

Les nouvelles thématiques et les mutations dans le théâtre noir africain francophone au détour du XXIème siècle (des années 90 aux années 2000)

DAHOU Malika⁽¹⁾

Une nouvelle vague théâtrale voit le jour, de nouvelles écritures s'affirment avec des pionniers tels que Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, Rodrigue Norman et José Pliya.

Dans tous les cas, les pièces de ces dramaturges, quand bien même elles se réclament de la fiction, se situent, pour la plupart, à la frontière d'une étude sociologique et culturelle. Les réalités sociales sont leur matière. Plusieurs auteurs s'y mettent avec ironie, d'autres avec humour, d'autres encore avec un cynisme parfois provocateur dont les auteurs se défendent allègrement.

Quand il s'agit de choisir un titre, de présenter les personnages ou d'avertir le lecteur, nous remarquons que certains dramaturges prennent de multiples précautions pour se protéger contre la censure. Même s'ils sont certains que l'avenir de leur pièce dépend uniquement de la lecture et du jugement d'un jury (au concours de Radio France) qui, *a priori* n'a pas d'autre censure à faire que celle qui est relative à la valeur littéraire de l'œuvre. D'abord morale et psychologique, cette vigilance se présente aussi de façon esthétique comme le montre Koulsy Lamko dans *Ndo Kola ou l'initiation avortée* (1988). Après avoir averti le lecteur qu'il évolue dans un univers culturel réel, celui du groupe ethnique Sara du Tchad, il prend soin d'expliquer le nom de chaque personnage. Explication littérale, symbolique et mythologique. Ce qui à l'évidence n'est pas superflu pour la lecture de la pièce. Il en est de même pour son petit guide phonétique et des détails qu'il apporte sur la complicité entre spectateurs et acteurs.

Ce qui oriente davantage l'intérêt demeure le fait que l'auteur précise à juste titre qu'il ajoute ces éléments dans le sens du renforcement de la « communion autour de la tragédie ».

Sans vouloir trop insister sur ces indications extérieures aux textes des pièces choisies, nous avons constaté qu'à partir de ces détails, certains projets des dramaturges se perçoivent mieux. Surtout une volonté d'être en harmonie ou en désaccord avec une tradition culturelle ou **littéraire** donnée. Ces précautions, au-delà de la banale prudence politique, ouvrent à un désir. Celui d'abandonner le confinement à un espace et à un temps pour se livrer et livrer l'œuvre à l'humanité, à l'universel. Ce projet-là est esthétique.

1- Les différents thèmes de l'engagement :

Actuellement, la plupart des pièces, et cela est un fait notoire, abordent désormais des sujets qui, globalement, concourent à l'avènement dans les pays francophones de systèmes politiques démocratiques qui reconnaîtraient les libertés d'opinion et favoriseraient éventuellement la créativité intellectuelle, au détriment de la répression des écrivains. Le jury du Concours œuvre constamment

dans ce sens. C'est bien ce que confirment les propos d'Alain Ricard :

« L'attribution en 1989 à Kossi Efoui du Grand Prix du 16^{ème} Concours théâtral interafricain, pour sa pièce *Le Carrefour*, puis à nouveau en 1990 à Kangui Alem du Prix du Concours théâtral interafricain pour *Chemins de croix*, est venue récompenser deux très bons dramaturges engagés dans le processus de démocratisation au Togo et alors que l'un des deux était encore en prison ». Et il ajoute cette remarque assez saisissante : « K. Efoui et K. Alem ont chacun écrit des pièces portées par le mouvement étudiant au Togo et le jury a, sans doute, été sensible à la dynamique de leur écriture et a voulu, à sa manière, renforcer leur audience au pays, promouvoir en quelque sorte l'influence morale de la littérature. »⁽²⁾

Quelquefois, le choix des thèmes, des personnages et des éléments dramaturgiques tient beaucoup de ce paramètre politique qui semble au cœur de l'engagement de plusieurs dramaturges.

Une dynamique de dénonciation ainsi génère, dans plusieurs pays, un esprit de didactisme tel que cela se perçoit dans plusieurs œuvres. D'où le retour systématique des mêmes fictions, des mêmes personnages et aussi, en filigrane, des mêmes objectifs de création à savoir à la fois

« distraire et instruire ».

Le théâtre africain peut se réclamer d'être l'interprète d'une façon de vivre et de penser, d'agir et de réagir des peuples du continent noir dans sa partie subsaharienne. Ainsi, il part à la quête de l'universel avec ses thèmes et son esthétique.

