

1719

Université de Montréal

Place et fonction du conte et de l'épopée dans le théâtre contemporain
d'Afrique noire francophone

par Suzie Suriam

Département d'études françaises
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises

Avril 1999

© Suzie Suriam, 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse est intitulée:

Place et fonction du conte et de l'épopée dans le théâtre contemporain
d'Afrique noire francophone

Présentée par:

Suzie Suriam

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur	:	Christiane NDIAYE	
Directeur de recherche	:	Lise GAUVIN	
Membre du jury	:	Marie-Christiane LESAGE	
Thèse acceptée par	Examineur externe	:	Amadou KONE Georgetown University

99-06-14

Résumé

Dans mon étude intitulée *Place et fonction du conte et de l'épopée dans le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone*, je me suis penchée sur les nouvelles formes de théâtre apparues en terre africaine depuis la décolonisation. En retenant des œuvres formellement novatrices, j'ai choisi de voir dans ce théâtre non pas une simple donnée culturelle (proche en cela des cérémonies rituelles), mais un produit relevant de la pensée créatrice, organisatrice. Toutes ces œuvres, en effet, attirent l'attention du spectateur sur leur caractère fictionnel, au moyen d'une mise en scène de la parole supposant l'insertion dans la pièce écrivain de textes clairement désignés comme des contes ou des épopées. Mais comment ces deux genres de l'oralité informent-ils et nourrissent-ils le théâtre d'Afrique noire de ces dernières décennies? C'est-à-dire plus précisément: Quelle place y occupent-ils? Quel rôle y jouent-ils? Et surtout, comment ce théâtre — né des indépendances mais prenant le relais d'autres manifestations théâtrales, comme les pièces traditionnelles inspirées de rituels africains — est-il en train de se recréer après l'expérience traumatisante mais révélatrice du colonialisme? L'esthétique dramatique de l'Afrique noire telle qu'elle se lit à travers la vingtaine d'œuvres de mon corpus constitue la clé de voûte de mon analyse.

Venant de quatre pays de l'Afrique de l'Ouest — le Sénégal, la Côte-d'Ivoire, le Togo et le Congo —, ces œuvres ont été rédigées en français et généralement publiées entre 1962 et 1992. Mon analyse prend donc racine dans une zone on ne peut plus frontalière: frontière spatio-temporelle, puisque la plupart des pays ont dû redéfinir leurs contours géographiques (politiques et culturels) après la décolonisation; frontière entre la littérature orale héritée de l'Afrique traditionnelle et la littérature écrite sur laquelle la colonisation a mis l'accent; frontière enfin linguistique, le français étant dans une très large mesure une langue d'emprunt pour un public d'emprunt. Là, réside selon moi son intérêt majeur. Je formule en effet l'hypothèse que le théâtre d'Afrique noire de ces trente dernières années est

caractérisé précisément par son caractère composite: il concilie des éléments a priori antithétiques et prétend impliquer son public dans le processus de création.

Pour mener à bien cette étude, je me suis tout d'abord penchée sur les facteurs présidant à la mise en place d'un théâtre incluant systématiquement dans sa composition des contes et des épopées. Il m'a en effet paru essentiel de m'interroger sur le pourquoi de ces apparitions récurrentes, dans des œuvres qui proviennent de contrées différentes ayant chacune leur culture propre et tentant de la préserver. J'ai par ailleurs essayé d'apporter des éléments de réponse aux questions suivantes: «Comment réussir la synthèse entre des mots étrangers, des gestes et des rythmes, portés, vécus corporellement? Comment faire que cette synthèse parle aux citoyens des nouveaux États? Comment s'adresser à ses compatriotes et à l'univers entier? Comment, tout simplement, faire du théâtre? (Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire: des langues aux livres*, page 220)». Pour ce, j'ai pris en compte la portée idéologique des œuvres de mon corpus, laquelle est inséparable de leur dimension esthétique — sinon par un artifice.

Ces différentes analyses m'ont aidée à aborder sous ses multiples facettes l'objet théâtral tel qu'il se présente aujourd'hui en Afrique francophone et à poser ainsi quelques jalons dans l'étude des nouvelles esthétiques du théâtre africain contemporain.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
 PREMIÈRE PARTIE: Mise en place d'un art dramatique composite	
I.1 À propos de quelques notions.....	22
I.2 La convocation du patrimoine ou De la chronique à la réécriture.....	43
I.3 Le traitement de l'actualité dans l'épopée: de la pièce-manifeste à l'«esthétique de l'ambivalence».....	60
I.4 Le traitement de l'actualité dans le conte: quelle(s) approche(s) dramatique(s) possible(s).....	87
I.5 Le mariage du patrimoine et de l'actualité par le mélange.....	119
Conclusion d'étape.....	147

DEUXIÈME PARTIE: Recréation des spectacles de l'oralité au cœur de
l'écriture

II.1 Méthodologie.....	150
II.2 <i>L'Homme qui tua le Crocodile et Tarentelle noire et diable blanc</i> de Sylvain Bemba.....	166
II.3 <i>Soba ou Grande Afrique</i> de Porquet Niangoran.....	201
II.4 <i>La Guerre des femmes</i> de Bernard Zadi Zaourou et <i>De la chaire au trône</i> d'Amadou Koné.....	227
II.5 <i>La Queue du diable</i> de Werewere Liking.....	264
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	302
BIBLIOGRAPHIE.....	315

Remerciements

*Tout d'abord, je remercie très vivement Lise GAUVIN, ma directrice, pour son soutien constant, sa confiance toujours renouvelée et sa bonne humeur.

*Je remercie également les nombreux professeurs et employés du Département d'études françaises qui se sont toujours montrés disponibles pour me conseiller et m'épauler, en dépit de leur emploi du temps chargé. En particulier, mes remerciements vont à Christiane NDIAYE, à Jean Cléo GODIN et à Michel PIERSENS.

*Merci énormément aux auteurs ivoiriens Bernard ZADI ZAOUROU et Werewere LIKING qui, en plus de s'être entretenus avec moi de leur travail, m'ont aimablement remis des œuvres non encore publiées et m'ont autorisée à les analyser ici.

*Sans le soutien de ma famille et de mes amis, il ne m'aurait pas non plus été possible de mener à bien cette thèse et de la compter au nombre de mes expériences positives. Je les en remercie ici très sincèrement.

*En dernier lieu mais du fond du cœur, je remercie Martin, mon ami et mari, qui a su se montrer gentil et patient dans un temps où il devait se soucier de ses propres travaux universitaires.

À la mémoire de ma mère.

Introduction

C'est un fait reconnu que le théâtre est en Afrique un art d'emprunt, un des legs de la colonisation européenne. En effet, l'art du théâtre est né il y a vingt-cinq siècles dans la Grèce antique, cette Grèce qui s'urbanise et est à l'aube d'inventer la démocratie athénienne. Aboubacar Touré affirme: «Dire cela est un constat. Ce n'est pas un jugement de valeur»¹. Né de la transformation de la société grecque, le théâtre est donc en correspondance avec la vision du monde de cette société. Partant, si certaines formes de théâtralité peuvent être communes à la Grèce antique et à l'Afrique traditionnelle, le théâtre lui-même ne leur est pas commun car, ainsi que l'affirme encore Aboubacar Touré: «Il n'est pas possible que la notion de théâtre, notion spécifique, puisse traduire, sans nous égarer, la totalité des manifestations dramatiques universelles (*ibidem*)». Le concept de théâtre ainsi révoqué, se pose néanmoins le problème de l'identification des pratiques dramatiques propres à l'Afrique noire. Les sources de ces pratiques sont recherchées, d'un commun accord parmi les africanistes, dans les éléments pré- ou para-théâtraux ayant trait aux scènes de la vie quotidienne, aux cérémonies entourant le service du vin ou des événements spéciaux tels le mariage, le deuil, etc. — ou encore aux fêtes magiques et religieuses; toutes choses que Jacques Scherer nomme *La théâtralité sans théâtre*².

S'il est légitime de remettre en cause la validité de la notion de théâtre se rapportant à l'art dramatique africain et de rechercher sur le continent africain même les sources de cet art dramatique, le problème des origines (dont découle la question terminologique) ne doit cependant pas étouffer dans l'œuf toute étude portant sur la spécificité du théâtre tel qu'il se présente aujourd'hui en Afrique. Cela d'autant plus qu'il existe bien un

¹ «Controverses sur l'existence de l'art du théâtre en Afrique noire», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n°8, page 54.

² Titre d'une sous-partie du chapitre intitulé «Vers le théâtre», *le Théâtre en Afrique noire francophone*, pages 29/38.

théâtre africain, né des apports confondus de la société traditionnelle et de la société coloniale, et s'efforçant de tenir compte tant des acquis traditionnels (les fameux éléments pré-théâtraux mentionnés ci-dessus) que des apports dus à un contact prolongé, involontaire, avec la civilisation européenne. C'est au vu de toutes ces considérations que, malgré son caractère contestable, le terme de théâtre a été retenu pour cette étude. Notons par ailleurs que le mot de théâtre contient la notion clé de distanciation dont ne tiennent que très indirectement compte les chercheurs qui mettent l'accent sur le lien existant entre les éléments pré-théâtraux rencontrés à l'état brut dans la vie de l'Afrique et le théâtre africain. C'est précisément ce à quoi fait référence Alain Ricard lorsqu'il écrit: «Les défenseurs de la théâtralité des "cultures africaines" ne veulent pas voir que les problèmes de la distance, de la conscience critique, de l'art, doivent aussi être posés au sein de la tradition»³.

En prenant comme point de référence à mon étude le théâtre postcolonial écrit sur la période de trente ans s'étendant du début des années 1960 au début des années 1990, je me situe d'emblée dans la lignée d'Alain Ricard qui voit dans le théâtre d'Afrique noire non pas une donnée culturelle, mais un produit relevant de la pensée créatrice, organisatrice. Toutes les pièces de théâtre servant de clé de voûte à mon analyse attirent en effet l'attention du spectateur sur leur caractère fictionnel au moyen d'une mise en scène de la parole. Cette mise en scène suppose l'insertion dans la pièce écrie de textes clairement désignés comme des contes ou des épopées; la place centrale qu'y occupent le conte, l'épopée ou d'autres formes littéraires (comme le mythe, la fable, l'opéra populaire, etc.) ayant d'ailleurs été remarquée et soulignée par la plupart des chercheurs qui se sont penchés sur le théâtre d'Afrique noire. Ainsi Nu-Kake Gatembo, dans sa thèse de 3^o

³ «L'invention du théâtre», in *Littérature d'Afrique noire: des langues aux livres*, page 202.

cycle intitulée *Théâtre contemporain en Afrique noire*, consacre quelques pages au conte — à côté de la musique et du proverbe — dans une sous-partie traitant des «Formes d'expression verbales et scéniques» de ce théâtre. Mais la faiblesse de l'argumentation de Gatembo tient à ce qu'il en arrive beaucoup trop rapidement à la conclusion suivante, portant sur le conte: «Il peut être considéré comme une pièce utilisant les différentes techniques qu'on retrouve dans le théâtre (*op. cit.*, page 48)». Ce faisant, il se dispense d'analyser véritablement les raisons poussant un auteur à insérer un conte dans une pièce de théâtre. Il lui arrive cependant d'effleurer la question, mais dans ce cas, la réponse qu'il y propose porte uniquement sur la réception de l'œuvre et n'intéresse nullement la façon dont le conte influence la composition formelle de la pièce. Nu-Kake Gatembo conclut ainsi sa brève analyse du conte dans le théâtre négro-africain contemporain sur la note suivante: «Le conte est donc un procédé utile pour susciter la participation des spectateurs à l'action. Il marque certains dires des auteurs et apprend aux spectateurs, par son symbolisme, à interpréter la pièce (*op. cit.*, page 50)».

Dans *Théâtre et société en Afrique*, Mineke Schipper souligne elle aussi la place importante revenant à la tradition orale dans le théâtre africain contemporain, ce qui l'amène à se pencher sur les cas respectifs du conte (à côté du mythe) et de l'épopée. Elle précise en introduction:

[...] Nous exposerons de quelle façon la tradition orale constitue, par ses formes comme par ses thèmes, une source d'inspiration pour le dramaturge africain dit moderne, même s'il a subi d'une certaine façon l'influence du théâtre occidental (*op. cit.*, page 17).

Mais le corollaire d'une telle assertion est que la littérature orale traditionnelle et le théâtre possèdent tant de traits en commun qu'il est en définitive artificiel et vain de les séparer: tous deux ne recréent-ils pas à

chaque fois l'œuvre idéale, l'œuvre originelle? La notion immédiatement avancée de *théâtre total* — ou théâtre dans lequel le narrateur est également poète, chanteur, musicien et acteur; et où danse, musique et chant existent en fonction de leur valeur sociale tout en servant de dialogue entre deux groupes ou entre l'individu et le groupe — achève de couler la littérature orale traditionnelle et le théâtre dans le même moule, en soulignant à quel point celle-ci ne peut pas exister en terre africaine sans expression dramatique. La réciproque paraît aller de soi. Notons que le même souci d'aplanissement de différences essentielles guide Mineke Schipper lorsqu'elle se penche sur la place de l'épopée dans le théâtre africain. Elle écrit:

L'historien cherche avant tout la vérité dans les faits; la narration exacte des événements lui importe plus que la forme artistique. L'épopée au contraire ne se contente pas du seul reflet des événements passés. Le conteur de l'épopée veut captiver son auditoire; chez lui, l'imagination et les autres qualités artistiques priment l'exactitude historique (*op. cit.*, page 32).

À elle seule, une telle assertion suffit à montrer que le problème de la place et de la fonction des contes et de l'épopée dans le théâtre d'Afrique noire, bien que posé ici par la critique, n'est pas abordé dans toute sa complexité: dans les chapitres qu'elle consacre au conte et à l'épopée, Mineke Schipper s'attache bien plus à définir ces deux genres de la littérature orale traditionnelle dans le contexte de l'Afrique contemporaine qu'à interroger les raisons de leur apparition récurrente dans le théâtre et à analyser la façon dont ils modifient radicalement le genre théâtral.

Jacques Scherer enfin reconnaît lui aussi l'importance des éléments relevant de la littérature orale traditionnelle dans le théâtre africain contemporain et y consacre une partie de son *Théâtre en Afrique noire francophone* — l'originalité de sa démarche résidant dans le fait qu'il ne les

analyse ni sous l'angle de la réception (comme un moyen de susciter la participation des spectateurs) ni sous celui de l'écriture (comme une source d'inspiration pour le dramaturge), mais qu'il prend soin de cataloguer et de décrire précisément chacun des «instruments de la négritude». À propos du conteur, il apporte par exemple la précision suivante:

Il est seul devant un auditoire passionné. Il dit tout, le texte (*qu'on appellera plus tard théâtral*) et ses annexes, les paysages et ses réflexions sur ce qu'il raconte. Il n'a besoin de rien, ni décor, ni musique, ni danse. Il rend tous les acteurs inutiles (page 53)⁴.

Il est clair que Scherer n'a pas l'ambition de s'aventurer dans la voie exclusive d'une étude du conte et de l'épopée dans le théâtre francophone d'Afrique noire, mais plutôt de décrire ce théâtre en analysant les principales pièces qui ont vu le jour et — à l'aide d'un essai de théorisation — de dégager les traits qui font l'originalité du théâtre africain.

À la lumière des trois exemples ci-dessus et sans juger nécessaire d'entrer plus avant dans ces travaux, qui présentent par ailleurs un intérêt certain, je constate que les auteurs qui se sont penchés sur la place qu'occupe la littérature orale traditionnelle — et partant, le conte et l'épopée — dans le théâtre contemporain d'Afrique noire l'ont fait de façon superficielle et incomplète. Les lacunes relevées ici sont dues tant à l'intérêt plus général de leurs travaux, dans lesquels l'analyse de la littérature orale occupe une place somme toute mineure, qu'au fait qu'ils ont soit contourné le problème (comme le fait Scherer) soit ouvert sur ledit problème un *vasistas* ne permettant d'en apercevoir qu'une petite partie (comme le font Gatembo, en s'intéressant uniquement à l'effet de l'utilisation du conte sur la réception de la pièce, ou Schipper en analysant le conte étiologique et l'épopée à partir de la notion de théâtre total). Mais la nécessité qu'éprouvent

⁴ Je souligne.

systematiquement les africanistes s'intéressant au domaine du théâtre de souligner le lien qui le rattache à la littérature orale traditionnelle est en soi parlante. C'est en effet une manière implicite de reconnaître que ce lien pose problème et mérite d'être analysé.

Pour des raisons évidentes de délimitation de mon étude, je me suis ici uniquement intéressée à l'épopée et aux contes écrits et oraux (ces derniers apparaissant, dans les pièces considérées, à travers différents procédés — comme la mise en place de personnages de conteurs — puisque je travaille sur des textes écrits). Plus précisément, je me suis interrogée sur la manière dont les contes et l'épopée informent et nourrissent le théâtre d'Afrique noire de ces dernières décennies, ces deux genres entrant dans la composition pour ainsi dire chimique de nombreuses pièces: Quelle place y occupent-ils? Quel rôle y jouent-ils? Je me suis également penchée sur le mythe, la légende, le proverbe, le chant, la danse etc. pour analyser la façon dont le théâtre africain contemporain, né des indépendances mais prenant le relais d'autres manifestations théâtrales⁵, s'efforce de tenir compte tant d'acquis traditionnels que des acquis dus au contact prolongé avec la civilisation européenne — c'est-à-dire la façon dont ce théâtre est en train de se recréer après l'expérience traumatisante mais constitutionnellement essentielle du colonialisme. L'esthétique dramatique de l'Afrique noire telle qu'elle se lit à travers les œuvres de mon corpus constitue donc la clé de voûte de mon analyse.

Venant de quatre pays de l'Afrique de l'Ouest (le Sénégal, la Côte-d'Ivoire, le Togo et le Congo), ces œuvres ont été rédigées en français et publiées, après les indépendances, entre 1962 et 1992 — exception faite de *la*

⁵ Je pense ici aux pièces traditionnelles, directement inspirées des rituels africains: elles empruntaient leurs thèmes aux divers mythes, légendes, épopées et contes d'Afrique noire. À partir du début des années 1930, l'École William Ponty a aussi joué un rôle important, quoique contestable, dans le développement du théâtre d'Afrique noire.

Guerre des femmes de Bernard Zadi Zaourou et de *la Queue du diable* de Werewere Liking, deux dactylogrammes en instance de publication. Signalons aussi le cas particulier de «L'os», conte de Birago Diop paru dans le recueil des *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* qui a été publié en 1958, année de l'autonomie du Sénégal (le pays n'étant officiellement indépendant que depuis 1960). Entre autres particularités, mon corpus présente justement celle d'admettre ce conte de Birago Diop, qui forme diptyque avec la pièce du même auteur intitulée *l'Os de Mor Lam*, aux côtés d'une quinzaine de pièces de théâtre entretenant toutes des liens plus ou moins explicites avec le conte et l'épopée. S'y inscrit également *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, une «épopée m'vet pour une Afrique présente» écrite par Werewere Liking et retenue ici en raison de sa structure dramatique a priori évidente.

Ont également été retenues, dans le cadre de cette étude, deux pièces de théâtre du Congolais Sylvain Bemba (*l'Homme qui tua le crocodile* et *Tarentelle noire et diable blanc*) et deux pièces de son compatriote Sony Labou Tansi (*Je soussigné cardiaque* et *la Parenthèse de sang*). *La Tortue qui chante* et *On joue la comédie*, deux pièces de Senouvo Agbota Zinsou présentant la caractéristique commune de mettre en scène des héros de récits traditionnels togolais, figurent aussi dans mon corpus. J'y ai enfin inclus huit pièces venant de la Côte-d'Ivoire: deux d'Eugène Dervain (*Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion* qui forment diptyque), une de Charles Nokan (*Abraha Pokou ou Une Grande Africaine*), une de Porquet Niangoran (*Soba ou Grande Afrique*), deux d'Amadou Koné (*le Respect des morts* et *De la chaire au trône*), une de Bernard Zadi Zaourou (*la Guerre des femmes*), une enfin de Werewere Liking (*la Queue du diable*).

Mon analyse prend donc racine dans une zone on ne peut plus frontalière: frontière spatio-temporelle puisque, après la décolonisation, la

plupart des pays ont dû redéfinir leurs contours géographiques (ainsi d'ailleurs que leurs contours politiques, culturels, etc.); frontière entre la littérature orale héritée de l'Afrique traditionnelle et la littérature écrite sur laquelle la colonisation a mis l'accent; frontière enfin linguistique, le français étant dans une très large mesure une langue d'emprunt pour un public d'emprunt. Mais c'est là que réside l'intérêt majeur de cette analyse. Je formule en effet l'hypothèse que le théâtre d'Afrique noire de ces vingt dernières années se démarque des autres productions théâtrales précisément par son caractère composite: il permet la conciliation d'éléments a priori antithétiques et prétend impliquer son public dans le processus de la création dramatique à l'œuvre.

Les facteurs qui ont présidé au choix des œuvres de mon corpus — en plus de ceux chronologiques et géographiques déjà mentionnés — sont les suivants: j'ai retenu un échantillon suffisamment large pour être représentatif d'œuvres reprenant la structure et les thèmes du conte et/ou de l'épopée. Mais comme cette reprise se fait selon des modalités structurales et thématiques extrêmement diversifiées, cet échantillon se devait d'être aussi très varié. Loin de chercher à noyer cette filiation dans l'écriture théâtrale, les œuvres de mon corpus choisissent de l'exhiber en se servant de «procédés compensatoires»⁶ — d'où le rôle important y revenant à la narration qui est prise en charge par une pléiade de personnages appelés selon les cas «Fou», «Griot», «Conteur», «Présentateur», «Narrateur», «Amuseur public», etc. ou par des «Voix anonymes» pouvant y remplir une fonction extra- ou intra-diégétique. Ainsi, les Deux Narrateurs de *Tarentelle*

⁶ L'expression est due à Jeanne Demers et Lise Gauvin dans «Frontières du conte écrit: quelques loups-garous québécois», *Littérature*, n°45, page 10. Elles notent: «Si la sur-écriture signalée dépendait pour le texte qui se veut conte, de reformer le cercle conteur/auditoire, de retrouver le contexte, de recréer en quelque sorte la parole actualisée du conteur? [...] Cette re-création suppose toujours l'utilisation au moins minimale d'un certain nombre de procédés compensatoires, le plus évident étant la présence simulée d'un/de conteur(s)».

noire et diable blanc ou la Voix anonyme de *De la chaire au trône* n'influencent pas directement le déroulement de l'histoire racontée, contrairement au Fou de *la Tortue qui chante*, au Présentateur/Chaka de *On joue la comédie* ou à la Shéhérazade dans *la Guerre des femmes*. C'est là un point qui a été pris en compte dans l'analyse des œuvres.

Bien entendu, celles-ci ne jouent pas toutes exactement sur les mêmes ressorts dramatiques. Par exemple, *Saran ou la Reine scélérate* ou *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine* revendiquent leur filiation épique de façon beaucoup plus frappante a priori que *la Parenthèse de sang* ou *Je soussigné cardiaque*. Pourtant, dans ces deux dernières pièces, Sony Labou Tansi se sert d'un schéma épique et a recours à des «procédés compensatoires» au même titre que Dervain ou Nokan — quoique de manière sensiblement différente. De même, le griodrame *Soba ou Grande Afrique* a bien sa place dans mon corpus car la Griotique — dont il se réclame — est «une activité théâtrale qui englobe l'art dramatique, l'art poétique, l'art narratif, l'art épique»; c'est un concept à la fois pratique et théorique, qui «s'inspire de l'art traditionnel du griot qui était orateur, conteur, musicien danseur, historien: maître de la parole, mémoire du peuple, régulateur des conflits sociaux»⁷. S'y ajoute le fait que, selon l'aveu même de l'auteur en quatrième de couverture de l'édition des Nouvelles Éditions Africaines, le griodrame *Soba ou Grande Afrique* fait partie de l'aspect théâtral du mouvement grioticien.

Pour conclure ce volet portant sur le choix de mon corpus, je signale que je n'ai pas retenu certaines œuvres qui auraient pu à première vue y figurer, à la fois pour des raisons de goût personnel (tout choix de corpus comportant nécessairement une part de subjectivité), mais aussi et surtout pour des raisons pratiques ou formelles: *Kondo le requin* — œuvre importante de Jean Pliya — n'est pas analysée ici en raison de sa densité, de

⁷ «La Griotique de Niangoran Porquet», *Notre Librairie*, n° 86, page 91.

son caractère proprement monumental, et parce que l'utilisation de «procédés compensatoires» m'y a semblé plus discrète que dans les autres pièces du corpus. Pour des raisons similaires, je n'ai pas non plus jugé nécessaire de proposer par exemple une lecture des *Sofas* de Bernard Zadi Zaourou. Enfin, j'ai volontairement exclu de mon corpus toutes les œuvres écrites à la gloire des figures majeures de l'histoire africaine que sont Soundjata, Samory ou Chaka à cause justement de leur caractère trop ouvertement apologétique (étant entendu que les pièces de Deryain et de Nokan, de nature apologétique, apparaissent uniquement dans le cadre d'une étude comparative avec *On joue la comédie*)⁸. Il n'est en effet pas de mon propos ici de me pencher sur ce type d'œuvres, qui occupent une place importante surtout dans la littérature africaine de la décolonisation des années 1950/1970.

Pour mener à bien mon étude, je me suis tout d'abord penchée sur les facteurs présidant à la mise en place d'un théâtre incluant explicitement dans sa composition des contes ou des épopées, alliés quelquefois à des légendes, mythes, proverbes, danses ou chansons. Il m'a en effet paru essentiel de m'interroger sur le pourquoi de ces apparitions récurrentes, dans des œuvres qui proviennent de contrées distinctes ayant chacune leur culture propre et tentant de la préserver. Il convient cependant de nuancer cette dernière affirmation, car beaucoup des auteurs concernés se réclament du panafricanisme. Mineke Schipper note par exemple:

⁸ *On joue la comédie*, où apparaît un personnage nommé Chaka, n'est pas une pièce de nature apologétique, comme il le sera démontré dans le corps de mon travail. *Le Commandant Chaka* de Baba Moustapha (Paris, Hatier, 1983) est bâtie sur un principe similaire. Le personnage de Chaka — bien qu'empruntant certains traits caractéristiques au héros immortalisé par la légende — est présenté dans la liste des personnages comme un «guérillero, chef prestigieux de l'opposition armée». Le véritable héros de cette pièce me semble être le capitaine Muana José, son fils. Bien que *le Commandant Chaka* utilise de nombreux procédés compensatoires (la fille de Chaka est par exemple une comédienne contestataire, tout comme le Présentateur de *On joue la comédie*), je n'ai pas jugé nécessaire d'analyser ici cette pièce très dense, dans la mesure où elle aurait fait double emploi avec *On joue la comédie*; cette dernière œuvre posant de manière plus efficace certains problèmes d'ordre esthétique et idéologique.

À toutes les époques, le théâtre reste le miroir de l'existence humaine. Si le théâtre africain d'aujourd'hui «reflète» plusieurs époques en même temps, c'est que plusieurs formes communautaires s'y retrouvent à la fois (*op. cit.*, page 17).

Une telle remarque suggère que les facteurs permettant d'expliquer le caractère systématiquement composite du théâtre africain contemporain sont à rechercher dans la rencontre des sociétés pré- et postcoloniales; rencontre qui serait à la source d'un nouveau théâtre. Le lien existant entre théâtre et société n'a pas été mis en lumière par la seule Mineke Schipper, loin de là: il a aussi été souligné et discuté par de nombreux africanistes, au nombre desquels Bakary Traoré. Dans son ouvrage pionnier intitulé *le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, le critique soutient en effet que «le théâtre négro-africain est lié à certaines structures sociales et (que) ce théâtre change lorsque ces dernières changent (*op. cit.*, page 13)». Par conséquent, le problème du théâtre se pose pour lui avant tout sous l'angle de la réalité sociale et en l'occurrence sous l'angle du colonialisme.

Dans *le Théâtre en Afrique noire francophone*, Jacques Scherer met lui aussi à nu les fils reliant l'expérience africaine du colonialisme et l'activité théâtrale. S'inscrivant dans une perspective chronologique, il se sert de la colonisation comme grille de lecture pour analyser aussi bien le personnage de Charles Béart que l'idéologie de la négritude: Charles Béart était professeur de français à l'école primaire supérieure de Bingerville en Côte-d'Ivoire. Au cours de l'année scolaire 1931/1932, ayant remarqué la qualité des improvisations spontanées d'élèves, il se mit à encourager fortement la naissance d'un théâtre proprement africain. Entre 1933 et 1948, nommé professeur puis directeur de la prestigieuse École William-Ponty du Sénégal, il y contribua fortement au plein épanouissement de l'activité théâtrale. Mais si certains gardent un souvenir attendri de cet homme qui a

défendu avec ferveur et intérêt les traditions négro-africaines, d'autres l'accusent d'avoir été ni plus ni moins que «la bonne conscience du colonialisme»⁹. En effet, bien que Charles Béart ait encouragé ses élèves à présenter des pièces ayant pour sujet la vie et les coutumes indigènes, ces derniers devaient s'y prendre de manière à faire ressortir la supériorité européenne. Le pontisme n'a donc jamais vraiment fait le procès du colonialisme.

La négritude est née également au début des années 1930 et accorde une place centrale à la vie et aux coutumes négro-africaines. Jacques Scherer la définit comme un essentialisme, car il y voit une idéologie prônant «l'existence d'un sentiment profond et spécifique des Noirs, qui les assure d'être en communion avec une essence originale des choses (*op. cit.*, page 70)». Des intellectuels noirs comme Aimé Césaire ou Léopold Sédar Senghor se sont faits les chantres de la négritude et ont donné voix à une littérature inspirée, où le politique, l'esthétique et le philosophique sont inextricablement liés. Le théâtre de la négritude (que l'on doit principalement à Aimé Césaire, avec des drames comme *Et les chiens se taisaient*, *Une saison au Congo*, *Une tempête*, et surtout la *Tragédie du roi Christophe*) explore les liens existant entre ces trois domaines en mettant en scène des héros emblématiques, capables d'éveiller des échos chez le spectateur et de le pousser à l'action. Mais la négritude a été beaucoup critiquée dans la mesure où elle a encouragé le monde noir à prendre conscience de sa propre richesse par contraste avec la civilisation européenne (les coutumes et les rites noirs se découpant sur le fond blanc du colonialisme) et non pas à la lumière de son propre regard, en établissant ses propres normes esthétiques: elle n'a pas su passer outre le procès du colonialisme. Scherer souligne que, même si le pontisme et la négritude

⁹ Jacques Scherer, *op. cit.*, page 25.

sont deux mouvements se situant aux antipodes l'un de l'autre, ils ont cependant une nature parallèle: nés du fait colonial et alimentés par lui, ils n'ont que très difficilement survécu à la mort de l'esprit colonial qu'ils ont soit servi en toute bonne foi, soit dénoncé inlassablement.

Mon intention n'était pas ici de présenter un énième tableau des relations théâtre/société en Afrique noire. Il m'a semblé en effet plus enrichissant de cibler mon propos sur le triptyque théâtre/conte/épopée en examinant, dans un tout premier temps, les liens existant entre ces trois genres littéraires qui empruntent à la fois à l'oralité et à l'écriture. Dans ce but et afin de dégager les facteurs se trouvant à la source de leur caractère composite, j'ai fait l'analyse du contexte politico-culturel dans lequel s'inscrivent les œuvres de mon corpus. J'ai gardé en toile de fond de mon analyse la théorie développée par Paul Zumthor dans *Essai de poétique médiévale* à propos de *la Chanson de Roland*: il note que ce poème est à la fois imprégné d'histoire et dépourvu de toute contemporanéité avec elle, la communauté qui le reçoit attendant qu'il lui fournisse de quoi adhérer à un passé fictif, lui-même sous l'emprise d'un présent désidéral. Dès lors, il peut être lu comme clos ou a-chronique, c'est-à-dire comme un signe; ou comme ouvert, inséré dans une diachronie et engendrant ce qu'il signifie, c'est-à-dire comme un événement. C'est le cas également pour tout ce que l'auteur nomme «poème» et qui comprend le grand chant courtois, les diverses formes intermédiaires entre chant et récit, les débuts du roman épique, les jeux à l'origine du théâtre, etc. — bref, la littérature liée au triomphe de la parole et à l'éclatement du discours.

En tant que matériau composite, les textes dramatiques de mon corpus tiennent à la fois du signe et de l'événement. En effet, certains personnages de conte ou d'épopée sont repris ici parce que, déjà connus du public, ils ont

une forte capacité à signifier: ce sont des symboles¹⁰. Quelques-uns de ces symboles trouvent cependant leur place dans l'histoire événementielle en tant qu'événements. Mais, même dans ce dernier cas, leur présence dans la pièce de théâtre est due à leur force narrative, ce qui les renvoie à leur statut de signe. Dans la première partie de mon travail, j'ai analysé quelques-unes des œuvres de mon corpus à la lumière de cette apparente contradiction, due en fait au caractère composite de ces œuvres. En effet, elles relèvent la gageure de réunir sous une enveloppe dramatique des genres aussi différents et différemment reçus que le conte ou l'épopée, tout en prônant une lecture nouvelle de l'histoire — celle que l'on reçoit en héritage (le patrimoine), celle qui se dessine sous nos yeux dans l'actualité et celle à l'écriture de laquelle on contribue par la narration et la réception.

Dans la mesure où toute composition, aussi éclectique soit-elle, possède des éléments d'unité et de cohérence, je me suis dans un second temps interrogée sur la nature de ces éléments et j'ai mis l'accent sur l'un d'entre eux, jusque-là laissé en arrière-plan: tout texte dramatique est tendu vers une pratique scénique à venir. Lors de la représentation, face à la médiation qui donne à l'œuvre théâtrale son ultime dimension, le texte n'est qu'une combinatoire parmi d'autres. Aussi, faut-il se garder de la tentation de l'isoler et de l'étudier seul — même si, comme je le démontre par la suite, aucune méthodologie ne peut prétendre étudier ensemble tous les éléments de la représentation. Dans «Recréation des spectacles de l'oralité

au cœur de l'écriture», j'ai donc examiné de manière privilégiée tout ce qui,

¹⁰ «On définira donc, prudemment, le signe comme une entité qui 1) peut *devenir sensible* 2) *pour un groupe défini d'usagers, marque un manque* en elle-même [...]. Dénotation et connotation sont des cas particuliers d'un usage plus général du signe que nous appellerons la symbolisation, opposant ainsi le signe au symbole (Hjelmslev traite de phénomènes voisins sous le nom de *connotation* mais ce dernier terme est habituellement pris en un sens plus étroit). La symbolisation est une association plus ou moins stable entre deux unités de même niveau (c'est-à-dire deux signifiants ou signifiés) [...]. Les associations qui s'établissent dans ces derniers cas sont suffisamment spécifiques pour qu'il soit préférable de leur donner des noms distincts (Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pages 132/134)».

dans certaines œuvres de mon corpus, tient des techniques de la scène (l'espace théâtral, les jeux de lumières, la gestuelle, les sons, l'utilisation de marionnettes, etc.) et sert à interpeller le public, par-delà le matériau textuel. Toutes ces données esthétiques aident, me semble-t-il, à saisir les œuvres de mon corpus comme des unités organisées, cohérentes, et à cerner le rôle de celui que je désigne sous le nom de «lecteur/spectateur» — pour marquer justement sa présence aux différentes étapes du processus de la création dramatique.

Je réponds par avance au reproche qu'on pourrait me faire d'avoir travaillé uniquement sur un matériau écrit, sans aucun recours à l'audio-visuel. À cause du contexte dans lequel s'est développée ma recherche, il pouvait difficilement en être autrement: de nos jours encore, beaucoup de troupes de théâtre africaines doivent au quotidien faire face à divers problèmes internes (problèmes d'organisation, de formation des acteurs, de financement, etc.) qui rendent les représentations devant public extrêmement rares. Par ailleurs, ce public est si hétéroclite qu'il oblige, le plus souvent, à des choix radicaux: utilisation de langues locales, accent mis sur les éléments du spectacle qui parlent le plus directement à l'imagination des spectateurs ou clins d'œil appuyés à l'actualité du moment, au détriment du reste du texte, etc. Enfin, lorsque les représentations ont lieu, c'est souvent grâce à des troupes d'amateurs, utilisant décor et équipement de fortune. Dans certains pays d'Afrique, à cause du caractère souvent très politique des pièces, le souci de déjouer la censure influence directement la structure de l'œuvre ou sa diffusion, si bien qu'il est parfois malaisé d'en retrouver la teneur ou même la trace. D'où mon choix de travailler ici uniquement sur des textes écrits.

La plupart de ces textes ont été publiés par des maisons d'édition européennes à grande diffusion (ce qui m'amène à poser la question du

public auquel ils sont destinés). Il ne s'agit pas là d'une pétition de principe de ma part, mais de la conséquence directe des problèmes d'ordre conjoncturels touchant beaucoup de maisons d'édition africaines. Du reste, certaines des œuvres de mon corpus ont bien été publiées en Afrique. D'autres, comme *la Guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou et *la Queue du diable* de Werewere Liking, sont encore en attente de publication.

L'étude des didascalies — dans lesquelles il est fait référence à l'organisation de l'espace dramatique, aux éléments du décor et des costumes, à la gestuelle des personnages, à la musique, etc. — et celle des deux «procédés de compensation» que sont les personnages de la Foule et du Commentateur (qui remplit toujours des fonctions similaires, malgré ses appellations différentes) m'ont aidée à prendre conscience de l'aspect éminent spectaculaire de tous ces textes. La Foule — qui apparaît avec une grande régularité dans la liste des personnages — est par exemple censée représenter le public de théâtre dans le corps de l'œuvre et calquer les réactions que l'auteur attend de lui (puisque l'indifférenciation de l'espace dramatique africain place acteurs et spectateurs de plain-pied et favorise l'intervention constante du public dans l'histoire racontée). Quant au Commentateur, c'est également une figure emblématique du théâtre négro-africain contemporain: en assaisonnant l'histoire racontée de ses remarques, il en préconise une autre lecture — en général subversive.

L'approche esthétique (ou plutôt poético-esthétique) retenue ici ne m'empêche pas de reconnaître le bien-fondé des approches sociales ou politiques encore prédominantes dans l'étude du théâtre africain. D'ailleurs, à ce propos, Amadou Koné déclare au cours d'un entretien que le théâtre est «un genre plus africain que le roman» dans la mesure où c'est un des domaines littéraires et artistiques qui permet à l'écrivain d'être le plus en contact avec son public et de mieux exprimer ses préoccupations:

[...] Quand on examine ce qui existe en matière de théâtre, précisez-t-il, on se rend compte que les gens écrivent pour se saisir des problèmes réels qui existent; ils écrivent pour se poser des problèmes sociaux, qui existent dans leur société, des problèmes politiques, des préoccupations politiques, économiques, etc. [...] C'est un théâtre efficace, c'est un théâtre engagé¹¹.

Certes. Mais ce fait, pour être unanimement reconnu, a longtemps rejeté dans l'ombre l'étude des fondements esthétiques de ce théâtre: ce n'est que récemment que les africanistes ont commencé à combler cette lacune en faisant porter l'accent sur les formes et les figures organisatrices de certaines pièces, au même titre que sur les prises de position sociologiques ou politiques des auteurs. Les études qui en résultent revêtent le plus souvent la forme soit d'un tableau général du théâtre contemporain d'Afrique noire francophone ponctué de quelques analyses plus spécifiques¹², soit d'un essai de théorisation à saveur esthétique. L'article d'Alain Ricard intitulé «L'invention du théâtre» se situe dans cette dernière perspective: après avoir offert un tour d'horizon du théâtre francophone, le critique y pose les jalons d'une étude plus spécifiquement esthétique et se demande:

Comment réussir la synthèse entre des mots étrangers, des gestes et des rythmes, portés, vécus corporellement? Comment faire que cette synthèse parle aux citoyens des nouveaux États? Comment s'adresser à ses concitoyens et à l'univers entier? Comment, tout simplement, faire du théâtre? (*op. cit.*, page 220)

J'ai tenté d'apporter des éléments de réponse à de telles questions dans la seconde partie de mon travail, où j'ai aussi pris en considération la portée idéologique des éléments esthétiques destinés à la scène, dans les œuvres de

¹¹ Günter Bielemeier, «Un genre plus africain que le roman», *Bayreuth African Studies, Series 8*, page 59.

¹² C'est le cas de l'essai de Jacques Scherer intitulé *le Théâtre en Afrique noire francophone*. Sensiblement dans la même lignée, on trouve l'article de Robert Pageard intitulé «Nouvelles formes du théâtre d'expression française en Afrique noire (1980-1991)», *Revue de littérature comparée*, n°1, pages 49 /53.

mon corpus. Cela afin de ne pas faire de l'esthétique une fin en soi et d'être en mesure de réconcilier les dimensions esthétique et socio-politique des œuvres de mon corpus. Les deux sont en effet difficilement séparables, sinon par un artifice.

Grâce à ces différentes analyses, j'ai pu aborder sous ses multiples facettes l'objet théâtral tel qu'il se présente aujourd'hui en Afrique noire francophone. Elles n'ont cependant pas épuisé le sujet de mon étude, dans la mesure où certains éléments rencontrés dans les œuvres de mon corpus ne relèvent ni de l'épopée ni du conte (oral ou écrit), mais viennent en droite ligne du Kotéba, du Simb, du Dampouane, des cérémonies de deuil ou encore de celles précédant ou entourant l'initiation, le mariage, etc. Selon les cas et le lien qu'ils entretiennent avec le conte ou l'épopée, j'ai signalé ces filiations au fur et à mesure de mes rencontres et j'ai tenté d'en rendre compte.

Pour les besoins de ces différentes analyses, j'ai le plus souvent eu recours à une approche chronologique — bien que celle-ci n'ait pas systématiquement été préférée aux autres modes de classement, dont celui par auteur. En effet, dans la mesure du possible, j'ai regroupé toutes les œuvres d'un auteur donné sous un dénominateur commun, afin de souligner tout ce qui est de l'ordre de la continuité ou de la rupture esthétique chez cet auteur. J'ai été d'abord séduite par l'idée d'un recours conjoint à une analyse géographico-culturelle visant à mettre les échos existant (par exemple) entre les pièces de Sony Labou Tansi et celles de Sylvain Bemba sur le compte de la nationalité congolaise des deux auteurs plutôt que sur un rapport de disciple à maître — ou encore à regrouper les œuvres de Charles Nokan, de Bernard Zadi Zaourou, d'Eugène Dervain, d'Amadou Koné ou de Werewere Liking sous la bannière de la culture ivoirienne (même si les trois derniers auteurs sont originaires,

respectivement, de la Martinique, du Burkina Faso et du Cameroun). Mais, pour séduisante qu'elle soit a priori, une telle approche est problématique. Comment en effet distinguer ce qui relève de l'appartenance géographique et culturelle d'un auteur de ce qui relève de ses choix esthétiques personnels?

Des «substrats traditionnels»¹³ sous-tendent les écrits des auteurs congolais, ivoiriens, sénégalais ou autres: ce sont autant de tributs payés plus ou moins consciemment à certaines coutumes, légendes ou mythes africains sélectionnés et retravaillés pour les besoins de la création littéraire. Mais, puisque sélection et ciselage sont déjà en soi des prises de position esthétiques, c'est une démarche artificielle et vaine de tenter de distinguer ce qui relève des choix esthétiques conscients d'un auteur de ce qui est une émanation directe de son appartenance géographico-culturelle. Une des vraies questions en revanche soulevée par la lecture de mon travail est la suivante: pourquoi se concentrer uniquement sur le théâtre négro-africain composé en français? Le théâtre écrit dans d'autres langues européennes — dont l'anglais, à la base d'une création dramatique très riche avec Wole Soyinka, entre autres écrivains — ou dans des langues locales n'est-il pas tout autant digne d'intérêt? Bien que consciente du fait que les problèmes traités de part et d'autre d'une frontière linguistique sont globalement les mêmes, il me faut justifier ma position en alléguant le caractère non exhaustif de cette étude. La nécessité d'homogénéisation linguistique et ma propre subjectivité jouent par ailleurs un rôle non négligeable dans mon choix de traiter ici uniquement du théâtre contemporain en langue française.

¹³ L'expression est utilisée par Pius Ngandu Nkashama dans «La mémoire du temps... le temps de la mémoire dans le théâtre de Sony Labou Tansi», *Notre Librairie*, n°102, page 35.

PREMIÈRE PARTIE:

Mise en place d'un art dramatique composite

Nous ne refusons nullement d'utiliser les formes littéraires et artistiques du passé: entre nos mains refaçonnées et chargées d'un contenu nouveau, elles deviennent aussi propres à servir la révolution et le peuple (Mao Tsé-Toung, cité par Charles Nokan en épigraphe à *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine*).

I. À propos de quelques notions

«Persister à s'occuper des genres peut paraître de nos jours un passe-temps oiseux sinon anachronique» écrit Tzvetan Todorov au tout début de son article traitant de «L'origine des genres»¹. Il précise son propos à l'aide d'une citation tirée du *Livre à venir*:

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme [...]. Tout se passerait donc comme si les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, — comme s'il y avait donc une «essence» de la littérature².

Dans ce paragraphe, Blanchot explore le caractère contradictoire de la littérature: l'œuvre, censée jouer le plus grand rôle, ne vient dans les faits qu'en seconde position car le mouvement conduisant à cette œuvre, l'approche la rendant possible, importent par-dessus tout. La littérature existe donc non «comme une réalité définie et sûre, un ensemble de formes (ou) même comme un mode d'activité saisissable (*ibidem*, page 292)», mais plutôt comme une réalité qui se dérobe constamment et à qui le mouvement même de sa dérobade confère tout son sens. C'est pourquoi il est absurde et vain de tenter de l'emprisonner dans des catégories génériques en apparence totalement dépassées.

Pourtant, ainsi que le note par la suite Todorov, il peut sembler hâtif de conclure à la pure et simple disparition des catégories génériques. Ne

¹ Tzvetan Todorov, «L'origine des genres», *les Genres du discours*, page 44.

² Maurice Blanchot, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1959, page 293.

serait-ce pas plutôt les genres du passé qui auraient été remplacés par d'autres, ayant par exemple pour noms «journal intime» ou «parole prophétique»? Ce à quoi Todorov me semble faire allusion ici est davantage un mouvement de création du nouveau à partir de l'ancien qu'une substitution pure et simple de genres modernes à des genres dépassés (ce qui d'ailleurs s'avérerait impossible dans la pratique, en raison du caractère subjectif de ces deux critères). Le critique écrit ainsi:

D'où viennent les genres? Eh bien, tout simplement d'autres genres. Un genre nouveau est toujours la transgression d'un ou plusieurs genres anciens: par inversion, par déplacement, par combinaison [...]. Il n'y a jamais eu de littérature sans genres, c'est un système en continuelle transformation, et la question des origines ne peut quitter, historiquement, le terrain des genres mêmes: dans le temps, il n'y a pas d'«avant» aux genres (*op. cit.*, page 47).

Un tel constat conserve toute sa pertinence dans le cadre de la production dramatique contemporaine d'Afrique noire francophone. Cependant, le problème me semble là se poser en termes quelque peu différents, car l'accent est mis non pas sur la linéarité (ou succession) mais sur la superposition (ou coexistence): le conte ou l'épopée ne précèdent pas le théâtre, ils lui sont simultanés; ils ne se dissolvent pas dans le tissu théâtral, ils sont au contraire exhibés. Plus précisément, soit l'histoire racontée dans la pièce de théâtre possède les caractéristiques d'épopées ou de contes traditionnels auxquels elle emprunte sujets, formes et conventions stylistiques, dramaturgiques, etc.; soit des épopées ou des contes sont racontés par les personnages de la pièce de théâtre et un déplacement de la périphérie (l'anecdotique) vers le centre (la réalité vécue par les personnages) s'effectue peu à peu: l'histoire anecdotique en vient à constituer une sorte de mise en abyme de l'histoire centrale et devient source d'enseignement pour les personnages mis en scène et pour le public.

Avant d'illustrer la manière dont s'effectue, dans les œuvres de mon corpus, le déplacement de la périphérie vers le centre, je veux préciser ce que j'entends par «les caractéristiques d'épopées ou de contes traditionnels»; d'où la nécessité de m'arrêter sur les sujets, formes et conventions qui aident à définir ces épopées et ces contes traditionnels. Dans la présente étude, je m'intéresse aux genres historiques, c'est-à-dire aux genres tels qu'ils ont été consacrés par l'histoire littéraire, et non pas aux «catégories génériques» — pour reprendre la distinction faite par Dominique Combe dans *les Genres littéraires* — car les contes ne se confondent pas avec de simples accents didactiques pas plus que les épopées ne se confondent entièrement avec l'épique³. Par ailleurs, ma démarche est inductive, mes définitions du conte (oral et écrit) et de l'épopée étant entièrement induites des œuvres de mon corpus: ce sont des définitions en situation.

En premier lieu, il me faut distinguer le conte oral du conte écrit. Tous deux présents dans mon corpus, ils sont définissables à l'aide de critères linguistiques, formels et thématiques. Plus précisément, écrits à la troisième personne du singulier, ils font porter l'accent sur le narratif (on relate une histoire) et le didactique (on instruit tout en divertissant). Les contes oraux ne sont présents dans mon corpus que de façon toute conventionnelle, puisque je travaille exclusivement sur des textes publiés.

³ Dominique Combe écrit: «Ces catégories génériques, que le philosophe Mikel Dufrenne considère comme des a priori de l'expérience esthétique, n'en participent pas moins étroitement à la définition du texte. Car il est évident que la perception du "dramatique" contribue à la reconnaissance de l'œuvre comme pièce de théâtre, et que le "poétique" [...] est la fonction "dominante" de la poésie. Comme les genres dont elles procèdent, et qu'elles fondent, ces "qualités" sont essentiellement intuitives chez le lecteur, qui a beaucoup de difficulté à justifier sa perception: dire en quoi une œuvre est "dramatique" ou "poétique" excède infiniment le stade de la lecture immédiate et constitue en soi un acte critique étayé sur des connaissances historiques et théoriques. Il n'empêche que ces intuitions ont l'évidence de l'affectif. C'est ainsi que la critique américaine utilise à leur propos le concept de "mood" — dont l'équivalent français pourrait être "tonalité affective", ou tout simplement "ton" —, qui traduit finalement l'*ethos* de la rhétorique» («Approche immédiate des genres», *les Genres littéraires*, page 17).

À cela j'ajouterais que, spécialement en matière de littérature moderne, il est parfois très malaisé de distinguer lesdites «catégories génériques» des «genres historiques» — ainsi que nous le verrons dans la suite de cette étude.

Ils ne sont donc reconnaissables comme «contes oraux» par le lecteur/auditeur que grâce à des signaux précis, semblables à ceux que Harald Weinrich reconnaît chez Platon, dans le mythe de Protagoras. À la suite de Jeanne Demers et Lise Gauvin dans «Le conte écrit, une forme savante»⁴, il me semble légitime d'avoir recours à ces signaux pour définir le conte, parce que la définition du mythe retenue par le critique allemand est dans une large mesure valable aussi bien pour le mythe que pour le conte:

Le mythe, écrit-il, se trouve donc défini par son contenu (la haute importance, la grande dimension) aussi bien que par sa forme (le style narratif) [...]. Pour parler de la forme, les plus anciens mythes dont nous ayons connaissance, aussi bien que les mythes exotiques enregistrés aujourd'hui par les soins des ethnologues, sont des narrations [...]. Linguistiquement parlant, un mythe a donc le statut de la parole, au sens saussurien du terme. Cela dit, il apparaît clairement que la parole du mythe admet, comme n'importe quel autre énoncé linguistique, sa traduction dans un autre code. Le mythe narratif peut par exemple se laisser traduire sous forme dramatique: la tragédie grecque, selon la thèse bien connue de Nietzsche, a sauvé le mythe pour un certain temps, quand celui-ci chancelait sous les coups que lui portait la raison. L'argument d'une tragédie, rappelons-le brièvement, était appelé «mythe» chez les Grecs; et nous parlons encore aujourd'hui, en transposant le terme, de la «fable» d'une pièce de théâtre⁵.

Selon Weinrich, les signaux permettant à l'auditeur ou au lecteur de reconnaître un texte en général (et un mythe en particulier) comme étant une narration sont les suivants:

*des *signaux situationnels* — un ou plusieurs auditeurs tendent l'oreille aux dires d'un ou de plusieurs locuteurs, désignés plus ou moins explicitement comme des conteurs;

*des *signaux métalinguistiques* — un personnage offre ou réclame un conte. Souvent, le locuteur possède une certaine sagesse due à son expérience de vie qu'il partage avec le locataire;

⁴ Op. cit., in *Études françaises*, 12/1-2, note 32, page 23.

⁵ Harald Weinrich, «Structures narratives du mythe», *Poétique I*, pages 26/27.

*des *signaux textuels persistants* — ou «formules d'introduction à la narration» auxquelles les auditeurs (fictifs) répondent par d'autres formules, et qui peuvent aussi servir à relancer le récit ou à ranimer l'intérêt des spectateurs;

*des *signaux textuels récurrents* — comme l'emploi des temps de la narration que sont le présent, l'imparfait ou le passif simple de l'indicatif⁶. Je classe aussi dans cette catégorie les interruptions et lapsus en tous genres qui travaillent le discours des conteurs, dans les œuvres de mon corpus.

À ces diverses catégories, je pense nécessaire d'adjoindre celle des *signaux paralinguistiques* — selon l'expression de Gérard Genette dans *Seuils*, reprise par Dominique Combe dans *les Genres littéraires* — regroupant tout ce qui entoure le texte et permet l'identification générique d'un ouvrage. Cependant, comme le précisent Jeanne Demers et Lise Gauvin, ces signaux ne constituent que la partie visible de l'iceberg: ils pourraient organiser le conte en forme vide s'ils n'impliquaient pas de manière presque systématique (en tout cas dans les contes de qualité) que l'histoire soit prise en charge par une conscience. De leur riche analyse, retenons en effet que, pour dépasser la simple transcription, la mise par écrit du conte nécessite non seulement le rétablissement de la chaîne conteur/conté — qui se trouve au cœur du conte oral⁷ — mais encore sa prise en compte dans l'organisation formelle du texte. Or, pour être en

⁶ L'auteur apporte la précision suivante: «Comme il y a plusieurs classes de signaux narratifs, la présence de toutes ces classes n'est pas obligatoire dans un texte donné. Si, pour une raison ou pour une autre, l'une d'entre elles fait défaut ou ne remplit pas bien sa fonction, le bilan informatif peut être balancé par un rendement supérieur des autres classes ou par l'esprit plus vif d'un auditeur/lecteur plus alerte (*op. cit.*, page 27)».

⁷ C'est d'ailleurs là un des principaux traits permettant de distinguer le conte de la légende, comme le précise le passage suivant: «Alors que le conte doit permettre à celui qui l'entend ou le lit de le raconter à nouveau, la légende tend vers le sens plein et fixe de ses éléments, renvoyant à des clichés, à une culture, à des idéologies. Seul joue vraiment le phénomène d'information, si le lecteur est étranger à cette culture, ou de reconnaissance, s'il en fait partie. Ce qui n'empêche pas la légende, et bien qu'elle se prête plus facilement au résumé et se fasse plus volontiers canevas, de prendre, à l'occasion, la forme orale ou écrite du conte (*op. cit.*, page 11)».

mesure de jouer la carte formelle, l'écrivain/conteur devra procéder par mimétisme et «sur-écrire» son texte. C'est-à-dire que:

[...] reconstituant, par l'intermédiaire du narrateur, le contexte du conte oral, il présentera au lecteur, dans un premier récit, le cadre [...] où sera raconté le second, celui qui véhicule le contenu du conte proprement dit. Le «je» du narrateur premier pourra prendre en charge le récit enchâssé ou encore le confier à un membre de l'assistance. La chaîne conteur/conté se trouve ainsi restituée par la sorte de relais que constitue le récit premier. Via le lecteur implicite de celui-ci, c'est constamment que le lecteur se verra impliqué dans la relation plus ou moins serrée conteur/auditeur(s), auditeur(s)/conteur⁸.

Au niveau thématique, le mythe occupe une place importante dans les contes traditionnels. Voilà qui semble aller de soi dans la mesure où, comme le souligne Jacques Chevrier dans «Présence du mythe dans la littérature africaine contemporaine», un mythe est d'abord et avant tout un récit. Quintessence du verbe créateur, il raconte une histoire dite vraie, généralement considérée comme exemplaire et significative: par là, il s'oppose au logos discursif. D'autre part, objet de croyance pour les sociétés archaïques, il est le plus souvent en relation directe avec les forces qui commandent l'architecture du monde et le sens de l'univers. Il se déploie donc tout naturellement dans l'espace d'une narration à valeur à la fois explicative et symbolique. Ayant fait l'objet d'une certaine désacralisation, due à l'éclatement des structures traditionnelles, le mythe interfère aujourd'hui constamment avec des formes de récits plus laïcisés. C'est à cette interférence du conte et du mythe que Jacques Chevrier attribue certains traits communs existant entre des personnages de conte et des héros civilisateurs mythiques — comme par exemple le «décepteur» ou «trickster», héritage direct du mythe. En poussant un peu plus loin l'analogie mythe/conte, il est possible de conclure que «(ce dernier) n'est pas

⁸ Jeanne Demers & Lise Gauvin, *op. cit.*, pages 17/18.

simplement une mise en scène de l'histoire des hommes; c'est un jeu cosmique qui reprend les grands mythes de la nature»⁹.

Par conséquent, la différence entre le mythe et le conte repose moins sur des éléments d'ordre thématiques (ou formels) que sur l'attitude du conteur et de son auditoire à leur égard. Ainsi, alors que le mythe, présenté comme parole sérieuse, est objet de croyance (il ne s'acquiert que peu à peu et constitue l'essentiel de l'initiation), le conte met l'accent sur le divertissement — malgré sa portée en général didactique et la sagesse du conteur due selon les civilisations à son âge vénérable, à son instruction ou encore à son sexe. Le brouillage constant apparaissant dans le conte entre l'imaginaire et la réalité, la folie et la raison, la vie et l'après-vie est signe cependant que le savoir qu'il transmet prend source dans les grands mythes d'une communauté, qui sont de nature souvent ésotérique parce qu'il leur est demandé de se faire clés du savoir, miroirs des êtres et des choses. À propos de ce dernier point, Jacques Chevrier note que, dans une société fortement imprégnée par l'oralité et où l'écrit n'intéresse qu'une faible minorité, il va de soi que le mythe conserve un rôle important dans la mesure où il contribue encore efficacement à structurer l'organisation sociale et la vision du monde propres à cette société.

Il existe un parallélisme entre mythe et épopée dû surtout (selon les exégètes) à la place d'honneur que l'action, les événements, les mouvements occupent dans l'un et l'autre genres. Dans *la Naissance de la tragédie de l'âme de la musique*, Nietzsche met par exemple l'accent sur le caractère d'événement épique du mythe (et en particulier du mythe dans la tragédie), en notant que le mythe tragique et l'événement épique reposent tous deux

⁹ François N'Sougan Agblemagnon, *Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire. Les Ewe du Sud-Togo*. Paris, La Haye, Mouton, 1969. Cité par Jacques Chevrier, *l'Arbre à palabres. Essai sur les contes & récits traditionnels d'Afrique noire*, page 94.

sur la glorification du héros combattant¹⁰. Plus près de nous, ce parallélisme est également souligné dans la mise en regard du mythe selon Jacques Chevrier et de l'épopée, faite par Christiane Seydou dans «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine». Après avoir pris soin de rappeler la richesse et la diversité des épopées de l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique centrale, elle écrit ainsi:

La richesse de l'épopée vient de (la) concentration culturelle qui explique la complexité même de ce genre littéraire: en effet on peut y reconnaître tout un écheveau entremêlé d'éléments présents dans d'autres genres (conte, mythe, devise, proverbe, récit historique, poésie, etc.) mais aussi divers niveaux de relation au monde (mythique, religieux, historique, sociologique, politique, éthique...) qui informent et orientent le récit. Car l'épopée est le genre qui focalise le maximum de données culturelles pour les ordonner dans une forme précise répondant à une vocation à la fois *sémantique* et *pragmatique*: celle de symboliser une *identité* et celle d'appeler à *vivre cette identité* au sein de la *communauté* qu'elle définit. C'est cette finalité même qui, selon les cultures, entraîne l'épopée de façon plus ou moins accentuée vers le mythe ou vers l'histoire... La diversité des épopées africaines vient en effet de ce que «lieux de distinction d'un peuple par rapport à un autre», elles sont, plus que tout autre genre littéraire, conditionnées par la conception qu'a chaque peuple de son identité culturelle ou nationale¹¹.

Or, dans la mesure où elle est construction idéologique et culturelle, l'épopée se distingue nécessairement de l'histoire chronologique: elle propose un type de rapport au temps qui lui est particulier. Christiane Seydou dénombre trois tendances majeures intervenant dans le traitement du temps épique: une distorsion dans la succession des actes les plus déterminants (par exemple, là où l'on s'attendrait à une succession, nous sont décrites des scènes parallèles); une densification du temps qui fait

¹⁰ «Der Inhalt der Tragischen Mythos ist Zunächst ein episches Ereignis mit der Verherrlichung des Kämpfenden Helden», *Die Geburt der Tragödie aus der Geiste der Musik*. München, 1959, page 155.

¹¹ «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine», *Genres, Forms, Meanings: Essays in African Oral Literature*, page 86.

coïncider chronologiquement des événements en réalité très éloignés les uns des autres; une dilution de certains actes qui sont redistribués dans le temps sous forme de prédictions, analepses, prolepses, etc. Elle parle d'une «ambition de maîtriser le temps, de manipuler la nécessité et de transmuier la réalité en code symbolique (*op. cit.*, page 87)» et confirme par là que l'épopée n'est pas un récit à vocation uniquement référentielle mais que, dans la mesure où elle symbolise une identité en même temps qu'elle appelle une communauté donnée à vivre cette identité, c'est un récit tout entier dirigé vers son auditeur à qui elle propose un lieu d'identification¹².

Dans *Temps et récit*, où il met en place une herméneutique du temps, Paul Ricœur dénombre également trois niveaux de relation entre le temps et le récit: la mimésis I ou «préfiguration du champ pragmatique», la mimésis II (sémiotique) ou «configuration du texte», et la mimésis III ou «refiguration par la réception de l'œuvre». Le lecteur est l'opérateur assurant une interaction entre ces trois niveaux. Arrêtons-nous sur la mimésis II, en raison de son rôle central: c'est le stade de la mise en intrigue, assurant la médiation entre des événements (une succession) et une histoire (une configuration). Or, dans le contexte spécifique de la littérature orale, l'histoire transmise en héritage de générations en générations est bien connue des auditeurs et par extension des lecteurs: les dimensions épisodique et configurante du récit coïncident, faisant de la succession des

¹² Quelques nuances sont à apporter ici. Dans *les Épopées d'Afrique noire*, Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng notent par exemple, à la suite de leur passage en revue des travaux de Christiane Seydou: «Sur ce dernier point, elle avance que "l'épopée semble devoir se définir de façon prioritaire, par référence à sa fonction et à sa finalité (*op. cit.*)". Nous sommes fortement tentés d'avaliser cette opinion. Cependant, quelque chose nous retient: cela supposerait en effet qu'avant de décider de la nature d'un texte épique, il serait nécessaire de faire une enquête socioculturelle sur sa réception dans le milieu d'où il sort. Or il nous semble que, pas plus pour le *Silâmaka* que pour *la Chanson de Roland*, l'homme du XXII^e siècle ne sera en mesure de faire cette enquête. Mais, si les deux ouvrages lui tombent entre les mains, il y reconnaîtra des épopées et saura dire pourquoi, sans pour autant rien savoir de leurs fonctions respectives. Ceci me paraît infirmer le caractère "prioritaire" de la fonction des épopées, même africaines, dans leur définition générique. Ce caractère disparaîtrait même tout à fait avec le texte écrit, puis traduit. Et cependant, l'épopée demeure. La fonction ne peut donc constituer un trait distinctif et fondamental (pages 34/35)».

