheurs de Tchâko* de Charles Nokan, p. 15).

Les costumes ont, eux aussi, leur mot à dire sur la culture de référence de l'auteur. Les indications concernant les couleurs des vêtements sont significatifs : le blanc symbolise le deuil mais il peut aussi dire la pureté et l'innocence, le rouge peut être l'indice du sang et du sacrifice, et le noir peut être le signe de l'occulte et du maléfique. Bien souvent, les didascalies nous fournissent des indications relatives aux arts traditionnels : masques, sculpture, statuaire, etc. Certains des objets inspirés du patrimoine artistique représentent des objets sacrés, rituels ou sacrificiels que l'on détourne de leurs fonctions originelles pour les nécessités théâtrales. Toute une terminologie très savante est utilisée pour rendre compte de ce phénomène que Jacques Chevrier décrit en termes de « glissement du sacré au profane » (1986 : 19). Une fois « profanisés » grâce à la théâtralisation, ces objets peuvent alors renvoyer au mythe ou au sacré :

La salle du trône d'une cour royale en Afrique. Le roi Shango est assis sur le trône immobile, le visage recouvert d'un masque africain. Un conteur assis par terre sur le devant de la scène. Un lit, des tapis, des nattes, des jarres, des talismans sur les murs. Kéné est assise sur le lit. Entre Lamy ; elle porte une petite jarre remplie de liquide. (*Le fils de l'Almamay*, C. N'dao : 20)

Dans un deuxième temps, cela se fait à travers la musique. L'omniprésence de la musique est souvent perçue comme une spécificité culturelle africaine. Nous avons repéré des références musicales au niveau des didascalies. Prenons à titre d'exemple les références à la musique suivantes : « Mouvera dépose son instrument aussitôt la porte

fermée et va s'assurer qu'ils sont bien partis. Ndam retire de sa poche la Kola qu'il fend et partage avec les autres. Chacun s'incline en l'acceptant ; le griot joue sans chanter... » (*Les Dieux trancheront*, Franz Kayor : 26). Il y a également des références à des chants : « La terre est notre corps, à nous les hommes. L'eau est notre sang, à nous les hommes. Les poutres de la case sont nos côtes.... » (*Les lendemains qui chantent*, Maxime N'Debeka : 53) ; « Les guerriers entrent, suivis par des femmes en habits de fête. Les griots chantent, certains guerriers exhibent leur habileté. C'est un vacarme, mais le roi entre avec sa suite et tout se tait. » (*Les Dieux trancheront*, F. Kayor : 87) ou bien « Tous applaudissent et la danse commence pendant que le roi se retire et que le rideau tombe » (*Idem* : 90). Les objets musicaux que nous avons soulevés ne sont pas à titre ornemental. La plupart du temps, ils servent à produire de la musique. Les didascalies nous disent s'il s'agit de chants d'allégresse ou de tristesse, de chants de travail ou de chants révolutionnaires. Elles nous proposent des rythmes et des pas de danse adaptés aux circonstances.

De la fin des années 70 à nos jours, nombre de pièces voient le jour et, grâce notamment au travail du Concours Inter-Africain de Radio France Internationale, les textes dramatiques sont publiés dans tout le monde. Par le théâtre radiophonique, nombre de dramaturges et d'acteurs ont entendu des pièces avant d'avoir pu en voir sur scène et de Madagascar au Congo, du Cameroun au Sénégal, les consciences ont été éduquées et des connivences sont nées. En outre, c'est l'époque où des réseaux d'entraide s'organisent de manière informelle, où les décentralisations se font de manière officielle ou officieuse. Les gens de théâtre se reconnaissent, les pièces parlent d'un même vécu. Dans un tel contexte, utiliser les mots du pouvoir c'est jouer avec ce pouvoir, en devenir objectivement un partenaire, même inconsciemment. Le sens des mots enferme trop vite et les concepts utilisés ne sont jamais innocents. La liberté est celle de pouvoir jouer n'importe où, dans n'importe quelle condition. La bataille reste la même, le lieu change. Le discours aussi. Les structures des pièces explosent, les auteurs jouent sur toutes les diglossies, sur tous les amalgames, sur toutes les métaphores. Les auteurs seront là où les politiques ne peuvent les retrouver. En somme, la richesse des productions théâtrales en Afrique noire recèle les signes de la quête d'un moi oublié et la volonté de revitaliser le corps social atteint dans sa chair.

DE L'ESTHÉTIQUE NÉGRITUDIENNE AU RÉALISME

Cette nouvelle esthétique trouvera, avant tout, son apogée avec la Négritude, véritable âge positif, où les créateurs deviennent partisans d'un art qui donne à voir ce qu'il y a de plus beau dans les cultures africaines. Les metteurs en scène procèdent davantage d'une vision conciliante ou revendicatrice que d'une théorie globalisante du théâtre. Pour le metteur en scène africain, le corps n'est pas un tombeau, c'est un temple où se rencontrent tous les arts : mime, danse, musique, chant, théâtre. Chaque dramaturge sonde la beauté dramatique des scènes champêtres, domestiques, rurales ou urbaines. C'est la reconstitution de villages souvent caricaturaux qui tient lieu de scénographie, accompagnée de scènes de sorcellerie et d'envoûtement.

Ces metteurs en scène pensent à la beauté première de tout ce qui est authentique en espérant que cette authenticité sera le vecteur de communication d'une culture. C'est une esthétique de revendication d'abord, puis de réhabilitation et de réconciliation dans le métissage. Mais aussi et surtout, une esthétique édénique d'un monde harmonieux perturbé par l'arrivée de l'Occident. Cette vision de l'art donnera des formes d'expression théâtrales marquées par la reconstitution historique. L'histoire devient donc la source d'inspiration la plus importante et offre des héros exemplaires : *Chaka*, le guerrier zoulou, inspire Seydou Badian dans *La Mort de Chaka* (1981), Charles Nokan (Côte d'Ivoire) et Senouvou Agbota Zinsou (Togo) évoqueront à leur tour le guerrier zoulou. L'unique texte dramatique de Senghor, *Chaka*, publié au Sénégal en 1956, est un poème à plusieurs voix construit sur ce mode esthétique. Sony Labou Tansi, quant à lui, revisite et réinvente une langue avec une ingéniosité débordante. Il dissèque l'histoire des colonisations entre le Portugal, l'Espagne et la France. Il s'insurge face à ces politiques cannibales :

Enfin si les mots veulent
S'ils veulent
Prendre ventre
Et chausser mon cœur
Au temps de la peur
Si les mots veulent
Sur la carte du sang
Rejouer l'espoir enfin
Je choisirai cette haine
Qui danse pour régler

Leur compte aux morts
 Vivant vie de mot
 Comme jadis
 Mais maître à danser cette haine
 Et jeu de mots
 Et jeu de peau
 Et jeu de noms
 Mais cœur passe. (1982 : 186)

La Négritude sera contestée quelques décennies plus tard. Les auteurs mettront en exergue, par la suite, une certaine sociologie mécanique inspirée par des postulats expliquant l'art par son cadre d'expression (infrastructure économique) et son conditionnement social. Le théâtre devient porte-parole, témoin, dénonciateur de l'injustice. L'artiste existe alors en tant qu'individu capable de secouer la torpeur de ses concitoyens. Cette vision artistique aboutira à une esthétique de réalisme.