Du traitement multiforme des mêmes thèmes, nous sommes arrivée à l'introduction de sujets nouveaux, c'est un théâtre qui dépasse l'engagement politique national. Avec *Cette vieille magie noire* primée, le dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé investit le monde de la boxe et passe au peigne fin les enjeux économiques, financiers et les problèmes raciaux qui habitent cet univers. Une perception des choses qui, tout en s'appuyant sur la réalité, sort des sentiers battus.

En effet, toute l'aventure se déroule à New York et l'auteur de cette pièce s'est projeté aux Etats – Unis pour l'écrire.

La lutte pour le respect des droits de l'homme, autre préoccupation universelle, se trouve au cœur de plusieurs œuvres dont *Bintou* (Koffi Kwahulé, 1997), le drame de l'excision dont Bintou est victime est le sujet de la diégèse réaliste de la pièce et n'est finalement que le symptôme d'une grave maladie qui menace les sociétés modernes : la violence d'une jeunesse délinquante. Le rite de l'excision est surtout la conséquence d'un désir qui mène jusqu'à la mort. Bintou finit par mourir et par se libérer des contraintes sociales hypocrites qui divisaient son âme rebelle :

Se résigner à son sort en tant que femme se devant d'obéir aux us et aux coutumes de son pays ou de mener une vie libre et sans tabous comme elle l'espérait.

Toutes ces intrigues qui se veulent empreintes d'universalisme délaissent la banalité, pour témoigner d'une réelle recherche esthétique. On leur reconnaîtra une certaine authenticité dans le jeu, avec des messages d'une violence plus élégante c'est-à-dire nettement maîtrisée. Cela confère à plusieurs de leurs personnages une force psychologique plus grande et des libertés de parole et d'action plus audacieuses.

Tout cela reste malgré tout enraciné, textuellement parlant, dans un environnement social qui sollicite en permanence les réalités africaines et mondiales. Le cœur de ce débat s'avère donc être une quête de l'universalité.

Le proverbe dit « *Nul n'est prophète en son pays* ». Or, à lire certains textes, on peut être surpris par la manière dont leurs auteurs se projettent de façon implicite ou explicite dans l'avenir pour le prédire et le soumettre aux lecteurs et aux spectateurs. Ces approches de visionnaires qui renforcent la fonction didactique qu'on reconnaît au théâtre africain expliquent par la valeur de l'écriture dans la vie et l'univers des intellectuels.

Sont – ils des « illuminés » qui ont l'avantage de pouvoir réfléchir et de consigner par écrit leurs idées, au lieu de prendre le risque de les exprimer ouvertement au péril de leur vie ?

Nous avons expliqué que le dramaturge africain ne se sent pas en sécurité dans son travail compte-tenu du fait que les pouvoirs politiques et le public établissent en permanence des liens entre la signification des pièces et les intentions de l'auteur, voire des acteurs.

Si cet état des choses présente de véritables inconvénients, l'un des avantages à en tirer sera juste de s'appuyer sur le présent pour avertir sur l'avenir.

Certains auteurs le font sans aucun détour. D'autres y parviennent avec beaucoup de subtilité. Mais le résultat est le même : mettre la mémoire en éveil et la préparer à affronter et à apprécier à la fois le prévisible et l'imprévisible.

2- La quête identitaire :

La plupart des recherches dramaturgiques des auteurs africains de cette dernière décennie s'inscrivent dans une quête identitaire.

Ce théâtre contemporain se dresse contre tous « les intégrismes culturels », pour reprendre le mot de Koffi Kwahulé. Car ce théâtre ne se passe pas dans ce qu'il « *aurait été* », mais se pense en devenir, se pense « dans ce qu'il a à être pour une humanité chargée des images de Dallas, de Rambo, de Maradona, de Michael Jackson, du chômage, des missiles, de la conquête spatiale, de l'écoulement du Mur, de Mandela libre..... ».⁽³⁾

Les dramaturges d'aujourd'hui revendiquent « une esthétique du danger face au pouvoir inquisiteur des

normes qui sanctionnent et censurent l'imagination créatrice », ⁽⁴⁾ c'est la liberté même qu'ils affirment, la liberté d'être à l'écoute du monde, la liberté d'une identité nécessairement plurielle et en devenir. : « Je me sens appartenir au monde entier, non plus seulement à ma tribu, mon pays. Et mon art, je le veux universel », ⁽⁵⁾ déclare le dramaturge tchadien Koulsy Lamko.