événements dans la vie du héros de conte ou d'épopée une histoire édifiante. Ricœur signale à ce propos qu'à partir du moment où une histoire est bien connue, suivre cette histoire revient à «appréhender les épisodes eux-mêmes bien connus comme conduisant à (une) fin (donnée) (*op. cit.*, page 105)». Lu à rebours, le temps dans lequel s'inscrit cette histoire permet donc la mise en place des concepts de schématisation et de traditionalisme, activés par la lecture. De là, un jeu entre sédimentation — ce qui fait référence aux paradigmes constituant la typologie de la mise en intrigue — et innovation. Ce jeu permet d'aborder la notion d'histoire, puisque l'histoire d'un peuple, telle que transmise par l'oralité, se construit à partir d'un équilibre sans cesse redéfini entre sédimentation et innovation. On peut voir là le point de départ d'une tradition narrative.

C'est précisément sur cette tradition narrative que Paul Veyne fait porter l'accent dans *Comment on écrit l'histoire*¹³. Cherchant à abaisser la prétention explicative de l'histoire et à en élever simultanément la capacité narrative, il la définit comme construction et compréhension d'intrigues. Son hypothèse de départ est la suivante: puisque l'intrigue historique ne peut prétendre à une parfaite objectivité, elle n'exprime par conséquent rien d'autre que le point de vue de celui qui la relate. Veyne en arrive à la conclusion qu'«expliquer» de la part d'un historien veut dire «montrer le déroulement de l'intrigue, le faire comprendre (*op. cit.*, page 112)». Un événement historique n'est donc pas seulement ce qui s'est produit dans l'Histoire, mais c'est aussi et surtout ce qui peut être raconté — ce qui l'a déjà été dans des chroniques ou des légendes. Cela explique qu'à un moment donné du développement d'une nation, la tradition narrative rejoint la tradition historique et que le souci de contribuer à l'histoire au moyen de hauts faits ait pour corollaire celui de raconter cette histoire aux générations

¹³ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971, cité par Paul Ricœur dans *Temps et récit I*, pages 239/246.

futures. On peut par conséquent en conclure que le propos de l'épopée n'est pas tant de raconter l'histoire d'un peuple telle qu'elle a réellement eu lieu, mais qu'il est plutôt de proposer une autre lecture d'un peuple, une lecture idéale, destinée à entrer dans l'histoire de ce peuple. Si donc l'épopée s'appuie sur ce que Mikhaïl Bakhtine nomme, dans *Esthétique et théorie du roman*, «la légende nationale», c'est autant pour s'en nourrir que pour la questionner et, dans un troisième temps, la constituer.

La théorie exposée par Paul Zumthor dans *Essai de poétique médiévale* fait écho à celle de Paul Veyne et offre selon moi une clé de lecture intéressante. L'historicité à laquelle il est fait référence à propos de la *Chanson de Roland* — qui est tout à la fois historique et a-historique — n'est pas synonyme de véracité, mais elle désigne ce qui veut être cru par la communauté recevant le texte. D'où le fait que ce texte est nanti de son devenir propre: c'est en tant qu'événement étranger au devenir historique qu'il entre dans l'histoire, dont il devient pourtant un constituant à part entière. Mais la grande originalité du texte littéraire en général (et de l'épopée en particulier) réside dans le fait qu'«il est moins langage qu'expérience sur le langage, sur le pouvoir que détient celui-ci de "rapporter", d'établir des "rapports" valables pour et par eux-mêmes, indépendamment du vrai ou du faux référentiels»¹⁴. C'est pourquoi il ne parvient jamais complètement à se débarrasser de son statut de signe, même en tant qu'événement trouvant sa place dans l'histoire. Sur ce point, Zumthor conclut:

On constate du reste que, selon les conditions qui prévalent au cours du temps ou de milieu à milieu, l'un de ces deux caractères l'emporte, aux yeux des contemporains, au point d'estomper l'autre. Tantôt le texte sera reçu plutôt comme signe (de l'univers, de l'histoire, de l'homme); tantôt davantage comme événement (*ibidem*).

¹⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, page 31.

En tant que matériaux composites, les textes dramatiques africains relèvent on ne peut plus clairement de l'événement *et* du signe. Déjà connus du public, certains personnages de conte ou d'épopée sont repris comme héros de textes dramatiques pour leur capacité à signifier; c'est-à-dire pour leur symbolisme. Il n'est ainsi pas besoin, dans le cadre de ce travail, d'insister sur ce qui fait de Chaka (personnage historique) un prototype du héros nationaliste africain, ni sur ce qui fait de la Tortue ou de Shéhérazade des porte-parole privilégiés. Mais Chaka, Da Monzon ou Abraha Pokou sont des «événements» trouvant leur place dans l'histoire alors que la Tortue, Shéhérazade ou le Conteur sont surtout des «signes», des fragments de l'univers du conte. En matière de théâtre africain, la frontière entre l'événement et le signe n'est cependant pas aussi nette, car Chaka et ses semblables (même s'ils trouvent leur place dans l'histoire événementielle) nous sont aussi donnés à lire en tant que personnages de récit: c'est leur force narrative qui justifie leur présence dans la pièce de théâtre. Aussi, il est possible de considérer avec Paul Veyne que même cette histoire événementielle à laquelle ils appartiennent n'est que construction et compréhension d'intrigues. Dès lors, il est possible d'appréhender l'épopée non plus uniquement comme un genre figé, monolithique, mais comme un genre ouvert sur une conception du monde sans cesse renouvelée et par conséquent ouvert à la controverse, à la transgression.

On ne peut cependant se contenter de signaler la nature transgressive de l'épopée — le terme de «transgression» étant, selon Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng dans *les Épopées d'Afrique noire*, vraiment trop général pour désigner les affrontements qui sont le quotidien de ces épopées. En effet, si «toute transgression est franchissement d'un seuil que seul autorise un excès (*op. cit.*, page 35)», on en rencontre au moins aussi souvent dans le conte et dans le mythe, sous des formes sociales ou religieuses. Plus

précisément, ce sont les batailles, duels et autres conflits violents qui sont véritablement typiques de l'épopée, africaine ou autre. Pour Kesteloot et Dieng, les «exploits virils» davantage que la simple «transgression» constituent donc le dénominateur commun des épopées de toutes les régions du monde. Plus précisément, c'est la référence à la guerre, «jeu de mâles» par excellence (comme le répète la geste bambara et comme le métaphorise sans cesse l'épopée peule), qui fait l'épopée. Et de citer Hegel, notant déjà au sujet de l'épopée germanique que «les conflits de l'état de guerre sont le sujet par excellence de l'épopée (*op. cit.*, page 36)». Ils concluent que la transgression guerrière caractérise autant l'épopée africaine — dont il est légitime de vouloir isoler les traits caractéristiques — que les autres épopées, à travers le monde.

À ce premier trait distinctif de l'épopée s'en ajoute un second, tout aussi définitif, et pour l'omission duquel la définition de l'épopée proposée par Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* est sévèrement critiquée: il s'agit de la narrativité longue.

[Son omission] nous conduit seulement à confondre l'épique avec l'épopée, écrivent Kesteloot et Dieng. Confusion contre laquelle Zumthor avait mis le lecteur en garde quelques lignes plus haut. Des poèmes courts peuvent être qualifiés d'épiques [...]. En effet, l'épique et l'«épos», qualités de style présentes dans l'épopée, doivent être distingués de l'épopée genre littéraire, dont la narrativité longue est précisément une caractéristique constituante, depuis l'Antiquité. C'est un des rares traits permanents de toutes les définitions. Aussi lorsque Zumthor critique C.M. Bowra pour avoir éliminé de sa conception de l'épopée «les poèmes non guerriers ou trop brefs (p. 104)», il nous semble que c'est Bowra qui a raison (*op. cit.*, page 37).

Selon ces deux critères, la plupart des textes de mon corpus — courts (encore que ce soit là un critère relatif) et ne racontant pas des exploits distinctement guerriers — ne sont pas des épopées. Tout au plus possèdent-ils des accents épiques, véhiculés en particulier par les héros. Je retiens

cependant pour les qualifier le terme d'«épopée», car je lis la taille réduite des textes et leur caractère non distinctement guerrier comme des conséquences directes du fait que l'épopée et le conte doivent ici s'adapter au moule du théâtre africain. Pour d'évidentes raisons pratiques, certains des traits distinctifs de l'épopée africaine, jugés fondamentaux par Kesteloot et Dieng, perdent donc de leur prééminence. Par ailleurs, des raisons d'ordre idéologique acculent les auteurs de mon corpus à certains choix narratifs, permettant par exemple de conjuguer la visée pragmatique du théâtre africain (qui a souvent pour ambition plus ou moins avouée d'amener le spectateur à réfléchir sur l'actualité et à le pousser à l'action) au didactisme du conte et au fait que

[...] l'épopée est bien le seul département de la littérature où la bagarre est belle, où le public applaudit au massacre, où la violence est valorisée, où celui qui risque sa vie conquiert le droit de tuer les autres, et y gagne panache, de surcroît (*op. cit.*, page 36).

Mon corpus se signale par sa diversité générique: certains textes allient conte et théâtre; d'autres, théâtre et épopée; d'autres enfin, sans être des épopées, possèdent une dimension épique. Dès la première lecture, on remarque ainsi tout ce qui sépare le diptyque de Birago Diop, *la Tortue qui chante* ou *la Guerre des femmes* d'une part, des deux pièces d'Eugène Dervain ou de *On joue la comédie*, d'autre part: alors que les premières œuvres participent de l'univers du conte, les secondes sont plus proches de l'épopée. La distance est aussi grande entre *Saran ou la Reine scélérate, la Langue et le scorpion* (épopée mandingue de la geste de Ségou), *On joue la comédie* (évoquant Chaka, héros de l'épopée zoulou du même nom) et les pièces de Sylvain Bemba, de Sony Labou Tansi ou de Werewere Liking. Les unes en effet trouvent leur place au cœur d'une longue tradition historico-narrative, tandis que les autres mettent en scène un personnage ayant certes

l'étoffe d'un bâtisseur d'empire, mais qui n'a pas fait l'Histoire. D'où cette précision de taille: alors que certaines pièces de mon corpus sont tissées à partir d'un conte ou d'une épopée, d'autres en revanche le sont à partir d'une *situation épique* — aucune épopée venue «du fond des siècles et d'un continent sans écriture»¹⁵ n'y étant évoquée. Par conséquent, pour être plus exacte quant à l'objet de mon étude, il m'aurait fallu intituler le présent travail: «Place et fonction du conte (oral et écrit), de l'épopée et de l'épique dans le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone». Un titre plus court m'a semblé préférable.

Reste que la frontière entre l'épopée et l'épique est imprécise. C'est particulièrement le cas dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* où, au lieu de puiser au fonds commun du patrimoine, Werewere Liking se constitue «griote de l'écrit»: elle crée son propre héros qu'elle fait évoluer dans une situation épique originale. Dès lors, son texte relève-t-il bien du genre historique constitué qu'est l'épopée m'vet? Le complément du nom «pour une Afrique présente» marque-t-il un élargissement du concept même d'épopée m'vet? Pour l'heure, je pose l'hypothèse que certains des auteurs de mon corpus participent à une redéfinition du genre en s'aidant de critères en majorité similaires à ceux de l'épopée traditionnelle. S'y ajoutent d'autres critères qui, eux, en sont simplement inspirés.

Avant de conclure ce volet définitionnel, rappelons un trait formel dont il faut ici nécessairement tenir compte: les facteurs rythmiques occupent une place de choix dans le conte et l'épopée, la performance du barde ou du griot étant centrale, à l'origine, dans ces genres hérités de l'oralité. Comme le note Abiola Irele dans «L'épopée dans la littérature africaine traditionnelle», c'est aujourd'hui cette oralité qui restitue au langage poétique africain sa dimension spatiale — la parole y étant le

¹⁵ Liliyan Kesteloot & Bassirou Dieng, *op. cit.*, page 17.

principe directeur d'un ensemble d'activités, de mouvements et de gestes qui concourent à l'expérience esthétique. D'où un jeu sur les fonctions mélodiques du langage et l'importance accordée généralement au chant, à la danse et à la musique pendant la représentation théâtrale¹⁶. Dans les textes de mon corpus, cette présence de la danse et de la musique est rendue sensible, majoritairement, par les didascalies. Elle est aussi rendue sensible par certaines remarques des personnages ou par la mise en place de scènes typiques, traditionnellement chantées ou dansées. Cependant, les allusions à ces scènes typiques présentes en pointillés dans le texte de l'œuvre ne signifient pas nécessairement que le dramaturge désire les voir représentées sur scène — si représentation(s) il y a. Ainsi, Amadou Koné affirme:

Il y a des endroits où l'on pouvait danser dans *le Respect des morts*. Quand le sorcier va au bord du fleuve, il devrait danser pour entrer en contact avec les esprits; il fallait forcément qu'il danse. Il y aurait donc eu un tam-tam, et puis il aurait dansé, et puis il aurait traduit ce que les esprits avaient dit [...]. Je supprime (cette partie) parce que ça ne m'intéresse pas. Parce que les danses, les chants, le folklore distraient les gens des vrais problèmes¹⁷.

Pour clore tout à fait ce long volet conceptuel et en revenir au déplacement qui a lieu dans les pièces de mon corpus — de l'anecdotique vers l'action centrale — je me sers justement en guise d'illustration de deux pièces d'Amadou Koné, qui me semblent à ce niveau-là spécifiquement parlantes: *le Respect des morts* et *De la chaire au trône*.

Dans *le Respect des morts*, Essanin, la belle-fille du chef du village fait le rêve suivant: son enfant tombe dans le fleuve et il lui faut renoncer à lui

¹⁶ L'hypothèse de la primauté du rythme sur le chant, la danse et la musique à proprement parler est corroborée par ce passage des *Épopées d'Afrique noire*: «Le rapport parole-musique est important, certes, et nous aussi l'avons cru déterminant. Jusqu'à la découverte d'épopées qui pouvaient se décliner sans musique, comme les épopées swahili, les épopées soninké, les épopées wolof et sérères entre autres. Plus donc que la musique, c'est le rapport parole-rythme qui compte pour identifier l'épopée africaine. La musique y est un peu comme le geste dans le conte, c'est un élément très fréquent mais pas toujours nécessaire (*op. cit.*, page 35)».

¹⁷ Wolfgang Zimmer, «De l' "Abissa" à l'action politique. Entretien avec Amadou Koné sur le théâtre africain», *L'Afrique littéraire et artistique*, n°44, page 92.

porter secours. C'est là une image typique des contes, légendes et épopées d'Afrique noire et une allusion au mythe fondateur dans lequel des êtres innocents (en général nouveaux-nés ou jeunes filles vierges) sont fréquemment sacrifiés aux morts et aux génies des eaux pour garantir la survie de la communauté. Dans la pièce, en raison du contexte dans lequel elle apparaît, l'image du sacrifice n'est pas spontanément reconnue par les personnages concernés et N'doubai, le mari d'Essanin, sermonne sa femme: «Seule la vie, les perspectives d'une certaine vie, peuvent faire peur mais pas un rêve (II, 1, page 30)» lance-t-il. Reste que, dans la suite du récit, l'image du sacrifice se précise et que l'holocauste a en définitive lieu, soulignant la gémellité du monde rêvé et du monde réel: «Et Enokou, le fils d'Essanin et de N'douba, fut donné en holocauste à l'implacable Assamala, le plus terrible des génies aquatiques (III, 3, page 69)» dit le Récitant. Mais les a priori du conte sont ici retravaillés de l'intérieur pour répondre aux besoins de la pièce: alors que dans les contes et légendes ou autre écrits édifiants un *sacrifice fait est d'ordinaire un sacrifice accepté*¹⁸, dans le *Respect des morts*, le sacrifice — mené à bien malgré son caractère particulièrement cruel — n'est pas exaucé. Dès lors, la porte est ouverte à toutes les lectures possibles: pour le sorcier et devin de village Niangbô, les génies n'ont pas accepté l'hostie parce que leur volonté a été discutée; pour N'douba, le père de l'enfant, les solutions aux malheurs humains sont à rechercher sur terre et non au royaume des morts. À chacun désormais de choisir son camp et de justifier à sa façon l'holocauste du petit Enokou. Le conte est donc utilisé dans cette pièce non comme un simple ornement, mais comme un instrument didactique servant à poser clairement les termes d'une

¹⁸ Plus le sacrifice exigé par la divinité est inhumain, plus il est sûr d'être accepté, car il constitue une mise à l'épreuve de la foi. Cependant, la simple décision de mener à bien le sacrifice est quelquefois une garantie suffisante de la submission totale d'un peuple ou d'un individu. On pense, dans ce dernier cas, à l'exemple de la Genèse, où Dieu offre sa protection aux descendants d'Abraham sans que celui-ci doive mener à bien l'holocauste de son fils Isaac.

discussion.

Le rêve d'Essanin — qui apparaît d'abord comme un élément circonstanciel intervenant au cours du débat suivant: faut-il coopérer à la construction d'un barrage en déterrant les morts et en quittant le village, ou s'y opposer? — en vient peu à peu à contaminer tout le texte de la pièce de théâtre et à capter l'attention du spectateur, qui se demande si ce sacrifice aura lieu ou non. Mais ce spectateur est ensuite appelé à prendre conscience que, ainsi formulées, ces deux questions sont stériles. En revanche, lorsque combinées, la question du barrage et celle du sacrifice en viennent à former le nœud du problème auquel sont confrontés bien des villages africains. Ce problème peut se résumer dans les termes suivants: comment mettre en place une société rurale qui n'exige ni le sacrifice de l'individu pour le bien-être collectif ni celui de la collectivité au nom de l'ambition personnelle (ambition personnelle que symbolise le personnage du Sous-Préfet, citadin et occidentalisé jusqu'au bout des ongles), mais dont la prospérité serait tissée de la satisfaction des besoins individuels?

Amadou Koné écrit:

[...] Une pièce comme *De la chaire au trône* s'adresse à des intellectuels, et elle n'aurait pas la même portée en milieu populaire, alors qu'une pièce comme *le Respect des morts* est surtout écrite pour des paysans, pour leur expliquer certaines choses: pourquoi il est nécessaire d'arriver à développer l'industrie par exemple, si l'on veut se défaire, dans une certaine mesure, de l'emprise économique extérieure; mais elle veut aussi montrer aux intellectuels que la nécessité de ce développement économique, qui impose la construction de barrages, d'usines, ne doit pas nous faire oublier un certain soubassement culturel sans lequel nous ne serons rien du tout, malgré le développement économique (*op. cit.*, page 89).

La comparaison qu'établit le dramaturge entre *le Respect des morts* et *De la chaire au trône* m'amène à m'interroger sur ce qui, dans le traitement qu'y reçoit le conte traditionnel, différencie les deux pièces.

reçoit le conte traditionnel, différencie les deux pièces.

Dès la liste des personnages, le traitement du conte mis en place dans *De la chaire au trône* se pose comme radicalement différent de celui du *Respect des morts*: alors que cette dernière pièce nous présente des personnages réalistes occupant tous une fonction précise dans l'univers où ils s'inscrivent — mis à part le Récitant, personnage de convention qui n'intervient pas dans l'histoire qu'il raconte et dont le rôle consiste à faire la transition entre les différentes parties de l'histoire et à éclaircir des points qui resteraient autrement obscurs —, les personnages de *De la chaire au trône* sont Prince, Voyageur, Jeune fille, etc. La filiation avec le conte est donc évidente a priori et le lecteur/spectateur s'attend à être entraîné dans un univers stylisé¹⁹. Mais au fur et à mesure du déroulement de l'action, cet univers stylisé du conte prend une certaine densité qui pousse le lecteur/spectateur à se sentir directement concerné par l'histoire se jouant devant lui. Les conventions du monde dans lequel évoluent les personnages de *De la chaire au trône* sont en effet dépeintes comme singulièrement parallèles à celles de l'univers de référence de ce lecteur/spectateur, à la différence près que le degré d'épure auxquelles elles sont portées sur scène les rend reconnaissables pour ce qu'elles sont: des règles arbitraires, mais qu'on ne peut ni enfreindre ni modifier (même au prix de sa propre vie) tant elles sont ancrées dans la coutume.

Il est donc clair que le sens de *De la chaire au trône* naît de la forme retenue: afin d'être en mesure de délivrer son message, cette pièce devait nécessairement emprunter sa forme au conte qui, de par sa rigidité morphologique, permet seul de poser comme postulat une coutume dont l'implacabilité n'a d'égale que la gratuité: pendant douze ans, un prince est invité à connaître ici bas le paradis — «mets rares, boissons délicieuses,

¹⁹ Notons qu'il s'agit ici d'un conte que rien de spécifique ne désigne comme africain, si ce n'est peut-être la présence des «Rythmes du tam-tam» dans la liste des personnages.

femmes de son choix (Le premier garde, dehors, page 96)», rien ne lui est refusé. Mais la coutume veut qu'en contrepartie, au bout de ces douze années de plaisirs effrénés, il accepte de mourir. Or voilà que le prince régnant, à la fin de son mandat, se prend de la fantaisie de refuser la mort et de s'inscrire, par conséquent, contre la coutume. La pièce nous montre qu'en fin de compte, lui qui avait eu l'ambition de changer les règles du jeu en redistribuant aux pauvres un peu de sa richesse, mourra à l'heure prévue, de la façon prévue et sans que rien ne transparaisse de son drame intérieur: son refus de la mort n'est perçu par le peuple que comme un caprice, une forme de malhonnêteté vis-à-vis des anciens dont il refuse d'honorer jusqu'au bout le contrat après en avoir goûté tous les avantages.

De ces analyses, il ressort que les genres hérités de l'oralité sont convoqués de façon quasi systématique dans les pièces de théâtre de l'Afrique noire contemporaine afin de sensibiliser les lecteurs/spectateurs aux problèmes et défis auxquels sont confrontés les pays africains. Précisons cependant que la pièce de théâtre ne vise pas uniquement à modifier de manière ponctuelle — à tel moment et en tel lieu — les relations sociales (ou autres) entre lecteurs ou spectateurs: selon l'expression de T. A. Van Dijk, dans ses études de pragmatique littéraire, elle vise au contraire d'abord et avant tout à provoquer une *réaction évaluative* par rapport au texte (compris ici au sens large d'ensemble de signes)²⁰. Ainsi, toute prise de

²⁰ D'après Bange — qui a repris et développé la théorie de Van Dijk — trois grands types de modélisation littéraire peuvent provoquer une réaction évaluative:

* «La modélisation littéraire peut d'abord problématiser les modèles de réalité admis [...]. La littérature crée donc des modèles *alternatifs* du monde: modèles fantastiques, merveilleux, grotesques; ou des modèles *correctifs*: satiriques; ou des modèles *conformes*: apologétiques, réalistes, etc.»;

* «La modélisation littéraire peut jouer avec l'instrument de la communication, la langue, avec ses règles syntaxiques, avec ses conditions pragmatiques d'emploi»;

* «La modélisation littéraire peut enfin jouer avec [...] les actants de la communication, leurs valeurs et leurs normes ou leur être même [...] et leurs relations intersubjectives [...]», P. Bange, «Pragmatique et littérature», in *Logique, argumentation, conversation. Actes du colloque de pragmatique* (Fribourg, 1981), Berne, Lange, 1983, pages 159/160.

position des lecteurs/spectateurs directement liée à l'ordre des événements serait un effet second d'une prise de position (acceptation ou refus, analyse ou émotion) portant sur le texte même de l'œuvre. Mais comment provoquer une telle réaction évaluative chez les lecteurs/spectateurs? Une des options dont disposent les auteurs de mon corpus est de mettre à nu les composantes des différents genres de l'oralité entrant dans la constitution de leur(s) œuvre(s), de les exhiber, au lieu de chercher à tout prix à donner une illusion d'uniformité. Au niveau de l'esthétique dramatique, on assisterait donc à des épousailles sans cesse renouvelées entre l'oral et l'écrit, l'ancien et le nouveau. Ce sont ces épousailles que je vais maintenant examiner.

II. La convocation du patrimoine ou De la chronique à la réécriture

John Conteh-Morgan, critique américain (originaire de la république de Sierra Leone), consacre un sous-chapitre de *Theatre and Drama in Francophone Africa. A Critical Introduction* à ce qu'il nomme «The traditional background in secular performances»²¹: il choisit de se pencher spécifiquement sur les trois formes exemplaires — quant à leur valeur intrinsèque et à leur pertinence au niveau d'une analyse sur le théâtre africain contemporain — que sont le Kotéba, le conte et l'épopée. Ces deux dernières formes m'intéressent ici de manière spécifique. À propos du conte, John Conteh-Morgan observe que les formes les plus populaires du théâtre traditionnel de l'Afrique francophone sont les représentations orales. Au nombre de celles-ci, il range les contes folkloriques qui mettent en scène des héros animaux ou humains dont les aventures, relatées avec à la fois une grande économie langagière et un vrai sens dramatique, permettent de célébrer les valeurs traditionnelles du groupe. Une telle observation met l'accent sur le fait que le conte folklorique est si souvent inscrit au cœur des productions africaines qu'il est en passe de devenir un trait définitionnel du théâtre d'Afrique francophone. La même remarque vaut pour l'épopée, à propos de laquelle on trouve le passage suivant:

[...] Another popular form of oral narrative is the epic. The "African epic belt" which John Johnson observes as stretching from the Sene-Gambia area of West Africa through the countries

²¹ *Op. cit.*, pages 36/41, sous-chapitre de «The traditional context of Francophone drama [pages 9/48]». Il étudie ici «L'arrière-plan traditionnel des représentations profanes (Ma traduction)».

of the Sahel to Gabon, Zaire and Rwanda-Burundi in Central Africa in fact coincides almost exactly with the Francophone region. In elaborately composed texts that sometimes run into thousands of lines, the societies of this region chronicle their long and colorful histories and the memories of their cultural heroes²².

Mais ici, l'auteur passe sous silence les inversions, déplacements et autres combinaisons qui président à la naissance et à l'affirmation du conte folklorique et de l'épopée. Or poser comme allant de soi la reprise de ces deux genres dans le théâtre francophone d'Afrique noire, c'est refuser de prendre en compte la complexité de la démarche du dramaturge qui, pendant le processus de création de sa pièce, doit sans cesse composer avec les conventions, les formes et les sujets de l'oralité: selon la façon dont il retravaille le matériau traditionnel, il fait œuvre de simple chroniqueur ou de créateur original.

De tels propos méritent cependant d'être nuancés, dans la mesure où chaque auteur écrivant à partir de la tradition orale africaine est à la fois chroniqueur et créateur; la différence existant entre les uns et les autres étant une différence de degré. C'est ce dernier point que je veux maintenant éclaircir, en mettant en regard le traitement de la geste de Ségou dans *Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion* d'Eugène Dervain et celui de l'épopée de Chaka dans *On joue la comédie* de Senouvo Agbota Zinsou. Publiées au Cameroun en 1968, *Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion* s'inscrivent au rang des pièces apologétiques de l'Afrique francophone; les héros qui y sont dépeints ayant réellement existé et nous étant présentés sous un jour particulièrement majestueux, à cause de leur rôle important dans l'histoire du peuple bambara. John Conteh-Morgan

²² «[...] L'épopée constitue une autre forme populaire de récit oral. La "ceinture épique africaine" — qui, selon John Johnson, s'étend de la région de la Sénégalie en Afrique de l'Ouest via les pays du Sahel jusqu'au Gabon, au Zaïre et au Rwanda/Burundi en Afrique centrale — se superpose en fait presque exactement aux frontières de l'Afrique francophone. À travers des textes minutieusement composés et parfois longs de plusieurs milliers de vers, les peuples de ces régions revivent leur histoire longue et mouvementée, tout en évoquant la mémoire de leurs héros culturels (Ma traduction, *op. cit.*, page 37)».

soutient que ces deux pièces relèvent de la plus pure tradition occidentale, malgré la présence de griots dans la liste des personnages. Elles sont en effet orientées davantage vers le texte que vers la représentation et s'inscrivent dans la lignée des classiques français: l'accent y est mis sur l'intrigue, la forme, la description des personnages, l'exploration des idées et la construction de vibrants discours à la Corneille promouvant une forme de communication rationnelle, voire intellectuelle. Et en effet, le diptyque de Dervain relate l'histoire de personnages d'exception devant décider seuls du destin de leur peuple. Comme chez Corneille, ce sont des dignitaires qui parlent une langue de convention et se plient à une morale valable uniquement pour eux, car marquée du sceau de leurs origines royales: forgée sous la pression des circonstances, elle est censée faire passer le pouvoir et l'intérêt national avant les intérêts privés. En d'autres termes, «le roi [...] siège. Il juge. Il dit le sens, le droit, l'avenir et ce qu'il faut laisser faire et s'accomplir, quelles promesses peuvent et doivent être réalisées»²³.

C'est d'ailleurs ainsi que nous sommes invités à comprendre la réplique adressée par le jeune prince Da Monzon à Saran, la reine scélérate: «Nous sommes princes et les règles faites pour les autres hommes ne sont pas applicables (III, 1, page 46)». Cependant, alors que leurs intérêts privés sont censés épouser la raison d'État, il apparaît très vite que ces princes acceptent de se laisser prendre au piège des mots dans le seul but de se désolidariser de leurs sujets. D'où le fait que leurs soucis et, peut-être plus grave encore, leurs discours sont très vite confinés à l'anecdotique. Dans *la Langue et le scorpion* par exemple, le discours du vieux roi Da Monzon rendu débonnaire par la maturité érige un écran entre nobles et roturiers, malgré ses accents **populaires** — voire à cause même de ses accents **populaires**, frisant **la démagogie**:

²³ Ce sont là les termes au moyen desquels Pierre Barbéris définit le roi cornélien dans «Structures, histoire: le théâtre et le roi», *le Prince et le marchand*, page 245.

La sécurité règne d'un bout à l'autre du territoire, dit-il,
 Mais à la vérité ce n'est pas assez, car j'ai promis
 Le bonheur à ce peuple.
 Les greniers à céréales sont pleins, mais ce n'est pas assez
 Car d'autres récoltes vont venir.
 Les cases à cauris rengorgent, mais ce n'est pas assez
 Car il nous faut encore soigner, éduquer, instruire.
 Du Nord au Sud et de l'Est à l'Ouest, mon serment est que ce pays
 sera un hymne d'amour et de gloire... (II, 5, page 90)

La démarche du texte est claire: en mettant en contraste les réalisations considérables du souverain et ses ambitions utopiques, en faisant résulter son insatisfaction de ce contraste, le dramaturge cherche à insister sur la générosité du vieux roi et à gagner la sympathie du lecteur/spectateur. Mais, parce qu'il adresse ce discours à quelques-uns de ses plus hauts dignitaires, ledit roi tient le peuple au ban de son propre destin. Par mimétisme, le lecteur/spectateur (dont on ne sollicite ici que l'adhésion pleine et entière) se voit cantonné au rang de témoin passif de ce drame, en fait drame de la monarchie. Car, dès le moment où dans le discours compact du roi il n'est ménagé aucune place pour la contestation, ses paroles et ses actions tombent dans la sphère du privé — quand bien même elles concernent tout un chacun: elles deviennent anecdotiques.

Un autre problème se pose: celui de l'accessibilité de textes comme *Saran ou la Reine scélérate* ou *la Langue et le scorpion*, pour un public populaire. En effet, de par sa forme monolithique, de par le fait que les personnages s'y expriment dans un français très pur, dépourvu d'africanismes, et qu'ils évoluent dans une Afrique quasi mythique, ce diptyque s'adresse surtout à des lecteurs au courant de la tradition littéraire du XVII^e siècle français: des lecteurs appartenant à l'élite africaine ou occidentale. Il n'est donc pas surprenant que noblesse d'âme y rime avec noblesse de naissance et que seuls les nobles y aient droit de parole (le griot

s'attachant uniquement à célébrer le pouvoir en place). Le fait que l'auteur montre un souci quasi maniaque de l'effet de réel et qu'il juge nécessaire de clarifier constamment les traditions bambara à l'aide de notes de bas de page et de remarques apparaissant dans le corps des œuvres souligne aussi que ces pièces ne sont pas en priorité destinées à un public local: «Le metteur en scène devra se renseigner sur la manière dont les banquets se déroulaient (I, 2, page 76)» conseille par exemple une note de bas de page de *la Langue et le scorpion*. C'est dire qu'ici la mise en scène ne se pose pas comme un langage nouveau et original. Elle se veut au contraire essentiellement réaliste; un reflet matériel du texte écrit, à l'ombre des enseignements d'Antonin Artaud²⁴.

Les notes de bas de page servent également à expliquer aux lecteurs — car c'est bien à des lecteurs et non à des spectateurs que s'adressent ces remarques — la signification de mots comme «moudé», «bilakoros» ou «télapia», ou à les informer que «marmite», «chanvre de Guinée», «vérole», «bouche», «porte» et «couche-toi» sont des homonymes de «Da». Le moment venu, ces lecteurs sont donc en mesure d'apprécier pleinement l'esprit de répartie de Da Monzon, répliquant à une insulte portant sur son nom. D'autres notes de bas de page s'attardent sur les coutumes traditionnelles: après avoir donné l'équivalent français du nom porté par chacun des quatre captifs conseillers de Da Monzon — noms qui sont en fait des proverbes africains — l'auteur spécifie que «chacun des conseillers va tirer de son nom un conseil ou une opinion adaptée à la scène qui vient de passer (II, 5, page 89)». Dans le texte de l'œuvre également, on trouve de

²⁴ Dans «Théâtre oriental et théâtre occidental», Antonin Artaud prône l'avènement d'un langage de la mise en scène qui serait un langage théâtral pur. Il note: «Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire. Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il y a dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux (*le Théâtre et son double*, pages 109/110)».

nombreux passages à vocation didactique, adressés de toute évidence à un public étranger aux coutumes bambara: «Un cadeau annuel en échange de la protection que nous offre le suzerain, c'est ce à quoi se ramènent les liens de vassalité (I, 1, page 75)» explique par exemple le premier conseiller du roi vassal Karta Tiéma. Ces quelques remarques mettent l'accent sur le fait que, dans *Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion*, Dervain se montre très fidèle à l'épopée bambara de Da Monzon de Ségou. Il se montre tout aussi fidèle à la tradition occidentale du théâtre historique et s'affirme par là davantage comme un chroniqueur que comme un créateur original.

Cependant, la distinction n'est en pratique pas aussi tranchée: bien qu'étant des adaptations de l'épopée de Ségou, *Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion* restent des pièces de théâtre à part entière. C'est l'opinion que défend Lilyan Kesteloot dans sa préface aux pièces. Elle y note qu'Eugène Dervain est parvenu, sans trahir le texte, à enrichir le personnage du roi en lui prêtant les doutes d'Hamlet dans son jeune âge et, dans sa maturité, le sens de la responsabilité animant tout chef soucieux du bien-être de son peuple. Elle précise un peu plus loin que, même si l'auteur ne s'est pas attaché uniquement aux rôles et aux situations, les deux pièces restent proches de l'épopée. C'est là une précision de taille, puisque d'ordinaire le genre épique rejette les subtilités psychologiques et que les personnages y sont schématisés au profit de l'action: «Or, conclut-elle, Dervain estime avec raison qu'il y a dans cette littérature traditionnelle un riche matériau que l'on pourra utiliser, transformer, raffiner, adapter aux réalités africaines actuelles (*ibidem*, pages 7/8)». La fin de *la Langue et le scorpion* est d'ailleurs entièrement de son cru. Pour rappeler que le pardon est le plus bel atout de la noblesse, le dramaturge prête en effet au roi de Ségou une grandeur d'âme à la Cinna. Enfin, il refuse de présenter l'histoire de Da Monzon selon une perspective chronologique ininterrompue —

comme c'est en général le cas dans l'épopée, qui va des origines du héros à l'avènement de la légende — pour exploiter tous les filons offerts par la forme théâtrale.

Cela passe par le recours déjà signalé au diptyque: *Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion* présentent deux épisodes clés de l'existence de Da Monzon et mettent l'accent non pas sur les exploits du fondateur de royaume ni même sur ceux du guerrier et stratège, mais sur la personnalité du souverain. Ainsi, de jeune prince séducteur et calculateur, qui doit sa victoire sur le roi de Koré à l'amour d'une femme, Da Monzon devient dans sa maturité un roi d'abord soucieux de l'intérêt de son peuple. À la fin de *la Langue et le scorpion*, il n'est donc pas nécessaire que la mort vienne le statufier et consacrer ses œuvres, puisque son titre de gloire, celui qui lui permet d'entrer dans la légende, est précisément son humanité: son altruisme lui a permis de bannir l'ingratitude des rapports entre chefs d'État — ou tout du moins, il aurait dû le lui permettre. C'est ce que souligne avec ironie le chant final du griot moderne, ouvertement dirigé vers l'Afrique de la décolonisation, qu'il rappelle discrètement à ses devoirs:

C'est ainsi que s'acheva en vérité
 l'histoire absurde de ce prince,
 Qui mit un scorpion dans sa bouche,
 Sans prendre garde à sa langue:
 Il fut vraiment chassé par Da
 Et peut-être plus sage sous un autre nom
 Retrouva-t-il un autre empire
 mais la légende soucieuse de justice plus que de vérité
 Raconte que Karta Tiéma²⁵
 Disparut dans le plus grand mystère
 Et peut-être fut jeté dans le Niger
 La légende ment sans doute
 En poursuivant un but très louable
 Que d'ailleurs elle a atteint
 (*ironique*)
 Car de nos jours la leçon a porté

²⁵ Il s'agit du griot ingrat de *la Langue et le scorpion*.

Et il ne se trouve plus un prince
 Souverain ou chef d'État
 Qui injurie un autre prince
 Et l'ingratitude à tout jamais
 Est bannie de leurs rapports
 (Rideau) (IV, 3, page 35).

On joue la comédie, pièce de théâtre de Senouvo Agbota Zinsou, a également été créée à partir d'un matériau épique. Y sévit le personnage de Chaka, qui a bouleversé l'histoire des tribus sud-africaines au début du XIX^e siècle, en faisant du petit peuple zoulou l'armée la plus redoutable du pays. À cause de son envergure légendaire, il a par la suite donné lieu à une importante production écrite. À propos de la première épopée de Chaka le Zoulou — écrite par Thomas Molofo en langue sotho, publiée en 1925 et traduite en anglais, en allemand et en français en 1939 — Dieng et Kesteloot notent dans *les Épopées d'Afrique noire* que, en dépit du fait que Molofo s'inspire de récits oraux rythmés et qu'il y fasse référence dans le corps de son œuvre (sans toutefois indiquer ses sources), elle a été rédigée en prose. Ils en concluent que c'est là une adaptation et non une transcription fidèle; ce que confirment d'ailleurs les nombreuses tournures et remarques de lettré occidentalisé et christianisé présentes dans le texte. Cependant, précisent les chercheurs, l'œuvre de Molofo a fait date, de nombreux auteurs s'en étant inspirés pour créer leur propre Chaka. C'est le cas entre autres de Léopold Sédar Senghor (*Chaka*, 1956), de Seydou Badian (*la Mort de Chaka*, 1962) ou de Abdou Anta Ka (*les Amazoulous*, 1972) qui ont fait de Chaka le prototype du héros nationaliste africain — même si, selon Dieng et Kesteloot, ils l'ont édulcoré et n'ont jamais su lui rendre l'envergure qu'il avait dans le texte de départ.

Eugène Dervain, qui a lui-même composé un texte en hommage au noble héros, fait ouvertement référence aux épigones de Molofo lorsqu'il affirme qu'il ne faut pas «défriser Chaka». Or la particularité du Chaka de *On*

joue la comédie tient justement au fait que Zinsou n'a pas tenté de le «défriser»: il en a fait non pas un héros nationaliste africain, mais un rôle tenu par un comédien de théâtre. Dans la liste des personnages, l'auteur précise ainsi que le Présentateur interprète le rôle de Chaka et qu'un travesti interprète celui de la femme de Chaka — ce qu'on peut lire comme un clin d'œil à la *commedia dell'arte*, au Kotéba ou au théâtre populaire en général, dans lequel les rôles féminins sont, la plupart du temps, tenus par des acteurs masqués. Défaisant le personnage de Chaka de tout contrat réaliste, ces précisions dispensent le dramaturge de simplement présenter sa version personnelle d'une légende cent fois (ré)écrite. À la place, il choisit de raconter les tribulations de comédiens sud-africains tentant de mettre en scène cette légende, malgré la dictature. Seule la constance des comédiens, leur détermination à passer outre les obstacles dressés sur leur chemin par le pouvoir répressif, les apparentent peu à peu à Chaka et à ses guerriers.

L'épopée de Chaka constitue donc le présupposé, le pré-texte, sur lequel repose *On joue la comédie*. Le dramaturge travaillant dans l'optique du concert-party — genre parodique et satirique par excellence qui prend en compte les réactions critiques des spectateurs, comme dans la *Cantata*²⁶ — se sert de cette épopée comme d'un tremplin pour évoquer la réalité brûlante de l'Afrique du Sud des années 1970. C'est la raison pour laquelle le dramaturge ne laisse jamais oublier au lecteur/spectateur qu'il assiste à la création d'une œuvre:

Il est très important que le public sache que tout est jeu, confie-t-il à Sélom K. Gbanou au cours d'un entretien. Cet effet de distanciation a pour but de maintenir le public lucide et de faire en sorte qu'il ne puisse se dire que le problème posé par la pièce ne le concerne pas. Plus il est lucide plus il n'éprouve pas seulement le plaisir de voir évoluer sur la scène des acteurs mais transfère le

²⁶ Le «concert-party» est né dans les années 1974/1976. Il s'inscrit dans la lignée de la «Cantata», théâtre d'inspiration biblique et religieuse (donc théâtre sérieux), dont la représentation provoque parfois des réactions comiques chez les spectateurs critiques.

drame en lui en s'interrogeant²⁷.

Un peu plus loin, il précise que le but du théâtre tel qu'il le conçoit est de faire en sorte que tout le monde se sente concerné; d'où un recours indispensable à la distanciation. On reconnaît là le double mouvement caractéristique du «théâtre épique» de Bertolt Brecht, qui repose sur «l'effet de distanciation». Rappelons à ce propos que, pour le théoricien allemand, «une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger »²⁸. De cette définition, il ressort que le choix de la figure de Chaka par l'auteur de *On joue la comédie* est loin d'être innocent: il révèle que le chef des Amazoulous est suffisamment ancré dans l'imaginaire collectif pour inviter le public à une lecture distanciée. Contrairement à Eugène Dervain présentant la figure épique de Da Monzon de Ségou sous un éclairage personnel et entendant participer à la mise en place de la légende, Senouvo Agbota Zinsou se situe donc en dehors de l'édification de cette légende:

En fait, s'interroge-t-il, qu'est-ce qui est le plus efficace? Refaire au théâtre un discours politique mille fois rabâché sur l'apartheid, ou tout remettre en cause, tout tourner en dérision, non seulement l'apartheid, mais également une certaine forme de discours soi-disant anti-apartheid, un nationalisme pan-africain ou pan-nègre qui ne sont que verbiage d'intellectuels et de politiciens²⁹.

On conçoit donc qu'*On joue la comédie* bénéficie d'une structure flexible, encourageant les suggestions d'autrui et permettant de les inclure dans la trame de la pièce — qu'autrui soit le Conférencier (accompagné de son serviteur) qui nous gratifie dans le prologue d'un discours pseudo-scientifique sur l'apartheid, ou le Présentateur qui s'empare du rôle de Chaka et nous livre *sa* lecture du personnage. Mais autrui c'est aussi et

²⁷ Sélom K. Gbanou, «En tant que créateur africain, je me ressourçe à mes sources. Entretien avec le dramaturge Zinsou Senouvo», *Sous l'arbre à palabres*, n°002, page 86.

²⁸ Bertolt Brecht, «Petit organon pour le théâtre», *Écrits sur le théâtre II*, page 27 (§ 42).

²⁹ Senouvo Agbota Zinsou, «Aux sources de la création», *Notre Librairie*, n°98, page 25.

avant tout la Foule: dense, massée sur une place publique de Johannesburg pour voir jouer la comédie, elle ne laisse en effet jamais oublier sa voix. Cette voix peut être celle, triviale, qui nous apostrophe au lever du rideau: quolibets racistes — «Va plus loin, sale Nègre», «Fais attention que ton pied ne me touche pas, ordure», «Hé, Nègro, ne t'assois pas là! Ce banc-là n'est pas fait pour ton cul (prologue, page 1)» — qui donnent immédiatement un ton vitriolique à cette comédie. C'est également celle apparemment naïve et spontanée — mais en fait structurant la pièce, lourde en échos et implications — de tel ou tel spectateur réagissant aux suggestions du Présentateur/Metteur en scène. On retient notamment l'intervention dans le prologue du *Petit Monsieur*, qualifiant le spectacle auquel il assiste d'enfantillages, et militant en faveur d'un théâtre instructif et éducatif. Toujours dans le prologue, un Jeune Spectateur prend position contre le théâtre historique qui ne permet pas selon lui de traiter des problèmes d'actualité.

Or, à chaque fois, ces interventions vont toucher le lecteur/spectateur dans son intimité, lui qui pourrait éprouver les mêmes réserves vis-à-vis de *On joue la comédie* que ces spectateurs fictifs vis-à-vis de «Chaka le Messie». Mais les réponses du Présentateur sonnent comme d'astucieux rappels à l'ordre: au *Petit Monsieur*, il propose une (re)définition du théâtre — spectacle dynamique qui se crée sous le regard du spectateur et ne livre pas sa dose de didactisme avec la clarté et la régularité d'un cours du soir. Au Jeune Spectateur, il réplique par la raillerie: «Il a fini? J'ai cru un moment qu'il allait enflammer toute la salle. Bon. Nous allons commencer, ou plutôt continuer notre jeu (prologue, page 18)». C'est là une manière de souligner que la conception du théâtre que propose ce jeune homme relève du militantisme et non de l'art. Par conséquent, elle ne mérite pas d'être prise

au sérieux. Quant au théâtre historique, il est discrédité par le rapide plaidoyer du Présentateur, bel exemple de rhétorique vide, parodie de discours officiel: «Hé, Monsieur, lance-t-il, n'allez surtout pas dénigrer nos grands auteurs qui réussissent avec beaucoup de talent des pièces d'inspiration historique (prologue, page 17)». Évitant de se prononcer sur le caractère approprié ou non du théâtre historique dans l'Afrique du Sud de l'apartheid, le Présentateur tisse en fait sa réponse autour d'un non-dit, en soi très révélateur.

Mais alors pourquoi choisir de représenter une pièce intitulée «Chaka le Messie»? Pourquoi aussi la faire se terminer sur un passage sonnante à la fois comme un coup de chapeau à l'Histoire et un appel aux armes:

Ce soir, nous avons ouvert des prisons, brisé des chaînes, libéré des détenus, tout en riant, mais nos frères sont encore dans les prisons d'Afrique du Sud, parce qu'ils ont osé prononcer ce mot précieux: Liberté! Et vous, êtes-vous prêts ce soir à le réclamer avec nous, non seulement en paroles, mais aussi en actes? Si oui, criez avec nous! Liberté! Liberté! Criez-le dans toutes les langues, dans tous les lieux, jusqu'à la libération totale de notre peuple! Liberté! Liberté!

Liberté! Liberté! sera répété par tous les disciples sur la scène et dans la salle par des spectateurs.

Musique finale. (acte quatrième, page 62).

C'est là une des zones d'ombre du texte. On peut y voir l'affleurement d'une forme d'urgence, l'heure n'étant pas aux nuances dans l'Afrique du Sud des années 1970; ou un détail parmi d'autres, la toute dernière indication de la pièce, d'ordre esthétique («musique finale») contribuant à ramener *On joue la comédie* de la sphère du politique à celle du divertissement. Je retiens l'une et l'autre positions: en bâtissant sa pièce autour d'un procédé de mise en abyme, Zinsou montre qu'il n'entend pas sacrifier ici ses préoccupations formelles à l'urgence du politique. Le contraire n'est pas non plus vrai, dans la mesure où l'auteur nous donne à *suivre* autant qu'à *lire* l'exemple de

Chaka: le Présentateur, peinant dans le prologue à déchiffrer son discours officiel (ce que souligne plaisamment l'alternance des didascalies: «lisant»/«parlé»), nous rappelle par ses bouffonneries que Chaka est un être de papier, un collage. Il reste cependant entendu que toute comédie possède sa part de réel — comme nous le crie d'ailleurs un personnage de Pirandello qui, dans *Six personnages en quête d'auteur*, parle du théâtre comme d'un endroit où l'on joue à jouer pour de vrai; où l'on joue la comédie... pour de vrai.

En intitulant précisément sa pièce *On joue la comédie*, Zinsou convie lui aussi le spectateur à assister à un spectacle, à l'élaboration d'un spectacle. Reste que si la méthode se veut novatrice, le moteur du spectacle est étonnement proche de celui retenu par Senghor, Badian ou même par Eugène Dervain. En effet, *On joue la comédie*, *Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion* sont toutes trois bâties autour d'un héros épique de l'Afrique noire, la figure de Chaka étant considérée comme suffisamment éloquente pour servir de clé de voûte à la pièce de Zinsou. On remarque à ce propos que, dans cette production où tout le monde y va de ses protestations, ce choix-là n'est pas justifié, en dépit de son aspect catégorique: «Le sujet de l'improvisation sera: CHAKA LE MESSIE (prologue, page 17)» annonce le Présentateur, et même les récriminations du Jeune Spectateur ne remettent pas en question la validité de ce choix — quoique le programme qu'il propose sera suivi jusqu'à un certain point, dans la suite de l'œuvre.

Là, prend fin cependant toute comparaison entre le diptyque de Dervain et la pièce de Zinsou. Cette dernière procède en effet à un détournement d'envergure, dans la mesure où son héros épique perd de sa superbe pour devenir sujet de comédie: il est désacralisé. Le titre même de «Chaka le Messie» véhicule un peu de cette volonté iconoclaste puisque, par une exagération qui fait sourire, Chaka est comparé à rien moins qu'au

Christ — un Christ noir. Or l'image d'un Christ sud-africain est en soi oxymorique car, loin d'avoir été un facteur de rédemption et de libération pour l'Afrique, le christianisme a au contraire servi de jalon à l'esclavagisme, par le truchement des missionnaires. C'est ce qu'illustre cet échange de répliques:

LE PRÉDICATEUR: Vous connaîtrez le salut [...] la joie, la paix, la prospérité, la liberté, la justice, l'amour, etc., etc.

LE PRÉSENTATEUR -Il y a bien longtemps que nous connaissons tout ça grâce aux chaînes, à la brimade, à la misère, au lynchage, à la faim... Grâce à la marque de l'infériorité que nous portons sur la peau. Alors, vieillard, descends et laisse-nous jouer (prologue, page 13).

Le détournement de l'épopée vers la comédie dans «Chaka le Messie», et à plus grande échelle dans *On joue la comédie*, est sensible principalement au niveau du ton du dramaturge³⁰. Ce ton est le principal élément de différenciation entre l'écriture de Zinsou dans *On joue la comédie* et celle de Dervain dans *Saran ou la Reine scélérate et la Langue et le scorpion*. L'un élève en effet son personnage principal au Parthénon africain, alors que l'autre traite le sien avec désinvolture. De ces deux attitudes diamétralement opposées, il ressort que la reprise d'une épopée ou d'un conte africain dans un schéma dramatique — quel que soit le niveau auquel s'opère cette reprise — n'est pas en soi une garantie du caractère épique ou didactique d'une pièce de théâtre.

Prenons un autre exemple: dans *la Tortue qui chante*, Zinsou se sert de certaines figures de contes traditionnels mina — comme celles du rusé Chasseur, de la Tortue fille de la sagesse, du Fou à la langue acérée et du Conteur. Cependant, à cause du contexte dans lequel elles évoluent, ces

³⁰ Dominique Combe parle de «la tonalité affective» ou encore de «la résonance affective d'une œuvre, l'humeur dans laquelle elle plonge le lecteur comme arraché à lui-même» (*les Genres littéraires*, page 18).

figures apparaissent sous un éclairage nouveau (malgré leurs attributs traditionnels). Le chasseur par exemple, enfant de la fin du XX^e siècle, pousse l'amour de la chasse à son paroxysme: l'intéressent également les titres ronflants, la célébrité et le renom, à tel point que le Fou/Présentateur se sent obligé de préciser que «s'il n'était pas un personnage de conte [...], s'il vivait à notre époque, il se ferait imprimer des cartes de visite particulièrement chargées (prologue, page 5)». La simple évocation de cette alternative suffit à donner au personnage du Chasseur de *la Tortue qui chante* une épaisseur que ne possède pas celui, stylisé, des contes traditionnels africains.

Or, en refusant de présenter un héros stylisé — en lui préférant un Chasseur évoluant dans une sphère familiale et sociale proche de celle du lecteur/spectateur et connaissant par conséquent l'ambition, le doute, le renoncement —, Zinsou prend position contre la stylisation comme outil théâtral a priori³¹. Dans sa pièce, tout ce qui fait l'apanage du chasseur traditionnel (force, attributs exceptionnels résultant d'un contact privilégié avec la nature, ruse, etc.) est ainsi remis en question par le biais de la parole du Fou, ironique, riche en sous-entendus et susceptible de tenir en éveil le sens critique du lecteur/spectateur, appelé à prendre conscience que, en fait de pouvoir magique, les chasseurs ne possèdent que celui de rêver, dévolu à chacun d'entre nous: «Il n'y a pas de tortue qui chante depuis qu'il existe le monde des hommes et des bêtes. C'était un rêve. Nous avons été transportés dans le rêve d'Agbo-Kpanzo (tableau XII, page 39)» conclut le Fou, dénonçant par là toute forme de crédulité.

Le fait est que dans cette pièce, le conte remplit sa fonction didactique non pas au moyen de l'adhésion inconditionnelle de l'auditeur, de son

³¹ Selon Bernard Zadi Zaourou, c'est là une caractéristique majeure du conte africain: «Ici, conter, c'est en un sens styliser le monde, le vivre au second degré» écrit-il dans «Traits distinctifs du conte africain», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n°2, page 21.

renoncement à son univers de référence pour un univers de convention où existent des jeteurs de sort, des animaux qui chantent et des formules magiques, mais en faisant appel au sens critique de cet auditeur. Aussi la Tortue n'y est-elle pas présentée comme un personnage de conte remplissant immanquablement sa fonction (toujours la même) de dispensatrice de la sagesse, mais comme un symbole que chacun est libre d'interpréter à sa guise. En fin de pièce, elle est par conséquent multipliée à l'infini.

Dans *On joue la comédie et la Tortue qui chante*, le ton critique du Présentateur dans le premier cas, celui du Fou dans le second permettent d'infléchir la portée des pièces et d'en faire plus que des réécritures d'épopée ou de conte. En fait, le matériau textuel initial (le patrimoine) est retravaillé de l'intérieur par l'ironie, favorisant une appréhension du texte plus riche et bigarrée: le héros de l'épopée n'est plus enfermé dans sa dignité et ses hauts faits, il est également bouffon chargé de distraire le petit peuple; et celui du conte ne se satisfait pas de suivre le synopsis d'un rôle qui lui aurait été distribué par avance. Et même si la conduite de l'un et l'autre rejoignent dans leurs grandes lignes celles des héros légendaires à qui ils doivent leurs noms, ces épousailles n'ont lieu qu'au terme d'un parcours tortueux, d'une initiation. Mais ici, l'initiation n'est pas le fait des seuls personnages de théâtre: au niveau de la réception de l'œuvre, le lecteur/spectateur se voit quant à lui initié à une nouvelle approche de son bagage culturel.

Cette nouvelle approche, relevant d'une volonté décloisonnante, permet au conte et à l'épopée (à la fois exhibés et confondus sous l'enveloppe dramatique) d'être chargés d'un contenu nouveau, souvent violemment contestataire. Cependant — au-delà de leur contenu — ce qui rend les œuvres de Zinsou profondément innovatrices, c'est le fait qu'elles tentent de rejoindre le plus large public possible en faisant preuve d'audace

formelle: plutôt que d'exiger de ce public qu'il se plie au jeu des conventions formelles, elles encouragent ses tendances iconoclastes en ouvrant au cœur de la pièce un espace dialogique. Par l'adoption d'une telle démarche, le dramaturge tire profit d'une des caractéristiques majeures des genres de l'oralité que sont le conte et l'épopée: celle d'être, grâce à la représentation, sans cesse en devenir. Sous les dehors innocents de la fable, ils autorisent donc l'appréciation critique, tout en contournant les différentes formes de censure.

III. Le traitement de l'actualité dans l'épopée: de la pièce-manifeste à «l'esthétique de l'ambivalence»

Au lendemain de la décolonisation, Jean-Louis Alibert écrivait:

Une tendance générale et commune se retrouve dans tous les États d'Afrique noire, celle d'une concertation des pouvoirs au sein d'un parti unique, puis entre les mains d'un homme, véritable figure de proue du parti et de l'État [...]. L'autorité du «Prince» plonge ses racines dans le substratum de l'âme noire, caractérisée par une conception religieuse totalitaire qui fait du chef l'intermédiaire de la divinité³².

Il soulignait ainsi que la dictature, malgré ses effets pervers, est une étape nécessaire vers la démocratie pour tout peuple qui retrouve son indépendance après une longue période de colonisation; l'élévation d'un homme politique au statut de héros ayant quelque chose de formateur en soi. Un parallélisme avec le schéma de l'épopée s'impose tout naturellement: là aussi, une figure centrale majestueuse est appelée à initier tout un peuple à la prise en charge de son destin, sur fond de bouleversement historique — que celui-ci soit dû aux conquêtes territoriales, aux luttes contre l'envahisseur ou aux défis de la décolonisation.

Au cours des dernières décennies cependant, le rôle joué par cette figure centrale dans les pièces de théâtre négro-africaines a considérablement évolué, comme si l'Afrique cherchait sa voix à travers celle de ses héros. Les rois, reines, princes et autres hauts dignitaires s'appuyant sur leurs

³² Bakary Traoré, Mamadou Lô et Jean-Louis Alibert, *Forces politiques en Afrique noire*, page 301.

privilèges de naissance pour se référer à une morale d'exception ont ainsi été rapidement remplacés par des héros populaires, voire populistes. À Saran, la jeune héroïne d'Eugène Dervain qui voulait sacrifier le destin de tout un peuple sur l'autel de sa passion, est désormais préférée une Abraha Pokou, «grande Africaine» qui a une attitude aux antipodes de celle de «la reine scélérate»: elle est prête à renoncer à l'amour conjugal et maternel, à son pays, à ses privilèges de naissance et jusqu'à la royauté au profit de la démocratie. Les titres jumeaux mais antithétiques de *Saran ou la Reine scélérate* et d'*Abraha Pokou ou Une Grande Africaine* m'ont semblé rendre clairement compte de cette évolution, dans la mesure où ils soulignent on ne peut plus clairement la différence des idéaux politiques et sociaux ayant présidé à la transposition scénique de ces deux épopées. Reste cependant que, dans les deux cas, le dramaturge opte pour une représentation de l'Afrique noire à teneur réaliste.

Tout en prenant lui aussi très clairement position au niveau politique, Sony Labou Tansi rejette l'option réaliste. Dans *Je soussigné cardiaque* et *la Parenthèse de sang*, que je mets en regard dans ce chapitre avec les deux pièces d'Eugène Dervain et celle de Charles Nokan, il lui préfère ce que Kenneth W. Harrow qualifie d'«écriture-folie» et qu'il définit comme une écriture allégorique rejetant le lourd héritage de la littérature européenne qu'est la mimésis³³. Le fait que le peuple, quasiment absent de la distribution de *Saran ou la Reine scélérate*, se fasse entendre avec force et régularité (par le truchement des esclaves) dans *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine* constitue une prise de position idéologique majeure, ou tout du moins une ouverture à des voix dissidentes. Pour ce qui est de la forme même de ces pièces, on remarque, en observant la liste des personnages d'*Abraha Pokou ou Une Grande Africaine*, que les références à

³³ Kenneth W. Harrow, *Thresholds of Change in African Literature. The Emergence of a tradition*, page 316.

la tradition orale y abondent: le Conteur et le Poète se relaient pour parler aux générations futures, faisant alterner plages narratives ou lyriques et plages discursives. À cela essentiellement se limitent leur rôle dans la pièce. Cependant, l'auteur les intègre à l'action en cours en leur faisant manier la première personne du pluriel aussi souvent que possible: «*Nous* marchons vaillamment. *Nous* entendons crier les tam-tams des guerriers ennemis qui approchent ("l'Émigration", page 36)»³⁴ dit le Conteur — ce à quoi le Poète répond en écho: «J'ai souvent été obligé de chanter le bonheur des notables. À présent, il m'est loisible de dire la lumière du peuple (*idem*, page 40)». Voilà qui souligne son rôle de poète officiel. Par conséquent, mis dans une situation dramatique, ces deux personnages ne sont pas uniquement Conteur ou Poète: ils sont eux aussi des personnages de théâtre.

Dans sa préface à *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine*, Jacques Howlett écrit que «ce drame historique et politique s'inspire d'une légende africaine». Le choix des adjectifs qualificatifs «historique» et «politique» n'est ici ni anodin ni gratuit, les faits historiques rapportés par la légende ayant été infléchis pour servir la finalité politique de la pièce. En effet, l'histoire de la reine Pokou — contrainte à l'exil et sacrifiant son fils nouveau-né aux divinités des eaux afin de permettre à son peuple (lui aussi nouveau-né) de continuer à vivre — a été réécrite pour être pertinente dans le contexte des sociétés de l'Afrique postcoloniale, divisées entre les nantis et les autres: Abraha Pokou n'a d'autre choix que l'exil, car elle refuse d'accepter une telle division des richesses. Consacrée reine au cours de cet exil, elle abolit la royauté pour la chefferie au terme de son mandat et affirme par ce geste symbolique que sa descendance ne régnera pas. Or les résonances communistes de cette histoire sont clairement revendiquées par le dramaturge, ainsi que le soulignent les deux épigraphes de Mao Tsé-Toung

³⁴ Je souligne dans les deux cas.

et l'appel «Aux Africaines» qui précèdent le texte:

Femmes africaines,
vous étiez à Dimbokro et Bassam,
vous étiez dans le djebel;
demain, vous devez vous trouver avec nous ailleurs.
Notre bataille débouchera sur la victoire totale des peuples.
Femmes africaines,
ressez-vous à vos sœurs du Viêt-Nam.
Je vous salue, femmes héroïques du monde entier.

D'ailleurs, toute la pièce est construite comme un manifeste politique laissant peu de place à la fantaisie et donnant l'impression que l'auteur relate en dix-huit tableaux une des victoires de l'Internationalisme prolétarien: de «La décision», qui montre le roi et ses proches agrippés à leurs privilèges de naissance et s'opposant catégoriquement au mariage du prince Dakon avec une esclave, à «L'Épilogue», où le poète célèbre la victoire des travailleurs. Au cœur de la pièce, éclate le choix d'Abraha Pokou de quitter le camp des privilégiés — en quittant son mari — pour rallier celui des opprimés. Or, de la légende de cette héroïne, seuls les traits les plus édifiants et les plus parlants pour l'Afrique postcoloniale ont été retenus; si bien que même la part de la tradition orale est réduite à son expression la plus simple: les références au merveilleux présentes dans la légende et rappelées en introduction ont par exemple été remplacées par des explications rationnelles, plus directement significatives pour le lecteur/spectateur de cette Afrique nouvellement libérée du colonialisme. Dans *Saran ou la Reine scélérate* au contraire, ces références jouent un rôle prépondérant dans l'action dramatique; au point que le prince héritier de Ségou n'envisage même pas d'affronter les puissants fétiches du roi de Koré, sans d'abord les neutraliser: le merveilleux y apparaît comme un des ressorts de l'action, remplissant à la fois une fonction stratégique dans l'histoire relatée et une fonction d'exemplarité au niveau de la réception de l'œuvre

— Dervain nous montrant toutes les répercussions négatives d'un pouvoir égocentrique. En un mot, et pour citer l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis, le dramaturge en appelle au merveilleux comme à une forme d'imagerie susceptible d'envelopper l'expérience d'un peuple³⁵.