Ces deux dernières décennies, les désillusions ont vite fait de balayer la tentation dialecticienne du théâtre qui se cherchait encore. Le théâtre noir africain contemporain a brisé les interdits qui le retenaient lié à des formes d'expressions traditionnelles comme le *mvet* ou le *kotéba*, pour s'inscrire dans une recherche évolutive. Les seules formes de théâtre à visée socialisante sont actuellement le théâtre d'intervention et le théâtre forum que l'on retrouve particulièrement au Burkina Faso, au Mali, au Sénégal et en Côte-d'Ivoire. Le *kotéba* ne fonctionne plus sur l'improvisation, bien qu'il raconte encore la vie d'une communauté et qu'il mette toujours en cause le fonctionnement social. Ce *kotéba*-là est tourné vers les comportements irresponsables face à des maux sociaux comme le sida, l'alcoolisme et la prostitution. C'est un théâtre total qui vise encore les violences, les révoltes latentes, les répressions sociales et politiques, un théâtre où le discours de l'auteur revêt toujours un aspect collectif ou une tentative de comprendre les mécanismes des rapports humains et sociaux.

Dans l'échantillon des pièces retenues, figurent tous les scénarios qui militent en faveur d'un renversement des pouvoirs autocratiques. Ou alors, la tendance est à la préparation des jeunes générations aux grandes révolutions qui feront pression pour le changement des systèmes politiques. Nous retiendrons de l'intrigue de *l'Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* de A. N'dumbe un étalage documentaire de dix scènes sur la vaillante lutte du peuple de Guinée-Bissao contre le colonialisme portugais et l'impact de l'assassinat de Cabral sur les

fascistes pour organiser la révolution nationale, ou encore *Le soleil de l'aurore* du même auteur (1976), qui est une mise en scène de l'histoire contemporaine africaine dans un jeu dynamique et qui use d'une langue simple. Aux exécutions sommaires, exécution du frère du président et de tous ses collaborateurs sur la place du marché, le peuple répond par une mobilisation massive et décide de venger les fils du pays et de chasser les colons. Cet aspect des pièces à sujet politique paraît fondamental sur le plan esthétique. Il demeure en fait l'une des ressources importantes de l'expressivité théâtrale propre au dramaturge africain. Partir de la réalité pour prévoir l'avenir : un exercice suscité et imposé par l'effort nécessaire pour se démarquer de la quotidienneté, du réel. Ce ressort littéraire explique la portée sémantique plurielle de certaines œuvres où la satire du pouvoir est suggérée, de même que les voies pour mieux combattre l'oppression. C'est dans cette logique dramaturgique que se situe, entre autres, *Le carrefour* (Efoui, 1989) de laquelle nous avons extrait ces passages significatifs :

Le poète :... Empoigner le flic par la peau du cou et lui crier à la gueule : zombie, zombie, zombie. (88)

La femme : Il me faut un chemin avant l'aube où mes enfants se réincarneront dans des corps tuméfiés, obligés de panser des plaies originelles, obligés de sacrifier à ce carrefour pour un péché que nul n'a commis. (96)

Avant d'entreprendre le parcours systémique de cette esthétique du théâtre africain, prenons en compte cette mise en garde de Louis Jouvet :

Il n'y a pas de définition du théâtre. Il n'y a pas d'explication de cet acte étrange qu'est une représentation. Le théâtre est un secret. Rien n'est enseignable ou communicable de cette science empirique. Tout ce qu'on cherche à communiquer est continuellement mis en déroute. (1952 : 98)

À ce jour, le modèle qui ressort d'une activité théâtrale viable en Afrique est la reconstitution du village, de la communauté, où tout le monde est responsable des uns et des autres. La tentation communautaire semble expliquer ces mises en scène axées sur des personnages-acteurs collectifs. L'acteur en quête d'un statut social y trouve une assise, une satisfaction professionnelle et une ambition, celle de participer à une aventure commune. Il représente alors une force. Dans ces mêmes pièces, les pouvoirs adoptent souvent un mode de fonctionnement qui échappe à toute rationalité. Ils sont régis par un mécanisme qui broie. Et pour mieux combattre ce mécanisme, Efoui use d'un discours chargé de symboles et de codes.

Dans *Le carrefour*, le désespoir et le tragique sont aux prises avec l'optimisme et la volonté inébranlable de gagner qu'affichent certains personnages. La femme, le poète et le souffleur, trois personnages de cette intrigue, cheminent vers la recherche d'une force vivifiante qui leur permet d'envisager autrement la vie, de renverser le schéma existentiel dans lequel ils ont été moulés jusque-là. Autant de messages qui rapprochent la dramaturgie d'une attente. Celle du lecteur ou du spectateur qui attend de retrouver ses propres préoccupations exprimées par les œuvres, partagées par les auteurs. D'où une certaine complicité de création et de lecture entre les dramaturges africains et les peuples africains.

Nous avons été frappés par le fait que, dans presque toutes les pièces qui abordent un sujet politique, figure une réplique rendant compte explicitement d'une certaine vision du peuple. Dans *La traversée de la nuit dense* (1972) de Zégoua Nokan par exemple, nous avons repéré : « On ne pourra plus te hacher, Afrique. On ne pourra plus te balafre le visage. Homme, tu seras fier d'être homme... ». (66) Dans *Abraha Pokou* (1970) de Charles Nokan les gens affirment : « Il n'y aura plus d'affamés, de chaînes aux cous. Nous tuerons les sangsues... Nous changerons l'homme... Naît un esprit neuf. Demain sera très beau. » (49). Dans *Le soleil de l'aurore* (1976) d'A. K. N'dumbe III, voilà ce que le peuple dit : « Nous vaincrons le colonialisme, nous abattons le néo-colonialisme, nous anéantissons l'impérialisme... l'Afrique a pris les armes. » (87)

Dans le contexte respectif de ces pièces, de tels propos ne font que rendre compte de l'état d'esprit avec lequel certains gouvernants dirigent leurs citoyens. Et dans plusieurs drames, nous retrouvons des propos allant dans ce sens. En fin de comptes, l'image qui est donnée du peuple dans les pièces ne souffre d'aucune indulgence. Nous nous rendons vite compte que, dans l'imagination de plusieurs acteurs, les peuples africains se trouvent ainsi abusés et désabusés parce qu'ils sont toujours restés dociles et soumis. Après toutes ces projections sur le peuple opprimé, nous pouvons nous demander, quel est dans les fictions, le discours politique réel qu'on lui tient pour l'aider dans son émancipation ?