Cette quête de soi et de l'autre est au cœur du théâtre africain de cette dernière décennie, peut – être en est – elle le sujet fondamental. Espace de représentation, le théâtre se donne sans doute comme le lieu privilégié de cette interrogation sur soi.

La recherche identitaire prend des formes diverses suivant les auteurs mais elle est suffisamment récurrente pour entraîner un réel questionnement. Prenons quelques exemples :

Dans *Tout bas...si bas*, ⁽⁶⁾ la pièce de Koulsy Lamko, nous percevons la quête identitaire à travers la vieille qui scrute chaque matin l'eau d'unealebasse et qui ne reconnaît pas son visage dans cette eau.

Nous retrouvons aussi, le miroir dans *La malaventure* de l'auteur togolais Kossi Efoui où « Elle » est définie comme la diseuse de malaventure, celle qui fait « *les routes avec (son) miroir pour lire la vie des gens, leur dire santé, bonheur, et que la terre vous soit légère* ». ⁽⁷⁾

Il est apparent que cette quête de soi revêt des sens très différents d'une pièce à une autre. Avec José Pliya, la quête identitaire est plutôt d'ordre psychanalytique, c'est un apprentissage à l'altruisme et au dévouement comme c'est le cas de la mère dans *Le complexe de Thénardier* qui ne peut admettre que sa bonne puisse jouir de sa liberté et d'une vie saine avec son prétendant. La quête identitaire de la bonne la dérange puisqu'elle menace de la priver de ses services. ⁽⁸⁾

Oridé dans *Jaz* de Koffi Kwahulé essaie de soigner son aliénation avec un masque. Mais Oridé ne trouve pas la paix derrière cette surface immobile ; le masque devient partie de son visage et la tue. « Aussi, pour pouvoir mettre un pied devant l'autre, dit Koffi Kwahulé, nous sommes obligés, à notre insu, de porter des masques. Et connaître le masque importe peu, car, dès l'instant où on l'identifie, on entre dans la sphère du dogmatique. »

3- Les thèmes de la violence :

Quelques exemples suffisent à prouver combien ces dramaturges sont ancrés dans la contemporanéité. « Ce sont les violences modernes qui secouent ce théâtre, **violence** urbaine, **violence** familiale, **violence** économique, **violence** sociale. » ⁽⁹⁾

Nous retrouvons, dans les deux pièces «*Il nous faut l'Amérique* » de K. Kwahulé et dans « *Transahéliennes* » Du togolais Rodrigue Norman, le fantastique qui côtoie le réel. Il s'agit de rêves démesurés de toute une génération d'Africains qui aspirent à de meilleures conditions de vie dans

d'autres horizons où il semblerait plus aisé de se forger un avenir radieux et prospère. C'est l'histoire des maux et des conséquences de l'émigration clandestine des Africains vers l'Europe. Le malaise social dans le pays d'origine entraîne la fuite vers l'autre continent qui s'avère plus hideux que le bercaïl.

Dans « *La dame du café d'en face* », la parole se charge d'une sorte d'exploration sensitive de notre monde urbain et de son ensauvagement. M. Bécquard, torturé par le sentiment de culpabilité pour avoir trompé sa femme, tente de se consoler en se pliant aux pires exigences de sa femme. Pendant trente ans, il ne fait que s'occuper à réparer un orgue. La réparation inespérée de cet instrument marque la réconciliation du couple et le retour de la confiance.

L'apaisement survient quand Mme Bécquard meurt en écoutant de la musique jouée par son mari. Tout au long de la pièce, nous assistons à des confidences narcissiques des personnages qui pullulent sur les scènes.

Dans *Big Shoot* de K.Kwahulé, le jeu des personnages se fait sous forme de questions- réponses, de quête d'aveux (entre deux amis).

Chaque être doit passer par la mort, aussi stupide, aussi banale soit- elle malgré tout ce qu'on peut avoir comme force physique et morale. The Big Shoot qui terrorisait tout le monde et qui commettait des actes criminels depuis son enfance finit par s'éteindre après un défi lancé entre lui et son ami.

Dans *Tout bas... Si bas*,⁽¹⁰⁾ le bidonville africain est tout aussi international.