Soulignons néanmoins que, malgré les sèmes négatifs (au regard de la morale conventionnelle) accolés au personnage de Saran, l'auteur cherche à lui rendre hommage en relatant son histoire. En effet, le caractère extrême de la morale à laquelle se conforme cette jeune reine et la violence de son amour font d'elle une héroïne *africaine* ayant l'étoffe des héroïnes de tragédies grecques. Cette filiation affichée nous permet une autre lecture de la pièce de Dervain, selon laquelle les sentiments de Saran et sa conduite lui ont été dictés par les dieux afin de permettre l'avènement de Da Monzon. Or, les princes étant les messagers des dieux sur la terre, il est normal que leurs actions échappent à la morale conventionnelle. La validité de cette seconde lecture est confirmée par la voix musicale du prologue, qui demande:

(guitare)

Pourquoi fit-on une pièce et pourquoi pas s'il vous plaît?
La troupe qui joue ce soir voulait qu'on lui écrivît
Une pièce africaine et l'auteur fit comme les classiques

³⁵ Il écrit en fait: «Qu'est-ce que le merveilleux? sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience». Cité par Maximilien Laroche, in *Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, page 68.

En conclusion de «La légende de la reine Pokou: exploitation littéraire en Côte-d'Ivoire», Gérard D. Lezou résume: «Avec Ch. Nokan, la parole mythique devient parole militante: la vision historique est présente, mais au besoin escamotée au profit d'une vision plus politique et révolutionnaire. Il projette une nouvelle société à construire», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°2, page 48.

Christopher L. Miller apporte quant à lui une précision d'ordre théorique sur les liens existant en critique littéraire entre marxisme et africanité. Il note: «In order for a Marxist analysis to proceed, there can be no African absolute that makes all outside terminology and methodology irrelevant. This is to say that ethnicity must be contained, discounted, even made into a shibboleth for the opposing side [...]», Christopher L. Miller, *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, page 36. [Pour qu'une analyse marxiste puisse avoir lieu, ne doit être pris en compte aucun absolu africain remettant en cause les terminologies et méthodologies étrangères. Aussi, tout ce qui touche à l'ethnie doit-il être contenu, remisé et même être présenté à la partie adverse comme un principe arbitraire (Ma traduction)].

Il puisa dans la légende et au lieu de voir Ismène
 Antigone ou bien Créon débattre de problèmes attiques
 Vous verrez Saran la reine amoureuse d'un beau prince
 Comme les femmes de Ségou seules peuvent l'être encore
 (*guitare*)

(prologue, pages 13 / 14).

Or quelle est la place occupée par Ismène, Antigone ou Créon dans l'imaginaire des acteurs occidentaux et de leur public? La réponse à cette question me semble aller de soi: ces trois personnages sont des références mythologiques. Ils ne prétendent pas apporter de réponses précises et immédiatement applicables aux problèmes que rencontrent de nos jours les pays héritiers de la Grèce antique, mais ils les rappellent à leurs racines identitaires communes, à leur patrimoine. C'est bien ainsi également — mais dans le contexte de l'Afrique noire — qu'il convient d'interpréter les personnages de Da Monzon, du griot Tiétiguiba Danté ou de la reine Saran: contrairement à Abraha Pokou et à ses suivants, ils sont davantage des symboles monolithiques de l'histoire africaine que des prodigueurs de conseils. L'écriture dramatique, en leur rendant hommage, les élève au rang de mythes nationaux.

Pour en conclure avec *Saran ou la Reine scélérate* et *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine*, il me semble nécessaire de rappeler que ces deux pièces ont été publiées respectivement en 1968 et en 1970; ce qui signifie qu'elles ont été écrites au cours de la décennie qui a vu l'indépendance de la majorité des pays d'Afrique. Les années 1960 ont également marqué le début de la reconstruction d'une identité africaine, à l'aide de chefs charismatiques (dont certains d'ailleurs sont entrés immédiatement dans la légende nationale)³⁶. Ces précisions ne sont pas anodines — une foi certaine en des lendemains prometteurs pour les pays d'Afrique noire transparaissant dans

³⁶ On pense par exemple à Patrice Lumumba. Devenu premier ministre du Congo-Kinshasa nouvellement indépendant, il incarna la défense de l'unité nationale. Sa destitution par le président Kasavubu le 5 septembre 1960, son arrestation, puis son assassinat en 1961 l'ont élevé au rang de héros africain.

le charisme, la détermination de Da Monzon, l'intensité de la reine Saran ou encore dans le côté visionnaire d'Abraha Pokou, qui affirme par son exemple que l'Afrique sera communiste ou ne sera pas. De tels personnages représentent la contribution des intellectuels noirs de l'époque (au nombre desquels Eugène Dervain et Charles Nokan) à l'effort national.

Vers le début des années 1980 cependant, au moment de la publication de *Je soussigné cardiaque* et de *la Parenthèse de sang*, l'enthousiasme post-indépendance est retombé depuis longtemps: le Congo, où Sony Labou Tansi est venu au monde, a vu se succéder des régimes autoritaires, sanguinaires, alliant parti unique et rhétorique marxiste. De l'autre côté du fleuve, le Congo-Kinshasa (qui sera baptisé Zaïre en 1971) est en proie depuis novembre 1965 à une dictature particulièrement autoritaire, impitoyable et cruelle: celle du général Mobutu. Ce schéma se retrouve mutatis mutandis dans presque tous les pays d'Afrique noire devenus indépendants aux alentours de 1960. Le temps n'est plus à l'édification de la légende nationale ni à l'éducation des masses. Les héros sont morts, emportant avec eux outre-tombe le concept même d'héroïsme. C'est là ce qu'exprime le colon espagnol Perono dans *Je soussigné cardiaque* lorsque, au jeune instituteur Mallot Bayenda qui se dresse au travers de son chemin, il lance:

Si vous n'étiez qu'un héros, je vous laisserais faire. Parce que les héros ne résistent ni à la couleur locale, ni au temps, ni au dédain. Ils finissent par s'effondrer dans leur propre vide. Mais je vois, je vous découvre: vous êtes l'envers du lâche, même pas. Il suffira peut-être qu'on vous retouche pour avoir un lâche tout cru. Non, même pas un lâche. Parce que les lâches ont besoin du temps. Leur temps est celui des autres. (*un temps*). Ni lâche, ni héros. Qui êtes-vous au juste?... (tableau I, scène 3, page 99)

Dans un monde privé de toute signification, la question de l'identité se pose de façon cruciale. L'individu ne s'appartient plus: il est désormais ce que les autres font de lui. La pièce s'ouvre ainsi sur Mallot — présenté dans

la liste des personnages comme un instituteur de 29 ans, marié à Mwanda et père de Nelly — occupé à décliner son identité: est-il chien, cochon, chacal, hibou ou musaraigne? Rien de tout cela. Son problème identitaire se pose en effet de la manière suivante: peut-on nommer celui qui meurt avant même de s'être mis au monde? «Tu n'as pas servi. Tu meurs vierge [...]. Ces quelques heures qui te restent, il faut les dépenser à regarder dans ta peau (tableau I, scène 1, pages 79/80)» dit-il, peu avant son exécution. Son problème est de nature existentielle tout autant que politique, dans la mesure où au caractère mort-né de l'individu répond celui du pays: «Le pays, qu'on l'invente à coups de pied (tableau I, scène 2, page 83)» dit-il encore, comme pour mieux souligner l'inter-dépendance de l'homme et du milieu dans lequel il se développe.

À Perono qui revendique la possession de la terre, du pétrole et des hommes, Mallot rétorque par une parole de réappropriation: «Non. Je ne suis pas la chose des autres. J'appartiens à moi. Seulement à moi. Et je vais me dépenser à acheter le moi (tableau I, scène 4, page 108)». Et en effet, le personnage de Mallot se définit par la dépense, une dépense gratuite, guidée par le seul désir de vider et de souiller le vide. Contrairement aux Da Monzon et Abraha Pokou, qui se savent les mentors de leur peuple et dont l'action se pose comme fondatrice pour ce peuple, Mallot Bayenda a une ambition modeste, pourtant condamnée à disparaître avec lui puisqu'elle se joue à l'échelle individuelle:

Il faut pourtant que j'arrive à me mettre au monde — un instant, une seconde, ça n'a plus d'importance, se lamente-t-il. Exister — juste le temps de s'en persuader. — Faut vraiment pas que je me rate — que je crève vif (tableau I, scène 1, page 78).

Au centre de *Je soussigné cardiaque*, il y a en effet l'absence d'une figure paternelle, et donc la nécessité pour le fils d'être son propre géniteur.

Mallot est instituteur et père de deux fillettes; il entretient donc un lien privilégié avec l'enfance et avec la paternité: «Tu ne comprends donc pas que je suis ton père? (tableau I, scène 1, page 84)» lance-t-il par exemple à un de ses petits écoliers. En revanche, il est, lui, orphelin de père. Allons plus loin et affirmons que tous ceux qui, parce que désignés comme ses aînés dans la liste des personnages, auraient pu lui servir de substituts paternels, se révèlent en définitive être ses bourreaux: Perono, Bela Ébara et Manissa sont tous à des degrés divers responsables de la mort de Mallot. Exactement comme le jeune instituteur est «l'envers du lâche», Pérono est ici «l'envers du père»; lui qu'un enfant du coin qualifie pourtant de très très «gynécologue» — au lieu de «généreux». Un tel lapsus n'est pas innocent, Mallot devant annuler cette image en négatif du père qui donne la vie, pour pouvoir accoucher de lui-même.

À Hortense, il dit qu'elle est la troisième personne à descendre jusqu'à lui, après son père et Perono. Or Hortense est la secrétaire et maîtresse de Bela Ébara, le directeur général de l'enseignement en République du Lebango, un autre substitut possible de la figure paternelle, dans *Je soussigné cardiaque*. Mais ce Bela Ébara qui a pourtant accueilli Mallot sur ces mots sans équivoque: «Mon fils. (*Un temps*). Mon enfant [...]. Vous êtes jeune. Très jeune. À quoi ça vous servirait d'aller moisir en prison? (tableau IV, scène 1, page 135)» se révèle être précisément celui qui a acheté la vie du jeune homme avec l'argent de Perono. Aussi, quoi de plus naturel que de voir Mallot emprunter au langage imagé de la gésine pour le combattre:

Regardez! Perono et vous bougez là, dans mon ventre, dans ma tête aussi. Vous m'étouffez, vous me mettez à l'étroit. Vous voulez m'abroger. Mais j'arrive. Je me re-crée, je me recommence. Je suis. Un moment. Un jour. Ou une minute. Ça n'a plus d'importance. Pourvu que je me sente là! Que je m'entende être. Et pour cela, il faut que je vous tue. Je tire un grand trait sur vous (*Un temps*).

Vous avez peur, n'est-ce pas? Eh bien, votre peur, c'est la première douleur, la première manifestation de ce moment fatal qui doit m'amener au monde. Je gonfle. Je bouge. Je monte. J'arrive. Je viens. Et vous m'attendez. Comme une mère. Exactement comme ma mère, moins le vagin (tableau IV, scène 2, page 145).

Il dit encore à Ébara: «Vous êtes le père du monstre que je suis (*idem*, page 146)». À cette longue diatribe, celui-ci répond par une image antithétique, soulignant qu'il endosse à son actif le rôle du double inversé du père: «Tu mourras de moi — toi et tous les tiens (*idem*, page 150)».

Enfin, c'est également en jouant de l'image du père que Mallot tente d'entrer dans les bonnes grâces du docteur Manissa: il enjoint à son assistante de préciser que c'est son père à lui — l'oncle du docteur — qui a financé ses études. C'est par ailleurs l'évocation de ce père planteur d'ignames, suppliant à genoux les gros messieurs de lui acheter ses queues de persil, qui permet à Mallot d'ébranler le praticien et de lui extorquer un certificat médical. Mais plus tard, on découvre que le sceau supposé garantir la bonne foi du docteur Manissa est inversé — ce qui souligne que, derrière la figure apparemment paternelle de celui-ci se cache (tout comme derrière celles de Perono et d'Ébara) un double inversé du père, générant non pas la vie mais la trahison et, à moyen terme, la mort. Ce lien itératif entre la paternité et la mort n'échappe pas à Mallot, qui décrit son père comme un mort qui vit de lui. Or c'est précisément l'absence de père (même symbolique), l'absence de géniteur, qui oblige le fils à multiplier les essais d'auto-engendrement. Ce faisant, il s'enferme dans un temps circulaire, temps de la répétition dont seule la mort peut le libérer, comme l'illustre cet échange de répliques entre le jeune instituteur et sa femme:

MALLOT -Tu te rappelles? Il y a quatre mois, on nous a chassé de Kwamou, parce que j'ai dit la vérité au chef régional et parce que j'ai montré au gouverneur qu'il trompait les analphabètes, qu'il était un simple petit tueur de whisky.

MWANDA -Oui, je me rappelle. Eh bien?

MALLOT -Ça sera un peu la même chose. La même chose. À cette différence près que Pérono nous laisse sept jours. (*Un temps*). Et on nous chassera de partout. Jusqu'à la mort (tableau I, scène 4, page 109).

Dans son article intitulé «Pour un statut sémiologique du personnage», Philippe Hamon s'arrête sur l'ambiguïté du terme même de «personnage», qui chevauche plusieurs des niveaux isomorphes dont on se sert en général pour définir les procédés de systèmes discursifs: la cohésion, la mémorisation, l'économie, la substitution, etc. D'où la nécessité d'en réserver l'usage pour ce qu'il nomme «le niveau anthropomorphe et figuratif de la signification»; c'est-à-dire, pour tel personnage nommé et individualisé à l'échelle d'une œuvre particulière. Quant au terme de «héros», il devrait être employé uniquement au niveau culturel des faits de parole, qui ont trait à la focalisation et à l'emphase du récit. Le critique ajoute que, en jouant sur les mots, le «héros» est toujours un «héraut», puisqu'il supporte et proclame les valeurs d'une société ou d'un groupe donnés. C'est pourquoi la lisibilité d'un texte (sachant qu'un texte est toujours lisible uniquement pour telle société à telle époque donnée) dépend de la coïncidence entre le héros et un espace moral valorisé reconnu et admis par le lecteur, dont l'auteur doit tenir compte au moment de l'écriture. Une autre coïncidence doit également être prise en compte dans certains écrits: celle entre l'être et le paraître des personnages, qui décide de leur héroïsme ou de leur non-héroïsme.

Ces distinctions me semblent ici capitales dans la mesure où, si Mallot est bien le personnage principal de *Je soussigné cardiaque*, il récuse pour lui-même la notion d'héroïsme. Cela principalement parce qu'il ne possède pas de public attitré dans l'univers dans lequel il évolue — ou, plus exactement,

parce que son message n'est pas reçu par son public potentiel de la manière escomptée: celui-ci, loin d'être sensible au vent du changement et de s'acheminer dans la direction où il souffle, décide d'un commun accord de supprimer Mallot, élément indésirable, car perturbateur du système en place.

Le fait que le jeune homme s'entête à répéter une vérité que personne n'est prêt à entendre — vérité qu'il doit payer de sa propre vie — l'apparente davantage à un fou qu'à un héros. Le docteur Manissa ne s'y trompe pas, qui le traite de fou à deux reprises au cours du tableau III. De même Mwanda réagit à la perspective d'une vie d'errance en questionnant son mari sur la validité de ses prises de position radicales:

MWANDA -Qu'est-ce que tu lui as dit à Perono?

MALLOT-Que c'est une ordure.

MWANDA -Ça servait vraiment que tu le lui dises?

MALLOT -Non.

MWANDA -Alors, pourquoi l'as-tu dit?

(*idem*, page 109)

À cela Mallot répond qu'il ne cherchait qu'à s'occuper, à déjouer la notion d'héroïsme et à remplir le vide fomenté par la mort de son père — mettant à nu son absence de conscience héroïque, ainsi que le lien existant entre sa recherche d'un modèle paternel et son attitude suicidaire: le caractère égocentrique de sa quête. D'origine métaphysique, elle n'est orientée vers le peuple qu'à un niveau superficiel et vise par-dessus tout à combler une attente personnelle; l'Afrique des nouveaux despotes n'étant pas encore prête à accueillir en son sein un Mallot et son message révolutionnaire. Reste que son effort surhumain pour échapper à la fatalité — fatalité qu'il provoque dans une certaine mesure et qui est symbolisée par le temps

circulaire duquel il s'est fait prisonnier — et pour se poser comme sujet sera à la source de son triomphe aux portes de la mort:

Voici! J'écrase la merde, s'écrie-t-il. J'ai choisi ma peinture d'oxygène. J'écrase Perono, Ébara et les autres hommes à haute tension; j'ai grillé l'univers, j'ai grillé mon siècle. Là! J'arrive jusqu'à moi — Mallot! Je réponds: présent. Oh! J'accouche présent, j'ai accouché de ce moi métaphysique qui bouscule ma viande et mes os. Ooh! Je meurs aller et retour. Mais je suis éblouissant au fond de mon vide! Imprenable! Jusqu'au bout imprenable! Jusqu'au dernier bâtonnet d'oxygène. Je t'ai vaincu, Perono, je t'ai vaincu, Ébara. Je piétine la cour et la loi (tableau I, scène 1, page 81).

En effet, en devenant «l'homme imprenable» — c'est-à-dire «l'homme-premier» qui s'oppose radicalement à la corruption — Mallot crée devant nous une nouvelle échelle de valeur, où l'être coïncide avec le paraître. À cause de son absence totale de volonté de compromission, il accède donc (au niveau de la réception de l'œuvre) au statut héroïque qui lui est autrement dénié. Mieux: son héroïsme est teinté d'une dimension épique, puisque la quête adolescente du père s'apparente ici à celle de la patrie — comme le souligne le rapprochement qu'il fait entre la paternité, pôle masculin, et la patrie, pôle féminin: «Je le connais, dit-il ainsi à propos du Lebango. C'est le plus grand consommateur mondial des putains [...]. Nous l'avons donné aux femmes en échange de leurs reins marécageux (tableau IV, scène 1, page 133)». Cette féminisation du Lebango implique la quasi-disparition du genre masculin, dans la mesure où tous les hommes du pays ont abdicé leur intégrité pour de l'argent et des honneurs, sauf Mallot. De là découle le fait que sa descendance est exclusivement féminine et qu'il doit s'auto-engendrer, lui le dernier homme. À des femmes — Mwanda et Hortense, Nelly et sa petite sœur — est donc confiée la tâche de recueillir et de propager sa parole. À Nelly plus spécifiquement est léguée comme un trésor une chansonnette dont chaque ligne constitue une variation autour

du thème du père manquant. Par là, la pièce désigne semble-t-il de manière explicite son public fantasmé.

Notons pour conclure que *Je soussigné cardiaque* se termine sur le bruit des fusillades et sur l'assimilation de Mallot à un chasseur — deux signes de la grandeur de ses actes et du caractère exceptionnel de sa mission. Faisant écho à un des aphorismes d'Ahmadou Kourouma dans «*Monnè*», *outrages et défis*, cette conclusion met clairement en évidence les liens puissants rattachant la pièce de Sony Labou Tansi aux croyances de l'Afrique ancestrale: «Quand un géant tombe, ne doivent s'entendre en plus des prières que la décharge des armes à feu, car tout grand homme de chez nous est assimilé à un grand chasseur» écrit-il³⁷.

Le rapprochement entre l'œuvre de Sony Labou Tansi et celle de Kourouma a déjà été fait par Christiane Ndiaye dans un article intitulé «Sony Labou Tansi et Kourouma: le refus du silence». Elle y note que, pour tenter de «faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens»³⁸, les deux écrivains pratiquent une *esthétique de l'ambivalence*. Plus précisément, chacun à sa manière, ils nous mettent en présence de deux systèmes de valeurs, de deux modes de connaissance dont l'un peut être qualifié de «rationaliste» et l'autre de «mythique». Bien que les analyses de Christiane Ndiaye portent principalement sur le genre romanesque, elles me semblent être tout aussi pertinentes lorsque rapportées au théâtre de Sony Labou Tansi. En effet, là aussi «[...] le dépassement du réalisme conventionnel est loin d'être un effet de surface (de style), un simple écran qu'il faut savoir contourner pour accéder au véritable sens du texte (*ibidem*, page 33)». Il constitue en revanche une des vérités du texte s'interrogeant sur les moyens dont il dispose pour dénoncer le caractère mensonger,

³⁷ Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, coll. «Point», 1990, page 279.

³⁸ Pour reprendre l'expression employée par Sony Labou Tansi dans l'avertissement qui suit l'exergue des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (Paris, Seuil, 1985, page 11).

excessif, à la limite du grotesque de certaines situations, tout en faisant œuvre poétique — au sens du grec «poïesis» — et en échappant à la censure. Une autre ambition habite les pièces de Sony Labou Tansi: celle de rendre le schéma épique pertinent pour l’Afrique contemporaine tout en ne le dénaturant pas au point de la rendre méconnaissable par un lecteur/spectateur averti. Voilà qui pose directement le problème de l’innovation et de la sédimentation travaillant toute œuvre d’art.

Rappelons que, selon la thèse exposée par Paul Ricœur dans «Mimèsis II»³⁹, innovation et sédimentation se rapportent à la schématisation et à la traditionalité caractéristiques de l’acte configurant: toutes deux nécessitent le support de la lecture pour être réactivées. Par ailleurs, schématisation et sédimentation assurent la continuité du procès joignant la mimèsis I (ou préfiguration du champ pragmatique) à la mimèsis III (ou refiguration par la réception de l’œuvre):

La mise en intrigue [...], écrit-il, engendre une intelligibilité mixte entre ce qu’on a appelé la pointe, le thème, la «pensée» de l’histoire racontée, et la présentation intuitive des circonstances, des caractères, des épisodes et des changements de fortune qui font le dénouement. C’est ainsi qu’on peut parler d’un *schématisme* de la fonction narrative [...].

Ce schématisme, à son tour, se constitue dans une histoire qui a tous les traits d’une *tradition*. Entendue par là, non la transmission inerte d’un dépôt déjà mort, mais la transmission vivante d’une innovation toujours susceptible d’être réactivée par les moments les plus créateurs du faire poétique. Ainsi comprise, la *traditionalité* enrichit le rapport de l’intrigue au temps d’un trait nouveau (*op. cit.*, pages 132/133).

Cette traditionalité repose sur le jeu de l’innovation et de la sédimentation ci-dessus mentionné. S’y rapportent les paradigmes constituant la typologie de la mise en intrigue (étant entendu qu’une typologie est toujours possible lorsqu’il y a schématisme) — lesquels paradigmes sont issus d’une histoire

³⁹ Paul Ricœur, «Mimèsis II», in *Temps et récit*, pages 125/135.

sédimentée dont la genèse a été peu à peu effacée par le temps. À ce point de sa réflexion, Ricœur nous rappelle que ce qui fait paradigme en matière de sédimentation, ce n'est pas seulement la forme de la configuration (qu'il nomme la «concordance-discordance») mais que c'est également le genre et les types dérivés des chefs-d'œuvre de la littérature. Enfin, l'innovation participe aussi de l'œuvre d'art, puisque chaque œuvre est unique et que «les paradigmes constituent seulement la grammaire qui règle la composition d'œuvres nouvelles — nouvelles avant de devenir typiques (*idem*, page 134)». Reste que cette innovation est nécessairement gouvernée par des règles dont l'œuvre d'art se situe, selon les cas, à plus ou moins grande distance:

L'éventail des solutions est vaste, conclut Ricœur; il se déploie entre les pôles de l'application servile et de la déviance calculée, en passant par tous les degrés de la «déformation réglée». Le conte, le mythe et en général le récit traditionnel se tiennent au plus près du premier pôle. Mais à mesure que l'on s'éloigne du récit traditionnel, la déviance, l'écart deviennent la règle (*idem*, page 135).

L'écart dont il est ici question peut jouer au niveau du type, du genre ou du principe formel même de la concordance-discordance.

Dans le cadre de l'étude de *Je soussigné cardiaque*, m'intéressent tout spécifiquement les libertés que prend Sony Labou Tansi par rapport à l'épopée africaine traditionnelle et aux œuvres qui la typifient. Les deux plus évidentes a priori consistent dans le fait qu'il place ici le modèle de l'épopée traditionnelle sous une enveloppe théâtrale, ce qui entraîne des changements majeurs au niveau de l'histoire relatée. Elle ne met ainsi pas en scène un héros aux dimensions surhumaines, mais un homme doté à la fois d'une absence totale de volonté de compromission et d'une véritable grandeur d'âme. Or ces dimensions trop humaines l'empêchent d'aller

jusqu'au bout de son projet, qui a pourtant quelque chose d'épique: à cause de sa stature humaine, Mallot n'est ainsi pas appelé à se battre contre des monstres fantastiques ou contre des armées titanesques, mais — beaucoup plus prosaïquement — il doit tenter de contourner les tracasseries administratives placées sur son chemin par ses ennemis. De même, l'enjeu immédiat de son combat n'a pas la noblesse a priori de celui d'un Soundjata ou d'un Chaka: il se résume pour lui à devenir maître de son destin en soustrayant son existence et celle de ses proches à la corruption généralisée; c'est-à-dire à revendiquer et à obtenir son petit carré d'humanité.

On le voit, les répercussions de la quête de l'instituteur sont donc de nature tout autant psychologique et métaphysique que politique, dans la mesure où il ne lui est possible de se constituer en sujet et de retrouver sa dignité d'homme qu'en provoquant la mort en duel. Il semble en effet que c'est seulement au seuil de la mort — alors qu'il est sur le point d'échapper aux contingences physiques et donc politiques — qu'un homme peut s'appartenir totalement et qu'il peut, à l'échelle personnelle, réconcilier l'être et le paraître. Ce sont précisément ces dimensions psychologique et métaphysique de l'épopée de Mallot que la forme théâtrale prend en charge. En préface au diptyque d'Eugène Dervain, Lilyan Kesteloot souligne l'ambition du dramaturge, consistant à adapter le riche matériau de l'Afrique traditionnelle aux réalités de l'Afrique des années 1960. Dans *Je soussigné cardiaque*, Sony Labou Tansi me semble se livrer à une entreprise similaire d'adaptation du schéma rigide de l'épopée à la réalité multiforme et changeante de l'Afrique contemporaine — une telle entreprise étant là encore rendue effective par le recours à la forme dramatique. Mais qu'en est-il exactement de *la Parenthèse de sang*?

Tout comme *Je soussigné cardiaque*, cette pièce est articulée autour de l'absence du père et du manque qui en résulte chez l'individu. Ce manque

pèse lourdement sur les actions des personnages et leur retire leur légitimité: dès lors que Libertashio (dont le nom est un bizarre alliage de revendication et de fantaisie) est mort, rien de ce qui se dit ou se fait n'a plus de sens. La pièce rend cette contradiction explicite dès la liste des personnages, dans la mesure où Kalahashio, Ramana, Aleyo, Yavilla et Martial-Makaya sont définis par rapport à Libertashio mais que lui-même n'est ni nommé ni défini. Quant au Fou et aux militaires, leur présence sur scène apparaît très rapidement se justifier en fonction de ce Libertashio que — avec une même irrationalité — ils cherchent soit à ressusciter soit à supprimer. Notons que si le passage de la mort à la vie est une utopie qui relève de la folie, le fait de vouloir tuer ce qui est déjà mort relève en revanche de l'aveuglement et de la violence militaire. Reste que, au lever du rideau, Libertashio est mort. Son corps a même été fragmenté et dispersé comme pour mieux le confiner à jamais dans la mort. Il n'est donc question ni de le ramener à la vie, ni de le supprimer: on ne peut que se rendre à l'évidence de sa disparition. La présence sur scène des trois tombes fonctionne d'ailleurs comme un moyen dramaturgique de rappeler constamment et concrètement au public que Libertashio n'a pas échappé à cette vieille loi du genre humain qui veut qu'on meure une fois pour toute. Toutes les actions des personnages présents sur scène tournant autour du héros mort sont donc à la source frappées d'absurdité, comme le souligne l'un des sergents:

MARC, *avec un rire*. [...] La capitale n'a pas d'oreilles. Elle nous demande de chercher, nous cherchons. Des Libertashio? Nous en trouverons cinquante, nous en trouverons cent. Tant que la capitale dira de chercher, nous chercherons. (*Un temps*).

Nous ne cherchons pas pour trouver: nous cherchons pour chercher (premier soir, page 21).

Les militaires, défaits de leur humanité, agissent ici comme des

bouffons à la charge d'une machine étatique enrayée, pour laquelle la logique des actions se noie dans la répétition incessante. Leur situation grotesque est due au fait que — tout comme les politiciens qui les envoient — ils isolent constamment les faits de leur contexte, ce qui les empêche d'avoir une vue d'ensemble sur la situation dans laquelle ils se trouvent. Aussi ne peuvent-ils accepter l'évidence de la mort de Libertashio malgré la fragmentation et la dispersion de son corps ou concluent-ils que Martial *est* Libertashio en vertu du seul fait qu'il a son menton, ses yeux et ses cheveux. Cela les conduit par exemple à dispenser la mort de manière mécanique, en appliquant au pied de la lettre la loi qui dit qu'affirmer la mort de Libertashio revient à se condamner soi-même à mort: que cette allégation soit faite sous le coup de l'alcool ou de l'exaltation ne fait pas l'ombre d'une différence. Avec une rigueur tout aussi mécanique, ils condamnent au poteau ceux qui lancent le cri de «Vive Libertashio!» et s'entre-tuent à qui mieux mieux. Même le Fou et l'Homme de Dieu — qui échappent d'ordinaire aux lois valables pour le reste des mortels — ne sont pas épargnés par cette mécanisation généralisée. Serait-ce parce que ces deux derniers personnages œuvrent à réunifier ce qui a été démantelé en vue d'être liquidé?

Dans la littérature d'Afrique noire, l'individu est défini par rapport à son lignage, ce qui l'inscrit dans une continuité. Les griots (et autres sages) veillent avec attention à la transmission des exploits des ancêtres, à la conservation de leur mémoire et à leur participation dans toutes les décisions importantes que prend une communauté donnée. La perte de ce contact privilégié avec les ancêtres est perçue comme une véritable catastrophe par les gardiens du patrimoine et souvent par le reste de la communauté qui se trouve privée de sa légitimité. Mais, dans *la Parenthèse de sang*, le Fou (gardien tout désigné du patrimoine) n'a pas la sagesse et le

brio du Fou de *la Tortue qui chante*, veillant à la morale et échappant à la censure royale. Il n'a pas le charisme et la bravoure du Présentateur de *On joue la comédie*. Il ne fait pas non plus figure d'observateur neutre et d'orchestrateur du débat, comme le Récitant et le Voyageur du *Respect des morts* et de *De la chaire au trône*. Enfin, il n'est ni Guide, ni Conteur ou Poète officiel, ni Favori du roi, comme dans la plupart des autres pièces de mon corpus. Ici, le Fou a pour caractéristique majeure d'être vraiment fou. C'est-à-dire non seulement de dire tout haut ce que les autres pensent tout bas, mais aussi et surtout de se conduire selon une logique qui échappe à tous ceux qui l'entourent. Il est ainsi précisé, dans une didascalie: «Le fou arrête les feuilles dans leur chute, les écrase comme des êtres vivants et en bouffe les pédoncules (prologue, page 6)». Et c'est tout: aucune tentative de rationalisation n'est faite.

À cause de la folie du Fou et de l'impossibilité dans laquelle elle le place de se constituer en gardien de la tradition, les autres personnages de *la Parenthèse de sang* perdent la mémoire de leurs origines. Par exemple, Martial — lorsqu'il tente de réciter son arbre généalogique dans le but de convaincre les militaires qu'il n'est pas Libertashio — ne se souvient pas tout d'abord du nom de son père ni de celui de quelques-uns de ses ancêtres. Puis il parvient à reconstituer un arbre généalogique malade, où siègent un ancêtre parricide et matricide et un autre qui a contracté un mariage interethnique (Il a épousé une Pygmée). Le reste se perd dans la confusion et dans l'oubli. Or, le chaos ayant gagné sa mémoire et le souvenir de son lignage s'étant perdu, Martial n'est plus désormais qu'un individu isolé de son histoire familiale; un individu fragmenté. Cette fragmentation se manifeste dans la suite de l'intrigue à un niveau plus immédiatement visible, lorsque le sergent en poste donne l'ordre suivant à ses soldats: «Coupez-lui la main droite. Crevez-lui l'œil droit. Évitez les pertes inutiles

de sang. Il faut qu'il meure par régions. Coupez les oreilles, coupez le nez (deuxième soir, page 43)».

La folie-démission du Fou affecte donc tous les personnages de la pièce, qui se trouvent être doublement orphelins de père: orphelins de Libertashio et orphelin de celui qui est selon Ramana son double «à l'envers». Cette folie est véhiculée surtout par l'usage que fait le Fou d'une langue non référentielle: les mots qu'il emploie ou la façon dont il les emploie condamnent les autres personnages à n'éprouver pour lui que douce affection (Ramana), rage et dédain (Martial) ou à l'ignorer purement et simplement («PORTÈS. Entrons: c'est un idiot», troisième soir, page 45). Le texte même de *la Parenthèse de sang* nous invite d'ailleurs à traiter le Fou sans déférence: «[...] Ça respire le Rangamoussa mondongotane (premier soir, page 12)» dit-il aux soldats, et une didascalie de préciser: «mot de fou», sans pousser plus avant le débat. La perte de sa langue référentielle sous la trop grande pression d'une réalité insupportable est un élément récurrent de la pièce où par exemple, en entendant son mari demander à épouser Aleyo (une autre des filles de Libertashio) avant qu'ils soient tous les deux exécutés, Mme Portès s'écrie: «Non! C'est trop! (troisième soir, page 54)» avant de lancer quelques «Vive Libertashio!» et de se mettre à parler une langue incompréhensible — comme si ce cri de «Vive Libertashio!» traçait la frontière entre la raison et la folie, au même titre qu'il trace la frontière entre la vie et la mort.

Sur ce dernier point cependant, il convient d'apporter quelques nuances. Dans la nuit qui précède l'exécution des prisonniers, alors que personne n'est plus en mesure de différencier la vie de la mort, le Docteur s'écrie: «Je vais vous prouver qu'on est vivant. Avec un truc qui me revient (quatrième soir, page 60)». Puis il crie très fort: «Vive Libertashio!». Mais rien ne se passe. En effet, si ce cri a bien le pouvoir de faire passer les vivants

du côté de la mort, ceux qui ont flirté avec elle ne reviennent pas au monde au cri de «Vive Libertashio!». Reste que le Fou, prisonnier de sa folie, possède un pouvoir réel: celui de vivre dans le souvenir de Libertashio, d'être en quelque sorte un Libertashio privé du don du langage. Cette nouvelle identité lui permet d'œuvrer à réunifier ce qui a été une fois divisé; même si sa parole, en rupture avec le monde dans lequel elle prend racine, n'a jamais la puissance de celle de Libertashio. C'est là du moins la conclusion à laquelle nous invite le texte.

Ce qui subsiste de la parole du Fou nous indique cependant que, dans un monde où la division, la fragmentation, la répétition incessante du même sont utilisées comme des moyens de multiplier la mort à l'infini, ainsi que le montrent la recherche et l'exécution sans cesse reconduites de Libertashio ou le recours à la torture — «CAVACHA, *furieux*. Tu auras quinze doses de ta mort à toi. Quinze doses. Tu mourras quinze fois... [...] Une mort en quinze étapes. Une mort multipliée par quinze (À Martial, deuxième soir, page 43)»⁴⁰ — le Fou se place du côté de la réunion et donc de la vie: «Nous sommes douze dans mon corps» clame-t-il à tout venant. Et au nombre de ces douze se trouvent Sakomansa, la mère de Martial, qui est dite manger et boire comme quatre et Imboulassouya (ou Imboulassaya), un de ses ancêtres. Les feuilles que le Fou tente de détourner de la tombe de Libertashio et qu'il s'approprie ensuite en mangeant leur pédoncule portent les noms d'ancêtres de Martial: il y a O Bramoussando, l'ancêtre maternel; Lessayino, le fils matricide de celle-ci; Agoustano Pangayishio, le père de Martial; Larmonta, le fils de Lessayino; Kanamasha, son autre fils, etc. Ce Fou n'échappe donc pas à son rôle de griot: il est bien le gardien de la mémoire collective, mais le travail du burlesque fait que la conservation de

⁴⁰ Ici, on fait naturellement le rapprochement avec un autre héros de Sony Labou Tansi, également prénommé Martial: celui de *la Vie et demie* (Paris, Seuil, 1979) qui, mis à mort plusieurs fois, mutilé, se refuse pourtant à «mourir de cette mort (page 13)» et revient d'outre-tombe hanter ses ennemis, qui sont aussi ceux du régime.

cette mémoire passe par une appropriation corporelle. Notons en passant que, contrairement à ce qui me semble se manifester d'ordinaire dans la littérature d'Afrique noire, tous les ancêtres ont droit à la survie et non uniquement ceux dont on fait l'apologie en vantant leurs exploits. Aux côtés des ancêtres plus respectables, le Fou évoque donc aussi un Kanamasha, à qui il dit: «Hé! Kanamasha! Pas sur la tombe de Libertashio. Ton sang est maudit [...]. Ton sang est pourri (première soirée, page 7).»

Le rejet total que fait Martial de la parole du Fou peut se comprendre comme un rejet de sa généalogie. Le problème se pose donc pour lui dans les termes suivants: du Fou ou de lui, l'un d'eux est de trop: «Même sa voix me répugne, dit-il. Si je n'étais pas chez mon oncle, si je n'étais pas chez feu mon oncle... (première soirée, page 10)». Un peu plus loin, il articule sa révolte de manière plus claire encore lorsque, toujours à propos du Fou, il dit:

MARTIAL, *aux autres*. Personne ne peut lui demander de filer? (*Silence*). Je vois. Vous me chassez [...]. Ça m'apprendra! (*Un temps*). Mais il y a encore dans tout ça la part de ma sacrée conne de mère. Elle respectait les oncles... Elle prétendait que sans oncle on devient le néant (*idem*, page 12).

Dès lors, quoi de plus logique que Martial soit dans l'incapacité de retracer son arbre généalogique au moment où sa vie semble en dépendre? De même, ayant toujours cherché à se défaire de son lignage pour exister comme une unité, un fragment, il est légitime qu'il s'en trouve puni *corporellement*, dans ce texte qui confère une dimension charnelle aux phénomènes idéologiques et politiques: lorsque, peu de temps avant leur mort, Aleyo affirme que la vie est linéaire et non circulaire, Martial lui rétorque que cette ligne est brisée — à son image? -, la création étant carnassière.

Et en effet, dans *la Parenthèse de sang*, une logique implacable

rapproche les unes des autres les situations en apparence les plus opposées et permet d'opérer des renversements parlants: l'absurde fait sens. À la conduite mécanique des militaires, éliminant de façon systématique tous ceux qui ont côtoyé Libertashio ou ont supporté son action de près ou de loin, répond ainsi le fait que le cri de «Vive Libertashio!» se propage comme une traînée de poudre: du Fou — seul supporter ouvertement déclaré de Libertashio en début de pièce — au curé, en passant par la famille du héros mort, par le docteur et par sa femme. Serait-ce que, comme l'explique le sergent Marc, «Libertashio change de visage tout le temps. Il change de corps comme on change d'humeur (premier soir, page 21)»? La comparaison faite ici est loin d'être innocente: il en découle que Libertashio n'est pas uniquement un être de chair et de sang comme on pourrait le croire à cause de la présence de sa tombe (ou de ses tombes) dans la cour, mais que c'est une idéologie, un mot omnipotent — comme l'affirme d'ailleurs clairement Yavilla, au moment de recevoir l'extrême-onction. Selon elle, elle ne meurt pas d'avoir prêté main forte à un rebelle et d'avoir ainsi trahi son pays, mais elle se reconnaît un seul péché: la liberté. «J'ai passé ma vie à crier vive Libertashio, poursuit-elle. Je ne suis que cette force de dire: à bas la dictature — celle des hommes, celle des choses, celle de Dieu si elle existe (troisième soir, pages 48/49)». Le sémantisme apparent du nom de Libertashio, «liberté», est dès lors clairement posé et assumé.

Notons pour conclure cette analyse que, dans *la Parenthèse de sang*, celui qui affirme la mort de Libertashio — et donc du droit de l'individu à disposer de lui-même —, est condamné à une fin tout aussi inéluctable que celui qui affirme sa vie par-delà la tombe. Le Sergent, Marc et quelques autres parmi les militaires meurent ainsi d'avoir osé dire: «Libertashio est mort»; le pouvoir de ce dernier apparaissant si grand que le seul fait de prononcer son nom (pour s'en réclamer ou pour s'en dissocier

définitivement) est foudroyant. La pièce veut-elle, par là, nous inviter à prendre conscience de la force contenue dans le seul nom de Libertashio, lorsqu'il est employé de manière radicale?

En dernière instance, le sens littéral de *la Parenthèse de sang* rejoint son sens allégorique, ce que seul le recours au burlesque à l'intérieur d'une enveloppe dramatique pouvait pleinement montrer. En effet, bien que se tenant au plus près des paradigmes originaux de l'épopée, l'auteur les a distordus aux niveaux thématique et formel en mettant au cœur de son œuvre une absence, un manque: le héros mort. Ce manque contamine toute la pièce, car dans un monde privé de celui qui est l'emblème du libre-arbitre, les actions des uns et des autres apparaissent dénuées de sens et condamnées à une éternelle répétition. En fin de pièce, au cours du premier matin, Libertashio est consacré «héros national» par la Radio nationale. Mais, telle que relatée, cette consécration tardive apparaît tout aussi arbitraire que la condamnation précédente de Libertashio. Elle apparaît surtout temporaire et vaine au point d'être immédiatement contestée par Cavacha et de ne pas même permettre à ceux qui, les premiers, avaient crié «Vive Libertashio!» d'avoir la vie sauve. Leur mort, comme tous les autres éléments de l'intrigue, est en rupture totale avec le bon sens et, par conséquent, elle est inexplicable et inexplicable — à peine contre-balancée par les «non!» du docteur couvert de leur sang (sang de la mort et sang de la renaissance), qui symbolisent le pouvoir de se révolter encore et toujours.

De cette analyse, il ressort que les conditions préalables à la mise en place d'une épopée nationale ne sont pas réunies dans *la Parenthèse de sang* — surtout à cause du fait que Libertashio est déjà mort au début de la pièce et qu'un vide de nature quasi existentielle a succédé à cette disparition. Ce vide rend toute tentative de révolte inutile. Cela revient à affirmer que, dans la mesure où l'Afrique est prisonnière historiquement parlant d'une

«parenthèse de sang», et que rien n'indique que cette parenthèse sera un jour refermée, toute revendication identitaire ou historique des peuples africains est vaine. C'est cette vanité fondamentale que véhicule le traitement burlesque de l'épopée et l'inscription de cette dernière dans la forme dramatique.

À ce point de mon analyse, se pose la question suivante: dans quelle mesure les paramètres dégagés pour l'épopée sont-ils également valables pour le conte? Rappelons que, selon Jacques Chevrier, le «décepteur» (ou «trickster») constitue un point d'articulation possible entre le conte et le mythe. Le personnage valorisé par le conte possède en effet de nombreux traits en commun avec le héros civilisateur mythique, dans la mesure où tous deux prétendent jouer un rôle structural dans la vie de leur communauté. C'est là également ce à quoi prétend le héros épique. Aussi, une appréhension mythique du monde peut-elle informer et orienter tant le conte que l'épopée; d'autant que les facteurs de différenciation entre conte et épopée tiennent moins à des éléments thématiques ou formels qu'à l'attitude du conteur (ou du barde) et à la réponse de son public: alors que le conte fait régulièrement porter l'accent sur le divertissement et le didactisme, l'épopée véhicule un message généralement plus sérieux et lourd en implications identitaires.

Nous avons vu précédemment — en particulier à travers l'analyse de *On joue la comédie* et de *la Tortue qui chante* — qu'aussi bien le conte que l'épopée permettent au dramaturge de se positionner par rapport à son héritage séculaire. Mais qu'en est-il du positionnement du dramaturge par rapport à l'actualité locale et à ses répercussions? Il semble que, alors que l'épopée lui offre toute latitude pour une approche critique de l'actualité, la structure même du conte l'oblige à un message de portée universelle, et donc assez peu marqué politiquement ou géographiquement. C'est ce

dernier point que j'interrogerai dans mon prochain chapitre, en particulier à travers l'étude des personnages de contes.

IV. Le traitement de l'actualité dans le conte: quelle(s) approche(s) dramatique(s) possible(s)?

Pour quiconque travaille sur le conte populaire, une référence à la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp semble un passage obligé. Non pas uniquement en vertu d'une convention universitaire donnée, mais aussi parce que cette étude de Propp a largement contribué au renom de l'école structuraliste et formaliste, en matière d'analyse de contes. Dans leur avant-propos aux actes d'un colloque portant sur la littérature orale, Geneviève Calame-Griaule et Veronika Görög-Karady précisent:

Cette école formaliste, avec ses développements ultérieurs, est en quelque sorte un point de rencontre et de référence, même pour les chercheurs qui ont exploré des voies d'analyse complètement différentes, voire contradictoires. La dimension essentielle commune à ces travaux est la recherche d'une logique dans l'agencement des structures narratives pour tenter de déceler les règles générales d'une narratologie⁴¹.

Le travail de Propp ayant été très largement analysé et critiqué, je me contenterai pour ma part de rappeler brièvement les principaux traits méthodologiques et les principales conclusions de la *Morphologie du conte*, afin d'en tirer des implications concernant le problème qui m'intéresse — dans quelle mesure la rigidité formelle du conte, mariée à la forme dramatique, permet-elle la floraison d'un discours politiquement ou idéologiquement marqué? — problème que j'ai effleuré dans le premier volet de cette étude, où je me suis rapidement arrêtée sur le cas de *De la chaire au trône* d'Amadou Koné.

⁴¹ *Le Conte, pourquoi? comment? / Folktales, why and how?*, Paris, 23-26 mars 1982, page 13.

Après nous avoir rappelé que, avec sa *Morphologie du conte*, Propp emboîte le pas aux très nombreux folkloristes qui ont utilisé des index spéciaux pour la classification des motifs et des sujets du conte, Eleazar Meletinsky précise dans «L'organisation sémantique du récit mythologique et le problème de l'index sémiotique des motifs et des sujets»⁴² que si l'index des sujets d'Aarne et Thompson et le motif-index de Thompson sont d'une utilité évidente, leurs défauts sautent néanmoins aux yeux: le système d'Aarne et Thompson regroupe empiriquement les contes en une liste des sujets les plus populaires et s'appuie principalement sur la tradition européenne; celui de Thompson, tout en étant un précieux ouvrage de référence, fait une part trop large à l'intuition empirique et ne propose jamais une définition rigoureuse de la notion de motif.

Pour sa définition du conte merveilleux, Propp s'appuie sur l'index d'Aarne et Thompson⁴³, mais il rejette l'approche traditionnelle des contes populaires qui considère les motifs «comme des atomes et des molécules de la narration»⁴⁴. Plus précisément, le folkloriste russe refuse de voir dans les motifs et les sujets les véritables éléments invariables du récit folklorique et assigne cette place à la *fonction* — ou «action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue (*Morphologie du conte*, page 31)». Dans le conte merveilleux russe, les fonctions (au nombre de trente et une) s'enchaînent nécessairement dans un ordre identique et elles sont liées les unes aux autres par un rapport d'implication. Elles participent donc pleinement de sa caractérisation, tout comme le fait qu'il s'agit d'un récit à sept personnages ayant chacun leur

⁴² Eleazar Meletinsky, op. cit, in *le Conte, pourquoi? comment? /Folktales, why and how?*, pages 21/33.

⁴³ «Par contes merveilleux, écrit-il, nous entendons ceux qui sont classés dans l'index d'Aarne et Thompson sous les numéros 300 à 749. Cette définition préliminaire est artificielle, mais l'occasion se présentera par la suite d'en donner une qui soit plus précise; nous la tirerons des conclusions auxquelles nous aurons abouti (*Morphologie du conte*, page 28)».

⁴⁴ Eleazar Meletinsky, *ibidem*, page 22.

sphère d'action.

Les travaux de Propp ouvrent sur une morphologie — ou «description des contes selon leurs parties constitutives et des rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble (*op. cit.*, page 28)» — que le folkloriste conclut au moyen d'une citation de Veselovski:

Peut-on poser dans ce domaine une question concernant des schémas typiques... des schémas transmis de génération en génération comme des formules toutes prêtes, capables de s'animer dans une humeur nouvelle, de faire naître de nouvelles formations? La littérature narrative contemporaine [...] semble écarter la possibilité même de cette question; mais lorsque aux yeux des générations futures elle se trouvera dans une perspective aussi lointaine que pour nous l'Antiquité, [...] le schématisme et la répétition s'installeront sur tout le parcours⁴⁵.

Dans son ouvrage intitulé *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte*, Paul Larivaille prend tout d'abord soin de souligner la portée universelle des travaux de Propp, les récits originels des contes merveilleux ayant eu plusieurs siècles pour se répandre dans le monde au gré des migrations des populations, des voyages et des contacts commerciaux. Après quoi, il passe au scalpel les nombreux points faibles de ces travaux: l'un des plus problématiques est dû, selon lui, au fait que Propp s'est attaché à faire une étude horizontale des contes merveilleux russes et qu'il a mésestimé, sinon délibérément ignoré, ce qu'une étude verticale aurait pu apporter de nouveau quant à la détermination de ses schémas fonctionnels. Or Larivaille soutient que «loin de s'exclure, étude horizontale et verticale sont complémentaires et également nécessaires (*ibidem*, page 30)». Un autre problème de taille engendre un certain déséquilibre dans la *Morphologie des contes*: la parenté trop proche existant entre certaines fonctions ou séries de fonctions. D'où la tentation éprouvée par de nombreux critiques — dont Claude Bremond dans «La logique des possibles

⁴⁵ A. N. Veselovski. *Poetika sjuzhetov*, page 2, cité in *Morphologie du conte*, page 145.

narratifs»— d'affiner ou de réduire le schéma canonique établi par Propp:

Il n'est pas exclu, note Larivaille, que cette réduction puisse être poussée encore plus loin, et que chaque partie, prise isolément, soit analysable en un petit nombre de fonctions récurrentes, si bien que plusieurs fonctions distinguées par Propp constitueraient, en réalité, le groupe des transformations d'une seule et même fonction⁴⁶.

Dans *la Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Denise Paulme éprouve le caractère universel de la méthode d'analyse proppienne. Elle part du principe incontestable que des analyses valables pour la Russie ne peuvent être également valables pour l'Afrique, telles quelles et économie faite d'une mise en contexte. S'appuyant sur la démarche générale de son prédécesseur, elle parvient à dégager du foisonnement des contes africains un dénominateur commun: ils sont composés d'une succession de mouvements qui, dans l'optique des différents acteurs, sont positifs (il y a alors amélioration de la situation initiale) ou négatifs (il y a détérioration de la situation initiale). Si, après la rupture de l'équilibre de départ, le passage du héros d'une situation médiocre à une situation meilleure — ou vice versa — marque la clôture du conte, cela signifie que le conte comporte un seul trait distinctif. Mais si a lieu un nouveau changement, obéissant au même principe que le premier et donc nécessairement de sens contraire, c'est signe que le conte fonctionne sur la base d'une alternance entre hauts et bas.

Notons qu'une amélioration peut se réaliser en plusieurs temps dans le cas où le héros, mal préparé, échoue à la première épreuve ou commet une faute qui retarde son ascension. De même, une dégradation peut s'accomplir par phases successives. Denise Paulme conclut que le principe d'alternance (même nuancé et pondéré) permet de fixer le profil typologique

⁴⁶ Paul Larivaille, *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte*, page 35.

du conte populaire, comme il fixe celui du roman d'espionnage ou de la bande dessinée, ses ultimes héritiers. Après quoi, elle dégage sept types morphologiques lui semblant caractéristiques du conte africain: les types ascendant, descendant, cyclique, en spirale, en miroir, en sablier et le type complexe. Elle s'attache à les décrire et à les illustrer, tout en s'interrogeant sur l'utilité de la mise en place d'un tel schéma:

L'établissement du profil d'un conte est délicat, note-elle en dernière instance, mais il rend plus de services lorsqu'il s'agit d'un texte un peu long, comportant de multiples péripéties où plusieurs personnages d'égale importance s'affrontent avec des fortunes diverses. Un tableau montrant la succession des mouvements dans l'optique de chaque actant établit l'équilibre des parties; il rend plus sensible la leçon qui se dégage du conte; surtout, il met à jour les procédés du narrateur. Puisant dans son répertoire, celui-ci choisit les motifs qui illustreront son propos et leur mode d'agencement [...]. C'est dans leur sélection et plus encore dans leur mode d'assemblage que s'exercera l'art du conteur (*op. cit.*, pages 58/59).

Et en effet, l'art du conteur ne se limite pas à évoquer chaque personnage, en s'aidant d'onomatopées et en changeant de voix au cours du dialogue: sa tâche est d'improviser aussi souvent que possible. C'est-à-dire que, possédant une marge assez importante de liberté par rapport à son répertoire, il doit s'interroger sur la façon la plus appropriée de mettre l'accent sur la leçon qu'il cherche à faire passer. Pour cela, il lui est loisible de modifier ses personnages ou d'apparier de nouveaux motifs: «Chaque soirée est une récréation: éphémère ou durable, son succès dépend en entier du génie de l'artiste» note encore Denise Paulme⁴⁷.

C'est peut-être pour cette raison que, conscients de toute l'ambiguïté de leur art — hommage à l'oralité, empruntant la voie de l'écriture —, la plupart des écrivains de mon corpus éprouvent le besoin de pallier l'absence

⁴⁷ Denise Paulme, «Quelques procédés du conteur africain», *la Statue du commandeur*, page 97.

de conteur réel en ayant recours à un personnage fictif de Conteur ou de Narrateur. Birago Diop par exemple choisit d'inscrire la parole du conteur Amadou Koumba comme intertexte travaillant ses deux recueils, *les Contes d'Amadou Koumba* et *les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*. Du second de ces recueils est extrait le conte intitulé «L'os», plus tard réécrit par Birago Diop sous la forme d'une pièce de théâtre. Je ferai porter la présente analyse sur le diptyque formé par «L'os» et *l'Os de Mor Lam* — diptyque qui est en théorie triptyque car il est travaillé par le souvenir (fantasmé ou réel) d'un conte oral d'Amadou Koumba. Ouvrons ici une parenthèse pour rappeler que ce conte oral s'inscrit lui-même dans une très longue tradition orale, si bien que le griot Koumba — dont Birago Diop se constitue le disciple — n'a jamais pu délivrer devant le futur écrivain que sa version d'un conte dont la paternité ne lui revient pas. Or comment interpréter le double travail de réécriture et de transfert générique effectué par Birago Diop? *L'Os de Mor Lam* met-il en relief plus efficacement que «L'os», ou même que le conte oral qui lui préexiste, les dimensions politiques et idéologiques du discours d'Amadou Koumba? Donne-t-il au contraire davantage de résonance à la voix de Birago Diop, cherchant à faire passer dans son travail un peu des soubresauts de la postcolonisation?⁴⁸ C'est ce que je me propose d'examiner ici.

L'histoire racontée dans les deux œuvres est sensiblement la même. Elle commence dans le village africain de Lamène où, à la suite d'une année particulièrement prospère, est organisé un tong-tong (ou partage de viande; en l'occurrence, de viande de taureau). Ce tong-tong vient après plus de vingt années de repas presque exclusivement végétariens. Aussi, dès l'annonce de la distribution, le villageois Mor Lam s'empresse-t-il de choisir sa part du festin: l'os à moëlle. S'en délectant à l'avance, il s'assure à

⁴⁸ *L'Os de Mor Lam* a été représenté au théâtre Daniel-Sorano de Dakar pendant la saison 1967/1968 et publié aux Nouvelles Éditions Africaines en 1977.

plusieurs reprises auprès de sa femme Awa du bon déroulement de la cuisson. Mais son frère de «case» Moussa — à qui la tradition lui enjoint de ne rien refuser — entend bien recevoir sa part du festin et se présente donc à brûle-pourpoint chez Mor Lam. Ce dernier cherche alors désespérément à se débarrasser de lui, sans toutefois oser le jeter dehors. Tous ses efforts sont vains. Avec l'aide de sa femme, au plus haut point dévouée et obéissante, Mor Lam poussera le refus du partage jusqu'à sa limite la plus extrême: il appellera successivement à son chevet la maladie puis la mort (synonyme ici de déshonneur). Ce n'est qu'une fois parvenu outre-tombe qu'il tentera d'inverser la marche des événements, sans succès. Ce canevas de base identique masque cependant les nombreuses différences existant entre «L'os» et *l'Os de Mor Lam* — celles-ci pouvant être mises sur le compte des dix-neuf ans séparant la publication des deux œuvres ou sur celui de la conversion générique.

Premier paru, le conte fonctionne selon les deux principes de base que sont la transgression et l'hyperbole. La transgression, tout d'abord, concerne deux lois fondamentales de la petite communauté de Lamène: l'hospitalité (devoir de première importance en Afrique traditionnelle) et le respect dû au frère de «case»:

Plus forte que l'amour fraternel, plus tyrannique que l'amour paternel, la fraternité de «case» soumet l'homme digne de ce nom à des règles, à des obligations, à des lois qu'il ne peut transgresser sans déchoir aux yeux de tous («L'os», page 30).

précise le narrateur du conte. Cette double transgression peut être appréhendée à un niveau plus général: Mor Lam (individu isolé) remet en question les principes de la tradition (qui servent à la cohésion du groupe) et, par là, il transgresse l'axiome voulant que les intérêts et la survie du groupe priment ceux de l'individu. Au niveau symbolique, Mor Lam

condamne donc à mort la petite communauté de Lamène⁴⁹. L'hyperbole, d'autre part, est l'apanage de tous les personnages de «L'os», qui poussent jusqu'à sa logique extrême une attitude mécanique, ne laissant que peu ou pas de place à l'introspection: prisonniers de la tradition, qui a soigneusement délimité la position et le rôle qu'il leur faut tenir, ils ne s'embarrassent pas d'états d'âme. Ainsi, Awa remplit son rôle d'épouse avec une obéissance qui devient problématique à force d'être absolue: «Est-ce par respect de la LIBERTÉ de Mor Lam? Est-ce de l'indifférence? Allez savoir» note l'auteur dans son introduction à *l'Os de Mor Lam*. De même Moussa, plutôt que de s'interroger sur le bien-fondé des droits que lui octroie la coutume, préfère simplement en abuser. Quant à Serigne-le-Marabout et aux autres notables du village, ils confirment leur rôle de gardiens de la tradition lorsqu'ils proclament l'ostracisme de Mor Lam: les biens de ce dernier passent directement à Moussa qui a su appliquer à la lettre la coutume, quand son frère de «case» se situait ouvertement à contre-courant de cette coutume⁵⁰.

De ce rapide survol du jeu de la transgression et de l'hyperbole dans le conte de Birago Diop, il ressort que le village de Lamène est en fait un univers de la continuité, de la conformité, où la nuance n'existe pas et où la volonté des individus isolés doit s'effacer devant la logique du groupe. La condamnation à mort du héros ne doit ainsi pas tant être lue comme une condamnation morale, judéo-chrétienne, que comme faisant partie d'un

49 L'étymologie va dans le sens de cette conclusion: le mot «transgression» vient du latin ecclésiastique «transgressio», de «transgredi» («passer outre»). On peut y voir un parallélisme avec le verbe «trépasser» (d'après l'ancien français «tres», qui signifie «outre», «au-delà») suivi du verbe «passer».

50 Awa et Moussa portent des prénoms typiquement musulmans qui achèvent de les définir comme membres d'une communauté. Awa est en effet le féminin de El Hadj (nom donné au Musulman qui a accompli son pèlerinage à la Mecque) et Moussa est l'équivalent musulman de Moïse.

processus naturel de sélection⁵¹. Ne vivent en effet que ceux qui acceptent de se plier à la maxime suivante, énoncée dans l'introduction de *l'Os de Mor Lam*: «Il faut jouer le jeu de la tradition, celui de la Société dans laquelle nous vivons. NOUS NE SOMMES PAS LIBRES (*op. cit.*, page 5)».

Dans un article consacré à *l'Os de Mor Lam*, se trouve le constat suivant:

On assiste à ce phénomène fantastique que Mor Lam qui a rejeté la tradition et sa femme qui a joué le rôle que lui impartit la même tradition se retrouvent tous deux prisonniers. Et le vainqueur, Moussa Mbaye qui hérite de l'os et de la femme, démontre clairement en poussant la tradition à son extrême limite que ce qui compte, c'est le masque, c'est le voile (ici la tradition) qui détermine la récompense ou la sanction sociale⁵².

On remarque surtout que le conte n'hésite pas à emprunter à la fable pour se faire moralisateur. C'est là également le constat auquel en arrive Léopold Sédar Senghor, dans sa préface aux *Nouveaux contes d'Amadou Koumba*: «Il faut commencer par le dire, les contes que voici comprennent, en réalité, deux genres, le conte et la fable (*op. cit.*, page 8)» écrit-il. Et de faire la distinction entre le conte, qui est sans portée morale, dans la mesure où il nous introduit dans un univers merveilleux où l'âme vit d'émotions essentielles; et la fable, où la parole est donnée à l'homme social, tout préoccupé de lui-même et de la satisfaction de ses besoins autant spirituels que matériels. Cette dernière a donc selon lui pour ambition de former une communauté donnée (en particulier les femmes et les enfants) à la vie de société «par la peinture satirique des hommes réels (*ibidem*)». Cette forte charge didactique se lit par exemple dans la devise placée au début de «L'os», et que tout le récit semble avoir pour tâche d'illustrer:

51 Cependant, dans l'épilogue de «L'os», il est question de «Mor Lam, le gourmand, de Mor-le-Cupide (page 36)». Son nom fait sinistrement écho avec «mort de l'âme».

52 *Dictionnaire des Œuvres Littéraires de l'Afrique Noire Francophone*, Éditions Naaman, 1982, in *Aspects de la critique africaine*.

«S'il avait le ventre derrière lui, ce ventre le mettrait dans un trou.» Ainsi dit-on d'un gourmand impénitent.

À propos de Mor Lam l'on ajouta: *«Si la cupidité ne t'as pas entièrement dépouillé, c'est que tu n'es pas vraiment cupide! (op. cit., page 25)»*

Parce qu'il se veut illustrateur, Birago Diop se garde ici d'intervenir par des remarques et suggestions, contrairement à ce qui se passe dans les soirées de récitation: il se contente de dépeindre ses personnages et la situation dans laquelle ils se trouvent de façon aussi neutre que possible, afin de ne pas retirer au lecteur sa faculté de juger et son libre-arbitre. Ce désir de neutralité reste cependant assez superficiel dans la mesure où Mor Lam est en fait dépeint comme un mauvais musulman, tellement préoccupé par son estomac qu'il néglige de se rendre à la prière de *yor-yor*. Cette négligence-là est d'ailleurs à la source de tous ses ennuis, puisqu'elle amène Moussa à revendiquer sa part du festin. Par ailleurs, la longue évocation des devoirs de tout un chacun envers son frère de «case» est placée à dessein en début de texte pour faire ressortir la gravité de la conduite de Mor Lam: sous le couvert de l'impartialité, le narrateur le décrit non seulement comme un mauvais hôte, comme un gourmand, mais encore comme un être menteur, manipulateur et amoral. Ni sa femme (à l'éducation de qui la tradition lui enjoint de contribuer par son exemple) ni l'os à moelle (depuis Rabelais, symbole occidental du savoir et de la sagesse) ne peuvent donc en toute logique continuer à lui appartenir.