Certaines pièces d'une cinglante actualité comme *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* de A. N'dumbe ou *Les lendemains qui chantent* de Maxime N'Debeka s'attellent particulièrement à proposer d'autres attitudes et positions que ces œuvres veulent aider le peuple à adopter. Maxime N'Debeka démontre, qu'au-delà du peuple, l'arbitraire

et la suspicion sont combinés en Afrique pour démobiliser, intimider, corrompre ou détruire les intellectuels qui réfléchissent autrement que les gouvernants. La pièce *Les lendemains qui chantent* dépasse le constat de la misère et de la servitude dans lesquelles croupit le peuple. La pièce ouvre le débat non seulement sur la nécessité de faire la révolution mais encore sur la manière dont la destinée future doit être négociée. À ce propos, nous lisons dans *Le soleil de l'aurore* de A N'Dumbe que : « Nous irons jusqu'au bout de la terre. Nous combattons aux quatre coins du monde. Nous libérerons notre pays. » (86).

Nous retrouvons ainsi une grande méfiance qui freine le projet ou la volonté du dramaturge de faire confiance à son public qui est, du reste, le peuple avec qui il veut partager son message de lutte et d'espoir. Charles Nokan, quant à lui, termine le dernier tableau de sa pièce par un long poème où la mère Afrique pleure sur son tragique sort. Elle appelle la venue de fils virils et impétueux pour proclamer sa dignité et la libérer : « Vinrent des étrangers, ils tissèrent l'épaisse nuit coloniale... nous referons le monde, les hommes deviendront les roses de la vie... » (50-51). Nulle part l'optimisme ne règne. On dirait que dans l'imaginaire des dramaturges, imaginaire qui en fait transcende la réalité, la cause est entendue. Finalement, tout semble converger vers le peuple. La réception n'est pas garantie. Non pas parce que le peuple demeure analphabète mais parce qu'il cesse d'être lucide. Son sens du discernement n'existe plus. Il y a une rupture entre ce peuple et le « faiseur » de théâtre. Des problèmes de communication se posent à eux avec une acuité redoutable. Les meilleurs interlocuteurs dont le dramaturge se sert pour rétablir la communication traversent aussi leur crise dans les pièces. Les griots, les féticheurs et autres sages de l'Afrique ne résistent plus aux mythes qui entouraient leur présence et leurs interventions.

LE LANGAGE ATTRIBUÉ AU PERSONNAGE DU FOU

Dans plusieurs œuvres se dégage un personnage particulièrement représentatif du discours lucide et pertinent : le personnage du fou. Plusieurs dramaturges l'ont adopté. Une question se pose : Pourquoi plusieurs auteurs ont-ils jeté leur dévolu sur ce personnage pour trancher les débats les plus sérieux et tenir des discours d'une pertinence surprenante ? Que ce soit dans la fiction ou dans la réalité, les fous subissent les stéréotypes classiques qui imposent qu'on désaffecte leur

compagnie et qu'on sous-estime la véracité de leur propos. 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 est diseur de vérités. 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. Parce que le fou n'est pas interné, il garde son statut de membre à part entière de la société et il demeure fécond en initiatives de tous genres.

Dans *Les lendemains qui chantent* de M. N'Debeka, le fou fait des révélations inquiétantes et qui finissent par se concrétiser. Cette folie n'est rien d'autre qu'une intelligence supérieure, une lucidité aiguë. Il n'est peut-être pas trop osé de dire que dans plusieurs pièces, le discours des auteurs s'identifierait plus à celui de leur fou qu'à celui de tout autre personnage. Cependant, il convient d'ajouter qu'en matière de folie, nous tenons également quelques mises en garde venant des auteurs. S'il faut à chacun une dose suffisante de folie pour dire et agir dans un univers où de graves périls pèsent sur toutes les libertés, la folie demeure à la fois offensive et défensive. Tous les fous ne sont donc pas fous.

Si on se penche sur *Les dieux trancheront* de Franz Kayor, le fou semble vouloir échapper à la soumission des Allemands en se faisant passer pour un fou. Il incarne la raison qui dérange et préoccupe. Alors se pose le problème suivant : jusqu'à quel degré de confiance peut-on ou doit-on prendre au sérieux le fou qu'il soit fictif ou fictionnel, diégétique ou extra diégétique ? La valorisation accordée au personnage du fou dans la fiction nous soumet à cette grande question. En définitive, nous pouvons retenir qu'en dehors de toutes les différences et de toutes les spécificités qui marquent chacune des pièces, une batterie de thèmes et de personnages relie les auteurs et les engage dans la construction d'un théâtre représentatif de l'univers africain avec ses problèmes et ses solutions, son discours et ses interlocuteurs. À chaque fois que les auteurs abordent des sujets dits « sensibles », surtout politiques, ils versent dans l'allégorie et l'allusion. Mieux encore, le discours par excellence de vérité sera incarné par la figure emblématique du fou. Autant de ressources que soutiennent les éléments dramaturgiques dont usent les auteurs en pensant à la mise en scène.

D'AUTRES TENTATIVES DE NOVATION

À côté de ces éléments dramaturgiques, certains hommes de théâtre se livrent à plusieurs tentatives de novation motivées par la destination première des pièces : le Concours. Ces tentatives laissent entrevoir une volonté de conquérir un public autre que celui qui est délimité par les frontières des pays d'origine des auteurs. Cette quête de l'universel est-elle réussie ? Quels motifs de satisfaction ou d'insatisfaction peut-on avoir ?

Dans *Introduction à l'analyse du théâtre*, Ryngaert signale que les didascalies « mettent en évidence les rapports particuliers qui s'établissent au théâtre entre la parole et l'action, entre la situation d'énonciation et la situation dramatique, et posent aussi le cas limite du silence, d'une situation où plus rien ne peut être parlé. » (1991 : 90)

Dans *Big Shoot* de Koffi Kwahulé, par exemple, la didascalie n'identifie plus celui qui prend la parole. Seule l'expression stylistique permet au lecteur de distinguer les personnages. Mais l'auteur brouille ce signe distinctif au début de la pièce où « Monsieur » recourt au vers libre (p. 9-10) et, à la fin, où l'inquisiteur se plaît à parodier « Stan ». Un proverbe africain dit : « Quand tu prends la parole, aie pitié de ceux qui t'écoutent. » Parfois, ce proverbe est perdu de vue dans les palabres, le soir au coin du feu comme dans les veillées de Diagona. Alors, on parle sans savoir s'arrêter. L'écrivain qui se veut aussi reflet de ces pratiques de la société, use de ces verborités successives et n'interrompt la parole que lorsque le discours fait le tour de plusieurs sujets susceptibles de relancer sa fiction.