« Il pourrait être blanc côté cour, noir côté jardin, et vice versa. La violence a – t- elle deux teintes ? ». ⁽¹¹⁾

Quant à cette violence médiatique qui n'a aucun scrupule à remuer la misère, nous la retrouvons ici encore en la personne d'un reporter prêt à tout pour un sou.

Dans « *Bintou* », l'engagement vers le sacrifice et l'excision mortelle sont évoqués. Elle finit par mourir. Elle est l'incarnation désespérée d'une jeunesse qui subit la spoliation et la violence.

Le sujet de la diégèse réaliste de la pièce n'est finalement que le symptôme d'une maladie tragique qui ronge les sociétés modernes, la violence d'une jeunesse délinquante (au lycée, dans les rues...), « *c'est une tragédie antique qui se lève et met à vif le nerf de l'archaïsme resté au cœur de la modernité.* » ⁽¹²⁾

« Que la nuit seule soit témoin de ce drame. Lavez le sang et creusez la tombe ici. Personne n'aura l'idée de fouiller à l'intérieur même de la maison. » (Bintou, p 45).

Parfois, la relation établie entre l'institution sociale et la figuralité théâtrale amène certains auteurs à inverser les termes de l'équation. Ils s'écartent des typologies originelles des rituels gestuels ainsi que

de celles des expressions festives pour ne s'attacher qu'à des principes théoriques qui fondent l' « institution – théâtre », telle qu'elle fonctionne dans le monde contemporain. C'est pour cela qu'ils s'appliquent avantageusement à une relecture de la tradition dramaturgique en termes sociologiques, plus précisément fonctionnalistes.

Le théâtre se définit alors comme une pratique de représentation de récits et excède les limites les plus strictes de la représentation scénique. En même temps qu'il abolit les frontières des « interdits de langages », comme pour ce qui est du conte de l'oralité. Il se déploie en un espace « poétique » c'est – à- dire celui où se pratique une action concrète de « création », de transformation de l'univers.

Les lieux de démarcation entre le ludique et le rituel perceptible dans les incantations, les invocations ou les imprécations, dans la pièce *Bintou* permettent de marquer les temps de la transition dont il s'agissait dans les paragraphes précédents, et même de distancier la mémoire des mythes originels. Une telle fonction sort du contexte purement culturel ; elle opère peut- être dans une forme expressive par laquelle est rendue la définition de la dramaturgie.

Le rituel qui était d'abord destiné à la thérapeutique, aux guérisons particulières et aux exorcismes, se transforme dans la théâtralité en une modalité gestuelle pour « débusquer les forces assoupies », de part et d'autre de la scène, auprès des spectateurs et dans le jeu des acteurs :

« Le passage d'une dramatisation de la vie quotidienne à la scène théâtrale, le passage de la vie à l'art, à l'esthétique ; le rituel traditionnel s'adapte une nouvelle fois au langage moderne comme s'il s'était adapté à la religion importée en proposant un syncrétisme, heureuse complémentarité ou chacun trouvait son compte.

Le théâtre a aussi ses rites, ses mécanismes visant des buts bien précis, selon les idéaux des metteurs en scène et les besoins de la société ;au théâtre, on aboutit à une « sublimation » des conflits réels, la cérémonie dramatique étant une cérémonie sociale différée, suspendue. L'action est représentée non pour être accomplie, mais pour être vue et permettre d'en assumer le caractère symbolique. » ⁽¹³⁾

4 - Les nouveaux thèmes socio- historiques :

Par ailleurs, l'émergence d'une conception non- classique donnant lieu à une forme moderne du tragique au niveau de la création théâtrale africaine semble, pour une large part, liée à l'apparition de nouvelles déterminations socio- historiques. En Afrique contemporaine, la plupart des rois, reines et autres chefs féodaux ont disparu ou perdu une part considérable de leurs prérogatives ; et nous assistons à une évolution progressive d'anciens états féodaux vers des états de type capitaliste ainsi qu'à l'émergence de nouvelles valeurs infrastructurelles et superstructurelles. Dès lors, la transcendance, une des forces motrices du tragique du type classique, cède la place à des « identités » nouvelles et devient de plus en plus sociale ; ⁽¹⁴⁾ c'est- à- dire, en d'autres termes, que « l'instance

tragique commence à prendre une force humaine et sociale ».⁽¹⁵⁾ A la différence du tragique classique, le tragique moderne va s'inscrire dans « *une vision plus historicisante* » et s'orienter vers une approche « *transformatrice de la société* ». ⁽¹⁶⁾

Tandis que le tragique classique projette l'image d'un monde plus ou moins figé qui vit replié sur ses valeurs, le tragique moderne va tenter de proposer l'image d'une réalité transformable. Les actions des personnages cessent de se dérouler conformément à un schéma réglé d'avance, en fonction d'une nécessité ou d'une inévitabilité.