Le temps dans lequel évoluent les personnages de «L'os» sert également d'illustration à la devise placée en début de texte: il n'est pas réaliste, dans la mesure où les faits s'enchaînent les uns aux autres avec régularité, défiant toute psychologie et toute logique, et qu'un minimum d'éléments — tout juste assez pour permettre au lecteur de prendre la mesure du drame en train de se jouer — sont rapportés. Il semble donc que

la chronologie ait été ici réaménagée, réinterprétée afin de véhiculer la plus grande charge symbolique possible. Tout comme les différents personnages de «L'os», elle est mise entièrement au service de la thèse à illustrer, soulignant à quel point l'auteur fait preuve ici d'une «ambition de maîtriser le temps, de manipuler la nécessité et de la transmuier en un code symbolique»⁵³. Cette ambition transparaît également dans le fait que, dans le conte de Birago Diop, il n'y a pas de place pour l'épaisseur du temps, la durée. Ainsi, les transitions (et tous les procédés à visée explicative comme l'analepse et la prolepse) sont escamotées au profit de la continuité — laissant le dire succéder immédiatement au faire des personnages. Voilà qui contribue à placer le conte sous le signe du merveilleux: «Ayant dit, il fit le mort; un cadavre déjà tout raide, tout sec! (*op. cit.*, page 33)» rapporte par exemple le narrateur de «L'os». Un peu plus loin, on trouve: «Que l'on m'ensevelisse! décida Mor Lam. Ainsi fut fait (*op. cit.*, page 35)».

Il me faut enfin signaler l'importance du refrain qui rythme le conte et la pièce de Birago Diop. À de nombreuses reprises, on retrouve mutatis mutandis le passage suivant:

Mor Lam se releva légèrement, s'appuya sur le coude et demanda à sa femme:
 -Où est l'os?
 -L'os est là, répondit Awa après avoir soulevé le couvercle et piqué le jarret.
 -S'amollit-il?
 -Il s'amollit.
 -Remets le couvercle et attise le feu! ordonna Mor Lam («L'os», page 29).

Dans *Essai sur les contes d'Amadou Koumba*, Mohamadou Kane écrit que de tels refrains peuvent être lus comme étant à la fois véhicules et sources du merveilleux. Directement hérités de la technique du conte oral, ils possèdent un pouvoir incantatoire certain: ils ponctuent aussi bien le drame

⁵³ Christiane Seydou, *op. cit.*, page 87.

personnel de Mor Lam que le déroulement de la journée musulmane et aident à l'enchaînement des faits, quand ils ne le provoquent pas. Dans cet univers placé sous le signe du merveilleux, Mor Lam peut donc se retrouver au royaume des morts par la seule force de la parole, sans qu'il lui soit fait violence et sans rien perdre de son intégrité physique. Et comme la vie outre-tombe bat au même rythme à la fois cocasse et sérieux qu'ici-bas, l'auteur peut placer la vie et la mort sur le même plan, brouiller les frontières en suggérant que Mor Lam est arrivé vivant outre-tombe — sans pour autant aller jamais à l'encontre de la logique du lecteur:

Et Mor Lam, le gourmand, Mor-le-Cupide n'avait pas fini de s'expliquer avec l'Ange de la Mort venu le quérir et à qui il voulait faire comprendre:

-Eh! je ne suis pas mort, hein! C'est un os qui m'a amené ici!

Que Serigne-le-Marabout, approuvé par tous les vieux du village, toujours de bon conseil, décidait:

-Moussa, tu fus le frère-de-case, le plus-que-frère de feu Mor Lam. Awa ne peut passer entre de meilleures mains que les tiennes. Son veuvage terminé, tu la prendras pour femme. Elle sera pour toi une bonne épouse («L'os», page 36).

De là découlent plusieurs remarques concernant le traitement de l'actualité dans le conte de Birago Diop: ainsi que le rappelle Mohamadou Kane dans son étude intitulée «Birago Diop et le mouvement de la Négritude (*op. cit.*, pages 59/68)», les recueils des *Contes d'Amadou Koumba* et des *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* ont été écrits par un auteur se réclamant du mouvement de la Négritude. Cependant, alors que les tenants de la Négritude orthodoxe avaient tendance à décrire l'Afrique en fonction du contexte particulier de la colonisation ou de la décolonisation, Birago Diop a préféré conférer à ses écrits un caractère quasi intemporel les distinguant des autres — la référence au contexte dans lequel ils ont vu le jour passant ici par d'autres canaux. Kane signale à ce propos «le souci de l'auteur de porter témoignage de la spécificité de sa culture, et son plaidoyer

en faveur des valeurs traditionnelles (*op. cit.*, page 64)». Précisons que Birago Diop adresse son témoignage autant à un public africain qu'à un public européen, à qui il cherche à montrer que le Nègre était loin d'être démunie culturellement avant l'arrivée des colonisateurs en terre africaine. On reconnaît là le souci des tenants de la Négritude. J'ajouterai que si l'auteur a l'ambition, avec ses *Contes d'Amadou Koumba*, de sauvegarder une partie du patrimoine culturel de l'Afrique, il a surtout l'ambition de présenter ce patrimoine sous son jour le plus parlant pour le public contemporain. La place démesurée qu'occupe la nourriture dans «L'os» constitue ainsi une allusion explicite au fait que l'Afrique a connu — et connaît encore — des jours difficiles et que certains comportements individuels y étaient dictés par l'ombre de la disette ou de la famine, jamais très éloignée.

Dans la pièce de théâtre, en ajoutant simplement le complément du nom «de Mor Lam» au titre originel, le dramaturge nous introduit de plain-pied dans un univers où l'os (et par contamination la femme) n'appartiennent pas virtuellement à toute la communauté mais au seul personnage éponyme: ce n'est pas une récompense à mériter, le fruit d'un dur labeur collectif, mais un objet acquis légitimement par un individu, en droit de le savourer en privé. On voit là une allusion directe aux sociétés marchandes de l'Afrique postcoloniale. De même, le poids du contexte musulman et le rôle de juge-arbitre confié à Serigne-le-Marabout et à sa suite rappellent que, avec l'avènement de l'Islam aux côtés des religions traditionnelles, l'autorité royale a considérablement reculé en terre africaine devant le pouvoir spirituel. Enfin, la place toute de discrétion et d'obéissance qu'occupe la femme dans «L'os» peut se lire comme une allusion à la loi coranique telle qu'interprétée par les hommes et au fait que, en vertu de cette loi, la femme se situe du côté du maintien de la tradition et de l'équilibre.

Cependant, par-delà ces allusions de surface à la vie africaine, il est possible de déceler une critique mordante de l'actualité: Moussa impose sa présence à Mor Lam uniquement parce que la tradition lui en donne le droit. En montrant que les lois de l'hospitalité et du respect dû à son 'bok-m'bar constituent une porte ouverte à tous les abus, Birago Diop pose les termes d'un conflit d'actualité: la tradition enseigne que «l'homme doit s'épanouir à l'intérieur d'un cadre préétabli dont il ne lui appartient pas de repousser les limites»⁵⁴, mais au cours de l'ère coloniale, celui-ci a pris conscience du fait qu'il est un individu à part entière, ayant des besoins propres qu'il lui revient de satisfaire. Le ton de Birago Diop confine à la satire: en grossissant les traits comportementaux des personnages (Mor Lam choisit la mort et le déshonneur plutôt que le partage de son os à mœlle) et en évitant toute référence au politique, il écarte ses éventuels détracteurs. En revanche, il rend l'absurdité de la situation au moyen de la répétition: de manière obsessionnelle, Mor Lam interroge Awa sur la cuisson de l'os à mœlle qu'il s'apprête à manger seul.

Dans la théorie révolutionnaire, écrit Jean Baudrillard dans «Après l'orgie», il y avait aussi l'utopie vivante que l'État disparaisse, que le politique se nie en tant que tel, dans l'apothéose et la transparence du social. Il n'en a rien été. Le politique a bien disparu, mais il ne s'est pas transcendé dans le social, il a entraîné le social dans sa disparition. Nous sommes dans le transpolitique, c'est-à-dire dans le degré zéro du politique, qui est aussi celui de sa reproduction et de sa simulation indéfinie. Car tout ce qui n'est pas porté au-delà de soi-même a droit à un revival sans fin. Le politique n'en finira donc jamais de disparaître, mais il ne laissera rien d'autre émerger à sa place. Nous sommes dans l'hystérésie du politique⁵⁵.

On peut se demander si la défection du social et «l'hystérésie» du politique,

⁵⁴ Mohamadou Kane, *op. cit.*, page 76.

⁵⁵ Jean Baudrillard, «Après l'orgie», *la Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, page 19. «Hystérésie» est un mot-valise, résultant de l'alliance d'«hystérie» et d'«hérésie». Il s'applique selon moi à un espace politique où la recherche de l'hérésie — portée à son paroxysme — relève de l'hystérie.

théorisées par l'essayiste français au début des années 1990, n'avaient pas déjà été pressenties par Birago Diop à la veille de la décolonisation de l'Afrique.

Les pièces déjà analysées de Sony Labou Tansi se placent également sous le double signe de la reproduction et de la simulation indéfinie du politique: dans *Je soussigné cardiaque*, Mallot s'entête à ressasser à un monde dépourvu de morale des vérités qu'il lui faudra payer de sa vie; les soldats de *la Parenthèse de sang* s'obstinent dans leur quête d'un Libertashio déjà mort et enterré. Chez les deux auteurs, la référence à l'actualité politique passe par la dérision bien davantage que par l'évocation de coutumes locales: ne pouvant dégager la logique cachée derrière les événements qui déchirent l'Afrique pendant la décolonisation, ne pouvant proposer aucune issue à la rencontre douloureuse du traditionalisme et du modernisme, ils choisissent de véhiculer dans la forme même de leurs œuvres — à travers la répétition et l'hyperbole — l'absurdité et le chaos ambiants. Ce n'est donc pas un hasard si, à la fin de «L'os» — comme à la fin de *Je soussigné cardiaque* et de *la Parenthèse de sang* —, on n'enregistre aucune vraie évolution par rapport à la situation initiale: après la disparition de Mor Lam, Moussa reprend simplement le rôle de son frère de «case» là où celui-ci l'a laissé; il fait preuve du même égoïsme dans la satisfaction de ses besoins (ne s'attablant face à *son* os qu'après le départ des villageois) et continue à traiter Awa en servante.

L'histoire de Mor Lam s'inscrit aux antipodes de celle d'une Abraha Pokou, dans la mesure où l'adage placé en début de texte se veut un clin d'œil comique au lecteur, un moyen de désamorcer sa méfiance et de l'inviter en douceur à la réflexion⁵⁶. Il n'a pas les accents politiques de

⁵⁶ «S'il avait le ventre derrière lui, ce ventre le mettrait dans un trou.» Ainsi dit-on d'un gourmand impénitent. À propos de Mor Lam l'on ajouta: «Si la cupidité ne t'a pas entièrement dépouillé, c'est que tu n'es pas vraiment cupide!»

l'avant-propos d'*Abraha Pokou ou Une Grande Africaine*, où Nokan affirme sans ambages: «Il faut détruire le vieil ordre». Plus précisément, à la perspective linéaire et au ton sérieux de la pièce de Nokan — dans laquelle les événements s'enchaînent les uns aux autres avec une logique implacable, dépeignant comme imminent le triomphe de l'internationalisme prolétarien — est préféré ici le traitement burlesque d'un événement apparemment périphérique à l'actualité: le tong-tong. Ce traitement, poussé jusqu'à sa logique extrême, en dit long sur la manière dont l'auteur cherche à protéger son œuvre d'allusions trop directes à l'actualité, tout en s'y référant de manière détournée. Mohamadou Kane note à ce propos que l'œuvre reste égale à elle-même, bien que l'auteur témoigne d'une nette conscience de l'injustice du sort fait au Noir: elle ne perd rien de son orientation avant tout littéraire. Il précise:

C'est bien parce que Birago n'est pas sorti du cadre du didactisme propre au conte traditionnel, c'est parce que son didactisme demeure particulièrement nuancé que son œuvre garde toute son actualité (*op. cit.*, page 67).

C'est dire que la forme même du conte permet un jeu subtil entre tradition et actualité: à partir d'une légère altération des situations et des personnages du conte traditionnel, elle nous propose avec une feinte innocence une relecture corrosive de cette actualité, nous amenant par exemple à reconnaître derrière Moussa — en dépit de son masque humain — les traits caractéristiques de Leuk-le-Lièvre. Dans *l'Arbre à palabres. Essai sur les contes & récits traditionnels d'Afrique noire*, Jacques Chevrier décrit ce dernier comme un animal de la savane, incarnant la ruse et l'intelligence rarement prises au dépourvu. Il précise qu'en plus d'une grande vivacité d'esprit, Lièvre est doté de toute une série d'atouts, dont la finesse, la rapidité et si nécessaire le mensonge, la flatterie, voire la déloyauté. «Musulman

dans certaines régions, animistes dans d'autres, Lièvre attache toujours le plus grand prix à la famille et au culte des ancêtres [...] (*op. cit.*, page 131)» conclut-il. De son côté, Mor Lam peut être apparenté à Hyène, «sorte de double inversé (de Lièvre) en qui s'incarnent toutes sortes de vilains défauts, sottise, goinfrerie, hypocrisie, égoïsme, méchanceté (*op. cit.*, page 130)». À la fois souffre-douleur et partenaire privilégié de Lièvre, Hyène a systématiquement le dessous dans leurs aventures. Mais parfois, Lièvre, grand seigneur, vient la tirer du mauvais pas où il l'a mise.

La nature du lien unissant Lièvre à Hyène rend compte avec une surprenante exactitude de celle du lien entre Moussa et son 'bok-m'bar. C'est pourquoi, dans les allusions faites en début de texte à Golo-le-Singe et à sa tribu (forcés à coups de gourdins à respecter les arachides) et à Thile-le-Chacal (ayant jugé plus sage d'aller voler des melons ailleurs qu'à Lamène), on peut voir d'intéressantes clés de lecture au moyen desquelles l'auteur nous invite à une prise de conscience majeure: ici, pour délivrer son message critique envers la société, la fable n'habille pas les figures humaines de costumes animaux — dans la lignée de La Fontaine — mais elle donne visage humain à des figures de conte bien connues du public africain. Ce dernier se trouve donc pourvu d'une grille de lecture (qui est grille axiologique) l'instruisant par avance de l'issue du conte. Au vu de cette grille, la victoire de Moussa face à Mor Lam dans «L'os» s'impose avec la même logique implacable que celle de Lièvre face à Hyène dans les contes traditionnels. Qu'elle puisse paraître contestable à un public occidental n'a que peu d'importance pour Birago Diop, considéré le poids de l'héritage littéraire dont il se sent le dépositaire.

Dès l'introduction de la pièce de théâtre, l'auteur remet en question la légitimité de cette victoire: «Mais MOUSSA MBAYE est-il un véritable FRÈRE? Lui qui, jouant le jeu, pousse son PLUS QU'AMI dans la tombe?

(*l'Os de Mor Lam*, page 5)» demande-t-il. D'emblée, il choisit donc de se démarquer de la logique du conte qui veut que les personnages, dépositaires de toute une tradition, soient tributaires de ce que le lecteur/spectateur connaît d'eux et qu'il accepte comme un postulat. En devenant personnages de théâtre, Mor Lam, Moussa et Awa semblent en effet retrouver une potentielle liberté d'action, et des motivations psychologiques: ils peuvent être jugés et condamnés pour leurs choix. D'où le fait que, alors que la diégèse du conte repose sur ces trois personnages clés — dans la mesure où Serigne-le-Marabout, les hommes et les femmes du village remplissent uniquement la fonction de représentants de la tradition — la liste des personnages de la pièce de théâtre est beaucoup plus étoffée; certains ayant été créés ou développés dans le but d'assurer les transitions logiques (entre autres psycho-logiques) entre les différents moments de *l'Os de Mor Lam*.

Il en résulte par exemple que les notables de Lamène sont individualisés et nommés, et que Serigne-le-Marabout devient Serigne Dam. À Mame Magatte Lam, un nouveau venu, est confié le rôle de porte-parole de la communauté, voire de conteur: il distribue la parole aux uns et aux autres et donne les détails nécessaires à la bonne compréhension des enjeux de la pièce. Dans une longue réplique du deuxième tableau, il explique par exemple ce qu'est la fraternité de «case» à un Moussa Mbaye pourtant déjà bien au fait de la tradition. Par ailleurs, ses interventions servent de programme narratif, comme lorsqu'il dit à propos des obligations du 'bok-m'bar: «Je crois que c'est là un fardeau trop lourd aujourd'hui pour les épaules, la tête et le dos de Mor Lam. Attane nou ko tèye! (tableau II, acte II, sc. 2, page 26)».

D'autres personnages secondaires sont créés. Certains d'entre eux, qui servent à la couleur locale, ne sont guère plus que des noms auxquels sont attachés des professions; d'autres sont plus importants dans l'économie de la

pièce. Oumi Gueye, voisine d'Awa, apporte ainsi dans la scène 1 de l'acte I certaines précisions situationnelles capitales, données par le narrateur de «L'os». Le procédé est un peu artificiel et le dramaturge doit faire preuve d'agilité pour intégrer dans sa pièce ces longues parenthèses explicatives sans en briser le rythme: «Et alors?...» interroge Awa, à la suite de l'une d'entre elles. «Alors...» répond Oumi, avant d'être providentiellement interrompue par l'arrivée de Mor Lam. Par ailleurs, Oumi aide à mettre en place un portrait psychologique de Mor Lam, en le présentant d'entrée de jeu comme gourmand et dissimulateur. Voilà qui constitue un premier jalon explicatif à sa conduite future:

OUMI -Mô Awa NDIAYE, ton mari ne t'a rien dit hier soir en rentrant?

AWA -Ne m'a pas dit quoi?

OUMI - Il ne t'a pas parlé de tong-tong, de partage de viande?

AWA - Je l'ai entendu parler de tong-tong, mais c'était dans un rêve, tard dans la nuit, entre deux ronflements (tableau I, acte I, sc. 1, page 10).

Cet autre échange de répliques relève d'un effort similaire pour faire de Mor Lam un personnage auquel puisse s'identifier un public de théâtre:

MOUSSA MBAYE -Mais les coutumes?... La tradition?... L'honneur?... L'hospitalité? Le souci du qu'en-dira-t-on? Le Sikk, ce petit mot si terrifiant?... Que fait-il de tout cela?

MBAR DIAGNE -Pour le Mor Lam que je connais? Notre Mor? Je crois que ce sont là des maîtres qui n'ont pas beaucoup de pouvoir sur lui... (tableau II, acte II, sc. 2, page 26)».

Dès lors, le texte tout entier se trouve placé sous un éclairage moral. Plus précisément, alors que dans le conte Mor Lam n'a pas de prédispositions égoïstes (il se contente de réagir à la suite du tong-tong), c'est

loin d'être le cas dans la pièce de théâtre: son refus de partager son os à mœlle et son auto-condamnation à mort sont présentés comme l'aboutissement de toute une vie d'errance. Or ce possible jugement moral du spectateur sur Mor Lam s'étend à toutes les sphères du texte, y compris à la petite société de Lamène, qui cesse de relever d'un univers de fantaisie — où Golo-le-Singe, Thile-le-Chacal et Serigne-le-Marabout ont leur place — pour devenir lieu réaliste, lieu social⁵⁷. À mots à peine couverts, Mame Magatte peut par conséquent dénoncer la fraternité de «case», dans laquelle il voit une pratique archaïque et cruelle, précisant par exemple que les selbés «se vengent sur d'autres jeunes des coups qu'ils reçurent naguère (*op. cit.*, page 25)», que les Calebasses dans lesquelles mangent les initiés ne sont jamais lavées et que les mets servis sont «parfois délicieux mais le plus souvent rendus immangeables, infects par des surveillants sans pitié (*ibidem*)». Selon lui, on n'est donc pas uniquement l'esclave des désirs de son 'bok-m'bar, le serviteur de ses besoins et le captif de ses soucis (ainsi que le rapporte le narrateur de «L'os») mais aussi, on est constamment à la merci de tous ses caprices. Moussa Mbaye lui fait écho dans la scène deux de l'acte deux, où il dresse les portraits de Bounama Diop, de Médoune et de Serigne Fall, véritables bourreaux des jeunes initiés.

La critique des traditions en vigueur à Lamène, lieu social, rend possible celle des traditions de tous les «Lamène» d'Afrique. Le parti pris

⁵⁷ Golo-le-Singe et Baye-Thile, le père des chacals, sont mentionnés dans *l'Os de Mor Lam* (tableau I, acte I, scène 1, page 13), mais uniquement dans le but de respecter le conte à la lettre. J'en veux pour preuve la mise en parallèle de ces deux phrases: d'une part, «Thile-le-Chacal avait jugé plus sage d'aller chercher ailleurs d'autres melons [...] que ceux de Lamène («L'os», page 26)»; d'autre part, «(Les enfants) ont piégé Baye-Thile le père des chacals et ceux-ci ont jugé plus sage et plus salutaire d'aller chercher ailleurs des pastèques [...] (*l'Os de Mor Lam*, page 13)».

Dans «L'os», l'évocation de Thile-le-Chacal est censée éveiller des échos chez le public de contes africains — comme celle de Renart en éveille chez le public de contes occidentaux. Dans *l'Os de Mor Lam*, l'accent porte sur les chacals et non sur le héros typifié: la référence à Baye-Thile sert principalement à la couleur locale. Reste, bien entendu, que le portrait de Thile-le-Chacal (ou de Renart) et celui du chacal (ou du renard) sont, dans une large mesure, codépendants.

réaliste au cœur de *l'Os de Mor Lam* me semble donc expliquer le souci constant de l'hypotypose, l'auteur multipliant les détails propres à rendre la couleur locale. Il en est ainsi des expressions en wolof concluant souvent les tirades des personnages, et dont le but est de rappeler que le français est dans ce texte langue de convention. Remarquons à ce propos que le français parlé par les habitants de Lamène est travaillé par un rythme qui lui est étranger et par des expressions qu'on devine être soit des tributs à la parole africaine soit des traductions d'expressions locales. On trouve ainsi:

MOR LAM, *toujours bourru* -Djam ak djiam? Peut-on seulement avoir la paix chez soi avec tous ces hommes et toutes ces femmes qui fourrent partout leurs longs pieds?
Je ne comprends pas ces femmes qui vont de maison en maison la journée durant avec leurs longues langues (tableau I, acte I, sc. 3, page 16)

Notons par ailleurs que des allusions à l'islam sont faites dans la pièce avec une grande régularité, les personnages se référant continuellement à Allah, et les divers moments de prière de la journée musulmane étant clairement soulignés par les didascalies. Ces références à l'islam servent à rappeler au lecteur/spectateur que si l'Afrique noire a été majoritairement colonisée par les Européens, elle l'a aussi été, sur le plan religieux et culturel, par les Arabes. Elles servent également à relativiser le poids de l'héritage islamique dans les villages africains : la religion officielle y est mâtinée par les apports des religions traditionnelles reposant sur ce qu'Amadou Koné nomme la «mythologie vivante» et qu'il définit comme une cosmogonie à laquelle on croit toujours, une mythologie à laquelle on croit réellement et que l'on vit: «Nous considérons en Afrique que les morts existent, dit-il, et cela, c'est une idée vivante: les mort existent là où ils sont, et ils ont une influence sur les vivants»⁵⁸ ← ce dernier point étant par exemple illustré par

⁵⁸ Wolfgang Zimmer, *op. cit.*, page 83.

la scène unique du quatrième tableau, où l'on voit Mor Lam aux prises avec l'Ange de la Mort. Il en ressort que la pièce de Birago Diop repose sur un syncrétisme religieux au même titre qu'elle repose sur un syncrétisme linguistique. Cela favorise une prise de conscience: la conduite de Mor Lam est autant condamnable en vertu de la loi coranique qu'elle l'est en vertu des traditions ancestrales. Sa punition est donc doublement méritée.

Le refrain du conte, «source et véhicule du merveilleux» (selon le mot déjà cité de Mohamadou Kane) s'intègre difficilement à la perspective réaliste de la pièce: récupéré pour sa poésie et pour le fait qu'il rappelle les origines orales de l'histoire relatée, il est immédiatement mis au service de la logique réaliste de *l'Os de Mor Lam*. Mais comme, selon cette logique, répétition et folie marchent de paire, le dramaturge éprouve le besoin de prévenir le lecteur/spectateur que son héros souffre de troubles obsessionnels, dès avant l'apparition du refrain: «Je t'ai déjà dit de cuire cet os doucement... lentement... Longuement! (tableau III, acte III, sc. 3, page 30)» fait-il dire à Mor Lam⁵⁹. Les didascalies aident par la suite à contrebalancer le caractère monotone de ce refrain, en apportant des précisions sur le contexte (toujours différent) dans lequel il apparaît. Les ajouts en langue locale jouent un rôle similaire: «Fongg na bou ba?» interroge ainsi Mor Lam. Et Awa de répondre: «Il s'est bien amolli (tableau III, acte IV, sc. 4, page 57)» .

Dans ce contexte nouveau, le lecteur/spectateur n'est plus le témoin d'un conflit entre deux instances — comme dans le conte écrit, où s'affrontent l'Individu et la Tradition — mais il est le témoin d'un conflit entre deux volontés opposées, Mor Lam refusant de se plier au caprice de son frère de sang et celui-ci étant bien décidé à obtenir son dû. Dès lors, la parole perd de sa magie: rusée, calculatrice, elle n'est plus fiable. Apprenant la nouvelle de la mort de son 'bok-m'bar, Moussa («incrédule», précise la

⁵⁹ Je souligne.

didascalie) peut ainsi s'écrier: «Dé khatt, fissassi? Là, tout de suite? Mort? Ce n'est pas possible vaye! (tableau III, acte IV, sc. 3, page 50)». Oumi Gueye, de son côté, interroge: «Mô yène! Et de quoi est-il mort? (*idem*, page 52)» et les notables s'étonnent: «Cela s'est bien vite passé (*idem*, sc. 4, page 56)». Enfin, Moussa Mbiaye tente de se disculper face à Serigne Dam et aux notables:

Djabar djè ko vax dé. C'est sa femme qui dit qu'il est mort, qu'il est mort avant le premier chant du coq. Je n'ai pas assisté à son agonie.

J'étais dans la cour en train d'égrener mon chapelet, là où nous nous tenons (*op. cit.*, acte IV, sc. 4, page 55).

Par ailleurs, au nom de la vraisemblance, Awa cesse d'être un outil au service de la tradition pour devenir une «épouse modèle», dont la passivité est certes sujette à critique, mais qui sait reconnaître lorsque les choses vont trop loin: elle pleure et elle supplie son mari de mettre fin à ce qu'elle considère comme une mauvaise plaisanterie. Au nom de la vraisemblance toujours, le passage de la vie à la mort ne peut se faire dans la pièce de théâtre aussi fluidement que dans le conte, une scène unique s'avérant nécessaire pour le face-à-face du héros et de l'Ange de la Mort: dans un temps soigneusement circonscrit par le découpage dramaturgique, Mor est montré couché dans sa tombe, vêtu de son linceul. Ce nouveau décor confirme son trépas et jette une lumière différente sur l'événement décrit; petit aparté comique sur la punition du héros, qui doit faire enfin face aux conséquences de son égoïsme hors pair. Les coups de gourdin qu'il reçoit alors rappellent curieusement un procédé de la *commedia dell'arte*, où le Méchant est toujours publiquement ridiculisé. Dès lors, le message est frappé d'irréalité et le brouillage de la frontière entre la vie et la mort ne se fait pas, preuve s'il en est que le surnaturel a difficilement sa place dans l'univers réaliste de *l'Os de Mor Lam*.

De même, de très nombreuses informations doivent nécessairement y

être verbalisées; le héros de la pièce de théâtre étant par exemple amené à dire: «Je suis mort (tableau III, acte IV, sc. 1, page 49)», là où celui du conte se contente de mourir. Une telle affirmation met l'accent sur sa duplicité, dans la mesure où verbaliser sa propre mort, c'est nécessairement feindre la mort. Dans «L'os» au contraire, où le monde des vivants communique avec celui des ancêtres, Mor Lam peut sans contradiction *faire* le mort (donc communiquer avec Awa) et *être* mort. Seul son ensevelissement signe sa partition définitive du monde des vivants.

Au terme de cette analyse, on peut se demander si, écrits à une trentaine d'années de distance (à partir de l'héritage du griot Amadou Koumba)⁶⁰, «L'os» et *l'Os de Mor Lam* sont destinés au même public. Il me semble que non dans la mesure où «L'os», plus proche de la tradition orale, postule l'existence du surnaturel. Avec quelques nuances contextuelles, on peut reprendre à son propos et à celui du conte oral dont il procède cette phrase d'André Jolles, portant sur le conte merveilleux russe:

Dans cette forme, le merveilleux n'est pas merveilleux mais naturel [...]. Ce qui serait merveilleux à l'intérieur de cette forme et donc dénué de sens, ce serait que les choses n'arrivent pas et que le conte et son univers perdent ainsi de leur validité⁶¹.

En revanche, une telle phrase s'applique difficilement à *l'Os de Mor Lam*, où l'intrigue procède d'une volonté de rationalisation. Contrairement à ce qui se passe dans le conte, la répétition et l'hyperbole y sont ramenées à des proportions (plus) raisonnables et la référence aux problèmes de l'actualité passe par le canal de la logique: «C'est au spectateur à RÉFLÉCHIR (*op. cit.*, page 5)» écrit ainsi le dramaturge dans l'introduction. La pièce vise à stimuler cette réflexion au **moyen d'une démonstration teintée d'un certain**

⁶⁰ «C'est un vieil OS centenaire et qui date de trente ans. En tant que conte, il figure dans le numéro 1 de la Revue *Présence Africaine* et a même été traduit en polonais», précise Birago Diop dans son introduction à *l'Os de Mor Lam*.

⁶¹ André Jolles, *Formes simples*, page 192.

humour. Elle vise également à toucher un lectorat et un public étendus, public de villageois et de citadins, d'Afrique et d'ailleurs. De par son caractère métissé, le genre même du théâtre africain permet de rejoindre ce public bigarré. Lorsque Günter Bielemeier l'invite à commenter la place qu'occupent les éléments occidentaux dans le théâtre africain, Amadou Koné met précisément l'accent sur ce métissage:

[...] Je ne sais pas s'il y a un authentique théâtre africain, affirme-t-il. Avant la colonisation, il n'y avait pas un genre théâtral précis, comme on avait par exemple les contes, l'épopée, les genres qui étaient très précis. Dans ce cas-là, actuellement, on peut revendiquer une épopée authentiquement africaine, des contes authentiquement africains, etc. Mais on n'avait pas de structures théâtrales préétablies avant la colonisation, il me paraît donc difficile de revendiquer un théâtre authentiquement africain venant de je ne sais où. Par contre, il est possible que la rencontre du théâtre de type occidental avec la société africaine qui est particulière, il me semble que cette rencontre donnera nécessairement lieu à un type de théâtre adapté à la situation africaine. Et cela sera le théâtre africain (*op. cit.*, pages 56/57).

De cette longue citation, il ressort que le fait même de réécrire «L'os» sous la forme d'une pièce de théâtre peut être lu comme une façon pour Birago Diop de revendiquer sa place dans l'ère postcoloniale — ère de la coexistence générique. Son message, véhiculé autant par la situation dépeinte que par la forme choisie est donc de nature aussi bien esthétique qu'idéologique.

Peut-on affirmer que la pièce de théâtre mette en relief plus efficacement que le conte écrit ou oral les dimensions politiques et idéologiques du discours d'Amadou Koumba? Donne-t-elle au contraire davantage de résonance à la voix de Birago Diop, cherchant à faire passer dans son travail un peu des soubresauts de la postcolonisation? Il est clair que, pour apporter une réponse satisfaisante à ces deux questions, un élément clé me fait défaut: le conte oral d'Amadou Koumba. Ce manque est d'autant plus important que (pour reprendre l'expression d'Albert Lord dans

The Singer of Tales) «un poème oral n'est pas composé *pour* mais *durant* sa récitation». Une telle assertion, valable pour tous les genres de l'oralité, fait porter l'accent sur le caractère insaisissable de l'œuvre orale: même l'enregistrement le plus fidèle ne nous met jamais en présence que des composantes majeures d'une des versions d'une œuvre orale, dont les éléments contextuels jouent un rôle capital au cours de la récitation et où rien n'est jamais fixé d'avance.

Dans *African Oral Literature*, Isidore Okpewho précise que l'art de la littérature orale, en Afrique subsaharienne, se révèle moins dans le texte écrit que dans la représentation vivante, qui permet d'apprécier l'habileté de l'artiste à sa juste valeur — malgré le défi que constituent les auxiliaires autonomes: l'accompagnateur (qui, en plus d'être souffleur, oriente le contenu du texte en fonction de ce qu'il pressent des attentes du public), le public (qui intervient constamment dans la récitation pour la commenter, exprimer sa joie ou son mécontentement), les enquêteurs (qui infléchissent la représentation en fonction du matériel dont ils sont tributaires), etc. Dans «The genres of oral narrative», Bruce A. Rosenberg va plus loin encore qu'Okpewho en décrivant les éléments rendant presque impossible une définition générique des formes de l'oralité. Il conclut son étude en affirmant que les genres de l'oralité sont définis par l'interaction de l'interprète, de son public, de la situation et du contexte — autant d'éléments sous-tendus par une même tradition narrative. En fait, le genre même de la représentation orale n'existe qu'en théorie: on ne peut pas l'emprisonner dans une forme fixe (comme c'est le cas pour le sonnet, l'hymne, l'épigramme, etc.), puisqu'il dépend entièrement pour sa définition d'éléments aussi évanescents que les dispositions du public, celles de l'interprète, et de tous les accidents inhérents à la communication entre êtres humains.

Les travaux d'Okpewho et de Rosenberg soulignent à quel point la

représentation orale est intimement liée au contexte dans lequel elle se déroule, malgré l'existence d'un texte de départ. Dès lors, les préoccupations sociales et politiques ne sont pas étrangères au conte oral, qui peut se charger aussi bien de la célébration des idéaux du groupe que de la condamnation des méfaits particuliers. Dans ce dernier cas, le conteur a recours à la satire: pour mieux dénoncer la dépravation des mœurs et entraîner son public sur la bonne voie, il lui arrive de grossir les faits et de conclure avec une morale qui se sert de l'histoire comme symbole condamnant le mal et glorifiant les actes justes.

Une analyse narrative, menée selon la méthode exposée par le Groupe d'Entrevernes dans «La composante narrative», peut ouvrir sur une lecture de l'œuvre intéressante et concise. Commençons par rappeler quelques définitions:

On appelle *narrativité* le phénomène de succession d'états et de transformations, inscrit dans le discours, et responsable de la production du sens. On appelle *analyse narrative* le repérage des états et des transformations, et la représentation rigoureuse des écarts, des différences qu'ils font apparaître sous le mode de la succession⁶².

Dans «L'os» et *l'Os de Mor Lam*, le programme narratif se réalise par plusieurs changement d'état (ou changement de performance): Mor Lam et Moussa Mbaye sont sujets d'état dans la mesure où ils sont définis au départ par l'avoir et le non-avoir, ils sont également sujets opérateurs car ils cherchent soit à modifier leur état initial soit à le maintenir — l'os étant au centre de la lutte qui les oppose. Selon cette perspective de la conjonction et de la disjonction, l'histoire se résume de la manière suivante: puisque, après s'être approprié l'os, Mor Lam refuse de s'en défaire partiellement, il en sera en fin de compte dépossédé. Cela sous-entend, d'une part, que l'os n'est pas

⁶² Op. cit., in *Analyse sémiotique des textes*, page 14.

le bien du seul Mor, mais qu'il appartient virtuellement à toute la communauté qui peut en disposer à son gré; d'autre part, que la passivité de Moussa n'est qu'apparente: par sa présence insistante, il participe en fait *activement* à la dépossession de son frère de «case».

La théorie sémiotique nous enseigne que «on appelle ÉPREUVE la concomitance de l'APPROPRIATION et de la DÉPOSSESSION [...]; on appelle DON la concomitance de la RENONCIATION et de l'ATTRIBUTION [...] (*op. cit.*, page 26)». Une lecture attentive montre que les schémas de l'épreuve et du don sont tous deux présents dans le diptyque formé par «L'os» et *l'Os de Mor Lam*, Mor étant en effet amené à renoncer un peu plus à l'une de ses possessions (sa femme Awa) à mesure qu'il se raccroche à l'autre (l'os à moëlle). La femme et l'os sont donc mis sur le même plan: ils ont tous deux une valeur marchande. C'est pourquoi l'échec de Mor Lam à l'épreuve de l'os entraîne le don de sa femme à Moussa. Ce dernier, pour marquer le caractère incontestable de sa victoire, ordonne à Awa de lui remettre son trophée: «Apporte-le et qu'on en finisse («L'os», page 37/*l'Os de Mor Lam*, page 73)».

Le rôle joué par Serigne et les notables dans la pièce de théâtre dévie sensiblement de celui du conte écrit. Bien que dans les deux œuvres ils soient opérateurs du don, ils confèrent cependant à la pièce de théâtre une dimension cognitive qui semble absente du conte. Ainsi, dans *l'Os de Mor Lam*, ce sont eux qui, en informant Moussa de la raison de l'absence de Mor Lam à la prière de yor-yor, influencent fortement sa décision de partager coûte que coûte son repas. Dans «L'os», cet apport d'information fait défaut: Moussa constate par lui-même l'absence de son 'bok-m'bar, se jure qu'il mangera de cette viande et s'en va à la demeure de son «plus que frère». Or, puisque Serigne et les notables sont dépositaires de la dimension cognitive de la pièce de théâtre, il est légitime que Moussa se sente redevable à leur

égard et leur rende compte de son savoir. Lorsque questionné dans le troisième tableau, il refuse par exemple de prendre en charge l'annonce de la mort de Mor Lam, précisant qu'il n'a pas assisté à l'agonie. Cette dimension cognitive influence (nous l'avons vu) le niveau de la réception de l'œuvre: dès l'introduction, le spectateur est assigné au rôle de critique. Elle influence par ailleurs la position de l'auteur qui rejette, dans le titre de l'œuvre, la tentation de la neutralité: *l'Os de Mor Lam* s'oppose à «L'os» au même degré que les aspirations égoïstes de Mor Lam s'opposent aux lois communautaires.

Une analyse figurative me semble devoir ici compléter l'analyse narrative de «L'os» et de *l'Os de Mor Lam*. En effet, le réseau de relations et d'opérations qui constitue la trame du texte — sa structure grammaticale — «prend en charge des contenus spécifiques, variables selon les discours et les textes. Il convient donc d'examiner les formes que prennent ces contenus et les modes d'organisation qui sont les leurs»⁶³. Rappelons que «on nomme figures ces unités du contenu qui servent à qualifier, en quelque sorte à habiller, les rôles actantiels et les fonctions qu'ils remplissent (*ibidem*, page 89)».

Soit les principaux actants du récit que sont les villageois toujours présents à l'arrière-plan, Serigne et les notables, Awa, Moussa et Mor Lam. Entre le conte écrit et la pièce de théâtre, leur fonction évolue de manière considérable. Gardiens de la tradition, juges-arbitres, Serigne et les notables proclament l'ostracisme de Mor Lam dans les deux cas. Mais, contrairement au conte écrit, la pièce de théâtre les désigne comme les détenteurs du savoir, qu'ils prodiguent à Moussa Mbaye en même temps qu'ils lui confient implicitement la mission de pousser Mor Lam jusqu'au bout de sa logique égoïste. À ce propos, j'ai déjà signalé le rôle de Mam Magatte comme porte-

⁶³ Groupe d'Entrevernes, «La composante discursive», *op.cit.*, page 87.

parole de la communauté, distributeur de la parole — voire conteur. À cause du fait que la dimension purement didactique du conte cède la place dans la pièce de théâtre à une dimension cognitive, le rôle des villageois (et celui du public, que dans une certaine mesure ils représentent) change du tout au tout entre «L'os» et *l'Os de Mor Lam*: de réceptacle unique de la tradition, il se démultiplie en quantité de têtes pensantes, par une opération rappelant l'épilogue de *la Tortue qui chante*. À chacun désormais est restituée sa faculté de penser et de décider pour soi-même.

L'introduction de *l'Os de Mor Lam* remet en question tous les principaux rôles figuratifs de «L'os»; en particulier celui d'Awa comme épouse modèle et musulmane accomplie; ainsi que celui de Moussa comme plus que frère et véritable ami. L'os — qui est dans le conte récompense à mériter, fruit d'un dur labeur collectif — y est présenté comme un objet acquis légitimement, appartenant à un individu singulier et pouvant donc être savouré en privé. On voit là une allusion directe aux sociétés marchandes de l'Afrique postcoloniale. Voilà qui nous ramène à mon questionnement initial, portant sur la possibilité du conte à signifier, dans l'Afrique d'aujourd'hui.

À ce point de mon étude, il m'est possible d'affirmer sans ambages que l'alliance conte/pièce de théâtre est, de ce point de vue, tout aussi riche et productive que celle épopée/forme dramatique. Une analyse fonctionnelle dans la lignée de Propp et de Denise Paulme, sans autres intermédiaires, n'aurait pas permis d'en rendre compte pleinement. Certes, elle aurait permis de dégager qu'après la rupture de l'équilibre initial (lorsque Mor Lam possédait une femme obéissante, mais vivait de repas exclusivement végétariens), le héros accède à une situation plus satisfaisante (en devenant l'heureux détenteur d'un os à moëlle), puis en vient à perdre ses biens initiaux (c'est-à-dire Awa, l'os et même la vie). Cependant, une telle analyse

n'aurait pas pu rendre compte de certaines nuances: Mor Lam voit-il jamais vraiment sa situation initiale améliorée, dans la mesure où, avec l'os à moelle lui échoit presque simultanément un désir non satisfait et — selon sa perspective — ne pouvant être satisfait tant que son frère de «case» persiste à partager son festin? N'expérimente-t-il donc pas plutôt, dès son acquisition de l'os, une forme de supplice de Tantale?

De même, la question du point de vue ne peut que difficilement être rendue par l'analyse fonctionnelle, dans la mesure où ce qui se lit comme une perte considérable pour Mor Lam est en fait un gain non moins considérable pour Moussa, voire pour la petite communauté de Lamène — si tant est que, comme l'indique la pièce de théâtre, Mor Lam était bien un être particulièrement calculateur et égoïste, bien avant les faits qui lui sont reprochés. Awa en revanche ne voit aucun changement dans sa situation, puisqu'elle ne fait que passer d'un maître à un autre. Ce sont ces nuances, ces différents points de vue possibles sur les deux œuvres, que réintroduit à mon avis une lecture s'inspirant des théories narrative et figurative.

Concluons ici sur le fait que, avec «L'os» et *l'Os de Mor Lam*, Birago Diop tente de reproduire sur le papier le caractère multiple et insaisissable de la parole du griot Amadou Koumba: par le passage d'une forme à l'autre, il adapte son discours à un public multiforme — public de la décolonisation pour le conte, public de la postcolonisation pour la pièce de théâtre. Dans «Oral Literature», Robert Kellogg's note:

If we grant that a work of written literature really exists only when, through an agency of the inked shapes on the page, a connection is made between the mind of an author and the mind of a reader, and that the work is the reader's experience during those minutes or hours of "intersubjectivity", there is still a constant authorial state of mind behind each such reading "performance". In oral literature such is not the case. As a constant behind each performance is not the mind of an author

but an ideal performance, an aspect of the tradition that is shared by performer and audience alike⁶⁴.

Bruce A. Rosenberg poursuit la réflexion de Kellogg's en précisant que sa référence à une représentation idéale n'est pas assez précise pour orienter une comparaison entre les mécanismes de la représentation d'un texte oral et ceux de la lecture d'un texte écrit. Ce dernier est en effet fixé une bonne fois pour toutes, les signes sur le papier étant toujours identiques à eux-mêmes. En revanche, rien n'est jamais fixé indéfiniment en littérature orale: s'il existe un «idéal» en matière de représentation, il se trouve dans l'esprit du barde, mais les circonstances de la représentation l'en détournent généralement. Par ailleurs, chaque membre du public peut avoir un idéal différent de celui du barde.

Dans son effort pour rejoindre la fluidité de la parole du griot et ouvrir son diptyque sur de potentielles réécritures, Birago Diop tient compte du décalage fondamental existant entre l'oral et l'écrit. Mais, de manière paradoxale, c'est en essayant de satisfaire les attentes de son public de lecteurs — public à l'échelle de l'Afrique et de l'Europe — que l'écrivain reste le plus fidèle à la parole multiforme d'Amadou Koumba. Plus donc il s'ancre dans l'actualité et plus, par sa recherche de la forme adéquate, il rejoint le souci originel de l'échange qui anime tout griot face à son public.

⁶⁴ «En admettant qu'en littérature une œuvre écrite n'existe que lorsque — par l'entremise des signes sur la page — une connection est établie entre l'esprit de l'auteur et celui du lecteur, et que l'œuvre n'est autre que ce qui est expérimenté par le lecteur durant ces minutes ou ces heures d' "intersubjectivité", la présence de l'auteur subsiste néanmoins derrière chacun de ces "actes de lecture". Dans la littérature orale, ce n'est pas le cas. Derrière chacune des représentations ne se cache pas l'auteur mais une représentation idéale, un aspect de la tradition dont se réclament aussi bien l'interprète que son public (Ma traduction)», Robert Kellogg's, «Oral Literature», *NHL* 5 (1973): 58. Cité par Bruce A. Rosenberg, «The Genres of Oral Narrative», page 162.

V. Le mariage du patrimoine et de l'actualité par le mélange des genres

Régine Robin écrit dans «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou Le projet sociocritique»:

La littérature, selon l'heureuse expression de P. Barbéris, lit l'histoire et le social en dehors des discours de l'histoire et de la sociologie. Elle dit les apories, les impasses, montre les déblocages possibles entre le passé-piège, le mirage archaïque et mortifère du retour à un âge d'or, et un avenir plein de trous, précaire, non garanti. Elle s'installe dans cette béance, dans cet écart entre le rêve utopique, le passé démembré et l'indétermination de l'avenir, le tremblement du présent [...]. Elle s'installe contrainte et forcée dans l'ambivalence, mais elle tire sa grandeur et sa force de cette ambivalence même, de son infinie possibilité d'interroger les pouvoirs en place, les processus déclenchés par le devenir historique et l'éternelle désillusion de ce qu'il apporte. La littérature dit simplement le désir d'une autre histoire possible, mais sans «lieu», déterritorialisée⁶⁵.

À cette histoire idéale, sans «lieu», s'oppose la conquête de «lieux» idéologiques concrets, nécessaires à tout discours — littéraire ou non — ayant l'ambition d'entraîner une quelconque innovation idéologique. C'est ce que Pierre Barbéris souligne à grands coups de crayon dans *le Prince et le marchand*, avant d'ajouter qu'une telle conquête est impossible sans intensité et sans force théorique initiale. «Mais une idéologie, justement, n'est-ce pas cela: une pureté intellectuelle et une science du monde, PLUS une possibilité et une volonté de passer dans l'histoire? (*op. cit.*, page 53)» demande-t-il aussitôt. Il ne pose cependant la notion d'«idéologie» que pour mieux la nier à propos de la littérature, qu'il exclut du champ de la pure

⁶⁵ Régine Robin, *op. cit.*, *Littérature*, n°69, pages 102/103.

théorie et définit comme un «dehors». D'une part en effet, étant l'envers ignoré des activités reçues, elle permet de dire les vérités les plus hardies sans risque majeur vis-à-vis des institutions; d'autre part et surtout, elle est *dehors* de l'idéologique — c'est-à-dire *autre lieu*, d'où peuvent être démasquées et observées les idéologies du moment se posant comme des absolus — par l'espèce de décision qu'elle prend de parler autrement des problèmes du monde. Plus précisément, elle contourne le discours dominant, en abandonnant les formes qu'il contrôle et en recourant à des formes dont il ne soupçonne pas toujours l'efficacité. Mais, nous avertit le critique, «nul dehors n'est absolu ou miraculant; tout dehors devient un dedans, qu'il ne dépasse et décline jamais que de manière partiellement gigogne, et en passant par une espèce de sas pratique que sont les luttes (*op. cit.*, page 56)».

L'angle formel que propose Barbéris pour aborder la part idéologique de la littérature me semble intéressant et fructueux, quelles que soient les nuances nécessitées par son discours. En effet, la littérature d'idée est dès le départ limitée, du fait qu'elle accepte les conventions régissant aussi bien le pamphlet que l'article... ou la thèse de doctorat — conventions auxquelles la littérature de fiction passe outre jusqu'à un certain point, à cause du jeu formel et stylistique sur lequel elle repose⁶⁶. À travers les exemples de Rousseau et de Stendhal (devenus auteurs de fables, à cause précisément des limitations inhérentes à la dissertation et à l'essai), Barbéris démontre que, dans certains cas, l'élaboration d'une idéologie nouvelle passe nécessairement par l'histoire racontée. «Et, conclut-il, c'est l'apparente

⁶⁶ «Le discours dominant, par exemple, contrôle assez bien le didactique, l'analytique; il est très difficile de s'exprimer dans ces formes sans accepter les catégories, les cases, la problématique d'ensemble de ceux qui gouvernent. Mais la fiction fait un bond hors du mécanisme et, fonctionnant selon d'autres mises en rapport, repérant d'autres contradictions, elle décline la manière conforme de voir» (Pierre Barbéris, *op. cit.* page 59). Il va sans dire que l'idéologique n'est pas pour autant exclus de ces genres-là; simplement, il y emprunte des voies plutôt convenues. Ainsi, le pamphlet ou le traité — genres ancrés dans la controverse — ne peuvent éviter tout à fait l'écueil du manichéisme.

gratuité et frivolité du roman qui est la voix du réalisme c'est-à-dire d'une nouvelle réalité (*op. cit.*, page 62)». Il définit ce réalisme à partir des trois notions de base que sont «l'individualisation», «la problématisation» et «la promotion»; la première permettant de contourner un pseudo-universel, les deux autres servant à déclasser les compromis et équilibres précaires, ainsi qu'à rejeter les hiérarchies, les listes de rôles et de fonctions. Par exemple, face au père noble (rôle codifié), l'amoureux se met à fonctionner autrement qu'en étourdi: il prend une dimension politique. De même, le valet déserte sa fonction de porteur de billets ou d'insolent insignifiant, en se mettant à philosopher sur l'existence. L'individualisation, la problématisation et la promotion sont toutes trois des opérations de déclassement, dans la mesure où elles participent à l'avènement d'un nouvel universel: elles sont en rupture avec les catégories supposées englober et définir l'individu. Ces opérations de déclassement sont incontournables, puisque le caractère normal et normatif des dites catégories empêche le lecteur (ou le spectateur) d'accéder au domaine du rêve ou de l'idéal, pourtant inséparable a priori de toute entreprise de nature idéologique. Cependant — comme un reclassement succède à ce déclassement, dans l'ordre du fictionnel — les conditions nécessaires à l'affleurement d'une idéologie nouvelle se trouvent en définitive réunies.

À partir de la notion d'«individualisation», Barbéris se livre à une comparaison entre le texte dramatique (écrit, éminemment dynamique, et permettant la mise en place d'une nouvelle vision du monde) et la fable orale (reproduite veillée après veillée, donc statique)⁶⁷. Il pose l'existence d'un «théâtre romanesque» s'appuyant sur l'individualisation, la problématisation et la promotion des héros et se nourrissant de ce qui

⁶⁷ Pierre Barbéris refuse de tenir compte du fait que chacune de ces représentations nocturnes est en fait une nouvelle production. Il voit dans la théâtralité (c'est-à-dire dans la cérémonie collective de la représentation, des performances d'acteurs et des réactions du public) un obstacle à la juste perception et communication des textes dramatiques originaux.

précisément lui est refusé, du fait de sa trop grande proximité avec le dramatique et l'épique: le temps — un temps différent de celui trop immobile de l'épique et de celui du dramatique, trop orienté vers une construction narrative résolutive «[...] alors qu'il n'y a pas de dénouement dans la vie (*op. cit.*, page 67)».

Voilà qui m'offre une ouverture intéressante pour l'étude d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, l'«épopée m'vet pour une Afrique présente» de Werewere Liking, où se pose le problème de l'individualisation des personnages, du rapport entre l'épique et le dramatique, ainsi qu'entre le passé, le présent et un futur rêvé. Le titre tout d'abord frappe par son caractère doublement provocateur: «Un Touareg s'est marié à une Pygmée» propose au lecteur/spectateur une réconciliation des extrêmes géographiques, raciaux et culturels de l'Afrique, et le conduit à imaginer un monde oxymorique où le désert, n'ayant à offrir que sa désolation, épouserait la luxuriante forêt tropicale. Par-delà son sémantisme, le titre frappe aussi par son audace formelle: il choisit d'ignorer de façon délibérée une convention littéraire élémentaire et d'exposer au grand jour le secret de la fable, sa fin, nous signalant par là que le présent de l'Afrique pourrait bien être le futur rêvé par les héros d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*. La voix de la dramaturge prend donc source au cœur d'un temps idéologique, de ces «futurs à conter» mentionnés par le Patriarche dans le prélude.

Le sous-titre par ailleurs met à nu deux éléments constitutifs de l'Afrique contemporaine: son traditionalisme, évoqué ici par la référence à l'épopée m'vet, et son modernisme. Par «traditionalisme», j'entends le fait que, de par son caractère rigide et contraignant, l'épopée m'vet s'oppose à toute innovation, à tout renouvellement. Eno Belinga, spécialiste camerounais de littérature orale, met précisément l'accent sur la rigidité du

genre lorsque — au cours d'un entretien accordé à Jacques Fame Ndongo — il en donne une définition tenant compte aussi bien de ses thèmes de prédilection et de ses constantes esthétiques que de ses fondements techniques, historiques, anthropologiques et idéologiques. Il signale la place importante qu'occupent la danse et la musique dans l'épopée m'vet, avant de s'arrêter sur la problématique des personnages, capitale selon lui:

Dans le m'vet, on trouve des acteurs réels et des acteurs fictifs, dit-il. Sont réels les acteurs suivants: le poète épique (*mbômômvét*), ses musiciens percussionnistes et chanteurs choristes. Par contre, dans la trame même du récit, les personnages suivants relèvent de la fiction, ou de la légende: le Dieu créateur et les premiers ancêtres; le souverain Akôma M'ba, les personnages de sa cour, de son armée et de son empire; mais aussi la gent ailée où l'on trouve surtout les annonciateurs du jour naissant, ou messagers de la lumière⁶⁸.

Cette description sommaire ne semble pas à première vue correspondre aux personnages de *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*. Et pourtant, n'est-il pas possible de voir en Hina Ini (la Terre-Mère) une réplique du Dieu créateur dont parle Eno Belinga? Les premiers ancêtres seraient pour leur part symbolisés par le Patriarche, les Guides (l'Égypte pharaonique, le Dogon, le Yoruba) et les Conteurs (le Fang, le Bété, le Malinké). Firoun Ag Al Insaar, le Touareg, jouerait le rôle du souverain Akôma Mba lui-même, tandis que les Pygmées Ngolobanza et Tolé (seigneurs des forêts, volant d'arbres en arbres) symboliseraient la gent ailée, les messagers de la lumière. Certes. Mais ce qui frappe ici, davantage que les ressemblances existant avec le schéma originel de l'épopée m'vet, ce sont les libertés prises par Werewere Liking par rapport à ce schéma-là. D'où la notion de «modernisme».

La dramaturge, qui a conscience de s'adresser à l'Afrique contemporaine, entreprend un travail de réécriture et d'adaptation: elle se sert ici des outils dont elle dispose, au nom de la communauté. C'est le cas

⁶⁸ Jacques Fame Ndongo, «Le m'vet», *Notre Librairie*, n°99, pages 24/25.

également dans le «théâtre-rituel», qui utilise la littérature orale à un niveau formel mais donne la priorité à l'actualité, au niveau thématique, et privilégie le mélange des genres. Néologisme formé par Werewere Liking et Marie-José Hourantier, le terme de «théâtre-rituel» repose sur la combinaison de deux notions en apparence antithétiques. En effet, là où les cérémonies rituelles prétendent à la réalité des personnages représentés et à leur influence directe sur la vie des hommes, le théâtre se pose comme un jeu: il relève de la convention, même s'il prétend que les personnages dépeints ressemblent à des personnes existant réellement ou qui ont réellement existé.

Cette association de mots contradictoires au premier abord marque l'étrangeté du phénomène: le passage d'une dramatisation de la vie quotidienne à la scène théâtrale, le passage de la vie à l'art, à l'esthétique (*op. cit.*, page 28)

explique Marie-José Hourantier dans *Du rituel au théâtre-rituel: contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, avant de préciser que le théâtre-rituel a pour ambition de se nourrir des anciens rites afin d'en dégager — par le médium de l'art — un processus de resacralisation. En conséquence, le théâtre-rituel repose sur le principe d'un retour aux sources de la tradition rituelle et de leur questionnement. C'est dire que l'initiation y vient au secours du mythe pour aider à la résolution des conflits modernes et à la restauration d'un certain équilibre. Au niveau formel, cela se traduit par une double démarche: le théâtre-rituel recherche tout à la fois la tradition épurée dans le théâtre et le théâtre dans la tradition. Or n'est-ce pas là précisément ce qui se passe dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, quand bien même l'œuvre est présentée comme une épopée m'vet et qu'elle participe de la production récente de Werewere Liking?⁶⁹ Tout comme ce

⁶⁹ Après sa séparation d'avec Marie-José Hourantier en octobre 1985 (soit sept ans avant la parution d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*), Werewere Liking cesse de se réclamer ouvertement du théâtre-rituel.

théâtre-rituel dont elle ne se réclame pourtant pas, cette épopée de Werewere Liking possède une dimension iconoclaste certaine. Elle a en effet recours aux mythes non pas pour convier le public d'aujourd'hui à les revivre, mais pour l'aider à formuler ses angoisses et à y faire face. L'expression de «rituel vivant», utilisée par Marie-Josée Hourantier à propos du théâtre-rituel et rappelant la «mythologie vivante» d'Amadou Koné face à Wolfgang Zimmer, s'applique donc parfaitement à *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*.

Les œuvres de Werewere Liking tiennent de tous les genres à la fois, comme le veut l'esthétique textuelle négro-africaine. Ainsi, *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* est à la fois une épopée m'vet et une pièce de théâtre — ce dernier point étant mis en relief par la facture dialogique a priori évidente de l'œuvre, ainsi que par certains éléments métatextuels: elle a été publiée chez un éditeur de théâtre (Lansman), a été présentée au Festival international de théâtre de Limoges et a été coproduite par la Commission internationale du théâtre francophone. Par ailleurs, on trouve avant le prélude des renseignements sur la mise en scène, les arrangements musicaux, etc. auxquels est associée une liste des personnages et acteurs. Voilà qui est suffisant pour brouiller la frontière entre l'épopée et le théâtre: le texte se présente comme un matériau composite où, à la narration en langue française, s'ajoute un livret de chants en langues africaines (dont la plupart ont néanmoins été traduits en français). Aussi, dans la liste des détails attendant à la production, il est fait mention des sculptures, tapisseries, peintures, masques, marionnettes et accessoires en tous genres qui ornent la scène — comme pour mettre en avant que, dans les productions de Werewere Liking, le mélange des genres ne se cantonne pas au seul domaine de l'esthétique textuelle, mais travaille également celui de l'esthétique scénique. Il n'est donc pas tout à fait adéquat de classer *Un*

Touareg s'est marié à une Pygmée sous la rubrique «théâtre», même si on y est encouragé par tout l'appareil métatextuel: cette œuvre constitue en fait un cas à part, qui emprunte simultanément au théâtre et à l'épopée m'vet.

Le conte est également inscrit en pointillés derrière *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*. Le titre s'amuse d'ailleurs à encourager ce parallélisme, dans la mesure où le mariage du héros est en règle générale l'aboutissement programmé du conte. Plus spécifiquement, beaucoup de contes sont définis a posteriori par ce mariage. Le titre retenu par Werewere Liking incite donc malicieusement le lecteur/spectateur à entrer de plain-pied dans l'univers du conte. S'effectue cependant un glissement, puisque les héros sont présentés ici sous un angle ethnique: ils ne sont que Touareg ou Pygmée parmi d'autres Touaregs et Pygmées, ainsi que le marque le recours à l'article indéfini. Or il se trouve que, en plus d'avoir des us et coutumes très différents, ces deux peuples sont ennemis originels (historiquement parlant), à cause surtout de la tradition guerrière bien établie des Touaregs: ayant pour berceau le Sud du Sahara, ils ont longtemps terrorisé les caravanes qu'ils pillaient avant de réduire leurs populations noires — dont les Pygmées — à l'esclavage. C'est pourquoi *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* doit être lu aussi bien comme un rêve de concorde entre les extrêmes géographiques, culturels et raciaux de l'Afrique que comme une réécriture de l'histoire du continent noir.

Le long tableau intitulé «La guerre» raconte «l'épopée des déchirements (page 26)», ces temps, que l'auteur voudrait révolus, où il n'était pas imaginable qu'un Touareg épouse une Pygmée: il dit la lente maturation ayant entraîné le retournement de la situation initiale. Pour reprendre la distinction de Pierre Barbéris, les héros ne sont pas ici posés comme des archétypes mais comme des individus; c'est-à-dire que la catégorie morte «Touareg» accouche de l'individu Touareg qui sert à

composer une catégorie vivante de héros — ce dernier terme devant être compris non dans son sens épique mais dans son sens romanesque, indépendamment de toute idée de révérence et de modèle moral:

Radicalement, insiste Barbéris, l'«intérêt» ne vient plus des exploits, de l'exemple donné, du prestige utilisable [...]; il vient de la vérité pure et simple dans l'expression, hors réseau culturel établi, des effets modernes [...]. L'individualisation-problématisation-promotion a renouvelé comme l'ensemble du personnel littéraire, peuplé la terre d'une nouvelle humanité dont le destin collectif est la condamnation à la vie privée, à l'effort solitaire, parfois créateur, le plus souvent creuseur de trous. Pure invention technique? Non. Mise en cause de toute une «philosophie» (*op. cit.*, pages 69/70).

Il est étonnant de constater ici à quel point cette description du héros romanesque s'applique au Touareg de Werewere Liking, pourtant héros d'une épopée m'vet. D'où cette question: Pourquoi retenir cette identification générique si c'est pour en pervertir le schéma, tant et si bien qu'il en devienne méconnaissable pour le lecteur/spectateur?

C'est que, par tous ses autres aspects, *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* s'identifie bien à une épopée. Rappelons ici la perspective idéologique adoptée par *le Prince et le marchand*, où Barbéris ne tente pas de donner sa définition du romanesque ou de l'épique mais s'interroge sur les conditions d'émergence de l'idéologique dans le texte littéraire. D'ailleurs, le passage convoqué ci-dessus est extrait d'un volet de son analyse précisément intitulé «Texte et idéologie (*op. cit.*, pages 39/71)». L'auteur y note que la littérature réaliste — qu'il définit comme un dehors fonctionnel et esthétique — aspire à devenir un dehors socio-politique, le seul moyen pour elle de «sortir du système». Et comme «sortir du système» est un acte à la fois politique et idéologique, l'acte d'une nouvelle politique possible, la littérature se définit comme le maximum de politique et le maximum d'idéologie dont soit capable un système donné. Barbéris conclut:

«L'idéologie du texte, dans le texte, par le texte, c'est bien la construction [...] de ce haïssable balcon d'où on regarde les choses (*op. cit.*, page 71)».