En fin de compte, nous pouvons affirmer qu'au fur et à mesure qu'on s'éloigne des années 1980, l'ensemble de la production dramaturgique des africains francophones prend en compte les évolutions du théâtre européen. Les didascalies se font généralement plus rares ou circonspectes. Plusieurs jeunes auteurs comme Kossi Efoui, dans *Le carrefour*, n'en proposent même plus. Et cela n'entame en rien la compréhension de leurs fables. Dans tous les cas, l'importance accordée aux indications scéniques et aux discours dans les pièces comporte des qualités et des défauts. Ils s'inscrivent dans un autre débat, celui des éléments propres au théâtre africain, fonds dans lequel chaque auteur puise quelque chose.

Le théâtre noir africain nourri par la contribution des autres arts est, à l'instar des autres théâtres, un spectacle entier. À partir de ce

moment, il ne faut considérer le texte que comme une composante du jeu théâtral. Si l'on peut se servir du texte pour décrire l'intervention par exemple de la musique et de la chorégraphie dans le théâtre, il est par contre difficile de s'en passer complètement sauf pour des spectacles spécifiques. Une lecture critique de quelques enregistrements nous a permis de constater que plusieurs auteurs sont parvenus à une africanisation du modèle théâtral occidental, ou alors à une occidentalisation du modèle théâtral africain. La recherche de cette symbiose pousse les créateurs à vouloir rendre compte avec les mots d'un flux de sensations et d'émotions que créent, par exemple, la musique et la danse, les chants et les transes. Prenons quelques passages très significatifs :

En nous rythme une musique, qu'on peut ne jamais entendre... on dit que cette musique, c'est notre Nom. Une note qu'on ne peut voir qu'en fermant les yeux, une note qu'on ne peut entendre qu'en imposant silence à ses oreilles ... (*Jaz* de K. Kwahulé : 86-87)

Were Were Liking privilégie la forme, l'aboutissement des gestes et des sons. Il dit : « Aujourd'hui, avec le ki- yi Mbock Théâtre, je m'oriente de plus en plus vers un travail total. Il y a en Afrique des voix incroyables, des voix qui deviennent presque des instruments de musique. J'ai envie d'approfondir une recherche dans ce sens, avant de revenir au texte. » (1995 : 25).

Avec *Un touareg s'est marié à une pygmée*, nous retrouvons cette passion pour le chant. À travers cinquante chants, il y a toujours une prise de parole, des défis personnels à relever. W. Liking a voulu par son théâtre atteindre un certain niveau d'expression, ses spectacles naissent de son vécu quotidien et s'ouvrent à d'autres formes d'art africain : « Je ne vois pas comment je pourrais imaginer un spectacle sans montrer ce que nous savons faire en peinture, en sculpture, en couture. C'est un objectif, pour nous, de montrer ces autres aspects de notre création. » (*Idem* : 297).

Le décor sonore a un rôle important de signalisation. La musique, considérée longtemps comme un personnage par les metteurs en scène, devient actuellement une ponctuation et une respiration. Elle raconte, avec les griots-guerriers de W. Liking, l'épopée de l'Afrique. Elle illustre avec S. Labou Tansi, dans *La rue des mouches* (1985), une écriture et des idées. La musique est utilisée pour consolider par une fête intériorisée ou extériorisée la communauté acteurs-spectateurs, née à l'issue de la représentation. Aussi n'est-il pas rare de voir se terminer les représentations par un prolongement spontané et improvisé d'une

rencontre autour des percussions, faisant monter les spectateurs sur scène. La musique est intégrée au jeu. Un musicien traverse la scène ou se trouve dans un coin de la scène et accompagne l'ensemble du spectacle. W. W. Liking maîtrise parfaitement avec sa troupe les techniques du chant, de la musique, de la danse, de la marionnette et du texte dramatique quand elle propose *Un touareg s'est marié à une pygmée*. Au lieu de paraître comme un ornement, les chansons, la musique et la danse deviennent dans ce théâtre un langage intégré dans le sens où l'entend Senghor lorsqu'il dit :

La danse à l'origine, il en est encore ainsi en Afrique noire, est langage le plus complet. Il met en œuvre tout le corps, je dis tout l'homme : tête et buste, bras et jambes. Tous les arts : poésie, chant, musique, peinture, sculpture et naturellement danse. Il s'agit d'exprimer une idée autant qu'un sentiment : plastiquement et musicalement en même temps : par l'image visuelle et l'image sonore, intimement liées. (Senghor, cité par Ndiaye, 1977 : 107)

La danse et la musique sont aussi présentes dans *La dame du café d'en face* du même dramaturge. Dans toute la pièce, M. Bécquard est présent et tente de réparer l'orgue jusqu'à ce qu'« il se remette à jouer et la musique de l'orgue emplît à nouveau l'espace. » (46) ou bien « La piste aux étoiles... gestes incantatoires... les autres le rejoignent sur scène en applaudissant. » (47). Pour toutes ces pièces et plusieurs autres non citées, nous pouvons tirer la conclusion suivante : leurs auteurs ont voulu faire un théâtre complet qui intègre tous les éléments faisant l'originalité du théâtre africain. En procédant par une certaine symbiose entre les formes de théâtre occidentales et la matière des spectacles africains, ils sont parvenus à un traitement particulier des légendes, à une élégance du verbe poétique et à la maîtrise des intrigues tissées avec de multiples ramifications. Pourtant, aucune forme authentique ne s'impose même si beaucoup de repères permettent de parler d'efforts d'innovations entreprises ça et là, vers la quête de l'universel. Cependant, le manque de moyens mais aussi la vision très convaincante que la musique doit être vivante sont les deux principales raisons de l'absence de bruitages sophistiqués ou des musiques d'accompagnement pré-enregistrées. Le travail vocal entrepris dans *Un touareg s'est marié à une pygmée* de W. Liking en 1992 a permis d'entreprendre des recherches plus poussées dans le domaine des grands chœurs de l'opéra africain. Une telle pratique a conduit à la ré-interrogation des traditions et des cultures anciennes ainsi qu'à de nouvelles expérimentations qui naissent forcément du vécu de l'auteur :

Nous nous efforçons de bannir les clichés langagiers qui conditionnent souvent les réactions des uns et des autres, instaurant inconsciemment les préjugés et les bocages... Nous essayons de profiter de tout le patrimoine humain spirituel comme technologique pour atteindre la compétitivité internationale comme tous les autres créateurs artistiques ou scientifiques du monde entier, sans que l'on nous demande de réinventer « une machine à vapeur » typiquement africaine. (Entretien, Mouëllic, 1993)

Un autre exemple, celui du dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé qui revendique l'ouverture au monde comme projet fondamental pour le théâtre africain. Il définit ce nouveau théâtre comme une expression dramatique dans laquelle s'intègrent de manière méthodique et harmonieuse le verbe et le chant, la musique et la danse, la mimique et la gestuelle, et qui met en mouvement les aspects fondamentaux de la vie africaine. L'écriture de Koffi Kwahulé aborde l'innovation en s'imposant des contraintes liées à la tradition. Il perçoit le jazz comme musique théâtrale :