Désormais, la notion de tragique va se cristalliser au niveau des contradictions inhérentes à une réalité socio- historique que seule une lutte des classes permettra de résoudre. En fait, la notion de conflits sociaux va se substituer à celle de conflit tragique. Par ailleurs, les notions de « groupes » ou de « classes » vont se substituer à celle de l'« individu » en tant que tel. En conséquence, la résolution des conflits sociaux va cesser d'être l'apanage d'un héroïsme individuel.

Les personnages n'étant plus des individus mais des représentants de certaines classes ou catégories sociales, « *leurs motivations ne seront plus dès lors de petits désirs individuels, mais des aspirations communes à une classe* » ⁽¹⁷⁾ ou à une catégorie sociale déterminée. Il s'opère, en quelque sorte, un transfert de l'intérêt tragique des figures illustres et respectables sur les gens ordinaires.

La fonction du tragique moderne est donc double : une fonction idéologique transformatrice de société opérant en symbiose avec une fonction esthétique liée aux moyens artistiques mis en œuvre.

En d'autres termes, le tragique moderne vise à inciter les personnages à poser un regard critique sur les réalités socio- historiques tout en cherchant à induire chez les spectateurs des émotions certes, mais surtout le besoin de formuler un jugement critique à la fois sur les réalités concernées et sur les moyens esthétiques proposés en vue d'agir sur ces réalités dans le sens de leur transformation : ce qui n'est pas sans rappeler, d'une certaine manière, l'esthétique brechtienne.

Ces dramaturgies nouvelles évacuent souvent les typologies raciales. C'est notamment le cas de l'ensemble de l'œuvre de Kossi Efovi où les origines des personnages ne sont jamais précisées.

Ce sont des personnages comme beaucoup d'autres dans le répertoire du théâtre du vingtième siècle – ceux de Pirandello et de Beckett en particulier – paumés de l'absence : absence du sens, du devoir, de la structure. En cela, ils témoignent d'une détresse qui ne connaît pas de frontières continentales tout en demeurant perdus entre un passé et un présent qui ne sont pas en harmonie.

Jaz, de Koffi Kwahulé ⁽¹⁸⁾ évoque une société qui tente désespérément d'assainir un monde qui secrète toujours plus d'ordures.

Une femme qui pourrait être blanche, jaune ou noire, raconte un viol dont elle a peut – être été la

victime dans une sanisette , elle ou une autre. Elle raconte aussi comment l'agression engendre le fantasme d'un meurtre, celui de l'agresseur.

Inaccessible aux compromissions, sa parole a la pureté et la transparence suffisante pour ébranler l'hypocrisie d'une société qui se perd dans le consumérisme et n'est plus capable de donner à sa jeunesse valeurs et principes.

L'héroïne de *La Dame du café d'en face* de Koffi Kwahulé ⁽¹⁹⁾ est une vieille dame tyrannique qui exerce son ascendant sur tout son entourage : son mari, sa fille, son gendre et sa petite fille récemment mariée à Sékou, un Africain. Et à travers cette famille, c'est tout le drame de la société européenne qui se joue, une société vieillissante et arrêtée mais dont le vampirisme permet encore d'échapper à la dégénérescence.

Dans « *Le complexe de Thénardier* » par exemple, - que nous retrouvons au cours du siècle dernier dans l'Europe occupée (avec Victor Hugo dans son œuvre *Les Misérables*), dans l'ex – Yougoslavie, au Rwanda et aussi dans la maison d'enfance de l'auteur J. Pliya- , le dramaturge a su adapter les faits de l'histoire en apportant une portée universelle aux faits racontés dans la pièce.

Il s'agit des conséquences néfastes de la guerre (la guerre sous toutes ses formes). Malgré tous les services et les sacrifices qu'elle a fournis, elle ne réussit pas à obtenir la bénédiction de sa maîtresse pour retrouver l'homme de sa vie et jouir de sa liberté.

Cette femme met toute sa force dans une malédiction pour la décourager et finit par mourir sans lui accorder cette grâce.