Reste que l'épithète «réaliste» est difficilement applicable à une œuvre comme *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*. Dès la première scène, Werewere Liking prend d'ailleurs soin de dissocier l'univers dans lequel évoluent ses personnages de l'univers de référence du lecteur/spectateur, à l'aide de didascalies. On lit par exemple:

De lourds pagnes multicolores pendent *comme* des ponts de liane décrochés du ciel. Des gens sont installés dessous *comme* sous un arbre à palabres. Ils regardent la pleine lune qui se découpe sur les pagnes où Firoun sourit malicieusement, pendant qu'un voile s'étend *comme* un trait d'union⁷⁰.

De fait, elle nous propose deux points de vue sur un même univers. Au niveau stylistique, cela se traduit dans cet exemple par l'emploi redondant de la préposition «comme», qui sert autant à dissocier le monde de la fiction du monde posé comme réel qu'à les rapprocher. Les deux univers sont marqués par le sémantisme de l'Afrique traditionnelle: des pagnes versus des lianes, un rassemblement populaire sous la pleine lune versus le même rassemblement sous un arbre à palabres et, au niveau symbolique, un voile versus un trait d'union. Du sémantisme de ces images, il ressort que Werewere Liking effectue une coupure artificielle au cœur de ce qui devrait en réalité faire un seul. Surtout, elle va à l'encontre de la logique du lecteur/spectateur en lui offrant de manière systématique, comme premier terme de la comparaison, une image aussi marquée du sceau de l'imaginaire que celle du second terme de la comparaison. Par là, elle insiste sur le fait que toute approche se présentant comme réaliste résulte en fait d'un consensus entre l'auteur et son public, et que le réalisme est par conséquent une prise de position idéologique.

⁷⁰ *Op. cit.*, page 8. Je souligne.

Cette incitation à la comparaison affecte toute la fable d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*: l'univers du rêve y apparaît comme étrangement proche de l'univers de référence du lecteur/spectateur; davantage que celui donné pour réel. D'où le fait que le monde dans lequel nous évoluons — théoriquement celui de l'Afrique des années 1990 — ne peut plus ici nous servir de norme: en définitive, nous sommes contraints de reconnaître et d'adopter celles mises en place par la fable. Comme pour entériner ce changement normatif, le narrateur (en l'occurrence la «Voix off» du premier tableau) établit un lien de complicité avec son lecteur, qu'il fait détenteur d'un savoir partagé. Il lui impose ainsi, sur le ton de l'évidence, l'univers fantaisiste d'*Un Touareg s'est marié avec une Pygmée*. «Tout le monde sait combien la lune est bête et versatile (page 8)» dit-il par exemple — ou encore: «Ah oui, car je suis devenu épique, un héros! Tout de même, ne vit pas sur la pleine lune de ses rêves qui veut! (*idem*)». Dans ce dernier cas, la spécificité ontologique du héros se voit réduite à une différence de degré d'avec le commun des mortels: le héros épique est celui qui a la *chance* de vivre sur «la pleine lune de ses rêves». Or ce monde de fantaisie, monde de l'heureuse exception, se voit étendu à l'ensemble du texte — les conteurs se chargeant de nous faire revivre le trajet initiatique de cet homme impersonnel mentionné dans le premier tableau et qui, le temps d'une épopée, devient Firoun Ag Al Insaar.

Dans son étude intitulée «Ritual and modern expression in Cameroon: the plays of Werewere Liking», Jeanne N. Dingome compare Werewere Liking à certains dramaturges de sa génération ayant reçu une éducation occidentale. Elle note:

When Werewere Liking came to the fore in 1978, she was bent on showing more loyalty and reverence to the aesthetic tradition of her ancestors, by reorganizing the past not in terms of "modern"

perspectives, but according to its own laws [...]. For the first time on Cameroon's stage, the society is seen as evolving from a traditional vantage point: there lies the profoundly innovative nature of Liking's ritual drama⁷¹.

Au niveau générique, nous avons vu que la perspective traditionnelle d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* se manifeste par le recours à l'épopée m'vet et au conte, genres hérités de l'oralité africaine. Au niveau sémantique, elle se manifeste tant par certaines remarques apparemment anodines des personnages — comme celle de la Voix off du premier tableau, parlant de «la merveilleuse épopée (page 8)» de Firoun, ou celle des conteurs mentionnant «l'épopée des déchirements (VII, page 26)» que par l'apparition dans le texte de certains motifs fortement connotés. Du transafrique-bateau-bus, reliant le Golfe de Guinée au Cap de Bonne-Espérance, il est ainsi dit: «C'est le bateau des contes qui n'accoste qu'à minuit (VII, page 28)». Or ce bateau des contes est symbolique à plusieurs niveaux: non seulement, il porte l'étendard du mélange des genres revendiqué par Werewere Liking (c'est à la fois un bateau et un bus), mais encore et surtout il véhicule une nouvelle lecture de l'histoire du continent africain, puisque au trajet d'Est en Ouest des bateaux négriers reliant l'Afrique à l'Amérique, il oppose un trajet intra-africain orienté du Nord au Sud. Notons à ce propos que le transafrique-taxi-brousse, dont le transafrique-bateau-bus prend le relais, se déplaçait quant à lui d'Ouest en Est — du Burkina Faso au Nigéria, via la Côte-d'Ivoire, le Ghana, le Togo et le Bénin — comme s'il voulait nous proposer une autre alternative à l'axe Est-Ouest de la traite des esclaves. Mais surtout, cette géographie symbolique mise en place par Werewere Liking épouse celle du m'vet traditionnel, rappelée par Eno Belinga: «La topologie

⁷¹ «Lorsque Werewere Liking s'est fait connaître en 1978, elle a voulu montrer davantage de respect et de loyauté envers la tradition esthétique de ses ancêtres, en réorganisant le passé non selon une tradition "moderne" mais selon ses lois propres [...]. Pour la première fois sur une scène camerounaise, la société est vue évoluer à partir d'une perspective traditionnelle positivement connotée: là réside la nature profondément innovante du théâtre-rituel de Liking (Ma traduction, *op. cit.*, page 318)».

du m'vet est binaire d'orientation Nord-Sud selon l'axe des migrations anciennes, ou Est-Ouest selon la cosmogonie traditionnelle et le mouvement du soleil» note-t-il⁷².

L'aire traditionnelle du m'vet se situe à cheval entre le Nord-Ouest du Gabon, le Sud du Cameroun et le Nord-Ouest du Congo. Aire charnière entre l'Afrique de l'Ouest et l'Afrique centrale, elle a été le théâtre d'importants mouvements de population, avant l'époque coloniale. Aussi, le groupe Beti-Bulu-Fang a-t-il retenu de son histoire qu'il a été refoulé vers les forêts du Sud par des envahisseurs venus du Nord, puis vers l'Ouest et le Sud encore. Il a donc dû franchir des fleuves et affronter toutes sortes d'obstacles, dont les Bassa et les Pygmées. C'est pourquoi, dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, l'axe Ouest-Est du transafric-taxi-bus peut également se lire comme une alternative au trajet Est-Ouest emprunté lors de sa migration forcée par le peuple fang, peuple fondateur de l'épopée m'vet⁷³. L'axe Nord-Sud de la conquête a quant à lui été redéfini comme axe de la réconciliation, axe du mariage.

Le syncrétisme à la base d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* est à cet égard intéressant. L'auteur (elle-même d'ascendance bassa) effectue un renversement: elle réécrit ce que l'histoire a retenu comme guerre entre les Bassa, les Pygmées, les peuples du Nord et ceux installés sur les bords du Nil — lui préférant une version où, à la rencontre entre le Nord et le Sud, entre l'Est et l'Ouest, préside un désir de partage et la recherche d'un équilibre rompu. Tout en choisissant de rester fidèle aux grands principes organisateurs de l'épopée m'vet, Werewere Liking les passe donc au prisme de l'utopie. D'autre part, à ces grands principes organisateurs, elle ajoute des allusions à la récente histoire de l'Afrique, chaque étape du voyage de

⁷² Jacques Fame Ngondo, *op. cit.*, page 25.

⁷³ Selon la légende citée par Tsira Ndong Ndoutoume dans *le Mvet* (Paris, Présence Africaine, L'Harmattan, 3 vol., 1970, etc.) et rapportée par Bonaventure Mvé Ondo (*op. cit.*, pages 431/432). «le m'vet trouve son origine dans la volonté du peuple fang (page 431)».

Firoun étant amenée à coïncider avec une articulation majeure de l'histoire africaine. Les lieux évoqués deviennent par conséquent lieux symboliques.

Remarquons que le texte choisit de redessiner uniquement la géographie symbolique de l'Afrique subsaharienne, bien que Firoun soit seigneur du Sahara. L'immense basilique de Yamoussoukro est ainsi montrée comme symbole de la foi, détourné par un dictateur cherchant à s'assurer la reconnaissance de l'histoire⁷⁴. Sur les mêmes axes syntagmatique et paradigmatic se situent deux autres lieux géographiques, dont l'un («la prison des neuf frontières») est connoté négativement et l'autre (le Ghana du «rêve panafricain») l'est positivement. Au monument à vocation universelle qu'est la basilique, «la prison des neuf frontières» oppose en effet la réalité d'un continent fragmenté, où chacun garde jalousement sa nation. Quant aux alliances entre les peuples, que symbolisent les troupes de Samory et le rêve panafricain du Ghanéen Kwame Nkrumah, elles ne sont pas en mesure de contrebalancer les vexations infligées à Firoun et à ses compagnons de voyage à la frontière ghanéenne. Par la bouche même de son héros, le texte réduit la portée effective du rêve panafricain:

Prête-moi ton rêve, Osagyefo
 Ton rêve comme un papier-cul
 Pour essuyer d'un revers leurs mesquineries
 Comme des vomissures sur leurs frontières-caca (IV, page 19).

À l'aide du Chœur et des Conteurs, il file la métaphore scatologique, seule susceptible de rendre compte de la situation actuelle de l'Afrique:

Quand il rêvait, Nkwame, il rêvait continent [...]
 Et ses frères lui disant: Ashanti d'abord
 Il insistait: Afrique, je vous conjure!
 On lui répondait: Nation avant tout!
 On lui parlait de crises intérieures
 On lui expliquait querelles intestines

⁷⁴ Consacrée par le pape Jean-Paul II en 1990, la basilique de Yamoussoukro est à ce jour, le plus grand édifice du culte chrétien dans le monde.

Lui rêvait d'intestins au grand air [...].
 Mais les politicards ont voulu rêver petit
 Et ils ont engendré des nations comme des crottes
 Jaillies de leurs querelles intestines (IV, pages 19/20).

Dans le passage en revue de la situation de l'Afrique morcelée, il est fait allusion à une autre figure héroïque: celle de Thomas Sankara qui, tout comme Samory ou Nkrumah, a osé rêver grand⁷⁵. Mais le chant de «Sankara», entonné par Firoun et le Chœur, ne parvient pas plus à racheter la corruption ambiante que ceux de «Tombouctou» (où est invoqué Samory) ou d'«Osagyefo» (Nkrumah). En définitive, du rêve de Sankara demeure uniquement «un groupe de jeunes gens habillés en "Faso Dan Fani", march(a)nt en brandissant une pancarte "*In memoriam Sankara*" (II, page 12)» et le salut militaire d'un sankariste dissimulé, le gendarme à galons qui, peu de temps auparavant, avait repoussé Firoun sur ces mots sans équivoque: «Mais les frontières, ma foi, on n'en ouvre pas aux Firoun et Ag Machin d'espions libyens. Allez, ouste! Ce n'est pas ici l'amour et l'espoir (*ibidem*, page 11)». Voilà qui, au niveau sémantique également, marque l'échec des idéologies dans l'Afrique postcoloniale.

Mais le mariage de Firoun avec Ngolobanza a bien lieu et avec lui l'harmonisation du continent africain. Le mythe se creuse ainsi une place dans l'histoire événementielle, permettant à la voix-off du premier tableau — relayée plus tard par celles des Conteurs — de prendre racine dans un temps idéologique. Ce temps idéologique n'est rien d'autre que «le désir d'une autre histoire possible, mais sans "lieu", déterritorialisée» évoqué par Régine Robin, dans sa lecture de Pierre Barbéris. L'ironie veut néanmoins que Werewere Liking ait recours à une métaphore on ne peut plus spatialisée — gravée à même la chair du continent africain — pour faire

⁷⁵ Né en 1950, Thomas Sankara est devenu le premier président du Burkina Faso en août 1983. Il a gouverné avec l'appui de Comités de défense de la révolution, d'obédience marxiste. Il se voulait un adepte modéré du panafricanisme de Kwame Nkrumah. Son second, le capitaine Blaise Compaoré, l'a fait assassiner en octobre 1987.

advenir cette histoire déterritorialisée. Reste que pour aborder aux rives de l'idéologie, le seul moyen dont dispose un auteur est un jeu sur la dimension temporelle du récit; travail formel s'il en est.

Dans un passage déjà mentionné du *Prince et du marchand*, Barbéris parle de la nécessité de mettre en place «un autre temps que celui relativement immobile de l'épique et celui par trop conjurateur du dramatique», un temps idéologique confronté au défi majeur de la narration résolutive. Or, puisque «il faut bien quitter le théâtre pour raconter comment ça s'est fini»⁷⁶, *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* pose ce problème de la narration résolutive en termes vraiment novateurs: le titre livrant de prime abord le secret de la fable, il n'est pas besoin de quitter le théâtre pour raconter comment ça s'est fini. Mais il faut y entrer afin de prendre conscience des moyens dont dispose l'idéologie pour se mesurer à l'histoire événementielle, moyens qui sont aussi et avant tout de nature formelle.

En conclusion d'«Analyse sémiotique des textes», le Groupe d'Entrevernes rappelle que ce qui se perçoit comme sens se décrit comme forme. Cette forme se doit d'être opératoire, toute signification résultant du jeu entre ses composantes. L'analyse sémiotique d'un texte (ou analyse de la forme d'un texte) présuppose donc une description. Elle a comme postulat l'existence d'un niveau de surface et d'un niveau profond. Les structures profondes, aussi nommées «structures logiques», permettent d'élaborer le code qui commande et qui articule les structures de surface; c'est-à-dire qu'elles permettent «[...] le passage du palier de la grammaire narrative qui gère l'ordonnance discursive au palier profond qui est d'ordre logique»⁷⁷. Au niveau de surface, dominant deux composantes organisatrices: la

⁷⁶ Mot de Pierre Barbéris, *op. cit.*, page 92.

⁷⁷ «Analyse sémiotique des textes», Jean-Claude Giroid & Louis Panier, Presses Universitaires de Lyon. Reprise et développement d'une série d'articles publiés entre 1976 et 1978 dans la revue *Sémiotique et Bible*, sous le titre «Rudiments d'analyse», page 192.

«composante narrative», réglant la succession et l'enchaînement des états et des transformations; la «composante discursive», réglant l'enchaînement des figures et des effets de sens. Au niveau profond, sont aménagés deux plans d'organisation: un «réseau de relations», effectuant un classement des valeurs de sens en fonction des rapports qu'elles entretiennent entre elles et un «système d'opérations», organisant le passage d'une valeur à une autre. Faire l'analyse narrative d'un texte, c'est d'abord établir un classement des énoncés d'état et des énoncés de faire — lesquels sont par la suite transcrits sous la forme de «programmes narratifs», avec les rôles actantiels qui leur correspondent. Cependant, c'est uniquement en usant d'un procédé artificiel qu'on peut parvenir à dissocier le plan narratif du plan figuratif d'un texte — la signification se jouant constamment au croisement de ces deux plans, puisque la forme narrative (par essence abstraite) prend en charge des contenus spécifiques, variables selon les discours et les textes. D'où la nécessité d'observer la forme que prennent ces contenus et leurs modes d'organisation. C'est ce que fait l'analyse discursive.

Elle s'opère sur les mêmes éléments que l'analyse narrative, mais reprend ce que la première opération avait laissé de côté. Elle s'effectue par ailleurs à partir de «figures», qui actualisent les rôles actantiels et les fonctions qu'ils remplissent. Ces figures s'organisent en réseaux relationnels désignés comme «parcours figuratifs» et chargés quant à eux d'actualiser les programmes narratifs. Les ressemblances existant entre les divers parcours figuratifs amènent à la mise en place d'une «configuration discursive», dont les programmes narratifs ne sont qu'autant de réalisations particulières. Or, dans la mesure où les configurations discursives peuvent être rapportées à l'acteur à l'aide de «rôles figuratifs» (couramment étiquetés «rôles thématiques») constituant comme des condensés, des résumés de tout le parcours, l'acteur constitue une plaque tournante entre rôles actantiels et

rôles thématiques; c'est-à-dire entre programmes narratifs et parcours discursifs.

Pour poursuivre l'analyse d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, je choisis de prendre uniquement en considération le niveau de la grammaire narrative et de négliger le palier profond, d'ordre logique. Plus précisément, l'acteur (ou «sujet opérateur», selon la terminologie greimassienne) me semble ici constituer un point de départ analytique pertinent en raison même de sa position stratégique au carrefour des structures narratives et discursives des textes. L'acteur central d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* est le héros éponyme de l'épopée: dans le titre, il occupe la position de sujet grammatical, comme si Werewere Liking cherchait par là à confirmer le parallélisme existant entre le plan narratif et le plan linguistique de l'œuvre. Cependant, l'objet de la quête (ou «objet narratif») n'est pas ici l'objet grammatical de la phrase titre — ou du moins, la rencontre entre l'objet narratif et l'objet grammatical a lieu sur une base apparemment accidentelle. À la question de Hina Ini, «Ah, où sont donc passés les maîtres de l'équilibre? Ont-ils à jamais fermé les portes de la renaissance pour moi et les miens?», Firoun donne la réponse suivante: «Je ne puis me résigner à cette impuissance. Il faut que je parte, Mère. Bénis-moi et autorise-moi à partir (prélude: L'assemblée mystique, page 5)». L'Objet de sa quête, bien que non explicitement désigné, est donc l'équilibre de Hina Ini, la Terre-Mère — ou encore l'harmonie du continent africain. C'est donc une quête de nature idéologique. Pourtant, comme dans *Je soussigné cardiaque* ou dans *la Parenthèse de sang*, il semble que l'appréhension du sens idéologique de l'œuvre passe ici par des représentations concrètes. Avant d'être la Terre-Mère, Hina Ini est ainsi, pour les lecteurs ou les spectateurs d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, un corps de femme. La didascalie introductive, qui s'attache à décrire sa «douloureuse

métamorphose (prélude, page 5)», se termine sur cette note alarmante:

On sent un profond déséquilibre, une très mauvaise circulation d'énergie ou, pire, une monstrueuse carence dans cette circulation, dans ce corps... Un corps comme la masse continentale africaine, à l'envers (*ibidem*).

Le rapprochement entre le corps de Hina Ini et le continent africain — qui intervient uniquement dans un second temps — est fait par le biais d'une association d'idées apparemment des plus spontanées; d'où l'aposiopèse. Par là, l'auteur nous invite à lire *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* comme un texte où le plan anecdotique prime le plan idéologique. Plus précisément, pour appréhender toute la portée idéologique du texte, il est nécessaire de pénétrer tout d'abord dans l'univers mythique qu'il met en place, de l'accepter comme un postulat — en dépit de ce que Harald Weinrich nomme «le scandale provoqué par la narration mythologique»⁷⁸. Jacques Chevrier souligne pour sa part l'interférence du mythique et du laïc dans la réalité vivante de la tradition orale, telle qu'elle se pratique aujourd'hui:

[...] De nos jours encore, note-t-il, certaines compositions orales font explicitement référence à des mythes de création. Ainsi en va-t-il du «mvet», l'épopée des Fang du Gabon et du Cameroun, dont la récitation par le «mbôm-mvet», le toucheur de cithare, contient toujours l'évocation des liens qui rattachent l'homme à l'ensemble de la création et du cosmos [...]⁷⁹.

C'est la raison pour laquelle Firoun peut être lu comme un avatar du «héros

⁷⁸ «Le terme reflète l'étonnement éprouvé par ceux qui, comme nous, ont l'habitude de raisonner sur des objets de haute importance, devant ceux qui — autrefois ou ailleurs — ont l'habitude, eux, de parler *narrativement* de ces mêmes objets. Sont considérés comme objets de haute importance avant tout les phénomènes qui dépassent la dimension de tous les jours et dont le maniement ou l'explication demande un effort extraordinaire. Aujourd'hui et chez nous la science a la charge de cet effort. Autrefois et ailleurs, le mythe sert aux mêmes fins. Le mythe se trouve donc défini par son contenu (la haute importance, la grande dimension) aussi bien que par sa forme (le style narratif), et ce que nous avons appelé le scandale provoqué par le mythe est de toutes pièces une création de l'âge moderne, lequel a dissocié de plus en plus les sujets de haute importance et le style narratif (Harald Weinrich, «Structures narratives du mythe», *Poétique I*, 1970, page 26)».

⁷⁹ Jacques Chevrier, «Présence du mythe dans la littérature africaine contemporaine», *op. cit.*, page 94.

civilisateur» mythique. Mais cette filiation, bien que mettant à nu la nature idéologique de la quête de Firoun, n'éclaire que d'une lumière diffuse le lien existant entre sa recherche de l'harmonie pour le continent africain (ou de l'équilibre de Hina Ini) et son départ, posé pourtant comme nécessaire. Où en effet, dans l'Afrique contemporaine, est-il en mesure de trouver l'harmonie? Surtout, comment la reconnaître?

Intervient ici ce que le Groupe d'Entrevernes place sous l'étiquette de «Compétence du sujet opérateur» ou «Modalisation des énoncés du faire» et qu'il définit comme «la modalisation du faire» ou «modification de la relation du sujet opérateur au faire [...] inscri(vant) une certaine qualité du faire du sujet (*op. cit.*, page 30)»(dans la mesure où faire selon le devoir ou selon le vouloir, ce n'est pas la même chose). Or, dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, est occultée la question de la compétence du sujet opérateur et donc du statut de l'objet modal: il n'est dit posséder ni force surhumaine, ni sagesse hors du commun et se singularise uniquement dans la fable par le fait qu'il est le fils de la Terre-mère. Dans l'univers parallèle du discours d'où s'exprime la Voix off, le héros est celui qui défie le Créateur en osant travailler le «huitième jour de la huitième lune (I, page 8)». Pourtant, le seul fait que Firoun ait choisi d'agir, qu'il ait préféré la révolte à la soumission, le désigne de prime abord comme un être héroïque, destiné à mener à bien une mission importante.

Au cours du premier tableau, le Patriarche parle en des termes exaltés de Firoun Ag Al Insaar, revenu vers les siens pour réussir cette fois la grande union. Un peu plus loin, la métaphore devient christique: il est cette fois question du Touareg comme «le grand déchireur d'épines (page 9)». Possédant à la source le vouloir-faire et le pouvoir-faire qui en découle, il lui reste cependant à acquérir le savoir-faire. Le seul véritable défi auquel est confronté Firoun (et auquel est confronté le lecteur/spectateur) est en effet

d'ordre cognitif: comment re-connaître l'objet de la quête? Or cette dimension cognitive centrale permet de lire *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* comme un récit initiatique — lecture corroborée par la présence aux côtés de Firoun d'adjuvants désignés par le Patriarche comme les «vingt-deux arcanes majeures d'une Afrique oubliée (prélude: l'assemblée mystique, page 6)».

Pour reprendre la distinction faite par Pierre Barbéris dans *le Prince et le marchand*, ces vingt-deux acteurs — au nombre desquels figurent trois guides et trois conteurs — ont surtout une fonction instrumentale, puisqu'ils ne font rien bouger dans la fable et ne sont ni le lieu ni le moyen d'une quelconque interrogation: ils se situent en fait en dehors de la fable. Mais il serait quelque peu hâtif de voir dans les guides et les conteurs des catégories mortes, le récit étant bien ici source de dynamisme. En même temps qu'ils annoncent le retour de Firoun, les guides sont par exemple chargés de guider ses pas. Les conteurs ont quant à eux un œil tourné vers le passé et l'autre vers l'avenir: ils ont pour mission de «raconter aux peuples le pourquoi de ces aujourd'hui trop cuits *et (de) préparer avec eux les futurs à conter (prélude, page 7)*»⁸⁰. Enfin, le rôle dynamisant du récit, et donc des guides et des conteurs, apparaît clairement dans les tableaux VI et VII où, après avoir vainement tenté d'indiquer à Firoun le chemin à suivre, ils interviennent directement dans son initiation en se faisant porte-parole de sa détresse auprès de Hina Ini:

Les guides: Patience, Mère, il apprendra. Explique-lui, il t'écouterà. Comprends-le, il ne sait plus. Il réagira et agira dès qu'il saura [...].

Les conteurs: Patience, Mère, il apprendra. Laisse-nous lui raconter, il retiendra qu'à seigneur de guerre, seigneur et demi [...]. (VII, La guerre, pages 29/30)

⁸⁰ Je souligne.

Le Patriarche remplit quant à lui la fonction de Destinateur de l'épopée m'vet, dans la mesure où il rend possible le départ de Firoun en lui assignant guides et conteurs, ce qui équivaut à une bénédiction du voyageur et à la reconnaissance du caractère légitime de sa quête.

Le Patriarche ne remplit pas seul la fonction de Destinateur, car c'est bien la parole d'Hina Ini qui pousse Firoun au départ. Il n'intervient que dans un second temps, comme outil rendant possible le voyage du Touareg et il n'a jamais véritablement voix au chapitre: tout était déjà joué avant même son entrée sur scène. Mais sans cette intervention, pas de voyage possible. Aussi est-il plus juste de noter que la fonction de Destinateur est ici occupée consécutivement par les trois acteurs que sont Hina (l'instigatrice), Firoun (le décideur et l'acteur central) et le Patriarche (l'instance paternelle). Cette complémentarité inscrite à la source d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* contient en germe toute la symbolique de l'œuvre; l'harmonie recherchée par Firoun n'étant elle-même rien d'autre qu'une forme de complémentarité entre les différentes parties de l'Afrique. Les Adjuvants et les Opposants rencontrés par le Touareg au cours de son périple peuvent également se lire sous l'angle de la complémentarité, puisqu'ils secondent dans leur tâche le chœur des vingt-deux.

Aux aides minimes et de nature essentiellement symbolique que sont Sankara, Nkrumah et Chaka, s'ajoutent des adjuvants plus actifs quoique plus modestes. Blamakan la Baoulé se constitue par exemple guide du Touareg dans Yamoussoukro: en lui faisant visiter la capitale ivoirienne, elle dirige elle aussi les pas de l'homme bleu et l'aide à distinguer la vraie beauté de sa cité de ses beautés artificielles, tributs à la mégalomanie. En définitive, elle lui enseigne que tout reste à inventer à Yamoussoukro. Assala la Yoruba aide pour sa part Firoun à pénétrer au Ghana et lui donne cette leçon de sagesse: «[...] Ne gâche pas ta vie ici, pour quelques cidis!

Donne-leur un peu d'argent et continue ta route. N'as-tu pas d'objectifs plus importants dans la vie (IV, pages 18/19)». Enfin, Suzanne Wenger l'Européenne et Ngolobanza la Pygmée guident elles aussi Firoun dans sa recherche de l'harmonie. Leurs rôles sont cependant plus développés: l'Européenne est venue procéder en Afrique à un mariage de civilisation. C'est la première fiancée potentielle du Touareg. Mais le mariage n'aura pas lieu, car Firoun ne sait pas passer outre aux querelles intestines de l'Afrique:

Oui, se lamentent les Conteurs, si le Targui ne se voyait pas (les uns) comme tout blanc et ne voyait pas les autres que tout noirs. S'il acceptait de devenir semence et le génie, pluie... Mais il préféra parler de seigneurs nobles d'un côté et de vassaux et d'esclaves de l'autre [...]. Agrippé à ses haines congénitales, à ses devoirs de vengeance, de traîtrise et de razzia des vaincus, il ne devint pas semence et ne se laissa pas arroser par la pluie des génies. Il s'agrippa à son sabre, dans une fuite de la rencontre... (intermède, page 25).

La rancune de Firoun envers ses anciens maîtres, les colonisateurs, n'est apparemment pas aussi appuyée que ces haines congénitales. C'est pourquoi la victoire devait nécessairement consister pour le Touareg non pas à joindre son sort à celui des autres peuples africains par l'intermédiaire d'une étrangère, mais à prendre directement pour épouse la fille d'une tribu ennemie. Le rôle de Ngolobanza gagne donc en force dramatique à la suite des fiançailles manquées de Firoun avec Suzanne Wenger. Elle se plaît d'ailleurs à mettre à nu le lien étroit qui lie ce mariage à la quête de Firoun, en soulignant qu'on n'épouse pas une personne mais une vision du monde qu'on prolonge, une culture: c'est un choix, une lourde responsabilité.

Bien qu'apparemment incident à la quête centrale, le mariage annoncé dès le titre est donc le véritable aboutissement du périple du héros. L'Objet narratif — l'équilibre appelé de tous ses vœux par Hina Ini dans le prologue — est dès lors clairement posé: c'est un équilibre entre les énergies

les plus élémentaires, susceptible de garantir un minimum vital à toutes les populations de la planète. *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* ne pouvait se conclure autrement que par l'union programmée dans le titre. Cependant, puisque ici comme chez Sony Labou Tansi les éléments de nature symbolique se manifestent concrètement, le texte se ferme sur la description d'un cataclysme — mais d'un cataclysme positivement connoté:

Le jour se lève, la forêt laisse entrevoir au loin le désert. Entre les deux, les représentants des peuples se sont apprêtés avec leurs différents instruments de musique. Toutes les musiques telluriques, aquatiques et aériennes de l'Afrique vont à la quête les unes des autres. Même les coquillages des anciennes mers, qui avaient abandonné le Sahara, se remettent à chanter de concert avec les conques d'escargot des forêts. Firoun et Ngolobanza arrivent dans leurs costumes de cérémonie pygmées. Les génies de la brousse les encerclent et leur remettent des instruments de musique. Lorsque Ngolobanza et Firoun se mettent à jouer, un chemin s'ouvre dans la forêt et de l'eau jaillit à leurs pieds [...] (IX, page 39).

C'est clairement grâce à l'opiniâtreté des femmes que l'harmonie obtient finalement le dessus. En plus d'occuper majoritairement la position narrative d'adjuvantes⁸¹, elles appartiennent à une culture matrilineaire où l'image de la mère prime celle du père: Firoun est ainsi présenté par les Conteurs comme le fils de sa mère. Par ailleurs, l'Européenne Suzanne Wenger est une polyandre, ce qui n'est pas anodin: en terre africaine où la polygamie est monnaie courante, cette figure haute en couleurs a nécessairement une visée dynamisante, voire polémique. À la valorisation des femmes dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* ne répond cependant pas une dévalorisation des hommes. En effet, si gendarmes et guerriers sont négativement connotés, d'autres personnages masculins —

⁸¹ Même des personnages secondaires au plan narratif — comme Abiba, la Sankariste, et l'Agent des frontières — peuvent être lus positivement: Abiba a conscience de l'importance de la mission de Firoun (elle devient son disciple, après avoir été celui de Thomas Sankara); l'agent-femme, bien que corrompue, laisse en définitive Firoun pénétrer au pays de Nkrumah.

au nombre desquels Firoun, les Guides, les Conteurs et le Patriarche — sont présentés sous un jour positif. Ici encore, la notion de complémentarité peut être convoquée, tous les personnages d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* aidant à la mise en œuvre d'un processus qu'aucun d'entre eux ne contrôle entièrement. D'où leur dimension tragique. Firoun en particulier est instrument des dieux et non pas dieu lui-même, comme le signale l'un des Conteurs:

Est-ce la forêt qui avançait à l'intérieur de Firoun ou Firoun qui avançait dans la forêt? demande-t-il. Des génies de l'Ituri le guettaient: ici un masque Pendé, là une marionnette Kuyu s'allongeaient indéfiniment entre les arbres géants. Un son de grillon, de crapaud ou d'oiseau semblait diriger le voyageur vers une destination préétablie, ce qui ne semblait pas à son goût: Firoun se refusait à cette sensation de dépendance en cherchant à se diriger ailleurs. Il s'empêtrait entre les lianes, perdait son turban, ce qui l'irritait et lui arrachait des jurons (VIII, page 34).

Il s'agit donc d'une forme de complémentarité autant entre le masculin et le féminin qu'entre le divin et l'humain.

J'ai déjà mentionné la place qu'occupe l'initiation dans le théâtre et en particulier dans le théâtre-rituel de Werewere Liking: elle a pour rôle de venir au secours du mythe, afin d'aider à la résolution des conflits modernes et à la restauration de l'équilibre perdu. Dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, le jeune initié — personnage caractéristique des contes africains — emprunte les traits du héros épique: en devenant un homme, il accède du même coup au statut de héros bienfaiteur. Le foyer que fonde Firoun avec Ngolobanza a par conséquent une valeur essentiellement référentielle, et la complémentarité masculin/féminin, divin/humain doit être lue comme étant intimement liée à la triple appartenance générique de l'œuvre, à son hybridité. Cette hybridité explique le fait que les aventures du Touareg se démarquent assez nettement de celles des héros traditionnels du m'vet. En

effet, rejetées dans un passé lointain où les hommes sont fils des dieux, liées souvent à des mythes génésiques et à des migrations imprécises, ces dernières prennent en général des proportions oniriques, paroxystiques. C'est aussi le cas de leurs héros.

En situant les aventures du Touareg dans un cadre spatio-temporel extrêmement précis, qui coïncide avec l'univers de référence des lecteurs/spectateurs, Werewere Liking s'attaque à un des traits constitutifs majeurs de l'épopée. Elle impose une fin extra-ordinaire à l'histoire ordinaire du continent africain, ne faisant donc pas œuvre d'historienne mais jouant pleinement son rôle de poétesse. Par ailleurs, elle nous incite à nous interroger sur l'histoire; c'est-à-dire sur la représentation du continent africain. Or l'histoire est traditionnellement le fait du griot, par le biais de l'épopée. Apportons ici une précision, à la suite de Kesteloot et de Dieng:

Il y a quelque chose d'artificiel à vouloir «plaquer» sur les civilisations étrangères, les concepts européens, et singulièrement la taxinomie, écrivent-ils. En fonction de ce principe [...], on ne devrait parler des genres qu'en utilisant la taxinomie locale à l'ethnie concernée... mais ce serait l'arrêt de mort de la littérature comparée! Si nous estimons inopportun de dénommer les littératures d'autres régions du monde de façon à les forcer à s'insérer dans les catégories stylistiques européennes, il s'avère cependant pertinent d'y reconnaître les œuvres qui offrent des formes et des contenus analogues à des genres européens, comme les proverbes et les fables par exemple. Et les épopées (*idem*, page 30).

Les auteurs précisent un peu plus loin que — s'il faut utiliser des termes comme «histoire», «tradition», «exploit» pour obtenir d'un griot traditionnel une «épopée», puisque le terme n'a pas de correspondant exact en langues africaines — tout griot sait néanmoins distinguer entre la chronique (*xewxew demb*) et l'épopée (*woy jaloore*), qui sont deux réalisations verbales de structures différentes de ce qu'il ressent comme histoire.

En reprenant à son actif le rôle du griot, mais en le faisant en tant que femme inscrite dans son époque, Werewere Liking propose donc une nouvelle approche de l'épopée. Elle suggère la possibilité d'une épopée moderne, vibrant au rythme de cette fin du XX^e siècle. C'est la raison pour laquelle, alors que certains des facteurs à la base d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* sont directement hérités du m'vet; d'autres résultent d'une transposition, d'une projection du m'vet. À la base de l'«épopée m'vet pour une Afrique présente», se trouvent donc deux questions-postulats: Que serait l'épopée (et singulièrement, le m'vet)⁸² si elle prenait en compte les événements ayant bouleversé le continent africain depuis qu'il a été majoritairement rendu à lui-même, à l'aube des années 1960? Peut-on postuler l'avènement d'une nouvelle forme d'épopée, appelée de tous ses vœux par cette fin de millénaire?

Je conclus ce premier volet de ma thèse sur une réflexion du dramaturge togolais Senouvo Agbota Zinsou. À son compatriote Sélom K. Gbanou, le questionnant sur la dénonciation de la dictature à l'œuvre dans *le Prince de Wouya* — étant entendu que même «l'écrivain-conteur (est) assimilable à un dictateur en ce qu'il crée des personnages, un monde soumis à ses désirs, un univers qu'il met au pas » — il répond:

(La question) est de savoir si nous ne sommes pas tous, chacun à son niveau, un peu dictateur et si nous ne détruisons pas beaucoup d'esprits, de corps, l'imagination et les rêves de ceux qui nous entourent pour la simple raison que, placés dans une situation particulière, nous abusons de la part de pouvoir que nous avons [...]. Le conteur n'est pas le seul à exercer ce pouvoir dictatorial, il n'en est qu'un symbole. Tous les pouvoirs totalitaires

⁸² «Le mot "m'vet" renvoie à tout ce qui touche aux épopées de l'aire culturelle du groupe Bédi, Bulu, Fang. Il désigne tout à la fois l'instrument qui sert de support musical au récit épique, ensuite le joueur ou le barde, autrement dit non seulement celui qui sait user de cet instrument, mais encore celui qui sait déclamer ces "textes" chantés, par ailleurs, la musique, et enfin le genre particulier de récit notamment, tant au plan thématique que structurel. C'est dire que le Mvet est "encyclopédique véritable [Eno Belinga]" voire "synonyme de culture fang [P. Ndong-Ndoutoume, cité par P. Boyer]." (Bonaventure Mvé Ondo, "Les épopées du Mvet des Bulu-Fang", in *les Épopées d'Afrique noire*, ibidem, page 428)».

sont diaboliques. Diaboliques par ce qu'ils détruisent autour d'eux, diaboliques quand ils détruisent des personnalités, diaboliques quand ils détruisent le monde. Et le conteur dans cette pièce en est un. Et l'écrivain en est un (*op. cit.*, page 87).

Conclusion d'étape

Dans le premier chapitre de ce travail, je me suis brièvement arrêtée sur la théorie développée par Paul Zumthor dans *Essai de poétique médiévale*, selon laquelle, même en tant qu'événement ayant sa place dans l'histoire, le texte littéraire ne parvient jamais à se débarrasser complètement de son statut de signe. Elle m'a en effet paru offrir une clé de lecture intéressante pour les œuvres de mon corpus, car réunir sous une enveloppe dramatique des genres aussi différents — et différemment reçus — que le conte et l'épopée est une gageure relevant d'une lecture originale de l'«histoire». Sous ce concept clé, se cachent en fait trois réalités différentes: à l'histoire que l'on reçoit (le patrimoine), s'opposent l'histoire qui se dessine sous nos yeux (l'actualité) et l'histoire à l'écriture de laquelle on contribue par la réception et par la narration (les «futurs à conter», dont parle le Patriarche d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*).

La réflexion de Senouvo Agbota Zinsou sur le fait que tout écrivain est dans une certaine mesure un dictateur me semble précisément renvoyer au problème de la constitution de l'histoire: c'est parce que le signe est indissociable de l'événement que l'écrivain, dont la fonction est de jouer sur les signes, est en mesure de s'inscrire dans l'histoire et de faire acte politique. Le fait que des personnages de contes traditionnels comme la Tortue qui chante aspirent à quitter l'univers fictif dont ils procèdent pour se creuser une place dans l'univers de référence des lecteurs/spectateurs peut donc être lu comme une allusion directe à la condition de l'écrivain lui-même.

En raison même de la lecture historique pour laquelle j'ai opté, la typologie à laquelle j'aboutis à la fin de ce premier volet est partielle; le jeu

sur le signe et l'événement (c'est-à-dire sur le patrimoine et l'actualité, la narration et la réception) n'étant qu'un procédé de composition parmi d'autres et ne pouvant à lui seul rendre compte de tous les problèmes d'esthétique théâtrale posés par les œuvres de mon corpus. D'où le fait que je n'ai pas entrepris l'analyse de pièces comme *l'Homme qui tua le crocodile* et *Tarentelle blanche et diable noir* de Sylvain Bemba; *Soba ou Grande Afrique* de Porquet Niangoran; *De la chaire au trône* d'Amadou Koné et *la Guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou. De même, j'ai passé sous silence *la Queue du diable* de Werewere Liking. Les étudier sous l'angle historique m'a en effet paru devoir ouvrir sur des remarques redondantes ou peu concluantes. Je me propose de les examiner sous un angle plus purement esthétique dans le deuxième volet de ce travail, où je me pencherai sur les problèmes posés par ces œuvres innovatrices, qui relèvent à la fois de l'oralité et de l'écriture, mais qui sont avant tout des pièces de théâtre.

DEUXIÈME PARTIE:

La scène fictive: recréation des spectacles de l'oralité au cœur de l'écriture

Les mots que j'emploie,
Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes
(Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*, «La Muse qui est la grâce»).

I. Méthodologie

Dans *le Langage dramatique*, Pierre Larthomas note qu'il existe une opposition marquée entre langage poétique et langage dramatique — le mot «langage» étant pris ici dans son acception la plus large¹:

En réalité, écrit-il, l'opposition est de nature entre les deux langages poétique et dramatique et il importe d'en donner les raisons. La première tient au fait qu'à la simplicité relative du premier s'oppose la complexité du second qui sans cesse résulte d'un compromis délicat entre des éléments fort différents [...]. Le poème est parole et uniquement parole; le langage dramatique est accord ou désaccord de la parole avec le geste, le décor, une action, une situation et une façon particulière de vivre ou de faire vivre le temps. Dans le poème, la valeur de la parole est absolue; au théâtre, elle n'est que relative (*op. cit.*, page 362).

De l'aphorisme final, il fait découler le second critère permettant de distinguer le langage poétique du langage dramatique. Seul ce dernier est double, c'est-à-dire adressé à la fois au personnage sur la scène et au spectateur dans la salle, et permet à l'œuvre dramatique d'être avant tout «représentation, spectacle, utilisation et non plus expression de la parole (*ibidem*)». C'est pourquoi un vers de théâtre ne peut être dramatique que

¹ Pour l'auteur, les quatre éléments que sont «le temps», «la situation», «l'action» et «le cadre» — bien que n'étant pas des parties inhérentes au langage — le conditionnent si fortement qu'on ne saurait les laisser de côté. Il note: «Nous verrons qu'une des caractéristiques du langage dramatique est de souligner le rôle joué par ces quatre éléments; de les unir à la parole elle-même plus qu'ils ne le sont dans la vie, de leur donner, de ce fait, une fonction valorisante ou revalorisante. Quant à la parole elle-même, elle est loin — et c'est une autre de ses caractéristiques —, de se limiter aux seuls éléments verbaux. Elle s'intègre dans tout un système de signes dont elle ne constitue qu'un élément, si essentiel soit-il. Dans la conversation la plus ordinaire, signifie, en même temps que tout ce qui est dit, tout un ensemble de réactions corporelles (gestes, jeux de physionomie, attitudes diverses) que nous désignons sous le terme de "gestes" [...]. Vient enfin ce qui est dit, au sens strict du terme, et il sera utile ici de distinguer, comme le font les linguistes, entre les faits prosodiques qui n'entrent pas dans le cadre de la phonématique et les éléments verbaux proprement dits (*le Langage dramatique*, pages 48/49)».

dans la mesure où son potentiel poétique n'est pas pleinement exploité.

Déjà, dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal notait l'opposition existant entre «plaisir dramatique» et «plaisir épique» (que Larthomas appelle «plaisir poétique»), écrivant à propos des *Vêpres siciliennes*, du *Garia*, des *Macchabées* et de *Regulus* que ces pièces font beaucoup de plaisir, mais que ce dernier est d'ordre épique — le public aimant à entendre réciter des sentiments généreux exprimés en beaux vers — et non dramatique, dans la mesure où «il n'y a jamais ce degré d'illusion nécessaire à une émotion profonde»². Alors que les pièces à la source du plaisir dramatique intéressent vivement le public, le font pleurer et frémir; celles à la source du plaisir épique sont composées d'une suite d'odes bien pompeuses exprimant avec force des sentiments généreux. Il suffit, précise l'auteur, qu'elles soient amenées par quelques vers de liaison. Mon propos ne nécessite pas ici que je m'arrête sur la nature exacte de la distinction établie par Stendhal ou sur les critères qui la motivent. Remarquons simplement que, comme celle de Larthomas, elle est directement héritée de la théorie normative des formes de la tragédie et de l'épopée mise en place par *la Poétique* d'Aristote. Elle repose donc sur une longue tradition, qui affirme que l'alliance du dramatique et de l'épique (et partant, celle du théâtre et de l'épopée)³ est fondamentalement antinomique.

Larthomas souligne le caractère à la fois artificiel et sclérosant de cette opposition — identique à celle que fait Aristote entre la tragédie et la poésie dans le «genre» dramatique — et note qu'il vaudrait peut-être mieux se montrer plus sensible aux identités profondes en recherchant, au-delà des distinctions nécessaires, un principe commun. Il met ainsi l'accent sur le fait

² Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, coll. «Les Introuvables», 1993 (1823 & 1825), page 6.

³ Cette dernière affirmation mérite d'être nuancée, à cause de la différence de nature existant entre les genres constitués et les catégories génériques — différence que je développe dans le premier chapitre du présent travail.

qu'on ne peut se satisfaire d'une distinction entre pseudo-genres (entre les œuvres qui font rire *ou* pleurer et celles qui font rire *et* pleurer) ni d'une distinction établie sur des critères formels insuffisants (entre les œuvres en vers et celles en prose). À la suite de Jean Paulhan dans *les Fleurs de Tarbes*⁴, il affirme au contraire que les œuvres sont devenues des monstres hybrides en même temps que les genres perdaient de leur pureté. D'où la nécessité de se demander: Que faut-il entendre aujourd'hui par un genre littéraire? Quels sont les différents genres littéraires?

Pour répondre, on peut constater tout d'abord qu'il est nécessaire d'étudier les éléments qui déterminent le genre, de la création elle-même à l'utilisation de ce qui est créé: car l'auteur (au sens très large du terme), en choisissant tel ou tel genre, choisit une certaine forme (là encore au sens très large), recherche une certaine efficacité, d'une certaine manière: et son texte agit de telle ou telle façon sur un auditeur ou un lecteur qui est dans telles ou telles conditions matérielles ou dans telles ou telles dispositions d'esprit. L'étude de tous ces éléments a été trop souvent négligée; et, en ce qui concerne le théâtre, elle se révèle malaisée, si complexe est l'acte de création et si complexe l'acte de représentation (*op. cit.*, page 20).

D'où l'essai de classification et de définition des divers éléments du langage dramatique auquel se livre Larthomas. À sa base, le constat que le théâtre participe à la fois de l'écriture et de la parole: comme dans l'éloquence écrite mais d'une façon sensiblement différente, l'écrit y précède le dit. Le langage dramatique n'est donc au fond rien d'autre qu'un compromis, dont la nature est déterminée par l'alliance de l'écrit et du dit.

Plutôt que d'établir entre les genres dramatiques des distinctions plus ou moins artificielles, Larthomas prend donc ici le parti de rechercher le principe commun à tous les langages dramatiques pour définir les caractères généraux du langage dramatique et, en même temps, établir une méthode permettant de caractériser et de juger équitablement le style d'une œuvre.

⁴ Jean Paulhan, *les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1963 (1941).

Comme l'art est avant tout imitation et que tout auteur dramatique écrit son texte dans le but qu'il soit dit et joué, il choisit ici d'aller toujours du dit à l'écrit. Cependant, *le Langage dramatique* est construit sur un artifice que l'auteur met lui-même en lumière: l'opposition fondamentale existant entre l'objet à étudier et le fait même qu'on l'étudie; entre l'effort du stylisticien toujours tenté de regarder les textes au microscope et la rapidité de ces mêmes textes et de l'effet qu'ils produisent, lors de la représentation.

La méthode d'analyse retenue par Larthomas me semble surtout intéressante dans la mesure où j'ai choisi jusqu'ici de faire porter l'accent de mon travail non pas sur l'aspect proprement dramatique du théâtre contemporain d'Afrique noire francophone, mais bien sur son caractère essentiellement composite. Il me faut rappeler à ce propos qu'une de mes hypothèses de départ est justement que, de ce caractère composite, résulte le fait que le conte ou l'épopée ne précèdent pas le théâtre, mais qu'ils lui sont simultanés: ils ne se dissolvent pas dans le tissu théâtral, mais sont au contraire exhibés. Aussi l'histoire relatée, en plus d'être source d'enseignement pour les personnages mis en scène et pour le public, se situe-t-elle de façon quasi systématique au carrefour de la tradition narrative et (en ce qui regarde plus spécifiquement l'épopée) de la tradition historique d'un peuple.

C'est ce que résume parfaitement Paul Zumthor lorsque, dans *Essai de poétique médiévale*, il note que le texte épique est à la fois a-historique et hyper-historique. Or c'est en tant qu'événement totalement étranger à l'histoire que ce texte nous parvient, puisqu'il renvoie en dernière instance à son propre code et engendre ce qu'il signifie. Par conséquent, il est autant expérience sur le langage que langage signifiant; ou encore — pour reprendre la terminologie de Paul Zumthor — il est «jeu sur le signe et l'événement». En me penchant sur le caractère composite du théâtre

contemporain d'Afrique noire francophone, j'ai choisi de voir en quoi il participe à la fois du signe et de l'événement.

Dans *le Langage dramatique*, Larthomas écrit être trop convaincu de la spécificité de chaque genre (à condition qu'il soit défini à partir du langage) pour ne pas voir dans la confusion des genres une des tares de la critique contemporaine — à genres différents, méthodes d'étude différentes, le roman étant fait pour être lu et la pièce de théâtre pour être jouée: «l'entendre simplement l'appauvrit déjà; la lire risque de la rendre méconnaissable, si les lecteurs se contentent de lire et ne recréent pas la pièce, par un effort d'imagination dont beaucoup sont incapables (*op. cit.*, page 41)». C'est là une remarque de bon sens à laquelle j'acquiesce. Elle m'amène à poser comme nécessaire une lecture dramaturgique des œuvres de mon corpus non encore considérées. Pourtant, la dernière phrase me semble appeler quelques restrictions ou devoir être reformulée: tout d'abord, qu'est-ce qu'une «pièce, au sens vrai du terme»? Par ailleurs, pourquoi poser que la plupart des lecteurs sont incapables d'un «effort d'imagination» et que donc le texte théâtral est le plus souvent condamné à être méconnaissable? La lecture du *Langage dramatique* ne me paraît pas apporter de réponse suffisamment précise à ces deux questions. Il est donc préférable ici d'éviter le terrain glissant de la représentation théâtrale (qui devrait permettre de distinguer les «pièces au sens vrai du terme» de celles qui n'en sont pas) et de parler plutôt du texte théâtral comme d'une «machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà dit restés en blanc [...] »⁵. Jean-Pierre Ryngaert précise

⁵ Cité en épigraphe par Jean-Pierre Ryngaert dans *Introduction à l'analyse du théâtre*. L'auteur précise: «Ainsi Umberto Eco [in *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*] définit-il tout texte, et pas spécialement le texte de théâtre. Or, celui-ci a la réputation d'être une machine encore plus paresseuse que les autres, si l'on peut dire, à cause de sa relation équivoque avec la représentation. Anne Ubersfeld parle de «texte troué», plus troué en tout cas que les autres textes, puisqu'il présuppose un ensemble de signes non-verbaux avec lesquels ses signes verbaux entreront en relation dans la représentation (*op. cit.*, page 5)».

qu'en posant le problème de la place du lecteur dans tout texte, Umberto Eco rappelle que la lecture exige toujours un travail d'actualisation de la part du destinataire. Cependant, dans le cas d'un texte dramatique, cette actualisation ne se confond pas avec la mise en scène qui est une tâche concrète et datée: en présentant d'autres vides, elle peut s'avérer tout aussi «paresseuse» qu'un texte.

Cependant, malgré la différence de nature existant entre le texte et la représentation, tout discours littéraire portant uniquement sur le texte théâtral est invalidé à cause de ce qui est ressenti comme un manque originel. Jean-Pierre Ryngaert lui-même — qui choisit pourtant de ne jamais faire appel à des représentations ayant existé, de ne jamais invoquer la scène pour expliquer ou justifier le texte — ne perd pas de vue la pratique scénique à venir, reconnaissant par là avec Pierre Larthomas que le texte de théâtre est *en attente* de représentation. Le fait que l'un et l'autre critiques retiennent pour leurs analyses les œuvres traditionnellement étudiées que sont les classiques français (bien que Jean-Pierre Ryngaert fasse dans son ouvrage une place un peu plus importante aux écritures contemporaines) ne retire rien à la validité de leur travail, lorsque rapporté aux œuvres de mon corpus: le texte de théâtre est tout entier tendu vers une pratique scénique à venir. C'est vrai pour les «œuvres qui ont résisté au temps, et qui, sans cesse représentées, prouvent par leur succès auprès de tous les publics l'efficacité de leur langage (*le Langage dramatique*, page 447)». C'est vrai aussi pour les pièces classées comme «trop modernes» par Pierre Larthomas — catégorie dont relèveraient sûrement les œuvres de mon corpus. Notons donc clairement qu'elles sont elles aussi en attente de représentation mais que, dans la mesure où l'analyse du texte et celle de la représentation, bien que complémentaires, relèvent de démarches de nature différente, l'étude dramatique du seul texte théâtral me semble parfaitement envisageable.

Jean-Pierre Ryngaert précise que la lecture du texte est en principe une opération se suffisant à elle-même, puisqu'elle ne s'accomplit pas indépendamment de la construction d'une scène imaginaire. Par ailleurs, comme dans n'importe quelle autre pratique de lecture, elle entraîne l'activation de processus mentaux; ces derniers étant cependant ordonnés dans un mouvement qui saisit le texte «en route» vers la scène.

Le texte de théâtre se distingue de prime abord par une organisation typographique spécifique, alternance de masses textuelles et de blancs typographiques, dont se détachent en général le nom des personnages. Les masses textuelles sont composées des dialogues et du para-texte, ce dernier étant défini par Jean-Marie Thomasseau dans *Pratiques*, n°41 comme un «texte aléatoire, facultatif, provisoire, d'étendue variable [...], dépourvu de toute trace d'oralité mais "texte à voir" qui participe, lors de la lecture, à la mise en place de l'espace dramatique psychique du lecteur»⁶. Le dialogue occupe pour sa part une place centrale dans l'économie textuelle (bien qu'on trouve des pièces de théâtre faites d'un long para-texte ou d'un long monologue). Jean-Marie Thomasseau rappelle à ce propos que Louis Jovet pensait qu'une pièce est une conversation et définissait le théâtre comme «un art d'entrepailleurs et d'interlocuteurs»⁷. Dans le même numéro de la revue *Pratiques*, André Petitjean précise que l'écriture dramatique est fondamentalement d'essence conversationnelle, sous la forme de séquences et de répliques prises en charge par des personnages en interaction. Or, dès le moment où l'on pose que la valeur du dialogue théâtral réside dans sa volonté de reproduction mimétique de la parole quotidienne, une analyse contrastive de ce type de dialogue et de la conversation ordinaire paraît tout naturellement s'imposer. C'est à une telle analyse que se livre André

⁶ Jean-Marie Thomasseau, «Les différents états du texte théâtral», *op. cit.*, page 102. Il rappelle préférer le terme de *para-texte* à celui de *didascalies* ou de *texte secondaire*.

⁷ Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, page 129. Cité par Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, page 106.

Petitjean dans «La conversation au théâtre», ou encore Catherine Kerbrat-Orecchioni dans «Le dialogue théâtral»⁸.

L'ambition de Catherine Kerbrat-Orecchioni est cependant sensiblement différente de celle, essentiellement pédagogique, d'André Petitjean. La linguiste s'en explique assez longuement:

[...] À la différence de ce que l'on observe dans les textes romanesques, écrit-elle, un texte théâtral (envisagé sous sa forme écrite) se laisse analyser sans résidu — les didascalies exceptées — comme une séquence structurée de «répliques» prises en charge par différents personnages entrant en interaction, c'est-à-dire comme une espèce de «conversation». Ce qui m'intéresse donc et m'occupe, c'est de mettre à l'épreuve un certain nombre de concepts descriptifs élaborés dans le cadre de cette «pragmatique conversationnelle», en tentant de les appliquer, entre autres, au texte théâtral [...]. Il s'agit donc pour moi, comme pour P. Larthomas du reste, de confronter le fonctionnement de ces deux types de dialogues — «naturels» et théâtraux; mais, pour moi toujours, d'éclairer les premiers par l'étude des seconds, plutôt que de dégager en tant que telles les propriétés du langage dramatique. (*op. cit.*, pages 236/237)

S'en suit une démonstration en deux volets, portant d'une part sur la spécificité du dispositif énonciatif dans lequel s'inscrit le dialogue théâtral et d'autre part sur le caractère littéraire (donc artificiel) de ce type de dialogue. Catherine Kerbrat-Orecchioni en arrive à la conclusion que, du fait de son caractère stylisé et idéalisé par rapport à la conversation ordinaire, le dialogue théâtral se prête aisément à l'analyse conversationnelle. Il constitue même un objet d'études privilégié, «le tout étant bien sûr de ne pas prendre la simulation pour l'objet simulé, ni la carte pour le territoire (*op. cit.*, page 249)».

Mais chaque approche méthodologique — justifiable en soi dans la mesure où elle aide à une meilleure appréhension du dramatique — ne

⁸ *Op. cit.*, *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, pages 235/249. Cet article est une reprise de «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», *Pratiques*, n° 41, pages 46/62.

peut prétendre cerner totalement l'objet théâtral ni rendre compte de la théâtralité de l'écriture dialoguée, ainsi que le souligne Jean-Marie Thomasseau dans «Les différents états du texte théâtral». Il attribue ce semi-échec à la nature même de l'objet théâtral, complexe, vivace et de ce fait se prêtant assez mal à tout essai d'analyse systématique⁹. Il note par ailleurs que les sémiologues et linguistes d'aujourd'hui insistent sur le fait que toute situation d'élocution est théâtrale de nature, et s'empressent de faire porter l'accent au théâtre sur les concepts de présupposition (ou code culturel), de modalité (la scène modalisant le discours théâtral), de tension et d'opacité du discours théâtral. Pour sa part, il y voit un vaste et contraignant programme qui oblige à s'interroger sur la notion de théâtralité.

Son ambition est plutôt de considérer les différents états du texte théâtral, les métamorphoses qui le mènent «d'un état larvaire au déploiement lumineux de la représentation (*ibidem*, page 100)», selon une méthode qui ne se réclame ni de la stylistique de Pierre Larthomas dans *Le Langage dramatique*, ni de la pragmatique linguistique de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans «Le dialogue théâtral» ni encore de la sémantico-pragmatique d'André Petitjean dans «La conversation au théâtre». Cette méthode consiste en effet en une description morphologique et en une analyse d'ordre phénoménologique des différents types de textes théâtraux, permettant de préciser la problématique soulevée par chacun d'eux et de

⁹ On peut apporter ici une nuance. Jean-Marie Thomasseau note: «Dans une optique "classique", certains auteurs cherchent à "bien écrire" un dialogue, scéniquement et littérairement, pour permettre au texte de s'inscrire dans la pérennité littéraire. Le théâtre redevient alors, après représentation, un art de la lecture. En faisant ainsi la part de la poésie, du lyrisme, de la littérarité, ces auteurs posent le texte dialogué comme le seul élément à peu près stable de cet univers en mouvement (*ibidem*, page 107)». À propos du texte imprimé, Thomasseau note encore: «Le texte théâtral, jusqu'ici continuellement modifié et ajusté, inscrit dans une mouvance continue, donne enfin l'illusion de se fixer. La fixation par l'impression n'apparaît que rarement heureuse aux auteurs [...]. L'impression, en effet, en fossilisant l'écriture scénique, crée en elle un tropisme "littéraire" qui est la négation de sa nature intime: le mouvement [...]. D'autre part, après l'impression, se crée, dans le public, un fétichisme textuel qui provoque un phénomène d'attente: le texte imprimé ne pourra plus être modifié, il est définitivement canonisé (*ibidem*, pages 117/118)».

proposer des critiques accessibles pour leur exploration. Il passe donc en revue le texte, de son état embryonnaire à son accession à un certain classicisme grâce à l'impression et aux multiples représentations. Il prend également en compte les étapes intermédiaires de cette trajectoire — «Le texte dialogué», «Le texte lu et appris», «Le texte joué pour la première fois» et le cas échéant, «Le texte livret» — ainsi que «Le para-texte» et «Les péri-textes», qui se situent aux frontières du dialogue théâtral.

Une telle démarche, qui vise à substituer à l'idée d'un monisme textuel celle d'un pluralisme, me paraît intéressante en soi. Cependant (pas plus que celle de Larthomas, de Kerbrat-Orecchioni ou de Petit-Jean) elle n'est en mesure de guider mon propre travail car, des différents types de textes passés en revue par Thomasseau, je dispose uniquement du «texte imprimé». Or les deux pages qui y sont ici consacrées soulignent essentiellement qu'en tombant dans le domaine public le théâtre s'ouvre à la lecture des particuliers, se banalise en élargissant sa diffusion, et se prête à toutes les manipulations critiques, qu'elles soient théâtrales ou extra-théâtrales. L'accent est par ailleurs mis sur le fait que le théâtre, dynamique par essence, est définitivement fixé par l'impression, pour le meilleur ou pour le pire. Mais certaines des pistes indiquées par Thomasseau aux producteurs d'un discours critique sur le théâtre semblent néanmoins intéressantes pour la présente étude. Celui-ci par exemple souligne à juste titre que, lors de la représentation, face à la médiation du spectateur qui donne au texte théâtral son ultime dimension, l'imprimé devient un simple élément d'une combinatoire: un élément parmi d'autres. Par là, Thomasseau met le critique en garde contre la tentation d'isoler le phénomène textuel et de l'étudier seul — quand bien même aucune méthodologie ne peut prétendre étudier ensemble tous les phénomènes de la représentation. «C'est donc la place et la fonction du texte dans cette

combinatoire qu'il conviendra d'étudier (*ibidem*, page 117)», conclut-il.

Reste que tenter d'inférer du seul texte théâtral tous les éléments de la combinatoire de Thomasseau est une démarche particulièrement hasardeuse; d'où le fait que je ne privilégie pas une approche d'ordre phénoménologique des œuvres de mon corpus encore à analyser. Cependant, au vu des raisons évoquées précédemment, une analyse d'ordre stylistique ou pragmatique du langage théâtral — visant à montrer en quoi il se distingue ou se rapproche du langage ordinaire — ne me semble guère préférable. Ce, d'autant plus qu'un autre problème doit être mis en lumière: toutes les théories précédemment évoquées ont été élaborées par des chercheurs occidentaux pour servir une conception occidentale du théâtre. Or il est nécessaire, à la suite de Georges Ngal dans *Création et rupture en littérature africaine*, de se poser la question des présupposés théoriques et méthodologiques à une théorie africaine de la littérature.

En effet, quiconque tente une approche théorique de la littérature africaine se heurte à des préalables incontournables: s'agit-il d'une théorie régionale propre à la littérature africaine, qui se demande à la fois comment elle se pense et se confronte à d'autres territoires du savoir, ou est-ce simplement une application particulière de la théorie occidentale de la littérature? Cette dernière question en présuppose une autre non résolue: pourquoi s'autoriser à parler de «la littérature africaine» au lieu des «littératures africaines»? S'agit-il d'inviter cette littérature à son auto-réflexion au moyen d'une entreprise de description théorique qui jetterait des ponts entre l'acte critique et l'acte créateur de l'écrivain? Selon Georges Ngal, une théorie de la littérature africaine ne pourra être mise en place que si est évité tout recours au rêve universaliste pour ce qui ne serait alors qu'une incidence de théories littéraires plus générales nées dans des contextes socioculturels occidentaux. Il croit en effet que toute théorie

scientifique est nécessairement partielle et locale. C'est par conséquent uniquement au sein du champ culturel africain (avec ses systèmes de symboles, ses pratiques rituelles, ses récits et ses croyances) et de la tradition herméneutique régionale que doit s'ancrer toute recherche digne de ce nom, en littérature africaine.