Je voulais écrire une pièce sur la mythologie noire contemporaine. Le mythe est une simplification de l'homme, c'est pourquoi j'ai eu recours à des choses facilement identifiables à la communauté noire. Pour atteindre, je l'espère, une forme de transcendance... Au départ pour moi, le jazz c'était d'abord la présence physique des gens. Lors d'une mise en espace de la pièce aux Etats- Unis, le jazzman chargé du travail musical me parle comme si j'étais moi- même musicien. Il m'a fait découvrir que j'avais voulu inconsciemment, retrouver les multiples bifurcations d'un solo de jazz. C'est alors que j'ai commencé à réfléchir à cette part de jazz dans mon écriture... (Entretien, Mouëllic, 2000b)

Il utilise le français dans son écriture tout en entretenant des relations conflictuelles avec cette langue : une relation musicale surtout. Il l'affirme dans une interview avec G. Mouëllic, en décembre 2000 :

Je suis en situation de transcendance, de dépasser ce qui m'a été imposé. L'évolution de ma relation au jazz passe par là : le jazz ne vient pas en aval, mais en amont, il est dans le projet... cette musique va s'affirmer comme une présence importante sur les scènes d'Europe. Les immigrés venus d'Afrique, quel que soit leur niveau d'intégration, seront toujours à côté. Et cette façon d'être dans la marge va conduire à un certain type d'écriture. L'écriture, pour être pleinement contemporaine a besoin de sons contemporains. Le jazz est une musique qui se renouvelle sans cesse... et c'est une musique théâtrale, dans sa brutalité, dans l'évidence de sa présence. (Mouëllic, 2000a : 44)

K. Kwahulé est sensible à cette musique ; son rapport au théâtre est intimement lié à celui qu'il noue avec les musiciens de jazz. Selon lui, ils perçoivent de façon plus juste l'art en général et tout leur travail est

magique. Il utilise les musiciens comme « matière poétique » (Entretien, Mouellic, 2000a : 46) ; le travail du jazzman est proche de celui du comédien car ils sont très visuels et l'association du son et de l'image en fait des comédiens.¹⁴ K. Kwahulé a choisi de se réconcilier avec la langue française en lui donnant une dimension musicale qui ne cache rien de sa part douloureuse.

La figure du jazzman a la même qualité que celle du griot dans l'écriture de cet auteur : la musicalité et l'oralité. Il compose une langue empruntée de la musicalité et de l'oralité du jazz, une langue provocatrice et puissante. Dans sa pièce *Bintou*, il y a un métissage musical ; musique orientale, musique rituelle africaine, rap et chanson française des années trente. Cette hybridation rappelle celle que les jazzmen reproduisent dans leur musique et le violent choc des cultures et des générations bercées par toutes sortes de musiques et sans *à priori* culturel. Dans *Jaz*, (1998), l'écriture et la langue à la fois parlée et écrite de Kwahulé sont musiques. Les procédés de répétitions de mots ou de groupes de mots sont récurrents ; ils rappellent les techniques du blues et du AABA. Jaz cherche son identité, cherche son histoire : « Je me demande même si Jaz est son véritable nom. » (Ibid : 59). Pourtant, elle prononce son nom plus d'une centaine de fois. Jaz saute d'un sujet à un autre et elle procède à des effets de flashbacks. On a l'impression qu'elle parle comme cela lui vient sans pouvoir contrôler le débit de ses paroles. Jaz est la voix, l'instrument oral que K. Kwahulé résume en appelant un « jazz », un orchestre à elle seule. Elle symbolise la figure du griot par les métaphores orale et musicale, une note stylistique et littéraire. Elle représente aussi la réalité du continent africain (l'illusion des indépendances, le sida, l'esclavage). Dans ses différentes pièces, K. Kwahulé se réfère aux jazzmen du courant be-bop, un mouvement révolutionnaire des années 1940 et 1950, Théolonius Monk (qui passionne le plus Kwahulé) ou Charlie Parker, Duke Ellington, Dizzie Gillespie en sont les prestigieux représentants.

¹⁴ D'une manière générale, les musiciens de jazz exposent un thème arrangé, puis se livrent à une série d'improvisation sur le canevas fourni par ce thème. Les caractéristiques du conte tel que le prononçait le griot d'antan sont très proches de celles du jazz ; les conteurs travaillaient beaucoup leurs techniques d'improvisation. Ils alimentaient l'histoire au fil du récit en prenant soin de travailler les effets d'énonciations, en introduisant hésitations, tergiversations, contestations, ce qui faisaient vivre leur parole. Ainsi, les assistants de veillées avaient l'impression que l'histoire pouvait à tout moment changer de direction ; l'intrigue ne semblait pas unique. Comme chez les conteurs d'autrefois, chez les jazzmen l'oralité caractérise fortement leur travail musical.

Cette nouvelle génération cherche à surpasser et à littéralement déconcerter les anciens en travestissant les thèmes et en brisant les rythmes : distribution plus libre des accents rythmiques, épanouissement d'un lyrisme mélodique, utilisation d'accords nouveaux qui enrichissent la virtuosité improvisatrice. K. Kwahulé a la sensation d'être un jazzman, de produire un jazz différent, un jazz théâtral et cinématographique. Il veut créer une dramaturgie moderne. Il travaille sur un nouveau rapport au théâtre et veut créer une « émotion qui passe par le corps avant d'atteindre la tête, et non l'inverse, comme dans le jazz » (Chalaye, 2001 : 44).

Toute sa conception artistique, son travail de mise en scène et d'auteur se basent sur l'analyse des réflexions qu'apportent les musiciens de jazz. Il invente ainsi un nouveau langage qui n'est ni occidental ni africain mais une composition artistique entre la langue française et le jazz. Ce « griot des temps modernes » veut réconcilier l'humanité en donnant à chacun l'occasion de pouvoir s'identifier au monde. K. Kwahulé représente au théâtre un monde qui semble se nourrir de télévision. C'est, en réalité, la modernité que cet auteur décrit avec tous les défauts et les obsessions d'une classe bourgeoise où l'on n'arrive plus à communiquer les uns avec les autres.