C'est la misère de toute l'humanité qui fait qu'un maître restera toujours un maître même après sa mort et qu'un esclave ne fait que subir l'injustice de son sort.

Dans « *Le Mot dans la rosée* » de Koulsy Lamko, la narration des faits de la pièce se fait sous forme de conte dans lequel abondent nœuds et dénouements successifs et attrayants à la fois. Une leçon de morale est acquise à la fin de chaque pièce. Le rôle du premier narrateur est de faire avancer l'histoire, quant au deuxième, il joue le rôle de conteur commentaire.

L'opportunisme, la ruse et la cupidité du personnage principal de la pièce lui permettent de tromper les gens et d'arriver à ses fins. Mais le sort de cet être malhonnête s'avère odieux puisqu'il a atrocement subi la vengeance des gens qu'il a dupés.

Tourné vers un public aussi bien africain qu'occidental, ce théâtre de la dernière décennie se veut provocateur. Il cherche à mettre en crise le public, à susciter sa curiosité et à l'inciter à la réflexion.

Nous assistons à la germination de nouvelles dramaturgies dans lesquelles fantaisie, humour et

dérision s'entremêlent, dans une Afrique qui se veut universelle. C'est un théâtre qui se veut le lieu de toutes les transgressions, à travers une cohérence et une rigueur de langage. Nous nous retrouvons donc face à tous les possibles, à tous les ailleurs.

Cette mise à mort des modèles classiques – qui n'affecte d'ailleurs pas l'ensemble de la production – passe en effet par une écriture du dérèglement et de la dissidence, au cœur de laquelle sont simultanément et paradoxalement convoquées les figures de l'Apocalypse et du Carnaval. Citons entre autres deux pièces de l'auteur Ivoirien Koffi Kwahulé, *Il nous faut l'Amérique* et *Cette vieille magie noire* (pour l'écrire, le dramaturge se projette aux Etats-Unis), « *Ce sont des écritures qui sont enracinées en Afrique, mais tendues vers l'ailleurs.* »⁽²⁰⁾

Au spectacle d'un monde chaotique, et dans lequel le grotesque et l'obscène le disputent au tragique, les écrivains répondent ainsi par la subversion des langages, impliquant hybridation des genres, démesure et transgression des codes ordinaires de la lisibilité. Les dramaturges noirs africains de cette dernière décennie n'écrivent plus ; ils crient et toutes les stratégies mises en œuvre pour déstabiliser le lecteur ne font que traduire et révéler le malaise de la plupart des sociétés africaines contemporaines.

Au-delà de toutes ces remarques, certaines conclusions se sont également imposées à nous.

- la première conclusion, est que ces nouvelles dramaturgies dévoilent la violence sous toutes ses formes. Dans l'œuvre de Koffi Kwahulé, le viol, le meurtre sexuel et l'inceste se retrouvent dans *La dame du café d'en face*, *Bintou* et *Jaz*. Ce viol est aussi présent dans *Le masque de Sika* de José Pliya. Il s'agit du viol de l'humanité et de tous les peuples qui ont vécu et continuent à vivre la spoliation, la discrimination et l'acculturation.

Ces pièces dénoncent avant tout la violence faite aux femmes. La liberté du corps de Bintou, qui a à peine treize ans et danse le nombril à l'air, le sexe peut-être sans culotte, sans

« muselière » comme elle dit, exacerbe justement l'aspiration à une liberté absolue, cette liberté anéantie par le regard de ceux qui voilent le désir et excisent le plaisir.

« Ce type de violence existe depuis la naissance de l'acte de vie et nous rappelle l'esclavage et la ségrégation raciale qui a régné dans le monde et qui continue à régner sous d'autres formes. »⁽²¹⁾

A partir de la lecture de ces pièces, nous avons pu déceler que le sexe est omniprésent dans ces dramaturgies car il exprime la violence charnelle d'un monde où le corps est nié parce qu'il n'est que surface, tel est l'enjeu d'une écriture comme celle de Koffi Kwahulé :

« Dans la société occidentale, le corps de la femme, surtout nu, n'est plus érotique parce qu'il est surreprésenté, surexposé. Il s'agit désormais d'un corps « consumérisé », banalisé. Un corps consensuel, c'est-à-dire en réalité, et c'est paradoxal, censuré. Mon travail tente de replacer ce corps en situation de produire à nouveau de la

violence, la violence première. »⁽²²⁾

Le viol des sociétés colonisées s'exprime tout particulièrement dans la langue. Or dépasser ce viol, c'est s'approprier puis féconder la langue par laquelle on a été violé.