Pour la présente étude, aucune des méthodologies ci-dessus exposées ne peut être entièrement satisfaisante, car les œuvres de mon corpus relèvent à la fois du théâtre *et* de la littérature africaine. Plus précisément, elles relèvent à la fois du narratif, du dramatique et de l'épique — ce qui est peut-être bien le propre du théâtre, incapable de se passer de la narration, même au cœur du dialogue. Néanmoins, s'il est entendu que toute pièce de théâtre oscille dans des proportions variables entre l'épique et le dramatique, les œuvres de mon corpus, post-brechtiennes, affichent ouvertement leur dimension épique en reconnaissant la présence du spectateur et en s'adressant à lui sans complexes. Jean-Pierre Ryngaert souligne cette forme d'innovation théorique dans *Introduction à l'analyse du théâtre*, où il note que l'écriture moderne s'intéresse aux limites: du côté de l'épique, les auteurs ont accueilli ou redécouvert l'art du conteur, les anciennes traditions orales qui faisaient de l'acteur un diseur; du côté du dramatique, ils ont exploré des dialogues maintenant le spectateur en situation de sous-information, faisant mine d'ignorer sa présence, lui laissant la responsabilité de réinventer son statut en lui fournissant une part d'invention dans l'imaginaire. C'est dire que l'écriture interroge l'ancienne routine de celui qui parle et de celui qui écoute, en pervertissant les schémas traditionnels de l'énonciation.

Par conséquent, même si le texte se présente au lecteur comme une organisation typographique discontinue, il est difficile de faire du dialogue (et dans une certaine mesure, du dramatique) le critère absolu de l'écriture

théâtrale. D'où le fait qu'un texte non dialogué ne saurait légitimement être exclu du champ du théâtre. D'où le fait également que Brecht ait pu éprouver naguère le besoin d'un «décentrement de la mimésis» — ou encore, le besoin de «provoquer une rupture violente dans les habitudes et dans les mentalités, en détrônant l'action au profit de la narration et en réactivant les techniques de l'épopée [...]»¹⁰. À ce propos, il me paraît important de tisser des liens entre les auteurs contemporains d'Afrique noire francophone et les grands théoriciens du théâtre dont ils se réclament. Aussi, lorsque nécessaire, je fais appel à la riche traversée de l'histoire du théâtre qu'est *la Crise du personnage dans le théâtre moderne* de Robert Abirached. Le fait que son ouvrage s'intéresse à la scène occidentale ne me paraît pas constituer un obstacle d'importance à son utilisation, puisque nombre des théories qui y sont mentionnées ont depuis longtemps cessé d'être propriétés exclusives de l'Occident: des auteurs comme Sylvain Bemba, Porquet Niangoran ou Amadou Koné s'en sont largement inspirés.

Faute de pouvoir recourir à *une* méthodologie donnée pour étudier la recreation des spectacles de l'oralité au cœur de l'écriture, j'ai recours au pis-aller suivant: reprendre pour leur précision et leur pertinence les catégories que met en place Pierre Larthomas dans son étude des «éléments verbaux»¹¹

¹⁰ Robert Abirached, *la Crise du personnage dans le théâtre moderne*, page 274.

¹¹ En plus d'une introduction, d'une conclusion et de l'étude des «Éléments verbaux du langage dramatique», *le Langage dramatique* comporte quatre grandes parties, intitulées respectivement: «L'auteur et son œuvre», «Les éléments paraverbaux du langage dramatique», «De quelques formes du langage dramatique», «Les personnages et leur langage». Dans la mesure où la première partie de mon étude prend déjà en compte le rôle central du personnage dans les pièces de théâtre, l'étude sur «Les personnages et leur langage» (bien que particulièrement riche) ne m'a pas semblé devoir être reprise ici de manière systématique; d'autant que Pierre Larthomas y relève plusieurs cas de figure — comme «Le théâtre de boulevard», «La parlure paysanne», «La parlure ouvrière», «La langue littéraire familière» ou «Les oppositions des parlures» — qui me semblent hors de propos lorsque rapportés au cas spécifique des œuvres de mon corpus. Par ailleurs, les deux premières parties du *Langage dramatique* ne m'apparaissent pas pertinentes pour mon étude, car j'ai uniquement à ma disposition le texte des œuvres. En revanche, lorsque nécessaire, je me suis efforcée d'analyser certains des éléments mentionnés dans «De quelques formes du langage dramatique» (comme le monologue, l'apostrophe, l'aparté, la vraisemblance et l'in vraisemblance au théâtre) et de les intégrer à mon étude des «Éléments verbaux du langage dramatique».

du langage dramatique et les adapter aux œuvres de mon corpus (cas spécifiques) en m'aidant tour à tour des théories de Catherine Kerbrat-Orecchioni, André Petitjean, Jean-Marie Thomasseau, Jean-Pierre Ryngaert et Georges Ngal. Ces catégories sont les suivantes: «Le dit et l'écrit», «Accidents et déformations du langage», «L'enchaînement», «La concentration des effets», «L'unité de ton», «Rythmes, nombre et tempo» et «Les tentations de l'écriture». Il me faut commencer par clarifier ma démarche à l'aide de deux remarques capitales: je ne reprends pas de façon systématique les catégories de Larthomas, préférant me laisser guider par les courbes et les lignes du texte à l'étude, plutôt que de le forcer à entrer dans un cadre préétabli. Ces catégories sont donc modifiées dans l'exacte mesure où je choisis de les replacer sous un éclairage personnel. Par ailleurs, l'auteur du *Langage dramatique* dit préférer à l'étude comparative des textes de son corpus «un exposé méthodique et raisonné [...], un exposé qui s'efforcerait de mettre en lumière les divers éléments du langage dramatique et, en les définissant, d'en justifier l'utilisation (*op. cit.*, page 15)». Car note-t-il «[...] il est bien évident, qu'une telle méthode aurait exposé à des redites; et l'on aurait risqué en revanche d'oublier des faits essentiels (*ibidem*)».

Bien que la position méthodologique de Larthomas soit défendable *per se*, il me semble qu'elle découle surtout de son choix d'un corpus large et en somme assez peu homogène. Ce corpus n'est défini, rappelons-le, qu'en toute fin d'ouvrage (dans le dernier tiers de la conclusion) et de façon très imprécise: il s'agit de «documents purs. Purs et sûrs (*op. cit.*, page 447)», au rang desquels sont mis la plupart des classiques français. Comment, dès lors pouvait-il procéder autrement qu'en empruntant le chemin clairement tracé de l'exposé méthodique et raisonné?

Je choisis de bifurquer et d'emprunter quant à moi le chemin inverse de celui pris par Larthomas. D'une part en effet son ambition (et par

conséquent les principes organisateurs qu'il retient) est différente de celle qui guide mon étude — mon but n'étant pas de confronter langage ordinaire et langage théâtral afin d'en dégager les propriétés du langage dramatique, mais de montrer qu'en dépit de leur caractère essentiellement composite, les œuvres de mon corpus sont avant tout des pièces de théâtre tendues vers une pratique scénique à venir; puis d'établir si possible une typologie. C'est pourquoi je ne m'attache pas tant à repérer les différentes occurrences de conte et d'épopée dans les œuvres de mon corpus ni à étudier les mécanismes par lesquels elles enrichissent le texte dramatique: je montre comment l'utilisation du conte et de l'épopée peut être à la source de nouvelles esthétiques dramatiques en Afrique noire.

Loin d'exhiber les divers éléments entrant dans la composition des pièces, ces esthétiques se refusent au contraire à une séparation trop nette entre le dramatique, le narratif et l'épique — tous contribuant dans une certaine mesure à la mise en place du spectacle. Or, puisque la notion de spectacle est au cœur de ces esthétiques, le sont aussi le mime, la danse, les percussions et musiques en tous genres, le chant, l'art des marionnettes : il s'agit pour les artistes de donner à leur public la notion d'un spectacle *en train de se faire* — d'où par exemple le fait que Werewere Liking recourt au personnage du Metteur en scène, «procédé de compensation» s'il en est. Un tel projet ne va pas sans une volonté iconoclaste affirmée, se manifestant entre autres par la réorganisation de l'espace, la superposition de plusieurs lieux; comme c'est le cas dans *la Guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou ou *la Queue du diable* de Werewere Liking. J'analyse ici les différentes façons dont cette volonté iconoclaste se fait montre dans certaines pièces de mon corpus et comment, par le biais du conte et de l'épopée, des éléments proprement scéniques (comme la danse, la musique, le chant, etc.) y sont intégrés et fait signifier.

D'autre part, mon projet se distingue de celui de Larthomas par le fait que mon corpus est suffisamment restreint et établi en fonction de critères assez précis pour permettre une étude approfondie des textes. Signalons que ces textes possèdent des traits distinctifs tranchés qui les singularisent de prime abord, mettant l'accent sur l'originalité de chacun d'eux: il aurait été regrettable de noyer cette originalité sous un discours trop général et théorisant. Signalons par ailleurs que si, dans ce deuxième grand volet de mon étude, je me penche sur les œuvres qui n'ont pas été préalablement étudiées, je n'en fais pas une pétition de principe: lorsque l'ensemble de la thèse semble devoir en bénéficier, il m'arrive de reprendre certaines œuvres étudiées précédemment et de jeter sur elles un éclairage de nature esthétique.

Dans la mesure où une typologie (ou un essai de typologie) est mise en place à la suite de l'analyse des œuvres, j'ai choisi d'adopter pour ce travail, dans un premier temps, un ordre aussi dépourvu que possible de sous-entendus théoriques. Deux choix s'offraient alors à moi: classer les auteurs par ordre alphabétique ou adopter un ordre chronologique. Le second m'a paru préférable, comme un rappel discret de la première partie de cette thèse, articulée autour du passé et du présent, du patrimoine et de l'actualité: ici, le thème de l'histoire n'est plus évoqué sous l'angle zumthorien du signe et de l'événement mais, tel un motif musical, il est timidement mais constamment rappelé au moyen de la chronologie. Je choisis de me pencher d'abord sur les pièces de Sylvain Bemba, classiques congolais, avant de passer à celles des Ivoiriens Porquet Niangoran, Bernard Zadi Zaourou et Amadou Koné. Enfin, je m'intéresse à *la Queue du diable* de Werewere Liking, apparemment l'œuvre la plus spéculative et donc la plus résolument moderne de mon corpus.

II. *L'Homme qui tua le Crocodile et Tarentelle noire et diable blanc* de Sylvain Bemba

J'adhère pleinement à cette forme de réalisme qui ne s'appuie pas sur les mythes populaires ou sur l'inconscient collectif pour perpétuer l'obscurantisme, mais part au contraire du réel, des vocables les plus expressifs et des croyances du peuple pour les dynamiser et les projeter dans une vision du monde qui libère l'homme de ses chaînes (Sylvain Bemba, *Notre Librairie*, n° 38, sept./oct. 1977).

Au début de *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi, on trouve la dédicace suivante: «À Sylvain Bemba/le premier lecteur, l'ami et/le grand frère». Par ailleurs, on note que les héros révolutionnaires de *Je soussigné cardiaque* et de *la Parenthèse de sang* sont prénommés Martial, clin d'œil probable au pseudonyme théâtral de Sylvain Bemba et preuve s'il en est que son œuvre a servi et sert encore de point de repère à toute une génération d'auteurs congolais. Il fait en effet figure de devancier du théâtre contemporain d'Afrique noire francophone. En tant que tel, il possède une face tournée vers le passé et une autre regardant l'avenir, comme le dieu Janus: ses pièces sont profondément ambivalentes, tiraillées entre le désir de se conformer aux valeurs de la vieille garde (le beau style, le souci constant d'édifier le lecteur/spectateur, etc.) et celui de proposer autre chose. Or, comment cet appel au renouveau se manifeste-t-il dans *L'Homme qui tua le Crocodile et Tarentelle noire et diable blanc*? En quoi ces deux pièces, s'appuyant sur des schémas de conte et d'épopée pour dépoussiérer la notion de spectacle, sont-elles symptomatiques du théâtre africain des années 1970? Ce sont les questions auxquelles je tente de répondre ici, à travers l'analyse d'éléments verbaux (la langue d'écriture, la répartition des rôles sociaux en fonction des sexes, les interventions de l'Amuseur public ou des Deux Narrateurs, etc.) et paraverbaux (les titre et sous-titre, la liste des

personnages, les didascalies, le temps et l'espace, la danse, la musique et le chant, etc.). Ces derniers éléments en particulier me permettent d'approcher et d'interroger l'articulation texte/représentation chez Sylvain Bemba.

L'hommage rendu par Sony Labou Tansi à son devancier se poursuit de manière implicite dans le prologue, où l'on peut lire:

Ça commence — en ce siècle douloureux. Qu'on l'ouvre ou bien qu'on la ferme — cette parenthèse de sang — cette parenthèse d'entrailles — Ça commence, mais ça ne finit plus. Ça commence comme un match de football: quatre vingt-dix minutes, deux mi-temps, vingt-deux joueurs, trois arbitre, — *c'est la vie vue du dehors de la vie* (page 5)¹².

Or, dans *l'Homme qui tua le Crocodile* de Sylvain Bemba, un personnage revendique lui aussi ce point de vue extérieur sur la vie: c'est Jean, le fils de l'instituteur Henri Balou. En fin de pièce, après avoir raconté l'un de ses rêves où son père poignardé gît dans son sang, il commente: «C'est comme dans la réalité de la vie quotidienne (III, sc. 3, page 64)». Le rêve se révèle être prémonitoire et la voix de Jean, à cheval sur le présent et le futur, prend une dimension intemporelle; elle devient hors-jeu. Poussons plus loin le parallélisme: les pères absents de *la Parenthèse de sang* et de *Je soussigné cardiaque*, possèdent bien des traits en commun avec ce père, héros mort pleuré par les siens. Dans le cas de *Je soussigné cardiaque*, sous l'image paternelle, se cache autant la figure du père de Mallot¹³ que celle du père qu'il aspire à être. On peut ainsi lire comme une coïncidence voulue le fait que Mallot Bayenda et Henri Balou soient tous deux instituteurs et qu'Henri Balou ait un fils adulte (Jean) qui, en devenant médecin, ne cherche qu'à

¹² Je souligne.

¹³ Mallot Bayenda décrit son père dans les termes suivants: «Un mort qui vit de moi. Une ancienne carcasse de planteur d'ignames [...]. Il se mettait à genoux pour supplier les gros messieurs d'Hozana de lui acheter ses queues de persil. Parce qu'il fallait bien qu'on mange, nous. Ma mère, ma sœur et moi (*op. cit.*, tableau III, sc. 2, page 127)». Mais c'est ce père humilié qui, malgré les prohibitions, a organisé une veillée funèbre pour honorer ses deux fils tués dans un coup d'État, et a payé de sa vie cette désobéissance.

réaliser le rêve de son père. C'est encore à Jean qu'il revient de donner la vraie mesure d'Henri Balou en disant au jeune Django, l'homme à tout faire du Crocodile:

[...] Mon père n'est qu'un homme. Certains grands messieurs ne pèsent pas lourd dans la poche de N'Gandou car ils ne se comportent pas en hommes. Mais qu'il vienne un homme, un vrai et N'Gandou tremble dans sa carcasse. Tu ne seras peut-être pas un grand monsieur, mais, au moins, tâche de devenir un homme (II, 4, page 54).

Au cœur de *l'Homme qui tua le Crocodile* comme en celui de *la Parenthèse de sang* se trouve la question suivante: Comment se comporter en homme dans une société corrompue? La dichotomie homme/animal est posée d'emblée (dans le titre) et la victoire de l'homme sur l'animal est programmée. Très vite cependant, on nous apprend que l'animal en question est de nature symbolique. L'Amuseur public raconte en effet, au cours d'une veillée funèbre, l'histoire d'un quartier animé de Brazzaville où vient s'installer un caïman dévoreur de chair fraîche. Puis — sans crier gare — l'histoire quitte le plan de l'imaginaire pour s'inscrire dans celui de la réalité la plus quotidienne: «Un mois de retard que vous ne payez pas vos dettes au caïman et ce sont 10 % qui viennent s'ajouter à votre compte. Avec le caïman, enchaîne l'Amuseur public, j'en suis déjà à 60 % (I, 1, page 13)».

Le surnom de «caïman» est motivé aussi bien par cette comparaison que par le fait que «N'Gandou» est le nom congolais du caïman. Mais pour que le lecteur/spectateur voie là davantage qu'une simple coïncidence, le «caïman» devient par la suite «Crocodile», à la faveur d'un jeu de mots sur la conduite récente de N'Gandou. Quant au titre de *l'Homme qui tua le Crocodile*, il se rapproche de celui d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée* dans la mesure où lui aussi livre d'entrée de jeu le secret de la fable: chez Werewere Liking, nous avons cependant vu que le titre avait une valeur

d'indice générique, puisque le mariage du héros est en général l'aboutissement programmé du conte. Ici, le procédé est similaire.

Pourtant, malgré ces ressemblances de surface, les titres retenus par Werewere Liking et Sylvain Bemba sont très différents l'un de l'autre. D'abord, Werewere Liking choisit de présenter ses personnages sous l'angle ethnique en ayant recours à l'article indéfini (ils ne sont que Touareg ou Pygmée parmi d'autres Touaregs ou Pygmées), ce qui n'est pas le cas des personnages de Sylvain Bemba. Ensuite, l'emploi du passé composé souligne que si l'événement dont il est question a bien eu lieu dans un temps révolu, ses conséquences se font encore sentir dans le présent de la narration: de là où parle l'auteur, les deux héros sont encore mari et femme. Par ailleurs, le passé composé est généralement reconnu par les grammairiens comme un temps propre surtout à la langue parlée. Ici, employé dans une phrase titre qui insiste sur l'action du personnage principal davantage que sur son être, il nous avertit que l'histoire du *Touareg s'est marié à une Pygmée* doit être lue comme une anecdote — quand bien même elle pourrait être appelée à prendre une dimension universelle, dans un second temps.

À l'article indéfini, Sylvain Bemba préfère l'article défini, signalant que son héros est bien connu du lecteur/spectateur et qu'il est donc en attente de re-connaissance. La périphrase se doit d'être éloquente: pour désigner Henri Balou, il est question de «L'homme qui tua le Crocodile» comme (en d'autres temps, en d'autres lieux) il a pu être question de «L'homme qui tua le Minotaure», pour désigner Thésée¹⁴. À la dimension anecdotique posée par Werewere Liking est donc préférée une dimension mythique. L'emploi du passé simple — temps par excellence de la narration

¹⁴ Une des versions du mythe de Thésée pose qu'il n'est pas le fils d'Égée et Æthra (comme on le reconnaît couramment), mais de Poséidon et d'Æthra: ce ne serait donc pas un homme, mais un demi-dieu.

coupée du présent, temps de l'écrit — abonde dans ce sens, car il fige le récit dans une dignité patrimoniale. Ce dernier point est souligné par Larthomas dans la partie du *Langage dramatique* consacrée aux problèmes du «Dit et (de) l'écrit», où il note à la suite d'Émile Benveniste dans «Les relations de temps dans les verbes français»:

[...] Temps de l'histoire, le passé simple a tendance à apparaître toutes les fois qu'un personnage fait un récit; car le récit transforme la nature du dialogue et même, dans une certaine mesure, le supprime, établissant entre les interlocuteurs des rapports nouveaux; l'auditeur n'a plus à répondre temporairement (*op. cit.*, page 205)¹⁵.

Il apparaît donc qu'en écrivant au passé simple le titre d'une de ses œuvres, Sylvain Bemba cherche à insister non pas sur l'action du personnage, mais sur ce personnage lui-même, qui a su s'élever au rang de héros historique et entrer dans la légende. Cependant — comme pour *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, classé par Werewere Liking sous l'étiquette d'«épopée m'vet pour une Afrique présente» — la catégorie générique retenue pour *l'Homme qui tua le Crocodile* va a priori à l'encontre de certains sèmes présents dans le titre de l'œuvre. L'auteur souligne qu'il s'agit d'une tragi-comédie, s'inscrivant par là dans une tradition théâtrale occidentale que le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis contribue à préciser. Aux articles «tragi-comédie» et «tragi-comique», on trouve ainsi:

¹⁵ Rappelons la nature de la distinction faite par Benveniste entre «histoire» et «discours»: «L'énonciation historique, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés... Il faut entendre *discours* dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins: correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne («Les relations de temps dans les verbes français», *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Sciences humaines», 1966, pages 237/250)».

Pièce qui participe à la fois de la tragédie et de la comédie. Le terme (*tragico-comœdia*) est employé pour la première fois par Plaute dans le prologue d'*Amphytrion*. Dans l'histoire théâtrale, la tragi-comédie se définit par les trois critères du *tragi-comique* (personnages, action, style) [...]:¹⁶

A. Les personnages appartiennent aux couches populaires et aristocratiques, effaçant ainsi la frontière entre comédie et tragédie.

B. L'action, sérieuse voire dramatique, ne débouche pas sur une catastrophe et le héros n'y périt pas.

C. Le style connaît «des hauts et des bas»: langage relevé et emphatique de la tragédie et niveaux de langue quotidienne ou vulgaire de la comédie.

La tragi-comédie est donc surtout reconnaissable comme une structure mixte, où les éléments relevant de la tragédie et ceux relevant de la comédie se neutralisent réciproquement: «La subjectivité normalement comique y est traitée sur le mode sérieux; le tragique est atténué dans la conciliation». Elle accueille les éléments tragiques de notre époque qui ne peuvent plus s'incarner dans une tragédie, le héros — sous le coup d'un destin tragique — ne luttant pas contre un adversaire digne de lui, «mais (contre) un marécage de circonstances qui engloutit des milliers d'hommes sans en mériter un seul (Hebbel, *Tragédie en sicilien*, 1851)»¹⁷.

En précisant que *l'Homme qui tua le Crocodile* est une tragi-comédie, Sylvain Bemba signifie à un lecteur/spectateur averti que son héros, animé des plus nobles intentions, aura à se débattre dans des situations grotesques, dont au bout du compte il sortira vainqueur. Le Crocodile n'est pas le Minotaure; c'est un monstre de bas étage. Voilà qui explique peut-être le besoin ressenti par l'auteur de restituer à Théobald N'Gandou un peu de crédit et d'en faire un adversaire de poids, en sur-motivant le surnom de

¹⁶ Je souligne.

¹⁷ Cité par Patrice Pavis dans l'article «Tragi-comique»: Hebbel, Préface à *Ein Trauerspiel in Sizilien*, 1851 (*Dictionnaire du théâtre*, page 423).

«Crocodile». D'où le recours simultané à une traduction, à un jeu de mots et à l'histoire de Samba et du Caïman — devenue pour la circonstance celle «d'un caïman particulièrement féroce nommé Théophile N'Gandou (I, sc. 1, page 11)».

Pour toutes ces raisons, on ne peut pas vraiment affirmer qu'il existe une contradiction entre les sèmes à l'œuvre dans le titre de *l'Homme qui tua le Crocodile* et ceux véhiculés par la catégorie générique de «tragi-comédie». Il est plus juste de parler ici d'une forme de complémentarité; Henri Balou relevant à la fois du mythique et du grotesque, d'une tradition glorieuse et d'un quotidien terre à terre. Un bref regard jeté à la liste des personnages permet de constater très rapidement qu'il n'y a là ni Crocodile ni héros d'épopée. On est loin de la liste des personnages d'*Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, qui lève de prime abord toute équivoque en confirmant le programme narratif mis en place par le titre et le sous-titre (malgré l'ambiguïté de la catégorie générique d'«épopée m'vet pour une Afrique présente»): à côté de Firoun Ag Al Insaar, le Targui, on trouve la Pygmée Ngolobanza, la mère-terre Hina Ini, des Guides, des Conteurs, etc.

L'Homme qui tua le Crocodile se rapproche de *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi où les personnages possèdent, comme dans la vraie vie, une identité sociale: nous sont livrés leur nom, leur âge, leur profession, leur état civil. Ainsi, Henri Balou se distingue nettement du Samba de «Samba et le Caïman» ou encore du Mamadou de «Mamadou et Bineta» contre lesquels l'Amuseur public élève sa voix, préférant un personnage réaliste pourvu d'une certaine épaisseur à un personnage stéréotypé:

Ah! dit-il [...], toujours les Mamadou et Bineta, kélé m'boté wayi! Quand est-ce que nos enfants auront des livres avec Itoua et Omba qui apprennent à lire et à écrire, lisent couramment et sont

devenus grands? On leur cache le tête dans les grands boubous de Mamadou et ils ne peuvent même plus reconnaître dans ce livre leur propre pays (I, sc. 1, page 11).

Dans *l'Homme qui tua le Crocodile*, nous sont présentés autant le père de famille Henri Balou que le citoyen du même nom, comme pour mettre à nu le lien existant entre l'homme privé et la collectivité et établir entre les deux une relation d'équivalence. Ainsi, dans la scène 4 de l'acte I^o, l'Amuseur public nous place en position de voyeurs lorsque, après avoir résumé l'évolution de l'intrigue depuis sa dernière apparition, il conclut: «Mais je vous laisse écouter les deux époux (page 27)». Et une didascalie de préciser qu'il se retire. Aussitôt, d'autres didascalies soulignent la dimension apparemment privée de la scène en donnant alternativement la parole à «LA FEMME» puis au «MARI». Or de quoi se parlent les deux époux lorsque laissés en tête à tête? Justement de faits publics. Rien de plus retenu en effet que ce tête-à-tête, où l'on compte en tout et pour tout trois apostrophes, toutes très pudiques: «Ne dis pas de bêtises, Thérèse [...] (*ibidem*)» dit le mari. Et sa femme de l'appeler un peu plus loin «mon cher époux» et «mon pauvre Henri».

Dans «Les tentations de l'écriture», Pierre Larthomas insiste sur le fait que le langage dramatique est un compromis entre le langage parlé et le langage écrit. Après avoir montré ailleurs en quoi il diffère du premier, il entreprend de montrer en quoi, au-delà des caractères communs, il diffère également du second. Les différences mises à jour portent majoritairement sur trois domaines: la structure des phrases, l'abus des figures et l'emploi de mots d'esprit — le premier étant de loin le plus important «(car) c'est dans la mesure où elle diffère de la phrase véritablement écrite, que la phrase dramatique peut paraître spontanée et vivante (*op. cit.*, page 332)». D'où le fait que Larthomas s'en prenne avec virulence à la période, selon lui

proscrite par le bon style dramatique¹⁸.

Dans la scène ci-dessus mentionnée de *l'Homme qui tua le Crocodile*, on trouve le passage suivant, dans la bouche du Mari:

Nous devons nous préparer à une longue guerre contre N'Gandou. Il a la puissance, il ne se bat que pour l'argent, que pour mieux s'enchaîner à ce maître tyrannique. Nous, nous nous battons pour que l'homme cesse d'être un ver de terre qu'on écrase du bout du pied. Pour que l'homme cesse d'être un ver de terre dont on ne se sert que pour l'accrocher au bout d'une ligne et pêcher de l'argent, encore de l'argent, toujours de l'argent (*op. cit.*, pages 27/28).

Ici, on ne peut véritablement parler de période, dans la mesure où nous n'avons pas une phrase, mais un texte. Ce texte cependant possède les caractéristiques d'une longue phrase, que l'auteur aurait fragmentée en plusieurs courtes phrases pour éviter de créer chez le lecteur/spectateur une impression d'hyperhypotaxe. Cette période déguisée est construite autour de l'opposition il/nous; le second terme de l'opposition étant mis en relief et davantage développé que le premier. On remarque que la conduite de N'Gandou est évoquée à l'aide d'une double restriction («ne... que... que...»), cas d'hypotaxe précieusement connotée, peu réaliste lors d'un dialogue entre époux. Pour évoquer la conduite des hommes de bien, le Mari se sert d'une restriction semblable, rendant sa phrase d'autant plus littéraire qu'il la fait débiter par une subordonnée circonstancielle de but. Remarquons qu'il ne s'agit d'une phrase complète que pour le lecteur de *l'Homme qui tua le Crocodile*, capable de noter qu'il y a bien là une majuscule et un point. Mais pour la grammaire (et pour le spectateur), il s'agit d'un membre de phrase étroitement lié à la proposition précédente; aussi un point-virgule aurait-il été plus approprié. La longue phrase mettant en place le second terme de la

¹⁸ De la «période», Pierre Larthomas retient la définition suivante: «Phrase très longue et très organisée dont le déroulement, la mélodie, les coupes et la chute sont rigoureusement préparés (*le Langage dramatique*, page 333)».

comparaison à laquelle se livre le Mari est donc elle aussi hypotaxique et peu vraisemblable à l'oral, d'autant qu'elle se termine par une triple répétition, grandiloquente: «[...] de l'argent, encore de l'argent, toujours de l'argent».

Le deuxième écueil guettant l'auteur dramatique est selon Larthomas l'abus des figures et, par conséquent, les images trop recherchées — le dramatique devant primer le désir de faire poétique, ou encore le caractère littéraire d'une pièce de théâtre devant toujours être subordonné au drame. Or le passage déjà cité de *l'Homme qui tua le Crocodile* est particulièrement imagé: en des termes manichéens, le Mari parle de sa rivalité avec N'Gandou comme d'une guerre opposant le camp des justes et des opprimés (nous) à celui de leur oppresseur amoral (il). Filant la métaphore, il affirme un peu plus loin: «[...] Nous gagnerons nécessairement sur le seigneur caïman. Ses millions ne le rendent puissants qu'en apparence et les armes qu'il emploie contre nous ne paraissent terribles qu'au regard de nos besoins (*idem*, page 28)» ou encore: «Nous sommes en guerre contre le caïman. Il faut donc avoir un budget de guerre (*idem*, page 29)». Ici, l'argent est un «maître tyrannique» et l'homme un ver de terre pour le moins particulier puisqu'il sert à pêcher de l'argent. On est loin de la stylistique axée sur la parcimonie des images réclamée par Larthomas dans «Les tentations de l'écriture».

Le troisième et dernier écueil guettant l'auteur dramatique est la tentation de l'«esprit», pris dans le sens très large d'«intelligence» et d'«intelligence appliquée à dire des choses spirituelles». Or le passage à l'étude abonde en images spirituelles: artificielles, brillantes, se détachant du reste du texte, elles signalent plus l'auteur que le personnage. Les images — évoquées par le Mari — du caïman N'Gandou, de l'argent maître tyrannique et nerf de la guerre, de l'homme/ver de terre sont spirituelles, à défaut d'être vraiment originales. Mais le Mari n'a pas le monopole de l'esprit dans cette

scène, sa femme lui donnant brillamment la réplique, à l'aide de phrases comme: «[...] Je préfère vivre dans la pauvreté mais vêtue de mon honneur plutôt que de vivre couverte de bijoux mais dépouillée de toute dignité (*idem*, page 28)».

A priori, le caractère sentencieux de cette dernière phrase peut surprendre. Il reflète pourtant à merveille le mouvement de l'ensemble de la scène où — pour reprendre les termes employés par Pierre Barbéris dans *le Prince et le marchand* à propos des héros épique et romanesque — les «individus» Henri et Thérèse Balou sont insensiblement remplacés par la «catégorie morte» du couple africain archétypal. Le «nous» de la généralité l'emporte ainsi sur les formes de l'échange privé que sont le «je» et le «tu», en même temps que Thérèse et Henri tissent des liens de plus en plus serrés entre les agissements des ménages et l'état de la société congolaise. Les deux dernières répliques de la scène 4 de l'acte I^o sont à cet égard des morceaux d'anthologie¹⁹.

De l'analyse de cette scène, il ressort que les personnages de *l'Homme qui tua le Crocodile* ne sont jamais véritablement présentés sous un angle privé, en dépit des apparences: c'est plutôt l'espace public qui s'élargit ici au point d'englober des situations que le théâtre bourgeois nous avait habitués à considérer comme strictement privées. Dès lors, les tête-à-tête entre époux ou même entre amants — non censurables — revêtent un caractère didactique. Un bref regard à la scène 5 de l'acte I^o (où la didascalie introductive précise: «Les mêmes, toujours dans leur foyer») va dans le sens

¹⁹ Ces deux répliques sont les suivantes:

LA FEMME: Il ne sera pas dit que la femme n'est qu'une créature légère, incapable de sacrifices. Je renonce moi aussi à mes toilettes mensuelles. Il m'a fallu cette dure épreuve pour mesurer à quel point nous autres les femmes nous avons trahi notre rôle fondamental. Notre esclavage devant la mode est un facteur qui retarde l'évolution de la société congolaise.

LE MARI: Eh oui, votre devise c'est «Je dépense, donc je suis». Plus vous dépensez, plus vous appauvrissez vos maris, plus vous ruinez les espoirs que l'on peut former pour la constitution d'une épargne des ménages. Plus nous saurons épargner, plus nous saurons dominer nos besoins et moins nous serons à la merci des caïmans du Congo et même de l'étranger (*idem*, page 29).

de cette première conclusion. Entre autres exemples, Henri Balou n'hésite pas à s'y exprimer par antimétaboles, faisant ainsi preuve à la fois d'esprit et de préciosité, tout en donnant à ses propos une forte dimension sociale: dans l'éventualité d'un procès l'opposant à Théobald N'Gandou, dit-il, ce dernier s'assurerait l'appui de ses semblables «qui lui feraient un parapluie avec leur puissance financière et bureaucratique menacée par la crainte que les mal-nourris ne descendent dans la rue [...] *pour donner faim à ceux qui ont tout et tout à ceux qui ont faim (idem, page 31)*»²⁰. Et sa femme, bon public, de répondre à ce langage de convention: «Oui, oui, tu as raison (*ibidem*)». Remarquons en passant que si les didascalies restituent ici son identité à Henri Balou et le délivrent du rôle stéréotypé de Mari, Thérèse Balou est quant à elle condamnée à être une Épouse raisonnable, tout au long de la pièce.

Le rôle des femmes y est en effet de soutenir moralement et physiquement les hommes de leur famille lorsqu'ils s'engagent sur la scène publique, tout en sachant n'intervenir qu'au moment où — par ricochet — elles se voient directement impliquées dans la bataille. C'est ce que souligne Madame Balou dans la scène 4 de l'acte I^o, au moyen d'une phrase aux accents clairement didactiques: «[...] Lorsque la guerre entre hommes s'étend jusqu'aux épouses, elle devient une guerre civile (*idem, page 27*)». Fidèle à son rôle, au moment où elle soupçonne l'infidélité de son mari, elle s'empresse de dédramatiser la situation en la déprivatisant. «Les hommes sont tous les mêmes (I, sc. 5, page 33)» dit-elle, entre deux accusations. Mais c'est déjà trop: la scène théâtrale ne doit en aucun cas être un lieu de querelles intimes car, même dans la sphère du privé, l'accent doit être maintenu sur le politique. Henri Balou et l'Amuseur public se chargent donc de concert d'étouffer les plaintes de Thérèse: le premier gronde qu'il a

²⁰ Je souligne.

besoin de son soutien et non de ses accès de jalousie, tout en accusant le caïman de cette rébellion inattendue; le second censure la scène et permet ainsi au récit de prendre le relais de l'exposition dramatique.

Il est caractéristique que ce récit n'ait pas pour ambition première d'apporter au lecteur/spectateur des informations qu'il ignorerait. Il revient au contraire sur des éléments qui ont déjà été montrés, cherchant à maintenir ou à ranimer l'intérêt à l'aide de signaux phatiques. D'où le fait que, d'entrée de jeu, l'Amuseur public se choisit sur la scène (et dans la salle) un public emblématique, public de jeunes gens, qu'il interpelle brutalement: «Vous dormez debout ou quoi? Vous n'avez pas vu que depuis quelques semaines, ça chauffe entre monsieur Balou et le caïman? (I, sc. 6, page 34)». Puis, en dosant soigneusement la part du connu et du nouveau, il revient sur la lutte opposant l'instituteur et le commerçant. À coups de «justement», de «bien sûr» ou d'adages comme «vous savez comment sont les femmes», il apporte — en même temps qu'un point de vue personnel sur la question — un supplément d'information. Il confirme par exemple la place de la femme dans la société congolaise, en racontant:

Cette Madame Balou qui a résisté aux gros billets du Seigneur caïman, qui a soutenu son mari dans cette guerre contre le fameux caïman, a fait ses valises le lendemain du jour où elle a reçu cette lettre anonyme [...]. Une semaine après, elle est revenue. C'était juste un mouvement de colère, de jalousie, vous savez comment sont les femmes. La victoire du caïman n'aura duré qu'une petite semaine (*idem*, pages 35/36).

Le symbolisme attaché aux professions dans *l'Homme qui tua le Crocodile* est à cet égard intéressant. Au service de son prochain, Henri Balou est instituteur. Le fils rêvé sera médecin. Sa femme, exemple de dévotion, est infirmière. Une phrase comme celle qu'adresse Henri Balou à son fils — «En tout cas, te voilà plus savant en médecine que ta mère (II,

sc.1, page 38)» — loin d'être anodine, confirme l'ordre des choses: la répartition des tâches selon les sexes. Donc, rien de plus logique au fait que, dans le dernier acte, il revienne à madame Balou de faire transporter Jean à l'hôpital et de prendre soin de lui. En toute logique également, elle est secondée dans sa tâche par Parfaite (prénom au sémantisme parlant!), la fiancée du jeune homme.

À la lecture de la scène 2 de l'acte II^o, on remarque que le jeune couple formé par Jean et Parfaite se comporte de façon similaire aux couples adultes N'Gandou et Balou, ceux-ci se distinguant non au niveau structurel mais au niveau idéologique²¹. Dans *l'Homme qui tua le Crocodile*, le couple est toujours un binôme, dans lequel la femme donne systématiquement raison à son mari. C'est pour cela que Suzanne N'Gandou morigène sa fille, lorsque celle-ci affirme sa volonté contre celle du père de famille: «Comment oses-tu parler ainsi, Parfaite? s'écrie-t-elle. Les filles de cette époque n'ont plus un grain de bon sens (II, sc. 2, page 46)». À Parfaite revient cependant le fin mot de l'histoire: «Papa, dit-elle, tu as toujours dit à tes amis que je suis la fille de mon père et que je ne renonce jamais à une chose que je désire ardemment. J'aime Jean. Je serai sa femme. Avec ou sans votre permission (*ibidem*)». Plusieurs points sont ici mis en relief: tout d'abord, c'est uniquement en tant que fille de son père (de double féminin de Théobald N'Gandou) que Parfaite élève la voix, car elle a hérité de son père autorité et force de caractère — qualités que le texte présente comme éminemment masculines. De plus, en s'opposant à son père, elle ne remet pas en cause l'autorité du

²¹ On peut établir un lien étroit entre les divergences idéologiques des couples Balou et N'Gandou et leurs différences professionnelles: les Balou exercent des professions nobles, au service de leurs prochains; les N'Gandou (commerçants de leur état) n'aspirent qu'à la richesse, ce qui les condamne d'avance à l'échec. Du fait de son choix de profession, Parfaite — étudiante au Cours Normal de Mouyouzdi — est d'emblée plus proche de la famille de l'instituteur que de la sienne. Il est significatif que, après avoir renié son père, elle se choisit pour mentor son oncle maternel «un vieux lettré, un ancien écrivain-interprète qui en connaît des choses sur l'époque coloniale (et qui) méprise les richesses et les honneurs (*op. cit.*, II, sc.4, pages 58/59)».

chef de famille puisque, nubile, elle ne fait cessation que pour s'unir à un autre homme: désormais, c'est lui qui décidera pour elle. En dernier lieu, le fait que les convictions idéologiques de son fiancé diffèrent de celles de son père est de peu de poids, dans la mesure où c'est *seulement* avec les yeux de l'amour que Parfaite regarde Jean. Elle confirme d'ailleurs le caractère essentiellement sentimental de son choix, dans la scène 4 de l'acte II^o: «Pendant que je purge actuellement ma prison volontaire, dit-elle à Jean, j'ai découvert *tout à fait par hasard* des documents que je n'ai pas très bien compris. J'ai seulement lu des noms avec des chiffres (*idem*, page 57)»²². Dès lors, son comportement est innocent, excusable.

Parce que lui seul comprend la gravité de la situation, Jean en assume tout le poids. Mais ce qui chez une femme constituerait une offense sérieuse doit être lu chez le jeune homme comme un signe de noblesse: il est taillé dans l'étoffe des héros; c'est le digne successeur de son père, à qui il revient de distribuer blâmes et louanges. À Parfaite, il peut donc dire:

[...] Je voudrais t'assurer de toute mon estime. Je ne sais pas si d'autres te jugeront très sévèrement. En fait, pour que tu sois en règle avec ta conscience, laisse-moi te dire que tu ne prends pas parti contre ton père. Tu prends parti pour la justice et pour la dignité humaine (*ibidem*).

Le mot «estime» peut surprendre dans la bouche de Jean, parce qu'adressé à sa bien-aimée qu'il n'a pas vue (précise le texte) depuis quatorze jours. Là, comme dans le face à face des époux précédemment étudié, on attendrait un tableau de genre, le théâtre classique nous ayant habitués à des déclarations d'amour enfiévrées lors des retrouvailles d'amants séparés. Mais ici, l'enthousiasme des tourtereaux est modéré, et les déclarations d'amour sont étouffées dans l'œuf:

²² Je souligne.

JEAN Quatorze jours sans te voir! Je suis venu trois fois. Chaque fois ton père m'a chassé. Enfin, nous voilà réunis, c'est ça l'important.

PARFAITE Oui, Jean. J'aurais tout le temps de te parler de mes souffrances morales. Puisque te voilà à mes côtés, c'est maintenant le sort de monsieur Henri Balou qui m'inquiète [...] (*idem*, page 55).

Dans ce passage, les sentiments sont à peine esquissés — juste assez pour ne pas aller à l'encontre du décor mis en place par la didascalie introductive: «Jean et Parfaite sont dans la chambre de la jeune fille». Mais aussitôt opère la censure et, au cœur même du privé, les affaires publiques reprennent tous leurs droits. En comprenant et en acceptant la prééminence du politique sur le sentimental, même si elle dit agir au seul nom de l'amour, Parfaite rejoint sa mère et Thérèse Balou dans la catégorie des épouses modèles selon *l'Homme qui tua le Crocodile*. Pourtant, comment comprendre l'allusion que fait Jean à la conscience de Parfaite? Tous deux ne savent-ils pas déjà qu'ici le crime d'amour n'est pas un crime à part entière?

Dans *le Langage dramatique*, Pierre Larthomas parle du monologue comme d'un élément aussi nécessaire que conventionnel de la dramaturgie.

Il note:

[...] Ou il est parole et le langage est alors détourné de sa fonction fondamentale de communication [...]; ou alors il est pensée verbalisée, et il est alors une sorte de transposition artificielle, dans la mesure où la «pensée» ne saurait être parlée et devient immédiatement autre chose dès qu'elle l'est (*op. cit.*, page 373).

C'est aussi vrai pour l'aparté, procédé éminemment artistique. Adressée à Parfaite, la remarque de Jean n'est ni monologue ni aparté. Pourtant, là aussi, le langage est détourné de sa fonction première de communication, dans la mesure où le jeune couple fonctionne comme un binôme, sur le modèle des couples parentaux: ce qui est juste pour l'homme l'est

nécessairement pour sa compagne. Jean ne fait donc rien d'autre, en excusant la conduite de sa future, que de verbaliser leur pensée à tous deux. Si apport d'information il y a, il est dirigé vers le lecteur/spectateur. Fonctionnant comme un monologue ou une aparté, la remarque de Jean répond en effet à une nécessité dramaturgique très précise, qui est selon Pierre Larthomas de nous faire connaître les personnages de l'intérieur, afin de rendre sensible et comme palpable l'écart existant entre la pensée et le dit. Jean cherche donc à légitimer à nos yeux la conduite de sa fiancée, en train de rejoindre le camp des justes. Il est secondé dans sa tâche par l'Amuseur public, louant le courage de Parfaite dans l'épilogue et répétant qu'il ne convient pas de lui jeter la pierre.

De cette longue analyse, il ressort donc que les personnages de *l'Homme qui tua le Crocodile* possèdent bien des caractéristiques propres au théâtre réaliste, héritier du théâtre bourgeois du XVIII^e siècle²³. Ils correspondent en effet, dans une mesure importante, à cette «galerie inépuisable de pères de famille, de fils, de filles, de gendres [...], conscients de leur appartenance sociale, fortement conditionnés par la question d'argent, mis en face de leurs droits et de leurs devoirs (*op. cit.*, page 106)» évoqués par Robert Abirached dans *la Crise du personnage dans le théâtre moderne*. À propos du théâtre bourgeois, il note encore que ce dernier propose un personnage théâtral le moins possible majoré ou minoré par rapport au commun des hommes, plongés dans leurs occupations ordinaires. Ainsi, au lieu de rôles soustraits au temps et au souci d'actualisation, le théâtre bourgeois s'efforce de montrer au spectateur des figures contemporaines

²³ L'expression est due à Robert Abirached dans *la Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Elle est formée à partir des notions de «tragédie domestique et bourgeoise» et de «drame sérieux» apparaissant dans les *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot. Elle fait référence à la nouvelle mimésis qu'a tenté de mettre en place l'Europe du XVIII^e siècle (à la recherche d'une civilisation nouvelle prenant l'homme pour centre et fondant le progrès sur la conquête des droits) en poussant aussi loin que possible le parallélisme entre le personnage du roman réaliste et celui de ce théâtre nouveau.

confrontées aux mêmes problèmes qu'eux et se trouvant dans une zone de juste milieu.

Or, dans une telle perspective, le théâtre est moins appelé à transformer le monde qu'à le refléter — ses adeptes proposant un usage non critique de la scène «qui oppose schématiquement le bien et le mal, le juste et l'injuste, le naturel et le social, en ménageant le triomphe des forces positives, d'un coup de baguette magique (*ibidem*)». Mais ce n'est pas le cas dans *l'Homme qui tua le Crocodile*, où la présence même d'un Amuseur public/Narrateur va à l'encontre de ce qu'Abirached nomme la «dramaturgie du miroir». Aussi le face-à-face Jean/Parfaite peut-il se terminer sur les répliques suivantes:

JEAN: Tu pourrais fuir chez un proche parent. Je t'assure que nous allons assister au dernier acte. Et ça va chauffer [...].

PARFAITE: C'est pourquoi je ne fuirai pas. S'il y a un dernier acte, je veux y assister, quel qu'en soit le prix pour moi, pourvu que je sois assurée de ton amour (II, sc. 4, pages 58/59).

Et une didascalie de préciser immédiatement: «Troisième et dernier acte», confirmant que l'allusion à un dernier acte particulièrement riche en péripéties doit être lue comme une annonce diégétique. C'est dire que — en soulignant le cadre fictif, conventionnel, de leur histoire — Jean et Parfaite tiennent à rappeler au lecteur/spectateur qu'ils sont des personnages de théâtre. De son côté, l'Amuseur public amplifie la portée de leurs paroles lorsque, seul sur scène face au public, il dit: «Mesdames, Messieurs; vous vous rendez bien compte que c'est le dernier acte qui se joue, n'est-ce pas? Comptés sont les jours du Crocodile (III, sc. 2, page 63)».

On reconnaît ici la technique du conteur s'assurant de l'attention de son public, comme il lui arrive de le faire dans la scène 1 de l'acte I°. Mais on reconnaît surtout les caractéristiques du théâtre épique, tel que théorisé par

Bertolt Brecht dans *l'Achat du cuivre*: «Ce qui m'intéresse, dit le Philosophe aux artistes, c'est que vous imitez, à l'aide de votre appareil et de votre art, des processus qui se produisent entre les hommes (*op. cit.*, page 12)». De telles paroles confirment que le personnage brechtien ne cherche pas ses références dans la nature, mais dans la société. Le destin contre lequel il se débat n'est pas un fatum, un édit de la Nécessité transcendante (comme dans la tragédie classique) mais plutôt «[...] un rapport de forces, à la fois contradictoire et révoquant, momentanément établi»²⁴.

De tout cela, écrit Abirached, la conception de la fable sort profondément remaniée: si elle doit toujours enchaîner les événements dans une structure déchiffrable par tous, c'est à la double condition que les articulations demeurent visibles et que ses divers éléments soient traités en cellules autonomes, soumises chacune et toutes ensemble à l'investigation du spectateur [...]. Aussi n'avance-t-elle pas en vue d'un dénouement qui libère le spectateur de son attente, mais elle s'étale à ses yeux, dans le détail de son parcours, pour susciter l'activité de sa raison en faisant l'économie de l'étape cathartique (*ibidem*, pages 277/278).

À la lecture de cette citation, on remarque que le traitement de la fable dans *l'Homme qui tua le Crocodile* semble inspiré du décentrement brechtien de la mimésis. En particulier, l'Amuseur public y joue le rôle d'éveilleur des consciences: présent dans presque la moitié des scènes, il n'est actif que dans la scène 1 de l'acte I, où il sème la sédition dans les esprits avec l'histoire du caïman Théophile N'Gandou. Dans le reste de la pièce, entouré ou non d'un public fictif, l'Amuseur public est simple narrateur. Remarquons qu'il intervient toujours aux moments forts de la narration, lorsque le public risque le plus de se laisser aller à une torpeur contemplative: le face-à-face entre Henri Balou et N'Gandou qui se termine par une déclaration de guerre, celui entre Henri Balou et sa femme le soupçonnant d'adultère, la révolte de Parfaite contre ses parents et l'annonce

²⁴ Robert Abirached. *op. cit.*, page 282.

de sa réclusion, la décision de N’Gandou d’employer des armes occultes contre l’instituteur. Enfin, après que Jean a été poignardé, l’Amuseur public intervient pour donner au public le mot de la fin; un spectateur fictif l’encourageant dans cette voie: «Les événements se sont tellement précipités que j’en suis tout étourdi, lui lance-t-il. Toi qui sais tout, explique-nous exactement ce qui s’est passé (III, sc. 4, page 67)».

Le lien qu’entretient *l’Homme qui tua le Crocodile* avec le théâtre brechtien est mis à nu dans l’épilogue. L’auteur y fait dire à Henri Balou (dont les paroles sont rapportées par l’Amuseur public):

Dans la légende, il suffit au brave Samba de sortir son couteau du fourreau pour que le caïman tombe raide mort. À moi, il a suffi de sortir mon courage puisé dans notre sourde révolte commune, pour que le crocodile finisse par tomber mort. Mais un autre crocodile reste vivant au fond de nous. C’est notre penchant inconsidéré, démesuré pour des besoins que très souvent nous ne pouvons pas satisfaire. Ce penchant fait que nous devenons des esclaves de certains hommes sans scrupules comme N’Gandou (*op. cit.*, page 71).

Ici, le personnage est avant toute chose le représentant d’une classe sociale (c’est une des raisons pour lesquelles il est précisé dans la liste des personnages qu’Henri Balou est instituteur et Théobald N’Gandou, commerçant). D’autre part, le monde n’est pas divisé de façon manichéenne — comme dans le théâtre bourgeois où le spectateur est d’avance assuré de la victoire naturelle du bien sur le mal et où «le crédit demandé par le théâtre pour ménager à la vertu sa gloire légitime correspond analogiquement à la croyance réclamée par la nature en l’excellence de sa justice»²⁵.

Cependant, il serait hâtif de conclure que toutes les interventions de l’Amuseur public ne sont que des variations autour du *Verfremdungseffekt* faisant de *l’Homme qui tua le Crocodile* un pur produit du théâtre épique.

²⁵ Robert Abirached, *op. cit.*, page 118.

Dans son article intitulé «Much ado about Brecht», Ola Rotimi dénonce d'ailleurs le fait que le théâtre traditionnel du Nigéria en particulier et d'Afrique noire en général est le plus souvent vu comme un rejeton direct du théâtre épique. Or il s'agit d'une conception fautive, qu'il impute essentiellement à un renversement théorique: on a attribué au théoricien allemand les pratiques théâtrales indigènes (ou des pratiques similaires) dont il s'est inspiré. Ola Rotimi se livre alors à une analyse comparative du théâtre épique et du théâtre africain traditionnel, en se penchant tour à tour sur la forme et sur les techniques de la scène au cœur de ces deux genres. Puis, à l'aide de commentaires généraux portant sur la responsabilité de l'artiste du théâtre épique (d'une part) et du théâtre africain traditionnel (d'autre part), il met l'accent sur la dimension idéologique de son analyse.

Même s'il a son intérêt, je n'entrerai pas dans le débat instauré par le critique nigérian, préférant plutôt m'arrêter sur les points brièvement mentionnés, qui distinguent le théâtre épique du théâtre africain traditionnel: le personnage du théâtre africain fait appel à l'émotionnel au moins autant qu'à l'intellectuel, contrairement à celui du théâtre épique²⁶. Il

²⁶ Ce point est développé par Ola Rotimi. Cependant, de nombreux spécialistes de Brecht ont soutenu que — contrairement à une interprétation répandue — l'effet de distanciation ne fait pas uniquement appel à la raison, à l'exclusion de l'émotionnel.

Dans *Brecht on Theatre*, John Willett écrit: «It is not true, though it is sometimes suggested, that epic theatre (which is not simply undramatic theatre, as is also sometimes suggested) proclaims the slogan: "Reason this side, Emotion (feeling) that". It by no means renounces emotion, least of all the sense of justice, the urge to freedom, and righteous anger; it is so far from renouncing these that it does not even assume their presence, but tries to arouse or to reinforce them. The "attitude of criticism" which it tries to awaken in its audience cannot be passionate enough for it (cité par Susan Bennett dans *Theatre Audiences*, 1964, page 227)». [Il n'est pas vrai, en dépit des suggestions, que le théâtre épique (qui n'est pas simplement un théâtre dépourvu de qualités dramatiques, là aussi en dépit des suggestions) a fait sien ce slogan: «La raison d'un côté, l'émotion (les sentiments) de l'autre». Il ne rejette absolument pas l'émotion et encore moins le sens de la justice, l'appel de la liberté et la colère justifiée; bien loin de les rejeter, il ne se contente pas d'en supposer la présence: il tente de les susciter et de les renforcer. L'attitude critique qu'il essaye d'éveiller chez son public ne lui paraît jamais suffisamment passionnée (Ma traduction)].

Ola Rotimi commente: «While empathy for a character (either by audience or actor) is to be avoided in performance, emotion is not denied by the *Verfremdungseffekt* (op. cit., page 31)». [Alors que l'empathie vis-à-vis d'un personnage (chez le public ou chez l'acteur) doit être évitée au cours de la représentation, l'émotion n'est jamais rejetée par le *Verfremdungseffekt* (Ma traduction)].

en résulte que le lecteur/spectateur africain est appelé à s'impliquer *également* au niveau émotionnel dans le spectacle qui lui est présenté. Par ailleurs — bien qu'étant lui aussi fortement dépendant du milieu socio-politique dans lequel il évolue, et prônant la justice et l'accès au bonheur pour tous — il est rare que le personnage du théâtre africain traditionnel incite les classes défavorisées à se rebeller ouvertement contre les nantis, cette forme d'art dramatique dérivant de cultures traditionnellement pacifiques: la violence y est perçue très négativement, surtout lorsqu'elle menace la paix, l'harmonie du groupe.

Au niveau des techniques de la scène, on s'aperçoit que, selon les besoins de la pièce, l'acteur traditionnel africain se réserve le droit de jouer de la manière détachée prônée par Brecht ou de s'immerger dans ses émotions, à la Stanislavski. Rotimi note qu'un acteur masqué (figurant un animal, une divinité, etc.) optera en général pour un mode de jeu détaché, alors qu'un acteur à visage découvert (figurant un personnage réaliste) aura tendance à davantage s'impliquer émotionnellement. Le critique énumère ensuite les différences existant entre le théâtre épique et le théâtre traditionnel africain. Mais ces dernières sont essentiellement contextuelles, c'est-à-dire d'ordre politique, historique ou technique. Ainsi, sur nombre de scènes africaines, des codes non verbaux — sons ou gestes symboliques — remplacent les bannières et les effets cinématographiques du théâtre épique brechtien.

Une différence de taille entre le théâtre épique et le théâtre traditionnel africain est évoquée par Rotimi dans une note de renvoi: alors que, dans les spectacles de Brecht, le public est confiné au rôle de simple observateur, même s'il est l'instigateur et le bénéficiaire de l'effet de distanciation, dans les spectacles traditionnels africains, ce public est convié à un rôle beaucoup plus actif dans la mesure où, souvent représenté sur scène

de manière fictive, il est appelé à se manifester dans la salle tout au long du spectacle. Ainsi, dans *l'Homme qui tua le Crocodile*, l'Amuseur public ne tient pas uniquement du mentor ou du philosophe adepte du matérialisme dialectique, bien qu'il soit souvent entouré d'un public de jeunes gens. Jouant tour à tour le rôle de bouffon, de chroniqueur, de philosophe ou d'informateur, c'est néanmoins avant tout comme un conteur qu'il se présente à nous, dans la scène 1 de l'acte I^o.

Rappelons qu'un texte est reconnaissable comme conte grâce à la présence de signaux textuels persistants, de signaux textuels récurrents, et de signaux situationnels, métalinguistiques et paralinguistiques. Or tous ces signaux se retrouvent dans ce début d'œuvre: plusieurs auditeurs tendent l'oreille aux dires d'un locuteur/griot des temps modernes; à l'aide de formules consacrées (ou signaux textuels persistants), ils réclament des histoires qui sont alors relatées au présent de l'indicatif, à l'imparfait ou au passé composé (ces temps verbaux jouant aussi le rôle de signaux textuels persistants). Enfin, cette première scène a lieu au cours d'une veillée funèbre: c'est là un signal paralinguistique, dans la mesure où les veillées funèbres africaines sont un terrain fertile pour les contes et charades. À ce propos, soulignons la place presque anticontextuelle que joue le rire dans la scène introductive de *l'Homme qui tua le Crocodile* et dans la suite de l'œuvre, puisque plus apparemment désespérée est la situation évoquée et plus gras est le rire.

Cette présence centrale du rire — qui est d'ailleurs un lieu commun de la critique en littérature africaine, où l'arme la plus efficace, la plus couramment utilisée comme antidote à une situation tragique est bien le rire — nous renvoie directement à l'appellation de «tragi-comédie» retenue par Sylvain Bemba pour sa pièce et à la dénomination du personnage central: ni commentateur, ni présentateur, ni encore auteur, il est

«Amuseur public». Un bref regard jeté aux didascalies de la scène 1 de l'acte I^o nous renseigne sur l'atmosphère détendue de cette veillée mortuaire et va dans le sens de cette affirmation: «Une lampe à pression est suspendue à la barrière. Deux personnes jouent aux cartes, deux autres aux dames (*idem*, page 5)». Un peu plus loin, il est dit que le groupe éclate de rire à chacun des bons mots de l'Amuseur public.

Toutes ces informations mettent en évidence le rôle actif dévolu au public de *l'Homme qui tua le Crocodile* — public qui possède bien des caractéristiques communes avec celui des spectacles traditionnels car il est appelé à participer, à s'impliquer dans l'élaboration du spectacle, ne serait-ce que par le rire ou la répétition:

Écoutez-moi, écoutez-moi bien, lance ainsi l'Amuseur public. Je vais vous demander de reprendre chaque fois en chœur les dernières paroles que j'aurai à prononcer, avant de m'arrêter pour reprendre mon souffle. Écoutez donc (I, sc.1, page 11).

C'est dans de tels passages qu'on mesure le mieux le décalage entre le texte et la représentation. Or sur ce décalage, précisément, j'ai choisi de faire porter l'accent pour l'étude de *Tarentelle noire et diable blanc*. Non que je veuille comparer la version publiée de cette œuvre à une version représentée à laquelle j'aurais éventuellement assisté (je me suis déjà expliquée longuement sur les raisons pratiques qui m'ont fait écarter une telle option), mais je m'intéresse aux éléments scéniques qui font de *Tarentelle noire et diable blanc* une œuvre tout entière tendue vers la scène — certains de ces éléments étant d'ailleurs présents en pointillés dans *l'Homme qui tua le Crocodile*.

Dans «Réflexions sur les problèmes de la conservation et de la vulgarisation du conte par les arts dramatiques et les mass-media en Côte-d'Ivoire», Mawa Coulibaly parle des productions du Didiga de Bernard Zadi

Zaourou comme d'œuvres où le jeu est fortement privilégié. D'où la complexité des mises en scènes du Didiga, utilisant les «virtualités dramatiques et esthétiques des textes de l'oralité (*op. cit.*, page 50)». Et le critique de citer *la Termitière*, œuvre dans laquelle le phénomène de la métamorphose — emblématique du Didiga, où le chasseur-héros et les forces adverses ont tous la faculté de se métamorphoser — est largement exploité. Me semble particulièrement intéressante et riche en implications l'idée même que l'on puisse traquer dans un texte dramatique publié tout ce qui ressort de la pratique scénique (ou qui peut l'influencer). Au nombre de ces phénomènes, doit être mis le fait que certains dramaturges favorisent la création collective. Dans ce cas-là, le processus habituel est renversé car on ne joue plus à partir d'un texte, mais on écrit sur la base du jeu. Or, lorsque l'étape de la mise par écrit succède à celle de la création, le texte s'en ressent forcément. Lire *Tarentelle noire et diable blanc* à partir de la scène (et non le contraire) suppose donc une sensibilité accrue envers de tels indices, qui rappellent la nature spécifique du texte théâtral. L'accent est alors mis sur ce que Pierre Larthomas nomme «Les éléments paraverbaux du langage dramatique».

Dans la liste des personnages, deux choses retiennent l'attention: tout d'abord la présence, au milieu des personnages actifs, de deux Narrateurs occupant une position extradiégétique; par ailleurs, le fait que l'auteur associe des événements et des personnages imaginaires (dont certains, comme les hommes-arbres, relèvent de la plus pure fantaisie) à des pans de l'histoire congolaise. D'ores et déjà sont mis en présence les deux grandes catégories du narratif et du discursif, ainsi que le conte et l'essai historique. Dans le prologue, le ton est donné: sur la place du marché fait irruption au milieu des badauds un homme vêtu de raphia rouge, «le rouge était alors la couleur attribuée aux seigneurs ou aux simples d'esprit (*idem*, page 13)»

précise le texte. Or c'est là une indication aussi peu scénique que possible, davantage adressée au lecteur qu'au spectateur. Le texte du prologue est émaillé de notations similaires, particulièrement difficiles à rendre à la scène. Ainsi, il nous est dit que le regard du Fou se dilate, ce qui suppose que les spectateurs soient en suffisamment petit nombre (donc très proches de la scène, comme pendant les soirées de conte) pour qu'un tel détail ne leur échappe pas. Un peu plus loin, ce même Fou devient un visionnaire, sous la plume de l'auteur qui nous fait part implicitement de son jugement. Il précise ailleurs que «dans sa versatilité, la Foule est passée de la bonne humeur à la colère». Ces quelques exemples aident à mettre à jour une constante de ce début d'œuvre: la voix de l'auteur travaille le texte avant même l'entrée en scène des Deux Narrateurs. Ne parvenant pas à s'effacer derrière ses personnages, il se veut lui-même conteur plutôt que démiurge de la scène; préférence qui ne tarde d'ailleurs pas à s'officialiser avec l'apparition des Narrateurs dont le ton est récitatif (c'est-à-dire aussi neutre que possible), le rythme étant ici prodigué par le tam-tam.