Dans ses pièces, les médias et la télévision jouent un rôle prépondérant. Dans *Big Shoot*, nous assistons à une espèce de combat télévisé cruel et très inquiétant entre deux hommes qui luttent pour les mêmes buts : la survie mais surtout la célébrité. Le Big Shoot peut être compris comme une émotion qui ne peut être comblée que dans le sang de l'autre, et en même temps comme l'élan suicidaire d'une humanité au bout du désir. C'est aussi une humanité malade d'anonymat malgré tous les moyens de communication qui existent. Pour K. Kwahulé, l'écran de télévision a remplacé la place du village, le cœur de la cité ; il devient le lieu de convergence de tous les regards, le lieu de l'éphémère et de l'absence presque totale des valeurs. Dans *Il nous faut l'Amérique* du même dramaturge, les protagonistes Opolo, Topitopi et Badibadi, lors d'une interview à la télévision, semblent devenir fous et s'échangent leurs rôles. Ces personnages subissent cette confusion et deviennent des « personnages de télé », parlant et se comportant comme des « images de télé ». La seule présence de la caméra peut provoquer cette crise identitaire. Il s'agit aussi du passage dans lequel la première femme d'Opolo utilise la TV comme moyen d'émancipation et d'auto-éducation : « Surtout qu'elle s'était achetée une petite télévision. Chaque

fois que je lui faisais une remarque, elle me répondait qu'à la télé on ne disait pas comme moi, qu'on disait ceci ou qu'on disait cela. Tu sais ces idées qu'on attrape à la télé comme on attrape une maladie. Sa télé était devenue la parole de Jésus- Christ... » (24)

Beaucoup d'auteurs contemporains noirs africains choisissent de raconter par tableaux successifs, disjoints les uns des autres et parfois titrés. L'écriture dramatique discontinuée par fragments titrés est une tendance architecturale des œuvres contemporaines. Ces effets de juxtaposition des parties sont recherchés par des auteurs très différents qui les appellent scènes, fragments, morceaux, mouvements, en se référant explicitement à une composition musicale ou, plus implicitement pour d'autres auteurs, à des effets de kaléidoscope ou de prisme. L'attention porte donc sur les nœuds entre les parties comme le souligne B. Brecht – autant de vides narratifs que l'effet de montage comble à sa façon- en proposant un ordre ou, au contraire, en accusant les béances, en produisant un effet de puzzle ou de chaos . Ce mode de découpage, s'il est le signe d'une volonté d'attaquer le monde par la brisure, par le biais du silence et du non- dit au lieu de chercher à l'unifier à priori dans une vision totalisante ou bavarde qui le raconterait avec autorité, pose en effet le problème du rapport à la fable et de la façon dont un point de vue se reconstitue à la lecture. Tout, en fait, dans ce type d'écriture, est dans l'intérêt des jointures et dans ce qui est gagné au montage par la subtilité de l'agencement.

Les dramaturges de ces dernières décennies composent des pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi lesquelles nous pouvons distinguer un bon nombre de monologues. Ces pièces favorisent le témoignage direct mais aussi le récit intime, la livraison des états d'âme sans confrontation avec un autre discours, quand la scène devient une sorte de confessions plus ou moins impudiques, propices aux numéros d'actrices et d'acteurs. Le monologue renoue aussi avec les traditionnelles « paroleries » ; l'auteur s'adresse souvent directement au public sans l'écran d'une fiction établie. Quand nous recensons les œuvres étudiées, nous constatons aussi qu'il s'agit parfois d'une première pièce, comme si l'auteur hésitait un moment devant l'obstacle du dialogue à venir. Dans ces œuvres, la conscience individuelle est toute la réalité. Nous pouvons les examiner aussi comme des « récits de vie » où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise, témoignant ainsi d'une situation sociale ou individuelle particulière susceptible de concerner le plus grand

nombre. Des titres de pièces comme *Jaz* de K. Kwahulé, en passant par *Le complexe de Thénardier*, ou *Le masque de Sika* de José Pliya, le champ des possibles s'ouvre sur des variations de la situation dramatique et sur la nécessité de la parole donnée à partager. La part du monde extérieur ainsi mise en jeu varie à chaque fois. La force dramatique du monologue et ses enjeux idéologiques ne sont évidemment pas les mêmes dans toutes les situations de parole. Sa version la plus archaïque, popularisée à outrance par des « diseurs » s'appuie sur la confrontation directe et plus ou moins faussement improvisée d'un individu et d'un public. Comme sommé d'agir, l'acteur se met à parler. Quand il s'agit d'une fiction, il arrive que le monologue travaille sur la mémoire d'un personnage qui se livre alors à une sorte de méditation intérieure, à un recensement minutieux de souvenirs, sommé cette fois par une nécessité intime dont le public, par convention, est exclu. Il s'établit une sorte de dialogue entre soi-même et les autres ; le régime juste de la parole y est difficile à trouver, entre l'impudeur de la vraie solitude et les nécessités de la théâtralité.

Dans *Le masque de Sika*, J. Pliya évoque Sika, une femme morte, tout en s'adressant à un personnage présent-absent que le jeu des pronoms personnels contribue à rendre équivoque chez un personnage en quête de son identité : « Seigneur, tu sais... il l'a reconnue, surtout quand elle pleure... je ne mérite pas cette épreuve. » (53) Le monologue peut aussi être imposé par la situation comme dans *La dame du café d'en face* de K. Kwahulé où Madame Bécquard raconte au début de la pièce la vie qu'elle a menée avec son mari, avec ses frustrations, ses amertumes et ses moments de bonheur. Il peut être un témoignage social comme dans *Trans'haéliennes* de Rodrigue Norman où Boutros est un personnage qui parle pour un groupe et exprime directement des revendications. Le monologue peut aussi être pris comme une sorte de limite de l'écriture dramatique, parfois irritant par le narcissisme qu'il dévoile quand il est traité avec ingénuité bien qu'il fascine souvent le public par le sentiment de la prise de risques de l'acteur. Il suffit de prendre l'exemple du Souffleur dans *Le carrefour* de Kossi Efoui, (1989), (tous les acteurs restent figés) :

Assez ! Assez !... Un personnage. Mais il ne s'agit pas d'un personnage : Il s'agit de moi. Le poète, c'était moi. Cette histoire qui se joue dans ma tête, c'est mon histoire 20 ans à l'ombre. La mémoire détraquée, oublieuse, à qui je souffle, souffle des mots, des images qu'il faut sauver de l'amnésie... Le poète... disparu ! Le voyageur... disparu ! Le peintre... disparu ! Le philosophe... disparu ! Le prêtre... disparu ! Le peintre...

disparu ! Le philosophe... disparu ! Le prêtre... disparu ! À qui le tour ? Arrêtez tout ! Fuyez ! Partez avant qu'il soit trop tard, avant que votre espèce aussi soit décrétée... en disparition, fuyez ! Je connais la fin... (98-99).

Nous pourrions parler d'une sorte d'objectivité empruntée au nouveau roman s'il n'y avait pas cette urgence de « tout dire » et la présence théâtrale d'énonciateurs qui relaient les textes et les dirigent vers le public sans qu'ils aient la plupart du temps une identité psychologique. Pourtant, un élément de taille a changé, c'est la place du destinataire, lecteur ou spectateur, dont la présence devient prépondérante chaque fois que recule le strict usage de la forme dramatique. Quelque chose a changé dans la communication théâtrale avec cette liberté formelle ; les auteurs ne se sentent plus tenus d'entrer dans aucun moule ; ils se situent parfois dans un entre-deux dramaturgique qui contribue au désarroi du lecteur s'il n'est pas habitué aux écritures hétérogènes. Nous assistons à des textes qui croisent monologues et dialogues, formes dramatiques et formes épiques en cours d'hybridation.