Il s'agit d'insuffler à la langue une vibration qui la fasse « *sonner autrement* » pour reprendre les termes de Koffi Kwahulé,⁽²³⁾ parce que chez lui, le corps est musique, cette musique « qu'on ne peut jamais entendre /à moins de faire silence en soi. Cette musique qui est **Jaz**⁽²⁴⁾ et qui, seule, peut rythmer le Nom dont/ on ne saura jamais la nommer »

Cet auteur recherche une écriture qui « contraigne le spectateur à se référer d'abord au sens émotionnel », pour qu'il soit touché au plan sensoriel avant de comprendre.

Ce théâtre est surtout l'inventivité d'une génération qui écrit un théâtre sans cache –sexe, sans tabous et avec une totale transparence « car articuler l'innommable, c'est un acte de résistance à l'anéantissement ». ⁽²⁵⁾

Par ce théâtre la vérité pouvait « naître naturellement ». Il se réinstallait dans le cercle de la liberté, là où l'amour et la mort se rencontrent sans se repousser et se confondent dans l'éblouissement du jeu et du pathos, dans une lisibilité linéaire et plastique. Le théâtre et son double portent irruptivement dans la perception que les hommes devraient avoir désormais de leur propre monde.

-Deuxième conclusion : Il existe encore une dimension du théâtre, celle de fasciner par le sublime, de transformer par le mimétique, de métamorphoser par le parodique. Il transgresse constamment les « interdits des langages ». Il réconcilie la matière et la poésie. Il fait croire à ce qui se supposait inexprimable. La souffrance de la chair et l'offrande du sang sont des thèmes récurrents, toujours présents dans la production de la scène. La dramaturgie actuelle évolue comme une « architecture de l'univers ».

Dans *Le masque de Sika*, (1999), l'auteur béninois José Pliya traite du malaise de l'être dans un monde étrangement défini ou pas défini du tout. Il s'approche de cette thématique à travers des personnages qui cherchent un ancrage à leur expérience d'Africain lâché dans un monde européen.

Tout bas.....si bas de Koulsy Lamko met sur scène un immense mensonge et signifie qu'il n'y a aucun fond à la bassesse de l'humanité, prête à croire à n'importe quoi pour sortir du gouffre où elle se meurt. Espoir aussi vide que nécessaire pour nourrir le creux de ces vies ; briser leurs rêves serait la plus grande folie.

Il est loisible d'affirmer que le théâtre est une « écriture au présent », dans la mesure où le jeu se décrypte et s'exprime obligatoirement au moment de la représentation. Le « signe du temps » se trouve dans une actualisation permanente qui finit par dépasser le passé et le futur. Mais également dans la dénégation d'autres signifiants du théâtre.

Cependant, la thématique, elle, arrache la « vision du spectateur » de ce temps présent, comme dans le kotéba par exemple où le jeu consiste à reconstituer des moments denses de la vie communautaire, autant que des conflits surgis entre les groupes sociaux qui la composent.

D'autres thèmes peuvent également être énumérés dans ce sens. Le fait le plus pertinent à observer

dans la permanence des symbolismes reste la « rupture radicale ». Rupture avec les illusions premières et originelles qui fondaient les pouvoirs despotiques ou qui valorisaient les mirages du confort matériel. Rupture avec une histoire réelle qui établissait des rapports entre les individus dans un brassage incessant de peuples. Rupture surtout avec une identification nationale imposée par les criaileries des partis uniques.

La société a cessé d'être un refuge aux cauchemars et aux fantasmes des individus pour ne plus devenir qu'un lieu d'ivresses et d'hystéries naïves. Un espace qui exclut l'homme sans lui offrir un autre lieu de récupération de soi, sinon justement par un acte mimétique comme dans le théâtre.

C'est ainsi que les violences dénoncées dans le théâtre noir africain francophone de cette dernière décennie deviennent substituables au discours social lui-même.

Ce qui importe dans ce théâtre, c'est moins la restitution historique elle-même qu'une certaine recherche serrée des formes dramaturgiques les plus expressives. En fait, la thématization d'un langage social est bel est bien en rapport avec les situations nouvelles.

Toutes ces intrigues qui se veulent empreintes d'universalisme, délaissent la banalité pour témoigner d'une réelle recherche esthétique. On leur reconnaîtra une certaine authenticité dans le jeu, avec des messages d'une violence plus élégante c'est-à-dire nettement maîtrisée.