Une étude des lieux scéniques de *Tarentelle noire et diable blanc* s'impose. On remarque qu'à ce niveau-là également, les Deux Narrateurs sont singularisés. Privés d'intonations propres — dans la mesure où ils récitent au lieu de jouer — ils le sont aussi de décor: ils parlent dans une sorte de lieu et de temps neutres, ce qui contribue à mettre leur parole en exergue. Les interventions des Deux Narrateurs constituent une parenthèse textuelle; parenthèse essentielle cependant (malgré ce que l'expression peut véhiculer d'oxymorique) car elle aide à mettre toute la pièce en perspective. Mais qu'en est-il des autres lieux scéniques de *Tarentelle noire et diable blanc*? Il sont à peine plus précis, étant davantage des lieux de l'imaginaire populaire que des espaces réalistes. «La foule sur la place du marché» est-il par exemple précisé dans le prologue. Or le marché est un des rares lieux

d'échange populaire en terre africaine — donc, un des rares lieux où il est possible qu'il se passe quelque chose. Il revient d'ailleurs comme un leitmotiv dans la pièce: riche en symboles, il aide à la structurer. Ainsi, la première scène du premier épisode — qui montre les parents du héros (celui que les Deux Narrateurs appellent «notre héros») — se passe *autour du* marché. La locution prépositive est ici parlante. Elle contredit la didascalie introductive qui précise: «Ibouanga, sa femme Koussalouba, des figurants au marché (*idem*, page 27)». En effet, le couple est montré en route vers le marché: la femme rebrousse chemin tandis que l'homme, en continuant sa route, va à sa perte. Ibouanga quitte ensuite le marché. Une génération plus tard, c'est aussi sur et autour de la place du marché que se joue le destin de leur fils Faustin Moudouma N'Goyi. Plus qu'un lieu réaliste, le marché est donc un carrefour symbolique: là, est immolé le fou visionnaire; là, Ibouanga signe sa perte et celle de sa famille; là enfin, est exécuté Faustin qui devient ainsi héros épique. Il expire sur ces mots: «Quand la mort des révoltés accède publiquement au symbole, elle devient fête des opprimés. Nous mourrons libres, parce que nous avons dénoncé et refusé l'esclavage (III, sc. 6, page 123)».

Souvent, les lieux où évoluent les personnages sont à peine esquissés: c'est au lecteur/spectateur de les deviner, comme si l'action et la parole importaient davantage que le rendu de l'espace. Une didascalie introductive rapporte par exemple «Ibouanga et son épouse (I, sc. 2, page 39)». On imagine alors que la scène se déroule chez eux. Les exemples de ce type abondent: dans la scène 5 du même épisode, le fait qu'Ibouanga porte une blouse blanche et qu'il s'affaire autour d'une petite table sur laquelle sont entassés des flacons aide à la localisation (il se trouve dans un laboratoire), mais les didascalies ne sont guère plus précises. Dans la scène suivante non plus. D'autres fois, les didascalies introductives satisfont aux règles du genre, mais

de manière bien superficielle. Par exemple, on trouve successivement: «Des miliciens en campagne (II, sc. 1, page 69)», «Faustin Moudouma N’Goyi allongé dans un hamac (II, sc. 2, page 70)», «Faustin Moudouma N’Goyi et les travailleurs du chemin de fer (II, sc. 3, page 75)», «Un groupe de manœuvres, debout, ne faisant rien [...] (II, sc. 5, page 85)», etc. Dans ces deux derniers cas, les désignations professionnelles servent d’indices de localisation. On suppose que ces scènes se jouent l’une près d’une voie ferrée et l’autre sur un chantier. À côté de ces lieux à peine esquissés, d’autres surprennent par leur précision: la didascalie introductive de la scène 3 du premier épisode — «Au pays des hommes-arbres (page 47)» — nous offre, en plus d’une précision spatiale, une longue description des costumes des personnages. Dans la scène suivante, la posture de Koussalouba et le lieu où elle se trouve sont décrits avec une précision qui tient de l’hypotypose. C’est aussi le cas dans la scène 4 du deuxième épisode, qui montre Faustin et son compagnon de jeu «dans un petit tripot servant aussi de salle de jeu (page 79)».

Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, on remarque la succession rapide des décors; l’auteur choisissant de ne pas s’inquiéter des difficultés techniques posées par une telle option, lors de la mise en scène. Étudions par exemple le cas de la toute dernière scène. La didascalie introductive précise: «Le rêve de Faustin Moudouma N’Goyi. Ce dernier se trouve au pays des morts où il retrouvera sa mère. Au début de cette scène, Faustin est conduit par une femme qui le tient par la main (III, sc. 7, page 123)». On entrevoit ici de nombreux défis techniques: d’abord, nous sommes transportés dans le rêve du héros, procédé de conte, exploité dans la plupart des œuvres de mon

corpus²⁷. Il faut donc parvenir à restituer sur scène une atmosphère d'outre-tombe, sans que la rupture avec les scènes se déroulant dans l'Histoire soit trop nette et entraîne un déséquilibre de l'œuvre. Cette scène, très parlée, est clairement didactique: les personnages se tournant le dos (comme dans le mythe d'Orphée) tirent les conclusions de leurs actions passées, sans apporter au lecteur/spectateur d'élément nouveau. Par ailleurs, il s'agit d'une scène immobiliste, ce qui explique peut-être le fait que le langage des personnages y est plus poétique que dramatique. Dans de nombreux passages, on trouve en effet des périodes et un langage imagé — proscrits selon Larthomas par le bon langage dramatique. Ainsi:

FAUSTIN. — D'où vient que les petits ruisseaux de mes vicissitudes terrestres, grossis par cent tornades de souffrances, ont brusquement cessé de déborder sur les rivages de ma haine, pour ne plus former qu'une rivière qui coule paisiblement?

KOUSSALOUBA. — [...] Mon fils, il s'agit de la robe de mariée de ton âme. Tu vas enfin obtenir la promotion la plus élevée qui est celle de la connaissance grâce à une nouvelle naissance de ton âme vibrant dans l'harmonie «trinitaire» de la harpe-cithare sacrée (*ibidem*, pages 124/125).

Et la pièce de se terminer dans une véritable apothéose langagière:

FAUSTIN. — Il ne me reste plus donc qu'à gagner la liberté par mon sang et à faire de mon sang une couronne de liberté pour les futurs résistants. M. Faustino me disait que tout est fini. Je lui ai répondu que c'est maintenant que tout commence vraiment (*ibidem*, page 130).

Une autre difficulté technique se pose dans cette dernière scène de *Tarentelle noire et diable blanc*. Elle tient au fait que Koussalouba remarque

²⁷ C'est le cas dans les contes comme «L'os», sa transposition scénique *l'Os de Mor Lam* (pour un aperçu des difficultés techniques posées par une telle scène, voir l'analyse se rapportant à ces deux œuvres) et *Liboy li nkundung*: dans cette dernière œuvre, l'Enfant de l'homme parvient en rêve à communiquer avec sa mère, qui est aussi au pays des morts. Le procédé est par ailleurs exploité dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, *Je soussigné cardiaque*, *la Tortue qui chante*, et esquissé dans *l'Homme qui tue le Crocodile*, *la Queue du diable* et *Soba ou Grande Afrique*.

la proximité de l'aube, à la fin de son entretien avec son fils: «C'est l'heure, dit-elle, où les hiboux devancent les pleureuses du village en faisant entendre leur ululement qui annonce une mort inéluctable (page 127)». Pour sa part, Faustin croit entendre jouer au loin un tam-tam. À l'espace d'outre-tombe et à celui du cachot où le jeune homme passe sa dernière nuit, se superpose donc un troisième lieu: la place du marché. Voilà qui oblige le metteur en scène à utiliser toutes les ressources de son art pour reproduire sur la scène ce triple décor, avec un possible recours à des sons enregistrés venant de l'arrière-scène ou à des panneaux coulissants.

Le traitement de l'espace dans *Tarentelle noire et diable blanc* n'est pas seul à poser des difficultés techniques. Il en va en effet de même pour le traitement du temps. Dès la Liste des personnages, il nous est précisé que l'histoire se déroule dans la région du Niari, de 1890 aux années 1930. Les événements relatés nous le confirment, ainsi que le découpage de la fable: «De 1890 à 1916, conquête militaire de la région», «1916-1920: Construction du C.F.C.O. en vue, naissance d'un marché du travail», «Suite des années vingt: la colonisation s'installe et s'enracine». À l'intérieur de chacun de ces grands épisodes, six scènes (sept dans le dernier) se suivent chronologiquement; les Deux Narrateurs évoluant toujours hors-temps, tout comme ils évoluent hors-lieu. Mais les choses se compliquent du fait qu'il existe dans *Tarentelle noire et diable blanc* non pas une mais deux mesures du temps: Koussalouba, la mère de Faustin Moudouma N'Goyi appartient à la confrérie des hommes-arbres en tant que prêtresse du culte du dieu agraire. Or, précisent les Deux Narrateurs, «la mesure du temps n'existe pas de la même manière chez les hommes-arbres (page 43)». Il passe plus lentement: Koussalouba, qui a promis de revenir parmi les hommes au plus vite, ne se présente qu'au bout de quatorze ans. D'autres fois, le temps passe effroyablement vite: d'abord dans la force de l'âge, elle devient en

quatorze ans une femme qui — pour avoir beaucoup souffert — a les cheveux blancs, le dos voûté, les mains tremblantes, la peau desséchée, la vue affaiblie, et dont la jeunesse est évanouie. Elle est méconnaissable alors que son mari Ibouanga a, lui, simplement mûri au cours de cette même période.

D'autre part, à l'intérieur des grandes plages narratives délimitées par le texte — qui met en valeur l'espace compris entre deux vies d'hommes placées bout à bout, entre la soumission docile d'un père et le refus de son fils — les événements sont relatés sans qu'il soit jamais fait référence à des moments précis. Il n'est ainsi pas dit à quel moment de la journée, du mois ou de l'année ils ont lieu. Les Deux Narrateurs précisent: «Notre histoire se situe à la charnière de deux siècles. Les personnages en sont imaginaires ainsi que les événements, bien que la trame soit constituée de certains chants puisés à des sources historiques (page 22)». Et effectivement, l'Histoire est à ce point présente dans *Tarentelle noire et diable blanc* qu'on a parfois l'impression de lire des extraits de documents d'archives. Reste que l'obsession des dates, de leur précision presque maniaque, est surtout le fait des Narrateurs. Dans la fable, la seule date précise mentionnée est celle de l'exécution publique de Faustin: il meurt un 14 juillet. Mais ici, l'année n'en est pas spécifiée car seule importe que ce 14 juillet des années 1920 fasse écho au 14 juillet 1903, mentionné par les Narrateurs dans le prologue: à cette date, fut «concélebré (sic)», entre autres par l'administrateur Toqué, le décimage d'une partie de la population indigène. Surtout, le 14 juillet a une forte valeur symbolique comme fête de la Liberté en Métropole.

On peut tenter d'expliquer le flottement temporel dans *Tarentelle noire et diable blanc* en reprenant littéralement la réplique d'un des Narrateurs, dans le prologue:

Comme disait celui qui fut enterré vivant sur la place du marché, les gens vivent maintenant dans un «monde étrange où il n'y a plus ni dedans, ni dehors, ni dessus, ni dessous...». Tout est consommé, tout s'est consumé, y compris l'espace et le temps. Un peuple sans foyer et en fuite n'a pas d'espace qui lui appartienne en propre; les événements se succèdent si vite que les jours ressemblent aux nuits, les nuits ressemblent à son immense détresse, et sa détresse s'ouvre sous ses pas comme un abîme sans fond (page 26).

Mais une fois constaté que la structure de la fable calque celle des événements relatés, nous sommes laissés sur notre faim. Il me semble plus fructueux de noter que l'auteur a ici choisi de diviser sa pièce de théâtre non pas en actes ou en tableaux, comme c'est d'ordinaire le cas, mais en épisodes. Par là, il affirme que sa référence n'est pas dans les arts de la scène ou dans la peinture, mais dans un nouveau media: la télévision.

Les références que fait Sylvain Bemba au western congolais — qu'il prend soin dans le prologue de comparer point par point au western américain — et au personnage de moundélé Zorro (en fait M. Faustino) montrent son désir de rapprocher son théâtre de la culture populaire africaine de la fin des années 1960 et du début des années 1970, de mettre son public en terrain connu. Ce mouvement avait déjà été amorcé dans *l'Homme qui tua le Crocodile*, dont la scène 2 de l'acte I^o s'ouvre sur cette curieuse didascalie: «Théobald N'Gandou et le nommé Django, dans le salon de N'Gandou. Le premier est vêtu avec recherche. Le second à la manière des cow-boys, mais sans le chapeau et naturellement sans les pistolets (page 14)». En effet, dans le Congo du lendemain de l'indépendance, la référence commune n'est déjà plus les veillées autour du conteur — même si de nombreux clins d'œil y sont faits, avec la mention du diable blanc; de la tarentule et de la tarentelle boula-matari; des métamorphoses des hommes-arbres; de celles de Koussalouba, tour à tour vieille sorcière ou ravissante jeune femme aux pouvoirs magiques. La référence commune est

celle des veillées autour du poste de télévision. Faire un théâtre proche du peuple signifie donc faire un théâtre empruntant ses références aux téléfilms. En plus de la division en épisodes, le vocabulaire retenu par les Deux Narrateurs va dans ce sens: au début du deuxième épisode, ils parlent de leur film qui continue. Dans leur discours, les injonctions «Regardez» ou «Voyez» reviennent comme des leitmotifs. Enfin, ils font des clins d'œil amusés à l'actualité, en évoquant par exemple le dieu Michelin et son «Kaou... kaou... Tchou... tchou... tchou (I, sc. 2, page 45)».

Pour conclure cette étude dramaturgique de *Tarentelle noire et diable blanc*, arrêtons-nous brièvement sur la place qu'y occupent la danse et la musique. Le titre même de cette pièce de théâtre repose sur un jeu entre «tarentelle» et «tarentule»; la définition de ces deux mots étant rappelée par l'auteur. Cependant, avant d'être mis à mort sur la place du marché, le Fou élève la voix pour dire:

[...] Les démons étrangers débarquent sur le dos d'une grosse araignée comme nous n'en avons jamais vue ici. Ce monstre tissera une toile dans laquelle nous nous ferons prendre tous, sa piqure va instituer la loi-sommeil ou le sommeil-loi tout au fond de notre conscience. Le seul «contre-charme» efficace consistera à exécuter une danse étrangère dont le rythme, malheureusement, est de nature à aggraver notre désarticulation spirituelle (prologue, page 17).

Voilà qui nous indique que le rapprochement fait par l'auteur entre danse et araignée est également pris en charge par l'un des personnages. Un autre rapprochement possible — déjà présent en pointillés dans le discours du Fou — est celui entre le caractère morbide de la tarentelle, danse importée, et l'aspect régénérateur des danses locales. Les Deux Narrateurs, qui portent sur le drame en train de se jouer un regard extérieur et omniscient, sont ainsi accompagnés du tam-tam (instrument de musique africain s'il en est), au cours de leur récitation. Ils ne se font pas faute de signaler que, lorsque les

hommes-arbres recommencent à se multiplier après le retour de Koussalouba parmi les siens, les signes avant-coureur du bien-être retrouvé sont certes que les guérisseurs reprennent le chemin de la forêt, mais aussi que les tam-tams font entendre timidement leur voix.

Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, la musique et la danse ont une fonction didactique affichée. Les tam-tams ne servent ainsi pas uniquement à la couleur locale, mais, dans tous les États du monde, ils *prennent la parole* au nom des opprimés: «Les bons tam-tams français alertent l'opinion publique de leur pays sur les atrocités perpétrées par les civilisateurs du Congo (I, sc. 2, page 44)» lit-on. De même, la danse du scalp n'est pas propre aux seuls peuples colonisés: elle peut être pratiquée par les «[...] Visages pâles qui vont jusqu'à dépouiller les Indiens congolais de leur peau (*ibidem*)». Les Deux Narrateurs nous signalent par ailleurs le rôle qu'a joué Michelin dans l'interdiction par le gouvernement militaire des chants et danses indigènes, vus désormais comme bien plus que des jeux innocents. Le tam-tam est ainsi décrété hors-la-loi

[...] car, commente l'un des Narrateurs, l'autorité coloniale sait maintenant que la chanson était un bouclier mental et moral utilisé par les opprimés pour tenter de donner un goût agréable au vin amer de l'affliction qui fermente dans laalebasse de leur gorge (I, sc.4, page 55).

D'où le rôle hautement symbolique joué par De La Fier et sa guitare en fin de pièce, puis son ardent plaidoyer en faveur de l'artiste, révélateur de la société.

Reste qu'ici la danse, la musique et le chant occupent une place étrangement circonscrite au niveau de la dramaturgie. Utilisés comme des instruments pédagogiques, ils ne débordent guère le cadre qui leur est assigné et — pareils à des panneaux indicateurs — ils se démarquent des scènes parlées sans jamais s'y mêler intimement (sauf, pour des raisons

évidentes, au cours de la fête offerte à Mayoko par M. Faustino). Cette conclusion peut être étendue à toute la dramaturgie de *l'Homme qui tua le Crocodile* et de *Tarentelle noire et diable blanc*: comme il s'agit de pièces où le souci pédagogique est central, le public est forcément pris en compte comme récepteur du message délivré, mais de nombreux éléments proprement scéniques y sont négligés.

C'est ce que j'ai tenté de démontrer à travers l'analyse du temps, de l'espace et des arts de la scène — la danse, la musique et le chant — dans *Tarentelle noire et diable blanc*. Davantage que d'un spectateur de théâtre ou d'un metteur en scène, cette pièce me semble être en attente d'un lecteur, d'un auditeur ou d'un téléspectateur. Je formule l'hypothèse suivante: à mesure que le souci d'éducation politique, les problèmes liés à l'époque coloniale et postcoloniale se font moins centraux chez les dramaturges, la musique, le chant et la danse deviennent parties intégrantes des œuvres. Ils cessent d'être des éléments ajoutés, jouant dans l'action un rôle plus ou moins central, pour devenir paroles ou gestes à part entière mais couvrant des canaux inaccessibles autrement que par le chant ou la danse. C'est ce point que j'examinerai à travers les œuvres de Porquet Niangoran, Amadou Koné, Bernard Zadi Zaourou et Werewere Liking.

III. *Soba ou Grande Afrique* de Porquet Niangoran

-Alo, voilà, j'ai pensé à un Théâtre de la cruauté qui danse et qui crie pour faire tomber des organes,/y balayer tous les microbes/et dans l'anatomie sans lézardes de l'homme, /où on a fait tomber tout ce qui est lézardé,/faire sans diu régner la santé. — Cé des histoires,/à première vue/c'est une utopie,/mais commence d'abord par danser, bougre de singe, espèce de sale macaque européen que tu es/et qui n'a jamais appris à lever le pied²⁸.

Soba ou Grande Afrique de Porquet Niangoran a été publiée en 1978, soit six ans après *l'Homme qui tua le Crocodile* et tout juste deux après *Tarentelle noire et diable blanc*. Par là, cette œuvre est proche des pièces de Sylvain Bemba et (peut-on ajouter sans crainte de faire fausse route) des problèmes liés aux époques coloniale et postcoloniale, au souci d'éducation du peuple. C'est d'ailleurs ainsi que peut être lue la référence à *Soba* dans le titre de l'œuvre²⁹. Remarquons en passant la similitude du titre de Porquet Niangoran et de celui de Charles Nokan, *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine* — cette dernière pièce se situant, comme nous l'avons vu, au cœur d'une tradition dramatique rendant hommage aux héros qui ont construit l'Afrique. Or ici, en fait de héros, nous sont présentés de modestes paysans n'ayant de commun avec leurs glorieux ancêtres du temps de Soundjata que l'amour de leur terre et leur détermination à la protéger envers et contre tous. La *Soba* de Porquet Niangoran est un village déserté, dont l'heure de gloire a sonné depuis longtemps. Et si Mariam parle bien de son fils Moussa comme du «digne fils de *Soba* (moment IX, page 63)» et qu'elle invoque les «puissances éternelles de *Soba* (moment X, page 72)», là

²⁸ Antonin Artaud, «Sorcellerie et cinéma», t. III, Paris, Gallimard, 1970, page 83 — in *la Crise du personnage dans le théâtre moderne*, page 372. Citation textuelle.

²⁹ Il pourrait s'agir de la Sobè dont parlent Youssouf Tata Cissé et Wâ Kamissoko dans *la Grande Geste du Mali* : «Nianiba, encore appelé Tomonno, "dans les ruines", a été rasée au sol par les armées de Soumaworo; c'est alors que Niani Massa Kara [le premier des Kama du Manden à être *mansa*] alla s'installer à Sobè, accompagné de sa famille et de son marabout et ami Magha-Djan Béréte [...], un riche commerçant de Niani et l'un des rares survivants mâles de sa famille (note n°16, page 68)». En fait, Niani Masa Kara quitta sa capitale pour aller fonder Sobè et y demeurer.

qu'elle invoque les «puissances éternelles de Soba (moment X, page 72)», là s'arrête le parallélisme.

L'histoire est la suivante: à Soba, les paysans travaillent d'autant plus dur que la majorité des jeunes gens sont partis pour la ville. Or voilà que Moussa, robuste garçon de vingt-deux ans, manque à l'appel. Dans ce village où prime la solidarité, ses camarades labourent son champ avant d'aller prendre de ses nouvelles: consumé par un mal mystérieux, à l'article de la mort, il est soigné par sa mère, Mariam, et par sa tante paternelle, Clotoumou. Quant à son père, Moktar, il est davantage préoccupé par la nouvelle épouse qu'il tente d'acquérir que par la santé de son fils aîné. Cependant les Koutcha, ennemis héréditaires des Sobaens, donnent des signes d'agitation et menacent d'envahir la ville. Mariam, avertie par Rockia de la duplicité de Clotoumou, qui aurait jeté un sort à Moussa, consulte le guérisseur Lamine — en fait un charlatan. Mais un autre guérisseur (un vrai, cette fois) parvient à arracher Moussa des griffes de la mort: il se réveille, alors que les Koutcha attaquent le village et que les habitants de Soba fuient devant eux.

Me paraît intéressant le fait que la fable est divisée en moments et non en scènes et en actes, en tableaux ou en épisodes (comme dans *Tarentelle noire et diable blanc*). Voilà qui révèle semble-t-il chez Porquet Niangoran un souci pédagogique marqué: à une division relevant d'une esthétique dramatique ou audio-visuelle occidentale, il en préfère une plus familière à un public de villageois africains. Ici, certaines indications scéniques font immédiatement sens: par exemple, dans la didascalie introductive, la référence à Issouf se rendant à son champ la daba sur l'épaule. Le public de villageois non seulement reconnaît l'instrument en question, mais encore il est très probable qu'il soit lui aussi utilisateur de dabas, parce que son quotidien ressemble à celui d'Issouf. «Qu'est-ce qu'une daba?» se demande

Dans le présent chapitre, je me propose de montrer comment *Soba ou Grande Afrique* est tout entière tendue vers la représentation — laquelle prend idéalement place devant un public de villageois. Pour ce, j'interroge la notion de «griodrame», sa spécificité et la manière dont elle est ici mise en œuvre par Porquet Niangoran.

Tout au long de ce griodrame, les différents moments sont marqués par des changements de lieux, tous sémantiquement connotés comme lieux forts des villages africains: le champ d'Issouf, la case de Mariam, celle de Rockia, de Mamadou ou de Lamine, les chemins et les places du village. Remarquons que les héros en sont désignés de manière on ne peut plus succincte: par leurs prénoms (du reste assez communs dans l'Afrique traditionnelle) ou aussi par leur fonctions. Mais, en dépit de cet essai de typification, on peut à grand peine distinguer les personnages connotés positivement de ceux qui le sont négativement — d'autant qu'ils sont présentés non selon leur degré d'héroïsme, mais selon leur ordre d'entrée sur scène. Seuls Mariam et Moussa pourraient être assimilés aux héros traditionnels s'ils n'étaient pas réduits à l'impuissance et soigneusement dépouillés de leur envergure épique. Ainsi, la pierre angulaire du dévouement héroïque de Mariam envers Moussa, n'est autre que sa position d'épouse brimée, dont elle se lamente d'ailleurs ouvertement auprès de son fils grabataire:

Moussa, c'est toi seul que j'ai mon fils, toi seul. Tes frères sont si jeunes, c'est à cause de toi que j'endure toutes ces souffrances. Autrement, je serais retournée chez mes parents. S'ils refusaient de me recevoir, je serais partie ailleurs (moment III, page 33).

Quant à Moussa, dont on vante l'ordinaire vigueur physique, il est cloué au lit tout au long de la pièce. Lorsque enfin il se réveille et tente de se lever, la didascalie précise: «[...] encore faible, il titube (moment X, page 71)». Par

conséquent, dans le village de Soba, élevé ici à une dimension panafricaine, aucun personnage ne se singularise vraiment: on y trouve des paysans au grand cœur, un époux abusif, une mère dévouée, un fils malade, un colporteur et deux espèces de marabouts: les charlatans et les guérisseurs. Mais il n'y a là aucun héros de l'étoffe de Soundjata. Cela peut expliquer que *Soba ou Grande Afrique* se termine dans le chaos, par une série de questions soulignant le caractère quasi désespéré de la situation.

Des différents moments, aucun ne cède à l'autre en importance. Par exemple, l'évocation des Koutcha n'est pas le fait d'un moment particulier, mais d'allusions disséminées tout au long de l'œuvre: allusions tout d'abord chantées par Issouf (moment II), puis faites par le colporteur diola dont les paroles sont rapportées par Karidja (moment VI). Lorsque, au cours du moment X, les Koutcha envahissent la scène, les spectateurs sont mis devant le fait accompli. Mais alors, l'accent est placé sur la vie des paysans — tout particulièrement sur celle du couple aux dimensions christiques que forment Mariam et Moussa — et non sur les hauts faits héroïques. Aussi, après une brève évocation du combat mimé sur scène, le lecteur/spectateur est-il ramené sans ménagement dans leur case: «Papa, que devons-nous faire? (moment X, page 70)» s'enquiert la mère auprès de Kouadio. Lorsqu'elle quitte finalement cette case, non sans avoir fait absorber à son fils une poudre aux vertus curatives, ce n'est pas pour se mettre à l'abri ni même pour se renseigner sur la situation mais, cette fois encore, pour des raisons domestiques: aller chercher ses enfants chez son oncle. Sur ce, elle sort avec Oumar et Kouadio, tandis que les bruits de la guerre s'intensifient, que la foule apeurée pousse des cris perçants et que le pas des fuyards martèlent le sol. «Pendant ce temps Moussa tente de se lever, encore faible il titube (*ibidem*, page 71)» précise une didascalie, là encore nous laissant entendre que les événements se déroulant à l'intérieur de la case de Mariam

et ayant trait à la santé de Moussa ont plus d'importance que le reste: la bataille qui se prépare, l'affolement de la population sont à peine évoqués que notre attention est de force ramenée vers les héros et leurs soucis domestiques. La pièce se termine sur des mouvements d'envoûtement, rappelant aussi bien le sort de Moussa (qui a failli être scellé par Clotoumou) que les danses guerrières traditionnelles et soulignant que le politique rejoint ici le domestique à travers la pantomime. Néanmoins, l'épicentre de *Soba ou Grande Afrique* n'est en aucun cas l'attaque des Sobaens par les Koutcha, comme le montre cette brève analyse.

Dans cette œuvre, on trouve de très nombreuses didascalies, la plupart d'entre elles ayant partie liée aux arts de la scène. Est-ce parce qu'il s'agit d'un «griodrame»? Rappelons ici la définition de la «Griotique», concept dont découle le griodrame:

(C') est une activité théâtrale qui englobe l'art dramatique, l'art poétique, l'art narratif et l'art épique [...]. La Griotique ne fait pas de séparation entre le récital de poésie et la représentation dramatique ou un spectacle de veillée traditionnelle. Dès le départ, le théoricien de la Griotique pense à un spectacle total qui soit l'expression dramatique dans laquelle s'intègre de manière méthodique et harmonieuse le verbe et le chant, la musique et la danse, le mime, l'histoire et la littérature des Africains. Ce faisant, le grioticien s'inspire de l'art traditionnel du griot qui était orateur, conteur, musicien danseur, historien: maître de la parole, mémoire du peuple, régulateur des conflits sociaux»³⁰.

La musique, tout d'abord, joue dans ce griodrame un rôle autant intra-qu'extra-diégétique. Au cours du premier moment, les personnages ne jugent nécessaire de commenter ni son apparition ni sa disparition, comme si elle devait nécessairement présider à la naissance et à la mort de la parole. Issouf constitue la voix principale de cette composition, sur laquelle se greffent les voix de Lancina, de Karim et d'Ousmane, chantant parfois en

³⁰ «La Griotique de Porquet Niangoran», propos recueillis par Amadou Koné, *Notre Librairie*, n°86, page 91.

chœur: nous sommes ici face à une manière de comédie musicale. Dans le deuxième moment, Issouf chante tout en travaillant sa terre, ainsi que le confirme d'ailleurs la typographie mettant en relief les vers libres de sa composition. Lorsqu'il s'interrompt, exténué, un tam-tam lui donne immédiatement la réplique. Or cette fois la musique joue un rôle intradiégétique: «De la musique? du Tam-tam?, commente le principal intéressé. D'où peut-elle venir? Qui a pu penser à moi dans ma solitude? Qui m'apporte ce langage divin? (*ibidem*, page 18)». Immédiatement, il reprend le travail en dansant, tandis que le tam-tam va crescendo, soulignant on ne peut plus clairement le lien existant entre la musique, le travail et l'élan vital.

Il y a plus: la musique est l'œuvre de Siaka et d'Oumar. Or, dès que la parole prend le pas sur le travail et la solidarité, le tam-tam s'interrompt pour ne se manifester à nouveau qu'avec les premiers coups de daba, même si cette parole est riche en images très colorées, en comparaisons et métaphores. On trouve par exemple dans la bouche d'Issouf: «Ah! la fatigue me serre les reins comme le piège qui étrangle le fauve (moment II, page 17)». Ou encore: «Soleil, épargne-moi [...]. Soleil, ne m'aveugle pas de ton feu impitoyable, ne m'assomme pas de ta lourde masse, lorsque j'aurai courbé la tête pour reprendre ma dure besogne (*ibidem*, page 18)». Dans les deux cas, la parole se pare de brillants atours. Par la suite, elle ne manque jamais une occasion de se faire esthétique — comme dans ce bref passage, qui rappelle les stichomythies d'un Molière: «*Issouf* -Oumar!/ *Oumar* -Issouf! *Issouf* -Quelle surprise?/ *Oumar* -En effet c'en est une (*ibidem*, page 19)».

Dans le moment III, particulièrement sombre et poignant, aucune indication musicale. Moussa est mourant et Mariam le soigne avec l'énergie du désespoir. Le passage est scellé par des rythmes mais c'est dans le moment

IV, avec le retour d'un certain optimisme, que reprend la musique. Remarquons qu'elle adopte les courbes du texte, s'interrompant lorsque les personnages parlent de sujets graves comme le mariage des femmes, et reprenant ensuite de plus belle. Dans le moment V, riche en rebondissements, pas de musique, sauf en toute fin de scène pour accompagner la complainte de Mariam. Pas de musique non plus dans les moments VI, VII et VIII, eux aussi remplis de surprises. Dans le moment IX, Mariam chante ses lamentations: la plupart des répliques de la mère débutent par «Mon fils», qui porte l'accent. Elle reprend certains mots à maintes reprises: «Mon fils, mon fils, ce n'est pas vrai, dit-elle par exemple. Mon fils / Fichue injustice injustice / Et tout dort, tout dort, aucune aide (*ibidem*, page 62)». Ici encore, le texte cherche à restituer sur le papier le rythme syncopé du chant. La didascalie introductive du moment IX précise par ailleurs: «Des jours ont passé, aucune amélioration, Mariam se lamente... Son monologue est entrecoupé par les râles de Moussa», donnant ainsi aux râles du jeune homme une fonction analogue à celle d'un chœur de tragédie antique. La musique s'interrompt en fin de scène.

Le moment X est peut-être le plus riche d'entre tous, du point de vue musical et chorégraphique. Y dominant divers bruits, humains et non humains: un tabouret qui tombe, la voix de Moktar, des cris et des chuchotements, le ton lourd et posé de Kouadio, les soupirs de Mariam. Puis soudain, l'espace clos de la case s'ouvre sur l'extérieur: «Dans le lointain on entend un bruit, le bruit se rapproche, mêlé de voix et de sons de tam-tams (*ibidem*, page 69)» nous informe le texte. Le combat des Sobaens contre les Koutcha prend une dimension esthétique, corroborée un peu plus loin par une autre indication scénique: cette fois, il est question de mimes de combats, rythmés par le tam-tam et d'autres instruments africains. Il est donc clair qu'il s'agit d'un combat stylisé, né du désordre ambiant — tant à

l'intérieur qu'à l'extérieur de la case de Mariam. «Expression corporelle de haute facture (*ibidem*, page 70)» précise encore le texte, avant d'ouvrir sur un chant à trois voix: celles de Mariam, de Moussa et vraisemblablement du grioticien. La scène se scinde en deux, tandis que la musique se fait tour à tour douce ou grave. Puis elle se brise sur les paroles lourdes de Mariam qui exhorte toutes les mères du monde et tous les patriarches à songer à l'avenir de la jeunesse. En fin de compte, le son d'un tam-tam s'ajoute à cette musique qui semble venir d'un hors-scène. Il tente de couvrir de sa voix grave celle de Moussa convalescent. La symbolique du tam-tam est ici multiple: il participe d'une origine perdue, d'un lien mystique avec les ancêtres de l'Afrique. Ceux qui jouent du tam-tam possèdent le visage masqué des lâches et des inconscients, car ils cherchent à substituer des airs de réjouissance aux chants de guerre des opprimés. Moussa leur enjoint donc de disparaître et leur crie qu'ils n'auront pas le privilège de vivre avec les vivants, lorsque les morts les auront réclamés auprès d'eux. Mais les battements frénétiques du tam-tam marquent aussi la fierté retrouvée des Sobaens, sur le point d'affronter leurs ennemis héréditaires.

Cette brève analyse souligne la grande complexité du phénomène musical dans *Soba ou Grande Afrique*: tour à tour tapisserie sonore ou symbole à décortiquer, la musique est ici une constante à laquelle il serait maladroit d'attribuer une fonction surtout didactique, comme dans *Tarentelle noire et diable blanc*. Il en va de même pour la danse et le mime, qui lui sont subordonnés. J'ai souligné l'importance des indications scéniques dans cette œuvre et le fait que cette abondance même est liée au genre du griodrame. Apportons maintenant une précision sur ce néologisme et sur tous ceux qui, formés à partir de la racine «grio-», aident à structurer le système artistique de Porquet Niangoran:

(La Griotique) se présente sous deux formes, explique l'auteur: l'aspect scriptural qui est la grioture et l'aspect spectaculaire qui est la griophonie. Le griotiseur, qui est le metteur en scène du mouvement grioticien, peut présenter des œuvres grioturiques qui sont des œuvres littéraires écrites par des grioticiens ou alors puiser dans le répertoire négro-africain pour y puiser des éléments qu'il met en mouvement. Jusqu'à ce jour, j'ai publié des œuvres que j'ai voulu adapter à mes propos théoriques: *Mariam et griopoèmes, Soba ou Grande Afrique, Zaoulides*. Ce sont là des œuvres écrites pour être utilisées dans des représentations griotiques (*ibidem*).

Au-delà du caractère un peu artificiel de tous ces concepts (pourquoi tous ces néologismes? Où réside vraiment leur originalité?), me frappe ici le statut particulier attribué par Porquet Niangoran à certaines de ses créations, dont *Soba ou Grande Afrique*: celui d'illustrations théoriques, tournant autour de la personne du «grioticien» ou «griot moderne», homme aux dons multiples.

Cette dernière affirmation nous laisse face à un problème quasiment insoluble, auquel Robert Abirached fait référence dans son analyse des personnages d'Artaud:

De tous les hiéroglyphes construits par le théâtre cruel, note-t-il, c'est le comédien qui est le plus riche, le plus ductile et le plus efficace: corps immédiatement présent, maître de son geste, de son souffle et de sa voix, il est l'élément central de l'action et le moteur du spectacle (*op. cit.*, page 361).

Sur scène en effet, l'esprit surgit dans le corps du comédien et la pensée dans ses actes, réduisant ainsi l'écart entre le virtuel et le réel. Mais Artaud va plus loin, jusqu'à ne plus laisser subsister qu'un «corps-théâtre»³⁰, car il vise à la transformation organique et physique vraie du corps, destinée à marquer le caractère non pas virtuel et symbolique du Théâtre de la cruauté mais sa matérialité: «(C'est un) creuset de feu et de viande vraie où

³⁰ C'est là le titre d'un des chapitres de *la Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op. cit.*

anatomiquement,/par piétinement d'os, de membres et de syllabes,/se refont les corps,/et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps» note-t-il³¹. Dès lors, il est clair que le Théâtre de la cruauté n'a pas besoin d'une autre scène que le corps de l'acteur ni d'un autre acteur qu'Artaud lui-même — sinon à titre d'accompagnement choral. Mais Robert Abirached apporte deux précisions d'importance: le Théâtre de la cruauté ne peut se dispenser d'auditeurs et de spectateurs pour la raison élémentaire que le danger ne commence qu'avec la rencontre du regard ou de l'écoute d'autrui; lui seul pouvant objectiver ce qu'il perçoit, c'est-à-dire le projeter dans le réel commun à tous les hommes. Par ailleurs, tout individu qui se met en péril menace l'ordre du monde attesté par les autres. Ceux-ci sont donc saisis de plein fouet par l'énergie émanant de l'acteur. Impliqués par son action, ils sont modifiés, qu'ils le veuillent ou non, par le Théâtre de la cruauté qui «à chaque représentation aura fait gagner/corporellement /quelque chose/aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer»³².

La Griotique se rapproche du Théâtre de la cruauté par la place primordiale qu'elle accorde au corps du grioticien, dépositaire des secrets d'un art aux multiples facettes: la narration, le chant, le mime, la danse, etc. Mais s'il est possible a priori d'appréhender ce griot moderne (chargé, en bon pédagogue, de nous informer sur les sociétés traditionnelle *et* moderne), de comprendre qu'il influence le regard d'autrui au même titre qu'il est influencé par lui, il est en revanche plus difficile de concevoir l'éclatement du corps unique du griot en des corps multiples: ceux des personnages incarnés par les acteurs.

Le trajet d'Antonin Artaud, tel que relaté par Robert Abirached, est à l'inverse de celui de Porquet Niangoran: au moment de l'aventure du

³¹ *Artaud le môme*, textes préparatoires, t. XII, page 172, in Robert Abirached, *op. cit.*, page 373.

³² Antonin Artaud, *À René Guilly (7/2/48)*, t. XIII, p.137.

Théâtre Alfred Jarry (qui marque les débuts du Théâtre de la cruauté, entre 1926 et 1930), Artaud ne récuse pas totalement le personnage de théâtre, même s'il le dépouille de son état civil et de ses marques d'individualité. Rejetant l'impérialisme de la mise en scène au nom des vertus de l'improvisation, il subordonne simplement l'efficacité dangereuse du spectacle au surgissement du hasard. De 1930 à 1935, il utilise toutes les ressources corporelles de l'acteur, en correspondance avec celles de la matière scénique, afin d'affirmer la prééminence absolue du metteur en scène. Artaud rejette alors tout le protocole de la mimésis, entraînant «la destitution du personnage, au profit d'un théâtre rituel qui mettrait le spectateur en communication avec l'énergie vitale du monde et lui procurerait, par la transe, une catharsis capable de le renvoyer plus fort vers sa vie dans le monde (*op. cit.*, pages 379/380)». Ce n'est qu'après son retour d'internement à Rodez — soit après 1946 — qu'il trouve la clef de ses contradictions en instaurant une autre scène, en dehors du champ de la représentation: celle du corps-théâtre.

Porquet Niangoran évolue du corps-théâtre du griot à ceux des multiples personnages occupant physiquement la scène; les quinze personnages de *Soba ou Grande Afrique* étant d'abord et avant tout des présences corporelles (mise à part la Voix immatérielle qui se fait entendre en fin de texte). Il est à ce titre intéressant de noter que le griodrame s'ouvre sur des détails attenants au bon fonctionnement de ces corps: «Issouf, et la santé?» demande Karim. Et le groupe de s'entretenir joyeusement à ce sujet. Un peu plus loin, Ousmane et Issouf ont un discours prophétique (puisqu'il vient peu de temps avant l'annonce de la maladie de Moussa), presque un blason du corps des cultivateurs:

Ousmane

[...] Tant que nos yeux verront, tant que nos pieds pourront

toujours nous porter, qu'importe, un jour viendra où nous saurons quoi faire.

Issouf

C'est vrai! mon frère. Nos corps ne sont pas comme celui de la tige de mil, nous avons la robustesse du baobab. Mes frères, prenez votre courage à deux mains. Quel que soit la durée de la nuit (sic), le soleil finit toujours par se lever. Que Dieu guide vos pas (moment I, page 14).

Les cultivateurs, en plus d'assumer pleinement leur corporalité, revêtent la terre — leur complice et adversaire la plus proche — d'attributs semblables aux leurs: Issouf mentionne les dabas qui tentent en vain de pénétrer ses entrailles et les jeunes pousses qui percent sa peau pour atteindre la lumière. À leurs mots font écho ceux de la Voix, qui dépeint toute l'Afrique comme un grand corps malmené: «[...] Te voilà éventrée/des charognards blancs et noirs/s'abreuvent de ton sang/[...] Est-ce ça ton visage Afrique? (moment X, pages 77/78)». On est loin du «corps-théâtre» d'Artaud, qui voyait dans l'éros biologique la condition sine qua non de la mort et de la pourriture, et rêvait d'un homme doté d'un squelette sans intérieur, à la fois impossible à trancher et à cerner.

Cependant, au corps robuste des uns — qui constitue leur seule richesse ainsi que l'affirme Oumar dans le moment III — est opposé le corps souffrant ou sans vigueur des autres: celui de Moussa, étendu dans un lit tout au long de *Soba ou Grande Afrique*, râlant ou en proie au délire; celui amaigri de Mariam; celui inerte de Moktar, amolli dans sa réclusion volontaire de la vie familiale et villageoise. Il y a plus: les corps servent de signaux et aident à décrypter l'action. Clotoumou est ainsi alarmée par la silhouette de Rockia disparaissant dans le lointain: elle se sait à la veille de devoir mettre un terme à ses pratiques sorcières. De même, l'arrivée imminente des Koutcha est d'abord révélée aux Sobaens par l'attitude d'un colporteur dioula: «[...] As-tu remarqué ses yeux hagards? demande

Mamadou. Il était baigné de sueur comme un chasseur qui a poursuivi son gibier plusieurs jours en plein soleil sans le saisir (moment VI, page 48)». Enfin, Clotoumou est formellement reconnue par Mariam après que le vieux Kouadio l'a identifiée comme une femme mince et claire. C'est que *Soba ou Grande Afrique* est un griodrame, c'est-à-dire un art de la représentation mettant le corps au centre de la scène. Dès lors, il est emblématique qu'y soient montrés, à côté des corps vigoureux des travailleurs des champs, le corps souffrant de Moussa et celui amaigri de Mariam. La mère et le fils constituent en effet le couple central de l'œuvre vers lequel convergent tous les regards (d'autant que le lit de Moussa occupe sur scène un espace physique) et ce couple est en instance de disparition, comme le laisse entendre le cultivateur Siaka, lançant à Mariam cette mise en garde:

Seigneur! Tu as tellement maigri qu'on ne sait pas qui est malade de vous deux. Je crois même que tu es plus malade que Moussa. Je pense que tu aurais intérêt à ménager ta santé. Autrement, tu ne pourras même plus t'occuper de ton fils qui a tant besoin de tes soins (moment III, page 27).

La bonne santé importe avant tout, au point que les références à la vigueur des uns et des autres sont accueillies comme des compliments et que la force physique devient indice de force morale. C'est pourquoi Moussa est présenté par les cultivateurs désireux de lui rendre hommage comme le plus fort d'entre eux, celui qui a su défier toutes les maladies au cours de ses vingt-deux harmattans. Issouf va même jusqu'à mettre sa maladie sur le compte d'un sortilège. Moktar au contraire, désireux de le discréditer et d'échapper à ses responsabilités de père, fait de Moussa un grabataire né. Le principal intéressé affirme quant à lui ne rien connaître de plus exécrationnel que les chaînes de la maladie: «Ne guérirais-je donc jamais? Où sont les

guérisseurs d'autrefois? (moment IX, page 61)» demande-t-il, avant d'en venir à une prise de conscience existentielle: «N'ai-je donc d'importance qu'en bonne santé? (moment X, page 75)».

Ici, en effet, se pose la question de la valeur intrinsèque de l'homme: qu'advient-il de celui qui n'est pas suffisamment sain pour payer? Doit-il être mis au ban de sa communauté, parce qu'il ne peut plus la servir? À la lumière de cette interrogation, la maladie de Moussa, d'abord circonscrite dans le temps (elle dure depuis deux jours, affirme Mariam dans le moment III) prend des proportions véritablement épiques, comme pour rendre la mesure du tort qu'elle cause aux héros: Moussa se dit depuis longtemps enchaîné dans les fers de la maladie et ne plus savoir dans quelle direction regarder. La maladie revêt un caractère d'autant plus tragique qu'elle frappe de manière injuste, irraisonnée: le plus robuste des cultivateurs, Moussa était aussi le plus acharné au labeur, comme il le crie d'ailleurs aux mânes des ancêtres. Remarquons pourtant que la maladie avait été jusque-là le signe de l'élection de Moussa: tout comme Soundjata, il était devenu un jeune homme doté d'une force hors du commun, après avoir été un enfant débile. Et comme Sogolon la femme-buffle, Mariam n'avait jamais perdu foi en son fils. Là s'arrêtent les équivalences. Les temps ont changé: à la question de Moussa — «N'ai-je donc d'importance qu'en bonne santé?» — fait désormais écho cette autre question — «L'Afrique connaîtra-t-elle des jours heureux?» — qui tisse une équivalence fragile entre la maladie du héros et celle de sa terre natale.

Dans «Le dilemme esthétique du théâtre négro-africain francophone», G. A. Warner écrit que le dilemme esthétique des dramaturges africains découle du fait qu'à l'intérieur de leurs pays, ils se trouvent à la jonction de deux mondes continuant à être nettement différenciés: d'une part, le secteur traditionnel dans lequel vit la vaste majorité de la population et, d'autre

part, le secteur moderne centré autour de la capitale et des villes et qui représente la nation sur la scène internationale. Le secteur moderne est caractérisé par la grande importance qu'il accorde au politique et à l'économique, par son modernisme et son ouverture sur le monde: les écarts entre l'opulence des uns et l'indigence des autres y sont très marqués. Le secteur traditionnel, dans lequel vit la vaste majorité de la population, est pour sa part caractérisé par la survivance de valeurs et de pratiques ancestrales. Au nombre de ces dernières, les systèmes de parenté et d'autorité traditionnels, les initiations, l'économie de subsistance, les sociétés secrètes et les rituels.

Certains des éléments propres au secteur traditionnel se retrouvent dans *Soba ou Grande Afrique*, en particulier ceux ayant trait à l'économie de subsistance et aux systèmes de parenté et d'autorité traditionnels. Ainsi, les héros cultivateurs déplorent l'exode massif des jeunes vers la ville; Mariam, soumise et respectueuse face à Moktar qui la maltraite, fait l'apologie du mariage traditionnel dont elle est pourtant la victime. Une place privilégiée est également accordée aux rituels, lorsque par exemple nous sont exposés l'envers et l'endroit d'un même rituel de guérison: dans le moment VIII, on voit Lamine agiter une queue (à l'aide d'une ficelle noire placée à l'intérieur, précise le texte) avant d'annoncer que Moussa guérira. Dans le moment X, c'est au tour de Kouadio d'user de moyens occultes (cette fois avec honnêteté) pour tenter de ramener Moussa à la santé.

À ce point de mon étude, il me semble intéressant d'évoquer le «théâtre-rituel» de Marie-José Hourantier et Werewere Liking. Ce néologisme repose sur la combinaison de deux notions apparemment contradictoires, puisque le théâtre comme pratique sociale ou esthétique est le propre d'une société désacralisée: il repose sur des acteurs qui jouent, par plaisir ou par nécessité économique, mais sûrement pas pour des raisons

rituelles. C'est pourquoi, entre les danses masquées, les représentations rituelles et les pièces de théâtre, il s'est produit une rupture fondamentale: elle est due à un phénomène de distanciation (au sens brechtien du terme) mettant en évidence le fait que, là où le rituel prétend à la réalité des personnages, à leur action directe pour influencer la vie des hommes, le théâtre se pose avant tout comme un jeu — même lorsque les personnages de théâtre ressemblent à des êtres existant ou ayant déjà existé. Dans *Du rituel au théâtre-rituel: contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, Marie-José Hourantier note que «cette association de mots contradictoires marque l'étrangeté du phénomène: le passage d'une dramatisation de la vie quotidienne à la scène théâtrale, le passage de la vie à l'art (*op. cit.*, page 28)».

Dans la mesure où le théâtre-rituel a pour projet de se nourrir des anciens rites afin d'en dégager son propre processus de resacralisation, il peut être défini comme un art dramatique proposant d'articuler le passé sur le présent pour que l'Africain — et particulièrement l'Africain occidentalisé qui aurait gardé la nostalgie des fêtes collectives — puisse retrouver son identité perdue en communiant rituellement avec le groupe à nouveau soudé. Pour la constitution d'un théâtre-rituel, on part en effet du principe d'un retour aux sources de la tradition rituelle. Interrogées, elles permettent de «rechercher la tradition épurée dans le théâtre, mais surtout de rechercher le théâtre dans la tradition (*idem*, page 30)». Se pose dès lors la question du public du théâtre-rituel: selon Marie-Josée Hourantier, il se distingue des autres publics d'un théâtre de conception occidentale classique par sa disponibilité, l'itinéraire qu'il suit au cours du spectacle, sa participation et son comportement après l'acte rituel. Il se divise en deux catégories distinctes: celle de l'acteur-spectateur considéré comme personnage de la pièce et celle du spectateur-acteur, public d'un théâtre-

rituel — ce dernier ayant pris beaucoup des particularités de l'acteur-spectateur inspiré de la tradition. Hourantier compare l'assemblée traditionnelle, dont tout membre était un acteur potentiel appelé à participer à l'exécution de la sentence rituelle, et le théâtre-rituel, où le spectateur-acteur participe au jeu avec la même intensité que l'acteur-spectateur mais n'y intervient pas physiquement. Elle précise que, dans les assemblées traditionnelles, on ne rencontrait aucun spectateur au sens occidental du terme, mais des acteurs à différents niveaux de participation. De cela, le théâtre-rituel a conservé la trace, car le public (constamment sollicité par le spectacle et ses doubles) ne se contente pas de participer par procuration: il est engagé dans un itinéraire semé d'embûches qui a pour but de la conduire à un stade de conscientisation.

Pour atteindre à cette prise de conscience finale, le spectateur-acteur doit participer à ce qui se passe sur scène de tout son corps, de toutes ses émotions, de toutes ses pensées et de toute sa volonté. Dans ce but, il suit un parcours similaire à celui emprunté par l'initié traditionnel, qui devait passer successivement par les cinq branches de l'Étoile du Ki-Yi³³: celle du Corps, des Émotions, de la Pensée, de la Volonté et de la Conscience — symbolisant chacune un idéal à atteindre pour vaincre ses faiblesses et les transformer en forces. Cependant, dans le théâtre-rituel qui ne propose pas une initiation au sens strict du terme, il est possible de parvenir à la conscientisation en actionnant une seule des pointes de l'Étoile. Hourantier précise cependant qu'il existe une gradation entre les différentes pointes de l'Étoile: celle du Corps est la plus aisée à atteindre et celle des Émotions la plus difficile. Elle note:

À chaque regard posé, la créativité du spectateur est relancée: le geste rituel de l'acteur est un symbole «agi» qui renvoie à un effet

³³ Chez les Bassa du Cameroun, «Ki-Yi» signifie «savoir suprême».

immédiat; sa répétition, sa décomposition, ses rythmes variés sont autant de signes complétant le langage parlé. Le geste révélé s'accorde avec une parole à différents tons, rythmes, débits, s'accordant à son tour avec les masques d'un visage puisant dans la réalité de la vie intérieure [...]. Et la pensée domine dans les séquences réservées à la recherche des responsabilités où les mouvements contradictoires, les contre-rythmes, les cassures provoquées par les instruments-éveilleurs favorisent la distance nécessaire à la réflexion³⁵.

Voilà qui décrit presque parfaitement les forces à l'œuvre dans *Soba ou Grande Afrique* et nous offre par conséquent une clé de lecture intéressante: la précision des gestes tout au long du griodrame, la variété des tons et des rythmes paraissent soudain trouver leur raison d'être. Même l'allusion faite par Hourantier au «masque d'un visage puisant dans la réalité de la vie intérieure» fait écho à cette remarque exaspérée de Moussa aux joueurs de tam-tam: «Autant déposer tranquillement vos masques qui recouvrent mal vos visages hideux de lâches et d'inconscients (moment X, page 75)». À la dimension purement anecdotique du récit se superpose donc une dimension symbolique. Comme dans le théâtre-rituel où le spectateur-acteur est étroitement associé à l'action de l'acteur-spectateur par la danse lente, les gestes d'union, les chants de décision, etc., le spectateur de la Griotique est appelé à une prise de conscience finale concernant un problème de société et qui contient en germe la possibilité de modifier sa vision des choses ainsi que son comportement social.

Deux points sont ici à souligner: d'abord, le fait que le théâtre-rituel aide son public à s'interroger sur les raisons de l'affrontement social généralisé, projection de ses propres conflits intérieurs. Ensuite, le fait que les danses finales ont l'ambition d'aider tout un chacun à prendre conscience de son environnement physique et social et de lui permettre de trouver son propre rythme intérieur, en communion avec les acteurs. Aussi, la

³⁵ Marie-José Hourantier, «L'itinéraire initiatique d'un théâtre-rituel africain», *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages dramatiques*, page 540.

conscientisation visée par le théâtre-rituel se rapproche-t-elle des anciens rituels de guérison. Un parallélisme s'impose également avec l'intrigue de *Soba ou Grande Afrique*, où Moussa sort de son sommeil comateux uniquement semble-t-il pour s'interroger sur l'avenir de l'Afrique. Par ailleurs, le meneur de rite — chargé dans le théâtre-rituel de guider le spectateur sur le chemin de la conscientisation — est ici présent dans la voix désincarnée (du griotiseur?) qui clôt la pièce sur une note sombre. Enfin, aux danses clôturant la représentation de théâtre-rituel font écho les mouvements d'envoûtement de *Soba ou Grande Afrique*, préparatifs à la guerre. Reste que, si l'on adopte le point de vue du théâtre-rituel, *Soba ou Grande Afrique* est une œuvre inachevée dans la mesure où le lecteur/spectateur ne parvient pas explicitement à un état de conscientisation: c'est comme s'il lui fallait penser seul, dans un hors-scène, aux implications de l'intrigue.

En réponse à une interrogation d'Amadou Koné portant sur le parallélisme existant entre la Griotique et l'art traditionnel du griot, Niangoran Porquet précise: «Non seulement le grioticien ou le griot moderne vise les mêmes objectifs que le griot traditionnel mais encore veut-il aller plus loin à la conquête des "armes miraculeuses", comme dirait Aimé Césaire (*op. cit.*, page 91)». C'est dire que, à la fois orateur et historien, le grioticien prétend informer son public sur la société traditionnelle et sur la société moderne tout en faisant œuvre de conteur, de musicien, de danseur. Dès lors, la Griotique se reconnaît art de la représentation, où chaque œuvre prend forme et substance au cours de l'interprétation du grioticien. Mais parce que les acteurs sont d'abord et avant tout des présences corporelles, leurs personnages manquent parfois d'épaisseur psychologique et donnent l'impression d'être à peine esquissés. Épineux problème

qu'aborde Isidore Okpewho dans «The Hero: his Image and his Relevance»³⁵, où il déplore la longue tradition universitaire consistant à placer les héros d'épopée sous l'emprise de la logique narrative. Elle-même prend racine dans la littérature de la Grèce classique et plus particulièrement dans les dialogues de Platon, où l'on trouve par exemple cette éloquente répartie de Socrate à Phèdre:

Well, there is a point at least which I think you will admit, namely that any discourse should be constructed like living creatures, with its own body, as it were; it must not lack either head nor feet; it must have a middle and extremities so composed as to suit each other and the whole work (*Phaedrus*, 264c)³⁶.

À cette tradition hypotactique, Okpewho oppose une tradition paratactique mettant la structure du texte et les caractéristiques des héros sur le compte de l'interprétation du griot et de la réponse du public. Le texte serait alors un collage narratif, qui donnerait la priorité aux éléments entraînant une réponse immédiate du public. Le portrait des personnages consisterait quant à lui en un assemblage d'accents indépendants, et non en l'alignement de détails homogènes.

La théorie d'Okpewho, donnant la primeur à la représentation, permet d'expliquer certaines inconsistances narratives présentes dans *Soba ou Grande Afrique*. Ainsi, le récit du griot fait régulièrement porter l'accent sur les détails les plus susceptibles d'impressionner le public et de l'amener à se manifester: il progresse par association d'idées et non selon une logique préétablie. D'où la présence dans *Soba ou Grande Afrique* d'un champ lexical de la maladie, dont les échos vont s'amplifiant: le mal duquel souffre Moussa depuis deux jours engendre l'image d'un héros arraché aux griffes

³⁵ Isidore Okpewho, *The Epic in Africa. Toward a Poetics of the Oral Performance*, page 80.

³⁶ [Eh bien, il existe au moins un point auquel je pense que tu soumets, à savoir que tout discours doit être construit comme un être vivant, avec son propre corps, en l'état; il ne doit lui manquer ni pieds ni tête; il doit avoir un tronc et des extrémités se convenant parfaitement et convenant à l'ensemble du corps (Ma traduction. Isidore Okpewho, *ibidem*)].

de la maladie au cours de l'enfance et devenu par la suite un jeune homme robuste. Pourtant, ce jeune homme se plaint de posséder un corps misérable et d'être *depuis longtemps* enchaîné par les fers de la maladie. Doit-on y voir de la part de Moussa une allusion à son enfance malade ou est-ce une allusion au mal (somme toute récent) qui le travaille? Pourrait-il aussi s'agir d'une forme de surexploitation par le griot du thème de la maladie, dont l'impact sur le public est assuré?

Selon Okpewho, l'exploitation par les griots des thèmes de la magie et du surnaturel s'explique par leur fort potentiel affectif et l'impact qu'ils ont sur le public. Aussi, pour prendre la vraie mesure du héros de *Soba ou Grande Afrique*, est-il nécessaire de se pencher sur les liens qu'il entretient avec le monde occulte. Confronté aux limites de son pouvoir terrestre, Moussa fait régulièrement appel aux puissances surnaturelles: «Ne guérirais-je donc jamais? Où sont les guérisseurs d'autrefois? Perdus! perdus! non, non, non (moment IX, page 61)» lance-t-il par exemple dans son délire. Au bout du compte, ses appels sont entendus et la présence divine se manifeste à travers la personne d'un vieux paysan, seul et modeste³⁷ — choix narratif dans lequel je lis une allusion au fait que le petit peuple détient davantage de sagesse et de pouvoir occulte que ceux qui, comme Lamine, se disent ouvertement «marabouts».

Un troisième et dernier fait, mentionné dans *The Epic in Africa. Toward a Poetics of Performance*, pourrait expliquer le schématisme et

³⁷ Isidore Okpewho écrit: «Whether the hero puts himself at the mercy of divinity and acknowledges his subordination to its will, or demonstrate extreme self-sufficiency and simply coerces other worldly elements in insuring his supremacy, the distinction between what may be called the "religious" and the "magical" instinct has always been a difficult one to establish. The essential mark of the heroic personality in many an African folk epic is its reliance on supernatural resources (*op. cit.*, page 119)» [Que le héros se mette à la merci de la divinité et se reconnaisse son subordonné, ou qu'il fasse montre d'une extrême autosuffisance et contraigne simplement certains éléments de ce monde à assurer sa suprématie, la distinction entre ce qu'on pourrait appeler l'instinct «religieux» et l'instinct «magique» a toujours été très délicate à établir. La marque essentielle de la personnalité héroïque dans de nombreuses épopées populaires d'Afrique est sa dépendance vis-à-vis de ressources surnaturelles (Ma traduction)].

l'absence d'homogénéité des personnages de *Soba ou Grande Afrique*: le héros traditionnel est en premier lieu chargé d'assurer la permanence de sa culture. Okpewho voit même dans ce trait particulier la marque d'une obsession chez certaines sociétés, pour qui la permanence de la culture importe davantage que les joies du moment. D'où le fait qu'est souvent associée au héros traditionnel une forme d'excellence, de distinction, lui permettant de survivre à la mort et à l'oubli. Lui sont également associés un sens de la justice et du décorum visant à la préservation et au bon fonctionnement de la société dans laquelle il évolue. Il participe donc de l'ordre cosmique et s'impose tout naturellement comme le délivreur de son peuple et comme un homme doté d'un grand sens communautaire. Okpewho précise cependant que, même si de nombreux héros doivent leur existence à une crise communautaire, leur présence n'est vraiment souhaitée qu'au plus fort de la tourmente — ainsi Soundjata dont la personnalité héroïque revêt toute sa signification avec le sauvetage de sa communauté, et non avant ou après ce sauvetage. Par conséquent, dans *Soba ou Grande Afrique*, l'invasion imminente de Soba par les Koutcha est en soi une garantie suffisante que Moussa guérira. De la survie du cultivateur le plus robuste (dont seules des puissances surnaturelles ont pu venir à bout), le plus fidèle à la terre de ses ancêtres et le plus vaillant, dépend en effet celle de Soba: Moussa est le sauveur désigné de son village, tout comme Soundjata était le sauveur désigné de l'empire du Mali. Reste que le texte de Porquet Niangoran, refusant de trancher pour le spectateur, se termine par une série de questions, dont celles-ci: «Que deviendront Moussa et sa mère? Quelle sera la destinée du peuple de Soba en fuite? (moment X, page 77)».

À la fin de l'étude de *Tarentelle noire et diable blanc*, je formulai l'hypothèse qu'à mesure que le souci d'éducation politique, les problèmes

liés à l'époque coloniale et postcoloniale se font moins centraux chez les dramaturges, la musique, le chant et la danse deviennent parties intégrantes des œuvres. Ils cessent d'être des éléments ajoutés — jouant dans l'action un rôle plus ou moins central — pour devenir paroles ou gestes à part entière, mais couvrant des canaux auxquels seuls le chant et la danse permettent l'accès. Qu'en est-il maintenant de cette hypothèse? Pour répondre à cette question, comparons tout d'abord l'œuvre de Porquet Niangoran à celle de Sylvain Bemba, analysée précédemment. Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, le public n'est pris en compte que comme récepteur privilégié d'un message explicite. La fin de la pièce se présente d'ailleurs comme une apothéose langagière en faveur du militantisme. De nombreux éléments proprement scéniques y sont négligés, ce qui m'a conduite plus tôt à la conclusion que cette pièce était davantage en attente d'un lecteur, d'un auditeur ou d'un téléspectateur que d'un spectateur de théâtre ou d'un metteur en scène. Dans *Soba ou Grande Afrique*, on tombe dans l'excès inverse: les indications scéniques abondent, au point que la partie parlée de l'œuvre peut quelquefois paraître reléguée au second plan. Le public n'est pas le simple récepteur d'un message préexistant à la représentation: il participe étroitement à la naissance du texte théâtral au cours de cette représentation, ce qui confère à cette dernière des allures de collage narratif.

Mais le souci d'éducation politique des spectateurs n'est pas pour autant disparu: seuls les moyens d'y parvenir diffèrent entre Sylvain Bemba et ses successeurs. J'en veux pour preuve le fait que Porquet Niangoran choisit comme cadre de son histoire un village qui, s'il a changé de face au cours des ans, n'en conserve pas moins des antécédents mythiques. Ces derniers servent de points de référence à des héros qui se savent les maillons d'une longue chaîne: ils rejoindront les ancêtres au pays des morts, après avoir légué leur héritage à leurs fils. Notons cependant que, là où Sylvain

Bemba affirme, Porquet Niangoran interroge et que cette interrogation passe par le canal de la musique, du chant, de la danse et du mime qui sont ici paroles à part entière mais paroles fluides, échappant à un sens trop réducteur.