Dans *Trans'haliennes*, (2004), c'est le personnage Boutros qui monologue en racontant littéralement sa vie entre les différentes scènes qui rassemblent la famille. Ce personnage est sans lien direct déclaré avec les autres personnages ; aucun contact n'est prévu tout au long de ses interventions. Il n'intervient que pour construire à son gré le récit de sa vie dans une forme aux antipodes de celle plutôt réaliste, adoptée pour le reste du texte dont voici un bref échantillon : « Le monde a connu des chassés-croisés. D'un côté, ceux qui quittaient les terres mystérieusement pourries et cherchaient à gagner les plaines chimériques de l'asile. De l'autre, ceux qui se lassaient des cotes d'Armor et partaient bronzer au soleil de Kalahari... Nulle part, le paradis !... ». (34-35) Le monologue intérieur hésite entre le récit d'événements antérieurs, l'évocation lyrique du passé et plusieurs songes à la fois informatifs et lyriques.

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous pourrions affirmer que la liberté narrative est largement revendiquée par les auteurs contemporains noirs africains pour lesquels il n'existe guère de forme idéale ou de modèle de construction. Il est cependant frappant de constater que des modes d'écriture empruntés à la tradition brechtienne sont réutilisés hors de tout contexte politique et que le récit en fragments, typique d'une façon

de concevoir la réalité, a été repris sans que des intentions idéologiques y soient perceptibles. Il y a une trentaine d'années, la ligne de séparation entre le dramatique et l'épique était parfaitement tracée, et l'opposition entre Aristote et Brecht était théorisable. Tout se passe comme si un mélange de formes était concevable dans le traitement du récit sans qu'il corresponde à une coupure idéologique nette.

L'établissement de la fable, pièce maîtresse du théâtre politique qui proposait un récit exemplaire à la réflexion du public, a perdu de son importance. Nous sommes passés à des fables ambiguës ayant pour ambition d'accorder au lecteur et au spectateur une place capitale dans leur réception, puis à des fables qu'on pourrait dire abandonnées ou dissoutes par la multiplication d'éclats contradictoires. Bien sûr, en réaction, des auteurs se voient prescrire des récits solides « à l'ancienne » ou n'ont jamais renoncé aux machines narratives explicites.

Le paysage théâtral a donc été secoué par des expérimentations dans le récit qui ont mené le lecteur aux limites d'un territoire dont on ne sort pas sans boussole. Là où les dramaturges classiques reprenaient les grands récits fondateurs, mythiques ou moraux, en retravaillant leurs sources dans la perspective des valeurs de leur société, les dramaturges post-modernes créent une légitimation qui ne peut venir que de leur pratique langagière. Le nouveau théâtre d'Afrique noire francophone est le lieu d'une lutte permanente contre toutes formes d'intégrismes (psychologiques, raciaux, culturels...), le lieu de la prise de parole publique. Kossi Efovi parle d'une douloureuse guérison ; selon lui, elle ne pourra se produire sans qu'il y ait de sang versé dans la souffrance. *Tout bas... si bas* de Koulsy Lamko traite des profondeurs de l'humiliation dans laquelle a été plongée l'Afrique et de laquelle elle doit se dégager. La quête identitaire ne trouve pas de réelles solutions. Des auteurs comme Koulsy Lamko, K. Efovi ou K. Kwahulé nous impressionnent par leur travail. Leurs pièces sont un appel à la tolérance et à la solidarité générale et semblent toujours ouvertes dans l'attente et dans le questionnement. Il semblerait que l'oralité reste, d'une certaine manière, la première source d'inspiration dans l'élaboration de ces nouvelles dramaturgies.

La résurgence littéraire du personnage du griot chez les auteurs ces quinze dernières années sous-entend une certaine résurgence de l'oralité au travers de la fabrication d'une langue individuelle et inventive. Aussi développent-ils un langage symbolique particulier et individuel. Ce langage peut être le métissage de parlers et de la langue française ou de

la langue française et du jazz comme chez K. Kwahulé. Ce renouveau se réalise selon un modernisme littéraire qui atteint de la même manière le retour de la figure du griot que le retour du conte. Si nous nous mettons à comparer les pièces étudiées, nous prendrons conscience que l'inspiration du conte est bien présente. Il s'agit de contes contemporains pour adultes, des contes violents pour une nécessaire prise de conscience brutale. Ces nouveaux contes sont polysémiques et se veulent universels. Comme chez les conteurs traditionnels : « Il y a chez la plupart de ces auteurs, même ceux qui s'en défendent, un message renfermant une vérité sociale, ou plutôt un enseignement, loin de la tentation du témoignage » (Chalaye, 2004 : 174).

Le « griot des temps modernes » est ainsi un éternel conteur. L'oralité n'a donc pas disparu avec le temps ; au contraire, les nouveaux dramaturges noirs francophones l'intègrent habilement et efficacement pour créer une dramaturgie intercontinentale qui voue à une forme de réconciliation interculturelle et qui interpelle un public aussi bien africain, qu'occidental ou qu'américain. En se donnant d'abord la liberté de travailler la langue selon ses désirs, puis la liberté d'intégrer le monde moderne à un monde africain plus ou moins traditionnel et enfin la liberté de rejeter les critères dramatiques occidentaux, les écritures contemporaines d'Afrique noire francophones se veulent identifiables pour pouvoir reconquérir une identité violée et morcelée et se tourner vers l'avenir. À la fin de l'année 2000, K.Kwahulé a orchestré le projet des petites formes. Des lectures scéniques et des mises en espace ont fait découvrir des textes du Béninois José Pliya, du Tchadien Koulsy Lamko, du Togolais Kossi Efoui et du Congolais Caya Makhélé :

Cette manifestation autour des arts africains ne devait pas présenter, comme on en a hélas pris l'habitude, une vision univoque du théâtre africain mais devait montrer au contraire que l'Afrique dans sa pluralité, voire dans son hybridité culturelle, était en train d'accoucher d'un théâtre nécessairement composite, pluriel, un théâtre qui apparemment ne ressemblait plus à ce qui l'avait engendré. (Entretien, Mouellic, 2000b)

Le théâtre en Afrique noire remplit une fonction d'assemblage ; il sert à la cohésion, à la prise de conscience. Ainsi, mis en situation rapidement, par rapport au théâtre dans le monde, le théâtre noir africain francophone a des préoccupations actuelles d'ordre social, politique, idéologique ou culturel. Il s'affirme dans les voies qui lui permettent le mieux de communiquer la satire, le théâtre d'idées ou le drame historique. Pour un auteur africain d'aujourd'hui, en effet, le problème se pose d'abord et souvent exclusivement, en terme

d'efficacité. Cette orientation du théâtre n'est pas seulement historique, elle est aussi sociologique et reste fidèle à l'esprit du théâtre traditionnel qui était déjà un acte politique au sens littéral du mot, c'est-à-dire une participation à la vie de la cité, une prise de conscience collective.