Cela confère à plusieurs de leurs personnages une force psychologique plus grande et des libertés de parole et d'action plus audacieuses. Tout cela reste malgré tout enraciné, textuellement parlant, dans un environnement social qui sollicite en permanence les réalités africaines.

Finalement, nous pouvons affirmer que nulle culture ne peut vivre ou survivre qu'en s'actualisant c'est-à-dire non seulement en se remettant en cause sans cesse mais aussi en se faisant riche de l'apport des autres cultures et civilisations.

Vivre pour une culture, c'est résister dans une certaine mesure à l'attraction des forces culturelles centripètes et nostalgiques ; c'est refuser de se replier de manière systématique ou inconditionnelle sur les valeurs – refuges.

Le théâtre noir africain francophone apparaît, en réalité, comme un champ d'expérimentation du métissage des cultures d'un point de vue idéologique mais également d'un point de vue esthétique.

Références :

1. Maître de conférences à l'université de Mostaganem. Faculté des sciences sociales, département de communication.
2. Alain Ricard, 1993, « *Les conditions de création de l'écrivain africain, la littérature comme institution* » dans

Revue de la littérature comparée, n° 265 : 1993, p.111

3. Koffi Kwahulé, 1995, « *Le danger de l'intégrisme culturel* », Fraternité Matin, 29 juin 1993. Article repris dans Théâtre d'Afrique noire, Alternatives théâtrales n°48, juin 1995.

4. -Koulsy Lamko, 1995, « *Réveries d'un homme de théâtre africain* », Théâtres d'Afrique noire, Alternatives théâtrales, n°48, juin 1995, p.29.

5. Koulsy Lamko, 1995, *Tout bas...si bas*, Carnières, Lansman, 1995.

6. Koulsy Lamko, 1995, *Tout basSi bas*, Ed Lansman, 1995.

7. Sylvie Chalaye avec Koulsy Lamko, 2001, Entretien dans Afrique noire : écritures contemporaines, Théâtre / Public n°158, mars- avril 2001, p.68.

8. Judith Miller, 2004, Dramaturgies des errances, Le cas de José Pliya, dans Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire, sous la direction de S. Chalaye, 2004.

9. Koulsy Lamko, 2001, dans « Africanité et création contemporaine », table ronde du 13 janvier 1999 à Rennes 2, Afrique noire : écritures contemporaines, Théâtre / Public n°158, mars- avril 2001, p.92.

10. Sylvie Chalaye, 1999, article publié dans Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française, dans Registre n°4, Presses Universitaires de la Sorbonne, Ed, Théâtre/ Public, 1999.

11.- Koulsy Lamko, *Tout bas...Si bas*, (didascalies liminaires) op. Cit.-

12. Ibidem. p.60.

13. S. Chalaye, idem, p 37.

14. Marie – Josée Hourantier, 1985, Du rituel au théâtre – rituel : contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine, Paris, L'Harmattan, 1985

15. P. Pavis, (cite Hegel), ibid, p123.

16. P. Pavis, Dictionnaire, op.cit, 430.

17. P. Pavis, Dictionnaire, op. cit, pp. 429- 430.

18. P. Pavis, Dictionnaire, ibid., p.429

19. Koffi Kwahulé, 1998, *Jaz*, Paris, Editions Théâtrales, 1998.

20. Koffi Kwahulé, 2000, *La Dame du café d'en face*, Ed, Théâtrales, 2000.

21. Sylvie Chalaye, 2004, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*, Ed, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

22. S. Chalaye, 1999, dans *Afrique noire : écritures contemporaines*, Ed Théâtre / Public, Paris, 1999, p 37.

23. Koffi Kwahulé, 2003, *Eloge de l'hérésie*, rencontre avec les étudiants de licence de l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III, le 13 janvier 2003.

24. Gilles Mouellic, 2001, entretien avec Koffi Kwahulé « Pour ne pas subir cette langue, il faut que je la fasse sonner autrement. D'où la nécessité d'avoir avec elle une autre relation, une relation musicale », dans Afrique noire : écritures contemporaines, Théâtre/ Public n°158, p.58.

25. Koffi Kwahulé, *Jaz*, op. Cit. Pp. 87-88. Ces paroles sont la fin d'une sorte de poème qui prend la forme d'un corps de femme dans le texte.