Les récits des griots, les chants rituels, les contes, les mythes cosmogoniques ont toujours été insérés dans la vie de la société et appelaient la participation du public. Le théâtre engagé moderne continue cette fonction du théâtre traditionnel en s'adaptant aux problèmes présents. Le dramaturge s'adresse à un public (à une génération), qui exige qu'on tienne compte de son propre drame. L'œuvre d'art est ainsi faite de la réalité vécue, beaucoup plus que d'idées imposées ; elle n'illustre pas les idées de l'auteur ou du public, elle les éprouve dans la réalité mouvante et à grâce à l'expérience acquise. C'est pourquoi, la fonction du théâtre africain ne porte pas atteinte à sa valeur en tant qu'art ; l'impact pédagogique et le souci du divertissement ne s'excluent pas mais se complètent.

Le théâtre africain manifeste une étonnante vitalité et il est actuellement marqué par un profond renouvellement qui affecte autant la thématique que l'écriture. Si l'histoire du théâtre de ce siècle semble s'écrire et se jouer de crise en crise, de rupture en rupture, elle fait apparaître aussi des filiations souterraines comme celle par exemple, qui va de Jarry à Ionesco en passant par Apollinaire et Artaud. Au-delà des différences apparences, elle laisse également entrevoir des constantes comme la tension entre un théâtre de divertissement et un théâtre d'art, le partage fécond entre la volonté de coller au réel et la recherche poétique, la double tentation au cours d'une même période d'un retour aux esthétiques passées et d'une quête de la modernité, autant de contradictions qui révèlent la richesse et la vie de l'art théâtral. Il semblerait qu'il y aurait toujours un autre théâtre métis qui pointe le jour avec des créations collectives de metteurs en scène de cultures différentes et que de nouveaux auteurs apparaissent, apportant une vision encore différente de l'écriture. Des formes nouvelles resteraient donc à trouver, de nouveaux espaces de création à investir. C'est dire que le théâtre noir africain serait à l'aube de tous les bouleversements.

Ouvrages cités

- Afrique noire : Écritures contemporaines*. 2001. Théâtre / Public 158, Le théâtre de Gennevilliers.
- ALBERT, Christiane. 1999. *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Lettres du sud.
- BABLET, Denis. 1975. *Les révolutions scéniques du XXème siècle*. Paris : Société internationale d'art, XXème siècle.
- BARTHES, Roland. 2000. *Le plaisir du texte précédé de variations sur l'écriture*. Paris : Seuil.
- BOAL, Augusto. 1977. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : Maspero.
- CHALAYE, Sylvie. 2001. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, « Un théâtre qui cherche la note bleue » (Annexe V), Rennes, P.U.R.
- . 2004. *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*. Rennes : PUR.
- CHEVRIER, Jacques. 1947. *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*. Paris : Armand Colin.
- . 1999. *Littérature de langue française d'Afrique noire*. Paris : Nathan.
- EFOU, Kossi. 1990. *Le carrefour*. Paris : Théâtre-Sud n°2, L'Harmattan, R.F.I.
- Guide du théâtre en Afrique*. 1996. Numéro spécial. Paris, *Afrique en créations*.
- HOURANTIER, Marie-José. 1984. *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Paris : L'Harmattan.
- HUBERT, Marie-Claire. 1998. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- KESTELOOT, Lilyan. 2001. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, AUF. Universités Francophones.
- KOWZAN, Tadeusz. 1992. *Sémiologie du théâtre, Série « Littérature »*. Paris : Nathan.
- KUM'A N'DUMBE III, Alexandre. 1976. *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao*. Paris : P. J. Oswald.
- KWAHULÉ, Koffi. 1992. *Il nous faut l'Amérique*. Paris : RFI / ACCT.
- . 1996. *Pour une critique du théâtre ivoirien*. Paris : L'Harmattan.
- . 1997. *Bintou*. Carnières : Lansman.

- . 1998. *Jaz*. Éditions Théâtrales.
- . 2003. *Big shoot*. Éditions Théâtrales.
- LABOU TANSI, Sony. 1981. *La parenthèse de sang*. Paris : Hatier.
- . 1986. *Antoine m'a vendu son destin*. Équateur.
- LAMKO, Koulsy. 1995. *Tout bas ... si bas*. Carnières : Lansman.
- . 2000. *Le mot dans la rosée*. Carnières : Lansman.
- . 1976. *Le soleil de l'aurore*. Paris : P. J. Oswald.
- LARTHOMAS, Pierre. 2001. *Le langage dramatique, (Sa nature et ses procédés), Manuel, (Le dit et le non-dit)*. Paris : Quadrige, PUF.
- LIKING, Were Were. 1979. *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, (collectif) M. José Hourantier, Jacques Scherer, Paris : Nizet.
- . 1992. *Un touareg s'est marié à une pygmée*. Carnières : Lansman.
- MOUËLLIC, Gilles. 1993. Entretien avec Koffi Kwahulé. *Revue Créateurs Africains*. Septembre.
- . 2000a. « Mon idéal d'écrivain c'est Monk ». Entretien avec Koffi Kwahulé. *Jazz magazine*, n° 504, novembre. Annexe V.
- . 2000b. Entretien avec Koffi Kwahulé. *Africultures*. Décembre.
- N'DAO, A. Cheikh. 1969. *L'exil d'Albouri suivi de la décision*. Sénégal : P. J. Oswald.
- N'DEBEKA, Maxime. 1983. *Les lendemains qui chantent*. Paris : Présence Africaine.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. 1997. *Ruptures et écritures de violence*. Paris : L'Harmattan.
- NOKAN, Charles. 1971. *Les malheurs de Tchâko*. Paris : P. J. Oswald.
- NORMAN, Rodrigue. 2004. *Trans'abéliennes*. Carnières : Lansman.
- NZUJI, Mukala Kadima et Komlan Sélom GBANOU. 2003. *L'Afrique au miroir des littératures. Des sciences de l'homme et de la société*. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe. Paris : l'Harmattan.
- PALMIER, Jean Michel et Maria PISCATOR. 1983. *Piscator et le théâtre politique*. Paris : Payot.
- PLIYA, José. 2001. *Le masque de Sika*. Acoria.
- . 2002. *Le complexe de Thénardier*. L'Avant- Scène.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 2001. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Lettres Supérieures. Paris : Nathan.
- SCHRRERER, Colette (S/ D). 1996. *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française* conservées à la bibliothèque Gaston Baty. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

- UBERSFELD, Anne. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.
- ZADI ZAOUROU, Bernard. 1981. *La termitière*. Carnières : Lansman.
- ZÉGOUA NOKAN, Charles. 1972. *La traversée de la nuit dense*, suivi de *Cris rouges*. Paris : P. J. Oswald.