On pourrait soutenir que la Griotique est avant tout un art de la parole, dans la mesure où le griot est maître de la parole. C'est la thèse que défend Bernard Zadi Zaourou à propos du Didiga qui — en créant un type particulier de relations entre les êtres, les phénomènes et les choses — a lui aussi pour ambition d'amener le spectateur à une nouvelle forme de conscientisation. Marie-José Hourantier évoque la position du dramaturge ivoirien dans «La poétique du Didiga de Zadi Zaourou», à l'aide des termes suivants:

La parole poétique en Afrique est plus vaste que celle qui nous vient de la culture européenne [...]. Cette parole s'exprime en épousant les contours des lignes mélodiques et rythmiques particulièrement contrastées dans les langues africaines, à cause du jeu varié et complexe des tons.

Le premier émetteur, maître de la parole, transmet une parole forte et éducative. Un deuxième émetteur se compose de deux éléments: l'instrument de musique, instrument parleur [...] et l'acteur qui a la mémoire du premier émetteur. Il en résulte un nouveau message grâce à l'association de l'acteur et de l'instrument parleur. Le récepteur qui reçoit le message a besoin ensuite d'une intuition préalable.

Ainsi, la parole médiatisée peut-elle se concevoir comme un langage instrumental visant à la reproduction des phrases parlées (op. cit., pages 84/89).

À la lecture de cette longue description, on appréhende tout ce qui rapproche la Griotique de Porquet Niangoran du Didiga de Bernard Zadi Zaourou. Dans l'un et l'autre courants artistiques, les messages transmis par la voix et le corps des acteurs constituent un langage masqué, qui traduit des émotions nouvelles et provoque des réactions diverses chez le public — lesquelles réactions n'auraient pas pu être véhiculées directement par la parole

déclamée.

De là peut-être résulte le sentiment de malaise éprouvé quelquefois par le lecteur de griodrame, mis en face d'un texte troué, davantage tourné vers la scène que vers l'écrit. Éclairons ce dernier point à l'aide d'une remarque de Bernard Dort dans «La représentation émancipée»: il ne s'agit plus de savoir, affirme-t-il, qui du texte ou de la scène l'emportera sur l'autre, car leur rapport n'est désormais plus pensé en termes d'union ou de subordination, comme les rapports entre les composantes de la scène. C'est à présent une contradiction qui se déploie devant les spectateurs; la théâtralité n'étant plus uniquement «épaisseur de signes» (pour reprendre l'expression de Roland Barthes) mais aussi dérive de signes, lesquels s'affrontent sous le regard du spectateur. Dort soutient que, dans un tel théâtre, le metteur en scène perd sa position dominante au profit du spectateur — la «représentation émancipée» mettant à nu ce qui est sans doute le moteur même du théâtre: «non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification (*op. cit.*, page 78)». Le jeu retrouve tout son pouvoir et la théâtralité devient suspension de sens autant qu'elle est construction de sens. Ce qui est valable pour le spectateur peut caractériser mutatis mutandis le lecteur de théâtre. Or la Griotique de Porquet Niangoran (et singulièrement *Soba ou Grande Afrique*) ne remet pas en question la bataille millénaire entre le texte et la scène, mais elle y entre de plain-pied et donne la prééminence à la scène. Il en résulte un texte qui ne satisfait tout à fait ni aux exigences de la lecture ni à celle du jeu.

Qu'en est-il cependant du Didiga, brièvement évoqué à travers la lentille de Marie-José Hourantier? Je me propose d'analyser une des plus récentes créations de Bernard Zadi Zaourou, *la Guerre des femmes*, en mettant l'accent sur le traitement réservé aux éléments scéniques. En raison des similitudes que présentent les deux fables, je choisis de la mettre en

parallèle avec celle déployée par Amadou Koné dans *De la chaire au trône*.

IV. *La Guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou et *De la chaire au trône* d'Amadou Koné

Le théâtre doit réconcilier l'homme avec l'enfance du monde³⁹.

Dans son avant-propos à *la Guerre des femmes*, Bernard Zadi Zaourou note qu'il s'agit d'une œuvre créée au festival de Limoges en 1985 et produite en exercice d'école à l'École Nationale de Théâtre du Canada en 1989, dans une mise en scène de l'auteur et avec une chorégraphie de Delphine Pan-Déhoué: «Une œuvre relativement ancienne donc, quant à sa date de naissance mais qui, dans sa version définitive, ne commence vraiment sa carrière que maintenant (*ibidem*, page 1)» conclut-il. Il précise que cette œuvre est le résultat d'une fusion de mythes et de légendes. Entrent en effet dans sa composition la légende du sultan Shariar et de Shéhérazade, à l'origine des *Contes des mille et une nuits*; le mythe de Mamie Wata, divinité de l'Afrique océanique; celui de Gnron Dékan, personnage Wê; celui de Mahié, personnage Bété et enfin, le mythe Adioukrou des femmes qui à l'origine des temps se partageaient un seul amant. Le moins qu'on puisse en dire est que *la Guerre des femmes* est une œuvre essentiellement syncrétique. Ses personnages, loin d'être des types nés de l'imagination de l'auteur, du metteur en scène ou de l'interprète (ou encore d'une collaboration entre les trois) ont une histoire propre, avec laquelle le spectateur est censé être familier, en tout ou en partie. L'hétérogénéité prime donc au niveau des sources.

Elle prime aussi dans la distribution, puisque chacun des personnages principaux est interprété par deux acteurs, ce qu'on peut lire comme un désir

³⁹ Bernard Zadi Zaourou, cité par Chantal Boiron dans «Limoges: l'atelier théâtral», *Notre Librairie*, n° Hors série, septembre 1993, page 16.

de couper court à l'identification en mettant l'accent sur le caractère fictif des personnages. Mais un tel choix peut aussi résulter de facteurs pratiques; la pièce ayant été jouée en exercice d'école et le plus grand nombre possible d'aspirants acteurs ayant été invités à y prendre part. À côté des personnages des divers contes et mythes ci-dessus mentionnés, on trouve des personnages clés de la vie moderne (comme le maire, le conférencier, etc.), d'autres appartenant à un univers plus traditionnel (le chef-guerrier, le chasseur), d'autres nés de l'imagination de l'auteur (Zouzou, l'unique amant). On trouve enfin et surtout de nombreuses chanteuses. Ce dernier point me permet d'ouvrir sur un autre aspect intéressant de la distribution: elle est composée de trois sections, dont la première seulement est réservée aux acteurs — les deux autres concernant le rythme et la technique. Ainsi, on appréhende très vite l'importance dans *la Guerre des femmes* des instruments de musique traditionnels ainsi que du son, de la lumière et de la chorégraphie. Mais selon quelles modalités ces éléments rythmiques et techniques sont-ils ici utilisés? En quoi le recours au schéma emblématique des *Contes de mille et une nuits* (et l'accord d'une dimension épique au personnage de Shéhérazade) favorise-t-il la mise en place d'une nouvelle esthétique dramatique, le Didiga, tissée essentiellement autour de la notion de spectacle?

Bernard Zadi Zaourou définit le Didiga comme un art qui — dans la tradition orale — résultait tout à la fois du merveilleux, du mythique, du mystique, de l'épique, du mystérieux, du poétique musical, de l'initiation profane et sacrée:

Pour les anciens, écrit-il, le Didiga était le symbole de la maîtrise en quelque domaine que ce fût, la forme suprême de l'expression artistique. Quand un homme atteignait le sommet de l'art quelle qu'en fût la tranche, on ne disait plus de lui qu'il pratique tel ou

tel art, on disait que dans cet art précis, il «moissonne le Didiga»³⁸.

De ce Didiga traditionnel, il distingue l'expérience artistique de la compagnie Didiga à la tête de laquelle il se trouve: c'est un art de la parole et non un art de la scène, avec un symbolisme des personnages, des situations, des sons, des objets et des lumières. Or nous verrons par la suite que tous ces éléments occupent bien une place privilégiée dans *la Guerre des femmes* et qu'ils y remplissent une fonction spécifique.

Quels rapports cette pièce (ou pour employer un terme plus spécifique, ce «Didiga») entretient-elle avec celle d'Amadou Koné intitulée *De la chaire au trône*? Dans les deux cas, il s'agit de productions dramatiques ivoiriennes. Cependant, comme je l'ai indiqué en tout début de ce travail, le critère national ne me paraît pas en soi suffisamment précis pour justifier un rapprochement entre deux œuvres. Là où Bernard Zadi Zaourou nous offre une création hétérogène (tant par les héros auxquels il fait référence que par les lieux où se déroule l'action ou encore par la place importante qu'y occupent la danse, les éléments rythmiques et techniques), Amadou Koné nous en offre une où, à côté des personnages stéréotypés des contes de tous les pays — le prince, le voyageur, la jeune fille, etc. —, il est seulement mentionné une voix et des rythmes de tam-tam. Là, pas de référence à d'éventuelles percussions, à la lumière ou à la chorégraphie. Au désir de l'un d'offrir un spectacle total, «[...] d'entremêler la scène à l'écrit»³⁹ s'oppose celui de l'autre d'opter pour la sobriété, afin que le spectateur puisse davantage se concentrer sur le message du texte. J'en veux pour illustration cet échange de répliques entre Amadou Koné et Wolfgang Zimmer dans «De l' "Abissa" à l'action politique»:

³⁸ Bernard Zadi Zaourou, «Qu'est-ce que le Didiga?», *Annales de l'Université d'Abidjan*, page 98.

³⁹ Ce mot est de Sony Labou Tansi. Il est rapporté par Chantal Boiron dans «Limoges: l'atelier théâtral», *Notre Librairie. Créateurs africains à Limoges*, n° Hors-série, septembre 1993, page 19.

Z. — [...] Dans vos pièces on ne danse pas, on ne chante pas; je croyais que cela faisait partie de la vie africaine qui devrait [...] se refléter dans votre œuvre. Et puis la danse n'est-elle pas aussi parfois le support du message à transmettre au public?

K.- C'est vrai. Mais c'est peut-être une question de nature parce que moi-même je danse très peu. Oui, je crois que cela peut peut-être s'expliquer comme ça.

Z. — Question de tempérament?

K. — Question de tempérament tout simplement. Et aussi peut-être parce que j'essaie de refuser un autre aspect du théâtre de Ponty. Le théâtre de Ponty, bon, c'était toujours la danse guerrière, la danse machin, le folklore au sens colonial au terme, quoi! Je suis opposé à cette conception, je la refuse [...]. Ça ne m'intéresse pas. Parce que les danses, les chants, le folklore distraient les gens des vrais problèmes (op. cit., page 92).

Bien qu'il reconnaisse avec Wolfgang Zimmer que les danses et chants aident parfois le public à prendre la mesure de ces «vrais problèmes», Amadou Koné accepte le risque de présenter des œuvres nues, où domine le texte. De ce point de vue là, *De la chaire au trône* se situe aux antipodes de *la Guerre des femmes*.

Elle s'en distingue également par le fait qu'elle date de 1972 alors que l'œuvre de Bernard Zadi Zaourou, dans sa version définitive, date de 1998. Pourtant, les deux créations participent d'un projet théorique commun: influencer sur la société moderne au moyen des arts traditionnels. Amadou Koné affirme même avoir écrit *De la chaire au trône* — qui repose sur des structures traditionnelles — pour servir d'illustration à ce projet; le nouveau théâtre africain se devant de reprendre des mythes et de les inscrire dans une problématique moderne.

Il me semble que c'est cela l'avenir, précise-t-il, et je crois effectivement maintenant [...] que quand on examine le théâtre, pas seulement les pièces publiées, parce qu'il n'y en a pas beaucoup malheureusement, mais aussi les pièces qui se jouent, le théâtre

de Bernard Zadi par exemple qui a commencé à écrire un théâtre historique, *les Sofas* [...], bien, voyez, il a complètement évolué, puis qu'il [sic] traite des mythes traditionnels, des légendes traditionnelles adaptées à une situation moderne⁴².

On constate ici qu'Amadou Koné fait lui-même le rapprochement entre son théâtre et celui de son compatriote. Ce rapprochement est selon moi spécifiquement pertinent entre *De la chaire au trône* et *la Guerre des femmes*, à cause des similitudes existant entre les deux fables.

D'une part en effet, il y a «l'histoire du prince qui va être exécuté, etc. (*ibidem*)», relatée de deux points de vue différents: du dehors, où les gardes spéculent sur ce qui se passe à l'intérieur du palais et en informent le voyageur en apparence complètement étranger à l'histoire; de l'intérieur, où se déroule le drame de ce professeur d'Université qui a accepté de régner en monarque absolu pendant douze ans et de mourir ensuite, dans l'espoir fou de changer le sort des miséreux de sa tribu. Au bout du compte, il meurt avec la jeune fille qu'il a choisie pour compagne, et seul le voyageur mesure l'ampleur de son drame *intérieur* — la véritable scène se situant ici non pas à l'intérieur du palais, mais à l'intérieur de la conscience des uns et des autres. D'autre part, il y a *la Guerre des femmes*, où la mort, omniprésente, plane également au-dessus d'un des personnages: après être devenue la millième épouse du sultan Shariar, la belle Shéhérazade doit au matin périr décapitée. Mais, tout comme le prince de *De la chaire au trône*, elle refuse de s'incliner devant une coutume qui lui semble injuste, dénuée de bon sens, et elle provoque la mort en duel. Les moyens employés par les deux personnages en rébellion ouverte sont très différents les uns des autres: du prince, il est dit qu'il écrit au gouvernement pour demander aide et protection (on lui envoie deux gardes armés), qu'il ne dort plus que d'une oreille, a renvoyé tous ses domestiques et a toujours le doigt sur la gâchette.

⁴² Günter Bielemeier, «Un genre plus africain que le roman. Interview avec Amadou Koné», *op. cit.*, page 56.

Il semble clair que la mort est pour lui un adversaire concret — l'exécuteur de la sentence — qu'il entend bien combattre avec des moyens concrets. Shéhérazade quant à elle achète sa vie avec des mots: elle joue de la séduction, de l'envoûtement presque, comme d'une arme de précision.

Deux points particuliers me semblent justifier un rapprochement entre ces héros. D'une part, ils sont les victimes d'une coutume (destin aveugle s'il en est) qui met leur condamnation à mort non sur le compte d'une action mais d'un état: Shéhérazade doit mourir parce qu'elle est femme, vierge et assez séduisante pour être jugée digne de partager la couche de Shariar. Le professeur d'Université, quant à lui, est condamné à mort dès le moment où il devient prince. Bien sûr, il avait en apparence le choix de refuser l'état princier et d'échapper ainsi à la condamnation à mort. Mais ce n'est là qu'une apparence, comme le spécifie la fable:

En vérité, dit-il à la jeune fille, j'ai tout pesé, soigneusement. Si j'acceptais, je trahissais tous ceux que j'avais décidé d'aider, je trahissais ce que je croyais fermement être ma mission. Mais j'étais impuissant à changer quoi que ce soit. Je vivais d'amertume. Alors j'ai choisi d'accepter (à l'intérieur, page 117)⁴³.

Par ailleurs, la condamnation à mort du héros semble résulter directement de ses activités de militant: ne lui avait-on pas déjà signifié qu'il parlait trop et ne l'avait-on pas en vain invité à se taire? La fonction même de prince revêt dès lors un vernis particulier: ce serait un dernier rempart que la coutume menacée dresserait contre les iconoclastes, un effort pour corrompre l'ennemi (ou pour au moins emprisonner sa parole) avant de s'en débarrasser définitivement — non sans l'avoir discrédité auprès de son auditoire potentiel. Reste que, pour le prince comme pour Shéhérazade, la condamnation à mort n'est pas la conséquence *directe* d'une faute qu'ils auraient commise. D'où le sentiment d'incompréhension et d'injustice

⁴³*De la chaire au trône* est divisée en trois parties intitulées: «Dehors», «À l'intérieur», «Dehors».

profondes que ressentent ces deux personnages.

Le second point autorisant à établir un rapprochement entre *De la chaire au trône* et *la Guerre des femmes* est le suivant: dans les deux cas, un homme en position d'avoir toutes les femmes du royaume se laisse posséder par l'une d'entre elles, mettant ainsi un terme à une loi des séries. Les modalités de cette possession diffèrent cependant du tout au tout. D'une part en effet (chez Amadou Koné), le prince reçoit avec son titre l'obligation de prendre chaque jour deux jeunes filles vierges: une pour la journée, une pour la nuit. C'est là une clause édictée par la coutume, une forme suprême d'hospitalité ou de reconnaissance⁴⁴. Après avoir partagé la couche du prince, les jeunes filles sont en principe autorisées à rentrer chez elles. Cependant, le prince les renvoie sans les avoir déflorées: «J'avais surtout besoin de parler, de toujours parler à quelqu'un qui me comprenne, explique-t-il. Mais ces filles ne pouvaient pas me comprendre (à l'intérieur, page 118)». Par ailleurs, la jeune fille qu'il fera en définitive sienne n'aura rien fait pour échapper au sort commun, bien au contraire. Elle dit ainsi avoir toujours obéi à la coutume jusqu'au bout, même si cela signifiait d'abandonner son fiancé. Ce qui, dans son cas, fait la différence est une chose dont elle n'est nullement responsable: son charme de jeune gazelle effrayée et le désir qu'il éveille chez le prince.

Or ce désir ne prend pas source dans sa libido, mais se donne plutôt à lire comme un dernier sursaut humanitaire chez un homme qui, confronté

⁴⁴ On peut lire ici une référence à la forme d'hospitalité pratiquée anciennement par certaines tribus: en plus du boire, du manger et du coucher, on offrait à l'hôte de passage (qu'on voulait honorer) de faire son choix parmi les filles de la tribu. Parfois, la fille ou même la femme du chef lui revenait d'emblée. Au début de l'épopée de Soundjata, nous est contée l'histoire de deux frères chasseurs — Damansawulenba et Damansawuleni — qui, pour avoir tué le buffle malfaisant qui ravageait la tribu, sont invités par le chef de Du à choisir parmi sept pupilles. Ils retiennent Sogolon Kutuma Konte, la plus laide, ce qui provoque l'incompréhension et les railleries des habitants. Mais Sogolon sera à son tour prise pour épouse par le roi du Manden et de son sein naîtra Soundjata, le premier empereur du Mali. Dans la tradition occidentale, nombreux sont les contes où le héros reçoit la fille du roi en récompense de sa bravoure. Vladimir Propp a estimé ce trait suffisamment caractéristique pour en faire la trente et unième fonction de sa *Morphologie du conte*: «Le héros se marie et monte sur le trône».

à l'échec, cherche à donner à la jeune fille le bonheur qu'il n'a pu obtenir pour la masse des pauvres. Notons que, dans une certaine mesure, cette jeune fille se fond dans la masse, car il lui est refusé une identité au même titre qu'il lui est refusé une liberté d'action. Les autres personnages de *De la chaire au trône* sont au moins désignés par leur titre (le prince), leur fonction ou leur impossibilité à être catégorisés (les gardes, le voyageur), leur âge qui leur confère un certain statut dans la tribu (les vieux), leur fonction narrative (la voix, les rythmes du tam-tam). Mais la jeune fille, elle, se pose d'entrée de jeu comme un personnage transparent, un personnage qui ne pense pas: «J'ai passé ma vie à être une chose. Je n'ai jamais choisi, moi, résume-t-elle avec fatalisme (*ibidem*, page 105)».

Pourtant, en fin de pièce, elle prend en main les rênes de sa vie pour la toute première fois. En effet, elle qui jusque-là avait commenté les intentions et les actions du prince, l'avait questionné comme pour mieux l'inciter à la confiance, décide enfin de parler en son propre nom:

LA JEUNE FILLE -[...] Tu sais, moi aussi je pensais à cette nuit. Je pense que ma vie s'arrête avec la tienne. Oui, je crains que ma vie provisoire ne soit ma vie définitive. Que deviendrais-je, moi, dans l'autre vie?

LE PRINCE -Tu iras grossir le nombre des accompagnateurs.

LA JEUNE FILLE -Non, je me servirai de l'aiguille pour moi aussi [...]. Allons dans notre chambre, dans notre lit, demain, ce sera fini (*ibidem*, page 120).

Au cours de cet échange, la jeune fille utilise par quatre fois des verbes de réflexion — «tu sais», «je pensais», «je pense», «je crains» — ce qui est pour le moins surprenant chez un personnage qui, peu de temps auparavant, affirmait ne pas penser. Également, elle reprend une image du prince et l'applique à son propre cas, faisant coïncider les contours de sa vie et ceux des millions d'hommes et de femmes qui mènent une existence provisoire.

Le prince n'a pas prêché dans le désert: la jeune fille a écouté et intégré son discours. Et si le fait de se donner la mort peut être lu comme une forme de démission aussi bien que comme un acte de courage, c'est d'abord et avant tout un choix: un suicide.

D'autres interférences dialogiques travaillent ce passage. La mention faite par le prince aux «accompagnateurs» renvoie par exemple à une parole du voyageur:

Je suis encore parti. En vérité, je ne savais pas ce qui me poussait à partir. C'était quelque chose de confus que plus tard un homme instruit que j'ai connu par hasard m'a expliqué. Il m'a dit que moi et beaucoup de gens de mon espèce sommes venus sur la terre pour accompagner les autres. Il m'a dit que j'avais compris cela et que j'avais refusé de jouer aux accompagnateurs (dehors, pages 95/96).

Dès lors, se dessine un drame souterrain parallèle au drame central: le même hasard qui a poussé le voyageur à s'arrêter cette nuit-là devant le palais du prince lui a auparavant fait croiser le chemin du prince, lorsque ce dernier n'était encore aux yeux de tous qu'«un homme instruit». D'où le fait que, en début et en fin de pièce, ce voyageur paraisse mieux informé que les gardes eux-mêmes sur le drame qui se joue (ou s'est joué) à l'intérieur du palais. La question se pose: le voyageur et le prince illustreraient-ils l'envers et l'endroit d'un même drame?

Au cours de l'échange ci-dessus mentionné entre le prince et la jeune fille, on note qu'elle apprend par son suicide à dire non à la fatalité et à la coutume, auxquelles elle avait jusque-là toujours dit oui. Il y a plus: une redistribution des positions de parole entre les deux personnages. Lui initiait auparavant le dialogue en parlant de sa mort prochaine; la jeune fille acquiesçait. C'est maintenant à elle de regarder la mort en face et à lui d'acquiescer. Le nouveau statut de la jeune fille (la fin de son adolescence

prolongée) est souligné par son maniement différent de la langue: non seulement elle adopte la forme jussive, mais encore elle s'accepte désormais comme la femme du prince. Ses derniers mots font ainsi référence à *leur* chambre, à *leur* lit — lieux de l'intimité partagée, espaces du couple.

Dans *la Guerre des femmes*, les modalités de la relation entre l'homme et la femme diffèrent du tout au tout. En effet, alors qu'Amadou Koné aborde la question du rapport entre les sexes de manière quasi incidente (la pièce traitant en priorité de la lutte contre l'inégalité sociale), Bernard Zadi Zaourou en fait le thème central de son *Didiga*. D'où le titre retenu. Le prince de *De la chaire au trône* est un être humain — un humaniste de surcroît — avant que d'être un souverain: au même titre que la jeune fille ou que la masse des «accompagnateurs», il est victime de la coutume. Cela explique peut-être sa faculté de compassion. Au contraire, dès le premier tableau, le sultan Shariar s'impose comme un despote: ne tombant sous le coup d'aucune loi, il rejette les appels à la clémence de son grand vizir et ordonne non seulement la mort de son épouse infidèle, mais encore celle de toutes les belles jeunes filles du royaume. Par la suite, rien (pas même le retour de Shéhérazade en fuite) ne sera d'abord en mesure de détourner sa colère aveugle. Très loin de se comporter en humaniste, il se conduit plutôt comme le monstre emblématique des légendes et des contes africains qui exige qu'on lui remette périodiquement une jeune fille vierge en échange de la prospérité de la tribu: c'est le serpent-génie Bida mis en place par Amadou Koné dans *les Canaris sont vides*⁴⁵ ou, plus nettement encore, le gorille auquel est offerte une jeune vierge dans le tableau VI de *la Guerre des femmes*.

Le rôle assigné à Shéhérazade est donc de prime abord plus complexe que celui de la jeune fille dans *De la chaire au trône*. Alors que cette dernière

⁴⁵ Amadou Koné, *les Canaris sont vides*, Abidjan-Dakar-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.

est épargnée à cause de ses attributs féminins (ses beaux yeux tristes, son joli corps frêle), Shéhérazade doit prendre conscience du fait que sa féminité, précisément, lui vaut d'être condamnée à mort. Elle n'a pas d'autre choix que d'agir et, aux larmes, de faire succéder la résolution: elle s'enfuit du palais de Shariar puis lance devant l'océan un appel désespéré à Mamie Wata, la protectrice de toutes les femmes du monde. Dans un troisième temps, Shéhérazade accepte de reprendre sa vie en main en retournant au palais de Shariar pour lui conter «la merveilleuse histoire des femmes (tableau III, page 16)».

Loin d'être un personnage anonyme, cette jeune fille est un symbole pour tous ceux qui croient en la force des mots: elle rachète sa vie avec des paroles, car le tarissement de leur source est à coup sûr synonyme de mort. Comme de nombreux personnages de théâtre et singulièrement de théâtre africain (à cause du statut particulier de la parole en Afrique, souligné à maintes reprises par Bernard Zadi Zaourou) elle est atteinte de logorrhée — laquelle logorrhée donne sens à son existence. En définitive, la force de sa parole et son impact sont de loin supérieurs à ceux de la grâce féminine dans *De la chaire au trône*: alors que la jeune fille obtient temporairement la vie sauve pour ensuite s'incliner devant la mort, Shéhérazade parvient non seulement à arracher des griffes de la mort toutes les jeunes filles de sa tribu, mais encore elle met fin à une guerre millénaire entre les hommes et les femmes: elle recrée l'harmonie universelle. Finalement, c'est elle et elle seule qui choisira d'unir sa vie à celle de Shariar.

Rappelons que le Didiga est un art du récit, issu de la tradition orale dont se réclame Bernard Zadi Zaourou: il distingue les arts de la scène des arts de la parole puis range le Didiga au nombre de ces derniers. Et effectivement, dans *la Guerre des femmes*, la parole est constamment mise en scène. Dans le tableau zéro par exemple, nous est présenté un

conférencier cabotinant devant son miroir tout en évoquant la salle devant laquelle il aura à s'exprimer le lendemain. Il possède plusieurs traits caractéristiques: d'abord, on le devine mauvais acteur, accroché à son manuel comme à une bouée de sauvetage et incapable d'entretenir des rapports vrais avec son public. «Est-ce qu'il faut que je joue le pathétique..., que j'essaie de les terrifier? Ou alors, que j'emprunte le chemin de la séduction? (*ibidem*, page 9)» se demande-t-il ainsi. C'est d'autre part un orateur médiocre, qui n'ajoute aucun crédit à la matière même de son discours et évoque sa prestation à venir en des termes péjoratifs. Enfin et surtout, il aborde le sujet de sa conférence — les rapports entre l'homme et la femme dans la société moderne — selon un point de vue biaisé: la femme est un fauve, duquel l'homme doit être libéré. Il est intéressant de noter que la même image féline est utilisée par Mamie Wata, mais de façon inversée: «Ton récit touchera le cœur (du sultan Shariar) et, nuit après nuit, tu lui voleras ta vie et toutes celles qu'il guette comme un guépard! (tableau III, page 20)», confie-t-elle à Shéhérazade. Voilà qui rend compte de l'état de complète étrangeté dans lequel les hommes et les femmes se trouvent les uns par rapport aux autres en ce début d'œuvre, même si l'épouse du conférencier est capable de faire preuve de compréhension et de douceur: «Tu ne changeras jamais toi (page 11)» lui dit-elle en lui passant le bras autour du cou et en lui donnant un baiser. Cet état d'étrangeté est surtout rendu par la mise en abyme de la parole qui a lieu dès le tableau zéro, ce dernier constituant une sorte de préambule à *la Guerre des femmes*.

Dans «Qu'est-ce que le Didiga?», Bernard Zadi Zaourou décrit le miroir comme un symbole d'introspection:

Quoi de plus logique? écrit-il. Tout miroir projette à celui qui l'observe sa propre image. De l'image extérieure à l'image intérieure du sujet concerné, l'écart est vite résorbé [...] et le miroir

peut alors s'interpréter comme le regard de soi explorant la conscience de soi, résultante de toutes les formes et manifestations de la conscience intérieure de soi (*ibidem*, page 103).

Cependant, cette explication embrouillée ne peut être retenue pour la première scène de *la Guerre des femmes*. Le miroir devant lequel gesticule le conférencier ne lui renvoie pas en effet une image authentique de lui-même, mais plutôt un reflet de son cabotinage — preuve s'il en est que le contexte seul permet d'apprécier les symboles à l'œuvre dans un spectacle donné. Le mot de «spectacle» prend ici une résonance particulière, puisque le public est ensuite convié à une représentation théâtrale. De celle-ci naîtra la parole authentique de Shéhérazade, par opposition à la parole mensongère du conférencier, bien que ce personnage soit a priori doublement suspect: c'est une femme (donc un être peu digne de confiance, contre lequel le conférencier nous a déjà mis en garde) et un personnage de conte (or le conte est perçu en terre africaine comme le «mensonge d'un soir»).

Dans la suite de *la Guerre des femmes*, la parole devient le véritable sujet du Didiga, alors que les récits succèdent aux récits. Ainsi, pour tous les publics, Shéhérazade est un personnage des *Mille et une nuits*. Mais pour elle, c'est Mamie Wata qui appartient à l'univers coloré des contes: «Tu vois à présent, lui lance d'ailleurs cette dernière avec à propos, que je ne suis pas un personnage de conte mais un être de chair et de sang (tableau II, page 17)». Cette petite phrase nous est tout autant adressée, l'auteur s'amusant ici à brouiller les lignes entre la fiction et la réalité.

Or le personnage de conte qu'est Shéhérazade hérite elle-même d'un conte qu'il lui faut confier au sultan Shariar. C'est également un spectacle visuel — comme le spécifie la récurrence dans sa bouche de l'injonction «Regarde bien!» — qui déborde à son tour les cadres de la fiction pour

envahir le monde de Shariar et celui du conférencier. De façon similaire, le récit du chasseur ayant le premier assisté au rituel des femmes épouse bientôt la réalité de toute la gent masculine et se matérialise en des êtres de chair et de sang. En définitive, c'est l'univers même du lecteur/spectateur qui constitue le dernier maillon de cette chaîne narrative: il devra être pris d'assaut puis modifié par la fiction, souhait que Bernard Zadi Zaourou exprime clairement dans «C'est vraiment une forme nationale de théâtre, le Didiga»:

[...] Quand je dis que mon art peut être considéré comme didactique, note-il, je veux dire que je m'arrange pour que mes œuvres créent un déclic [...]. Pour moi, le didactisme, ce n'est pas le fait d'apporter des réponses toutes faites dans mon théâtre, c'est de créer des interrogations, de se faciliter des interrogations, et je pense que, jusqu'à présent, j'ai réussi parce qu'on ne sort jamais de ma pièce intacte (*op. cit.*, pages 68/69).

Dans *De la chaire au trône* également, la narration est si importante qu'une voix désincarnée se charge dans le prologue de la mise en place du décor (aux dimensions de l'univers) et de la présentation de l'histoire, «une histoire qui est le drame d'un homme pour les hommes (page 80)». Puis, un des gardes prend en charge l'histoire du prince et de ses démêlés avec la coutume. Il se fait narrateur dans un premier temps, avant de léguer son récit aux voix multiples du monde moderne, en toute fin de pièce:

Maintenant, c'est fini, dit-il alors. Nous, nous retournons à la capitale faire notre rapport. Et nous, nous serons interrogés par les journalistes. Et on en parlera comme on pourra. Et les journalistes en feront une légende. Puis les gens vont jaser sur cette histoire (dehors, page 123).

Cependant, la narration dans *la Guerre des femmes* me semble posséder une force plus immédiatement agissante que dans *De la chaire au trône*. J'en veux pour illustration l'importance, dans ce Didiga, des rites qui

rendent à la parole toute sa puissance illocutoire en l'inscrivant dans un espace/temps circonscrit: alors que le temps d'une expérience ordinaire fusionne avec celui d'autres expériences du même type pour constituer notre appréhension de la durée, l'acte rituel évolue dans sa propre sphère temporelle et conserve son unicité. Il n'est donc pas anodin que le sultan Shariar éprouve le besoin de s'appropriier chacune de ses futures victimes par le mariage, alors que le prince de *De la chaire au trône* se contente de voir les jeunes filles défiler par son palais. Celle qu'il retiendra ne deviendra sa femme qu'au moment d'accomplir un autre rituel: lui donner la mort et s'apprêter à le suivre outre-tombe. Dans *la Guerre des femmes*, le mariage est d'autant plus significatif qu'il constitue un intertexte aux *Contes des mille et une nuits*. Shéhérazade est en effet la mille et unième épouse du sultan Shariar, nombre qui n'est pas anodin. À l'un et l'autre bout de cette chaîne ininterrompue de mariages s'inscrivent deux femmes de nature essentiellement symbolique: Souad, l'épouse aimée dont la supposée trahison déclenche la vindicte de Shariar et Shéhérazade, «[...] la millième Souad (tableau XVIII, page 63)» qui met enfin un terme à la guerre des sexes. À la mascarade du mariage — ceux multiples du sultan Shariar, mais aussi celui du tableau VI entre la vierge et le gorille, ou encore celui du tableau XVI qui se termine en pugilat au tableau XVII — succèdent en fin de Didiga de véritables noces: les noces éternelles entre Shéhérazade et le sultan Shariar, célébrées par Mamie Wata.

Notons que, dans le tableau VI, le rite de l'offrande au gorille était présidé par des femmes. Puis, dans le tableau XVI, c'est une religieuse qui officie à un mariage alors que l'assemblée attendait un curé: elle prend la suite du Maire qui venait de conférer à la partie civile de ce mariage une touche nettement phallocrate. Notons également qu'une autre forme de rituel prend place dans *la Guerre des femmes*: l'inhumation de Zouzou,

pendant laquelle les femmes de Mahié (Amazones d'un autre temps et d'un autre lieu) mènent leur deuil tambour battant. Là, le seul homme de la tribu est pleuré «comme jamais personne au monde n'avait été pleuré; comme plus jamais personne au monde ne sera pleuré (tableau XII, page 48)». Il en ressort que le Didiga de Bernard Zadi Zaourou confère aux femmes le droit d'intervenir dans l'espace rituel, en même temps qu'il leur rend les pleins pouvoirs dans la conduite de leurs vies. C'est là ce que souligne Shéhérazade, lorsqu'elle lance au sultan Shariar à la fin de *la Guerre des femmes*: «Je veux disposer de mon sort selon mes choix et non selon tes volontés. Je t'ai volé mon destin, Shariar (tableau XVIII, page 64)».

Dans le Didiga en général et dans *la Guerre des femmes* en particulier, la parole ne se limite pas aux rituels ou aux mots proférés. J'ai déjà mentionné l'insistance de Marie-José Hourantier sur le point suivant: la parole africaine est bien plus vaste que la parole européenne, car elle englobe des éléments tels que le chant, les sons, la danse ou la musique. Dans «Qu'est-ce que le Didiga?», Bernard Zadi Zaourou souligne quant à lui l'importance des jeux de lumière et de couleurs. Au blanc et au noir, couleurs du conservatisme, il oppose par exemple le rouge du changement. Or dans le tableau XVIII, Shariar dont les yeux se dessillent subitement découvre la lumière rouge qui l'inonde. Dans le tableau XIX, la mer d'où surgit Mamie Wata est d'un rouge éclatant. Mais ce n'est pas tout; la lumière danse avec la pénombre un véritable ballet tout au long du Didiga et le texte est parsemé d'indications telles que: «Noir sec (fin du tableau VI, page 23)», «Noir progressif (fin du tableau VII, page 25)», «Bascule de lumière (fin du tableau XII, page 48)», «Noir progressif. Une poursuite sur Mahié en route pour l'exil. La lumière monte progressivement sur l'espace du palais (tableau XIV, page 52)», «La lumière baisse progressivement et touche presque au noir. Lorsqu'elle remonte, tout aussi progressivement, les

femmes qui étaient sorties entrent, des jarres sur la tête [...] (début du tableau XV, page 54)», etc.

Bien que de toute évidence destinées à la mise en scène, ces indications permettent d'appréhender à la lecture le rôle de transition que joue ici la lumière: comme le rideau rouge d'une certaine tradition dramatique, elle sert au découpage de la pièce et à la séparation des différents tableaux. À la lumière est quelquefois associé le son. On note par exemple qu'éclairs et tonnerre accompagnent la première rencontre des hommes et des femmes, comme des signes avant-coureurs de leur future confrontation. Cependant, à la fin du tableau XV où l'époque moderne est évoquée à l'aide de bruitages et de musiques d'aujourd'hui, apparaît la précision suivante: «Une musique jazz immédiatement suivie d'un Reggæ. La musique baisse progressivement et s'éteint. Lumière sur le palais (page 56)». Il s'agit ici non d'une association mais d'une substitution marquant, semble-t-il, la difficile cohabitation de ces deux modes d'expression.

La musique comme la lumière est partout, dans le *Didiga*. J'ai signalé la présence dans la liste des personnages de pas moins de quatre chanteuses et d'une section rythmique. Cependant, un bref regard jeté sur le texte même de l'œuvre permet de prendre toute la mesure du phénomène musical: les didascalies ayant trait à la musique sont légion. Entre autres exemples, dans le tableau III, *Shéhérazade* fait son entrée en scène sur fond musical: elle émerge de l'eau en compagnie de *Mamie Wata* sur une musique dite très évocatrice et toutes deux commencent aussitôt à chanter. Par ailleurs, chaque rituel — initiation, mariage ou enterrement — a lieu en musique et à cette musique est souvent associée la danse. Une scène du tableau VI me paraît à cet égard extrêmement parlante, suffisamment pour que je la relate en son entier: celle de la rencontre entre le féminin et le masculin. Les éclairs et le tonnerre sous lesquels chacun des deux groupes font leur entrée

cessent subitement alors que surgissent une panthère et un gorille (incarnations peut-être de la grâce féminine et de la force mâle). Les deux bêtes se circonscrivent, mais ne s'affrontent pas. Cette gestuelle est leur seul mode de communication, après quoi elles rebroussent chemin. Puis l'arrivée des femmes est signalée au chasseur, prêt à bondir sur la panthère, par des bruits insolites. Ceux-ci ne tardent pas à se préciser et à prendre la forme de chants et de danses: c'est une procession de femmes. Elles tentent d'appriivoiser le gorille, qui leur répond d'abord par un grognement sourd et des mouvements désordonnés. La parole ne surgit dans la bouche de Mahié que dans un second temps, après que sont brandies ses deux hachettes dont Mamie Wata dira en épilogue: «Homme, femme, voici les deux hachettes de Mahié. Mille paroles *y sommeillent*. Découvrez-les toujours et toujours pour assurer chaque jour l'équilibre de l'être et l'harmonie des nations (tableau XIX, page 69)»⁴⁶.

Ici, par conséquent, la parole est inactive. Très vite, des chants plus rapides et plus chauds prennent le relais de cette parole moribonde. C'est alors seulement que le gorille accepte la nourriture qui lui est offerte en guise d'offrande. Puis la danse se mêle aux chants, jusqu'à former un tourbillon rythmique dans lequel la jeune fille tombe et entre en transe. «Cette fois, le monstre a refusé d'emporter la victime (page 23)» précise immédiatement le texte, établissant de manière implicite un lien de cause à effet entre la vie sauve de la jeune fille et son entrée en transe. Or l'avènement de la transe — mode de communication directe entre les êtres, essence même de cette communication — est due à l'action combinée de la danse et de la musique, et non à la parole. Aussi, lorsque la jeune fille s'effondre finalement, épuisée, les chants et les danses des autres femmes continuent-ils comme pour permettre à la magie communicative de se

⁴⁶ Je souligne.

poursuivre. L'émotion du chasseur, voyeur (tout comme nous) de cette scène, est réelle.

Cependant, davantage encore que le chant et la danse, le rythme me semble définir *la Guerre des femmes*. Il se trouve en effet au carrefour du son et du mouvement, les englobe tous deux: au rythme des deux hachettes de Mahié répond celui du tambour de guerre notifiant, à la fin du tableau VII, que l'heure de l'affrontement entre les sexes a sonné. Rythmes de l'harmonie, rythmes du déchirement sont magnifiés par le rythme sexuel, ainsi que nous le laisse entendre le tableau VIII où — dans un passage très imagé — Mahié la vénérable fait l'éducation sexuelle de Gôbo, puis la charge d'instruire les autres femmes de la tribu. Apparaissent là plusieurs symboles, dont celui du cauri représentant le sexe de la femme; celui de la termitière, son clitoris⁴⁷ et celui de l'arbre sans feuillage et des deux fèves, expressément phallique.

Engage [...] son arbre dans ton sentier. Fais en sorte que lui-même lui imprime un rythme:

haut-bas!
haut-bas!
haut-bas!

Tu verras. Ses yeux se révolteront et il s'oubliera dans une jouissance indicible (*ibidem*, page 30).

enjoint Mahié à la jeune vierge. Le rythme dont il est ici question, dont jaillira l'harmonie entre l'homme et la femme, est bien sûr le rythme sexuel. C'est aussi le rythme des lunes se succédant pour donner naissance à la vie future. Là, se trouve la réponse à l'énigme autour de laquelle évolue ce *Didiga*, mais dont on ne prend conscience que lorsqu'elle nous est dévoilée par Mamie Wata: l'énigme de l'harmonie universelle. «Je suis

⁴⁷ Dans «Qu'est-ce que le *Didiga*?», il est précisé en note de bas de page que — entre autres symboles — «la termitière, chez les Dogons du Mali, est le clitoris de la terre-mère, épouse d'Amma-Dieu (*op. cit.*, page 17, note n°20)».

Mamie Wata, lance-t-elle. Mahié, c'est moi. Zouzou c'est encore moi. Je suis l'esprit de la femme et de l'homme. C'est pourquoi je suis l'unité parfaite du chiffre 7; $7 = 1$, Didiga! (tableau XVII, page 69)».

Alors que, dans *la Guerre des femmes*, lumière, son et mouvement forment un langage au même titre que le langage parlé — puisque tous les gestes des personnages sont régis par un code de nature sexuel, esthétique, rituel ou cérémoniel — dans *De la chaire au trône*, les mots ont la primauté sur toutes les autres formes d'expression. Allons plus loin encore: ils sont seuls valorisés. Ainsi, le personnage très positivement connoté de l'étranger est qualifié de trop loquace par le deuxième garde. Or ce qui est posé comme une insulte résonne comme un compliment, puisque ce garde valorise ce qui ne mérite pas de l'être, et vice-versa. En plus d'être jeune et gros — signes ici de son manque d'expérience de la vie et de son absence de dynamisme — il est en effet bête et brutal. Sa bêtise nous est amplement confirmée par la nature et par le laconisme de ses réflexions; quant à sa brutalité, elle se traduit par son refus d'utiliser le langage de l'esprit auquel il préfère celui du corps: le poids des arguments.

À propos du voyageur, il interroge ainsi le premier garde que son aptitude à poser des questions désigne comme clairement plus intelligent: «Tu crois qu'il dit vrai? [...] Parce qu'il parle tellement que j'ai l'impression qu'il peut nous faire avaler n'importe quoi. Alors j'aimerais qu'on le sonne un bon coup pour qu'il sache que nous aussi nous avons des arguments (dehors, page 86)». L'étranger possède ce trait en commun avec le prince, qui est à l'intérieur du palais aussi volubile qu'il l'est lui à l'extérieur: à la jeune fille, qui acquiesce et ouvre d'autres avenues à sa parole (et dont nous avons vu que l'accession à la parole coïncide avec l'accession à l'âge adulte et au suicide), le prince se raconte indéfiniment. Le flux libérateur de sa parole le caractérise et l'a toujours caractérisé: militant, puis professeur, il a tenté

d'éveiller les consciences en appelant les choses par leur nom, en donnant des conférences, jusqu'au jour où on lui a signifié qu'il parlait trop et où on a tenté de le réduire au silence en l'élevant au rang de prince. Mais de l'intérieur du palais s'élève son chant contestataire, qui est refus de s'incliner devant la coutume en acceptant une mort silencieuse.

Tout comme Shéhérazade dans *la Guerre des femmes*, le prince de *De la chaire au trône* tente en effet d'intimider la mort qui s'avance à l'aide de sa parole. En début de scène, l'imminence de cette mort est d'abord marquée par le silence, dont toutes les didascalies soulignent le poids monstrueux — au point que le prince s'exclame: «Je déteste ce silence. Je déteste cette froide attente, cette attente silencieuse (page 100)». Il dit encore avoir renvoyé tous ses serviteurs parce qu'il ne supportait plus leur pas silencieux autour de lui. On remarque que, par la suite, même sa parole fébrile ne parvient pas à effacer le silence. Ce n'est qu'après la visite des trois vieux gardiens de la coutume que ce silence s'inclinera peu à peu devant la parole du prince, s'étant enfin trouvé une interlocutrice privilégiée:

Vois-tu, dit-il à la jeune fille, je voulais partir avec mon secret, sans le livrer à personne, laisser les gens parler avec mépris de ce professeur d'Université qui sait tant de choses et qui a bêtement accepté de vivre douze années de vie fastueuse puis de mourir ensuite. Mais à toi, je crois que je vais tout dire (page 112).

En cela encore, le prince se rapproche de Shéhérazade, dont le récit est adressé prioritairement au sultan Shariar: en apparence, c'est lui et lui seul qui justifie l'émergence de la parole dans *la Guerre des femmes*, tout comme la jeune fille la justifie dans *De la chaire au trône*. Pourtant, dans l'un et l'autre cas, il ne s'agit que de spectateurs de surface, la portée de la fable allant bien au-delà du désir de conquérir un interlocuteur donné pour lui arracher sa clémence ou son amour. Le récit de Shéhérazade est ainsi serti dans une pièce de théâtre et la conclusion de Mamie Wata s'adresse moins au sultan,

dont les yeux sont déjà dessillés, qu'à la foule de ses sujets, qui participent pleinement aux réjouissances finales, et aux spectateurs de *la Guerre des femmes*.

Là, il nous faut distinguer la pièce jouée dans une quelconque capitale africaine — à la première de laquelle assistent le conférencier et son épouse — de celle signée par Bernard Zadi Zaourou et montée à l'École Nationale de Théâtre du Canada. Notons que la conclusion de Mamie Wata s'adresse aux spectateurs fictifs comme aux spectateurs réels. À ces derniers, elle s'adresse cependant de manière beaucoup plus spécifique, dans la mesure où le Didiga est un genre didactique par essence.

La voix du prologue de *De la chaire au trône* se charge pour sa part de contextualiser l'histoire, cette histoire à laquelle le voyageur est à la fois étranger et familier «Comme nous tous/Quelque part/Partout (page 80)». Elle ne réapparaît pas vraiment dans l'épilogue, mais se laisse deviner à travers le dialogue du premier garde et du voyageur. Ce dernier nous propose en effet de lire la vie et la mort du prince comme une variante de sa propre expérience: lui a refusé de jouer les accompagnateurs et, depuis ce temps-là, il passe en essayant de laisser des traces sur sa route; le prince a quant à lui refusé qu'il y ait des accompagnateurs et des accompagnés, et il y a brûlé sa vie.

J'ai posé plus tôt la question de savoir si le voyageur ne serait pas une autre facette du prince. Il est cependant difficile d'y répondre dans la mesure où, si ni l'un ni l'autre ne sont nés nobles, le prince a été dès l'enfance un passionné: il a hérité en partage d'une grande aptitude intellectuelle et de la volonté d'être «un homme supérieur, un grand type (à l'intérieur, page 113)». Le voyageur s'est contenté pour sa part d'essayer de gagner sa vie honorablement. En définitive, qu'ont donc en commun le prince et le voyageur? Leur haine du compartimentage social et leur désir de laisser des

traces. On peut reconnaître ici une allégorie présente dans les contes de partout: celle du double négatif du héros, du prince et du mendiant poursuivant tous deux la même chimère. Mais, alors que les traces que veut laisser le prince sont de nature sociale (pour réduire l'écart entre les déshérités et les favorisés, il songe à redistribuer les terres arables autour de son palais ainsi que l'or qui sommeille dans ses coffres. Il se heurte à la coutume), on ne sait rien de celles que le voyageur cherche à laisser derrière lui — même si la réplique finale du premier garde nous en dit long à ce sujet: «Je ne te comprends pas bien encore, mais arrivé chez moi, je réfléchirai à tes paroles (dehors, page 125)».

Interrogé sur ces traces immatérielles dont parle le voyageur, Amadou Koné répond à Wolfgang Zimmer:

Le problème des traces [...], je ne le vois pas dans un sens individuel. C'est-à-dire que ce qui m'importe ce n'est pas de laisser des traces qui soient des traces d'Amadou. Cela m'importe vraiment peu, tout comme le problème de la gloire littéraire [...]. Si je sais que ce que je dis est une bonne chose qui puisse apporter du bonheur à certaines personnes, je crois que j'en aurais plus de satisfaction que de laisser des traces ou un nom derrière moi (*op. cit.*, page 91).

On le voit, la question du public n'est jamais très éloignée des préoccupations de l'auteur. Il affirme d'ailleurs dans le même entretien que toutes ses pièces sont dirigées vers un public donné dès leur élaboration, mais que le public visé est souvent différent d'une pièce à l'autre. Une pièce comme *De la chaire au trône* s'adresse par exemple à des intellectuels et elle n'aurait pas le même impact en milieu populaire, alors qu'une pièce comme *le Respect des morts* est surtout écrite pour expliquer certaines choses aux paysans. Reste que les moyens exploités par Amadou Koné dans *De la chaire au trône* pour toucher un public donné sont très différents de ceux de

Bernard Zadi Zaourou dans *la Guerre des femmes*, puisque là où l'un propose une narration qui reprend les structures traditionnelles des contes de partout, l'autre offre un spectacle tissé autour d'un conte oriental.

Ainsi, la voix de Shéhérazade génère des images concrètes, des danses, des musiques — le maître mot étant ici la «sédution»: le conférencier tente de séduire son public par ses manières d'histrion, son épouse l'entraîne au théâtre à l'aide d'un baiser; Shéhérazade, elle, veut séduire l'irréductible Shariar au moyen de son récit, puis lui voler sa propre vie et celles de toutes de ses futures épouses d'un jour. Or, dans ce dernier cas, la séduction passe surtout par le chant et la danse; ou la cadence. Le chasseur qui le premier a rencontré les femmes les décrit par exemple en ces termes:

[Ils ont] les fesses plus abondantes que de raison. Ça leur va incroyablement bien. Ils marchent avec grâce et ça n'a pas du tout l'air de les gêner. (*Rêveur*) Et puis... j'oubliais. Ils chantaient. Ô quelle voix! Nul n'en connaît d'aussi fines, d'aussi séduisantes! (tableau VII, page 25)⁴⁸

Dans le tableau XV, les femmes useront des armes féminines dont elles ont nouvellement conscience en vue de provoquer et de séduire les hommes: elles accentueront leur déhanchement lorsqu'elles marcheront devant leur groupe.

Au rythme sexuel — rythme de la séduction puis de la dépense — de *la Guerre des femmes* répond le rythme du tambour funèbre de *De la chaire au trône*: «Mais où sont passés ces gardes? demande le voyageur dans l'épilogue. Je voudrais qu'ils me renseignent sur ces rythmes qui viennent du palais. En tout cas, ils m'ont tout l'air d'être un hymne funèbre (dehors, page 122)». C'est là l'unique occurrence du mot «rythme» dans la pièce. Et il est associé à la mort. Le seul instrument ici présent est le tam-tam funèbre et la seule occurrence de langage gestuel entre les personnages tourne autour

⁴⁸ Le genre masculin est ici employé par le chasseur, car il s'agit alors pour lui d'un genre universel, préexistant à la découverte du féminin.

du constat du décès des habitants du palais: un des trois vieillards fait signe aux gardes de le suivre à l'intérieur. Il y a loin des rythmes de ce tam-tam (marquant l'échec du prince et de la jeune fille face à la coutume) au cor parleur de Zouzou; ce dernier jouant un rôle à part entière puisqu'il prévoit les manœuvres de l'ennemi, diffuse les ordres de Mahié et regroupe ses légions lorsqu'une colonne menace de craquer.

Dans «Qu'est-ce que le Didiga?», Bernard Zadi Zaourou effleure l'épineux problème des instruments chanteurs. Il y souligne l'importance du dôdô (arc musical, l'arme principale des chasseurs d'antan) au cours de ce qui est à l'origine un art conçu par les chasseurs et pour leur gloire. Si le Didiga est art de la parole et non art de la scène, c'est ainsi grâce au dôdô qui en constitue l'essence: il a le statut de personnage à part entière avec un nom, des prénoms, des surnoms, un droit à la parole et surtout à *sa* parole. Il peut par ailleurs éprouver des sentiments, comme tout être humain. En fait, il a un statut d'homme. On peut par conséquent poser que le Didiga est le sacre de l'arc des chasseurs métamorphosé en être humain. Or ne se rencontre ici qu'une seule allusion à l'arc musical, dans une didascalie venant juste après que Zouzou révèle aux hommes le secret de guerre de Mahié: sa force réside dans le chant du cor. À ce dernier dont le règne s'achève, l'arc musical lance un appel ironique ou désespéré. Peu après, le tambour de guerre prend le relais.

Ce qui me semble suffisamment intéressant pour constituer un trait distinctif de *la Guerre des femmes* est le fait que, seule parmi les œuvres de mon corpus, elle attribue à un instrument de musique une place au cœur même de son intrigue. Ici, la musique n'est pas uniquement accompagnatrice, comme dans les deux pièces de Sylvain Bemba étudiées ci-avant. Elle ne joue pas uniquement un rôle didactique consistant à prendre la parole au nom des opprimés pour les inciter à chercher leur propre voix.

Enfin, elle ne supplante pas ostensiblement la partie dialoguée de l'œuvre, comme c'est le cas dans *Soba ou Grande Afrique*: la musique de *la Guerre des femmes* se matérialise dans le personnage de Zouzou, dont le prénom fait rire les guerriers à cause précisément de sa musicalité. Elle est active et ne peut être vaincue que par la ruse. Pour l'inciter à trahir son compagnon (le cor magique) le chef et ses guerriers font ainsi absorber à Zouzou un onguent qui endort l'esprit. Mais parallèlement, ils prennent bien soin de l'interroger en appel-réponse (leurs voix se font incantatoires; elles montent et descendent en une vaste rumeur), soulignant par là que la puissance du cor musical ne peut être vaincue que par une autre forme de musique. En définitive, Zouzou n'est-il qu'une personnification de son instrument? Un symbole?

On peut noter une symbolique des objets, dans *la Guerre des femmes*. Or ce qui est vrai pour les instruments de musique (cor parleur, arc musical, tambours de guerre), l'est également pour le miroir du conférencier ou les hachettes de Mahié, deux symboles évoqués précédemment. J'ai par ailleurs déjà nommé certains des symboles sexuels à l'œuvre dans ce *Didiga*: le cauri, la termitière, l'arbre sans feuillage, les fruits aux deux fèves, etc. Au nombre de ces derniers se range également l'épée du sultan Shariar, qu'il pointe vers son grand vizir ou vers Shéhérazade toutes les fois qu'ils le contrarient, substitut de sa puissance phallique. Sont symboliques également lesalebasses que les femmes rythment avec leurs mains et remplissent de leurs larmes pendant l'enterrement de Zouzou, l'écuelle de nourriture que Mahié offre au gorille avec la jeune fille vierge, et le bracelet de bronze scellant le pacte de connaissance qu'elle établit avec Gôbo: il confirme le statut d'initiée de cette dernière et permet de la reconnaître entre toutes les femmes, après le départ de Mahié — la relève est assurée. En fait, dans *la Guerre des femmes*, tout objet acquiert une dimension symbolique, y compris les lieux

(il est ainsi question du «palais de l'ogre» dans le deuxième tableau) et les corps auxquels les personnages, et plus tard les acteurs, s'efforcent de restituer toute leur puissance signifiante. Une telle affirmation va dans le sens de l'analyse que fait Bernard Dort du statut de l'objet au théâtre, dans «La représentation émancipée»:

Sans doute, écrit-il, une fois sur scène, un objet n'est-il plus lui-même (que l'on se souvienne d'une remarque de Genet: il excluait que l'on puisse allumer une cigarette sur la scène, non par crainte d'incendie, mais parce qu'«une flamme d'allumette dans la salle ou ailleurs est la même que sur la scène. À éviter»⁴⁹): il se met à signifier. Sa valeur d'usage est relayée, parfois effacée, par sa valeur sémantique. Mais l'important est moins dans ce qu'il signifie que dans sa façon de signifier et dans les processus de significations qu'il alimente tout au long du spectacle [...]. Le plaisir du spectateur devant cet objet et le maniement de celui-ci naît de cette incessante transgression du sens tel que la scène le fait et le défait (*op. cit.*, page 77).

Voilà qui va également dans le sens de ce que nous avons vu précédemment à propos du miroir du conférencier: il n'a pas en soi une valeur donnée, mais il tire sa valeur de son contexte d'apparition, du jeu du conférencier et de la lecture du public. De même pour les objets mentionnés ci-avant.

Au début du présent chapitre, j'ai souligné le fait que *la Guerre des femmes* est une œuvre par essence syncrétique, puisqu'elle fait cohabiter des éléments culturels hétérogènes. Mais il y a plus: à l'hétérogénéité des sources répond celle des moyens mis en œuvre, dans l'optique de la représentation. Au même titre que la parole des personnages, la danse, la musique, la lumière et les objets jouent en effet ici des rôles de premier plan — dont les didascalies donnent au lecteur un avant-goût. Soulignons à ce propos la nature doublement ambivalente de la didascalie. Ainsi que l'écrit Jeannette Laillou Savona dans un article intitulé «La didascalie comme acte de

⁴⁹ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, page 47.

parole», elle a pour mission, en tant qu'instrument de représentation, de contribuer à créer un monde ou une action imaginaire et, en tant qu'instrument de médiation entre la fiction textuelle et la fiction scénique, de constituer un acte directif sérieux. Ce dernier débouche sur une pratique qui concerne aussi bien l'imagination, les connaissances techniques, le corps et la voix des interprètes que la nature du lieu social où est donné le spectacle: «Il s'agit d'un jeu ou d'un glissement perpétuel entre la fictivité des représentatifs et la dénonciation du théâtre en tant que tel qui sous-tend le sérieux des directifs» conclut la critique⁵⁰.

Notons que l'ambivalence des allocutaires du discours se fait jour avec plus d'évidence dans la didascalie que dans les dialogues: elle nous révèle que toute lecture du texte écrit doit nécessairement passer par la lecture des autres⁵¹. Ce qui est vrai pour les textes romanesques ou poétiques l'est de façon encore plus nette pour les textes théâtraux, dans la mesure où le lecteur/spectateur ne peut faire entièrement fi des lectures que les praticiens ont réussi à concrétiser dans leur spectacle, et que les lecteurs/praticiens «passent obligatoirement par une construction fictive de la lecture des lecteurs/spectateurs, lecture qui est jalonnée de vides, d'attentes et de désirs (*ibidem*, page 243)». Il s'agit en fait d'un phénomène subtil d'échange imaginaire entre les différents récepteurs du texte. Selon Jeannette Laillou Savona, c'est à ce niveau de coopération collective que la théâtralité du texte écrit se situe.

⁵⁰ Jeannette Laillou Savona, «La didascalie comme acte de parole», *Théâtralité, écriture et mise en scène* (sous la direction de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona, Edward A. Walker), page 242.

⁵¹ Les allocutaires du discours théâtral sont les lecteurs/spectateurs mis en position de créer mentalement une scène fictive et les lecteurs/praticiens donnant naissance à un texte différent, de nature sémiotique. Cependant, les travaux de certains spécialistes du théâtre examinent le fait que si le théâtre — considéré comme pratique sémiotique — renvoie d'abord à une communication gestuelle, visuelle ou auditive, accompagnant en scène la communication discursive, il se peut qu'il renvoie également à la parole théâtrale. Le discours théâtral aurait alors la particularité de pouvoir s'articuler en sémiotique, comme les rituels et les cérémoniaux. (cf. les travaux de Joseph Melançon, et en particulier «Le théâtre comme pratique sémiotique», *Théâtralité, écriture et mise en scène*, pages 207/216).

Cette longue parenthèse me permet de mettre l'accent sur un point capital. Dans *la Guerre des femmes*, la nature des didascalies est d'autant plus ambivalente et la collaboration entre lecteurs d'autant plus nécessaire que le texte est fondamentalement hétérogène: non seulement il donne une part active à des éléments de nature scénique dont les lecteurs ne peuvent avoir l'usufruit (comme la danse, la musique, la lumière, etc.) mais encore il fonctionne selon le principe d'un emboîtement de discours. À cela deux conséquences: le lecteur/spectateur doit faire preuve d'un surplus d'imagination et se projeter sans arrêt dans l'espace de la représentation; le lecteur/praticien est mis dans l'obligation de créer un texte qui puisse fonctionner même en l'absence d'une telle représentation. Il semble que ce dernier n'ait d'autre recours que d'inscrire constamment dans son œuvre le lecteur/spectateur fictif, afin de ne pas le perdre de vue: c'est par exemple le public que le conférencier s'efforce de séduire in absentia, Shéhérazade auditrice de Mamie Wata, Shariar auditeur de Shéhérazade, les chasseurs écoutant l'un des leurs, ou Gôbo entourée des autres femmes de la tribu. C'est surtout la foule qui recueille en fin de pièce le discours de Mamie Wata. Une didascalie précise que, dans cette foule, il y a un représentant de chaque race — la rendant ainsi emblématique au plus haut point de l'hétérogénéité à l'œuvre dans *la Guerre des femmes*.

Il me faut préciser que si la question du public se pose avec une telle acuité au lecteur/praticien du Didiga, c'est parce que le texte écrit n'y précède pas le texte joué:

C'est-à-dire, commente Bernard Zadi Zaourou, je commence par faire travailler les comédiens sur la base de la musique et je les amène à faire s'expliquer par les corps, et les thèmes naissent. Il y a un moment où la musique et le corps n'expriment plus rien. Le texte alors intervient, non pas au secours du corps, mais pour prolonger le corps, pour prolonger les instruments, pour prolonger la voix du chanteur. Ce langage intervient comme

langage qui traite d'égal à égal avec les autres langages, mais il ne gouverne plus l'œuvre entièrement⁵².

D'où la tentation pour le praticien de ne prendre en compte que son public de spectateurs et d'en oublier ceux qui disposent d'une seule forme de langage (le langage écrit) pour accéder au sens du texte. D'où aussi son regain de vigilance. Le Didiga en effet se doit de ne privilégier aucune forme de langage et d'être ouvert à toutes les manifestations de la parole. En cela, il se distingue non seulement d'une pièce littéraire comme *De la chaire au trône* mais aussi d'un griodrame comme *Soba ou Grande Afrique*. C'est pourquoi, davantage qu'en termes de dosage entre la lecture et le jeu, l'expérience de Bernard Zadi Zaourou et de sa compagnie se pose en termes d'exploration: il s'agit de découvrir de nouvelles avenues pour le langage — ou plutôt de faire résonner à nouveau un langage qui n'a jamais été réduit au silence mais qu'on a relégué à un rôle subalterne.

La répartition précédemment citée d'Amadou Koné à Wolfgang Zimmer peut se lire à la lumière de ce nouveau constat: là où il évoque son «tempérament» pour justifier le gommage de certaines parties normalement chantées ou dansées de ses œuvres, ne faut-il pas plutôt lire un désir d'aller à l'essentiel? En effet, dès le moment où (comme dans le théâtre de Ponty) la danse et le chant sont dénaturées au point de servir de fioritures au texte écrit, pourquoi ne pas contourner les attentes du public? «Et vous supprimez cette partie?, questionne Zimmer. — Oui, je la supprime parce que ça ne m'intéresse pas (*op. cit.*, page 92)» lui rétorque Koné. Dans cette réponse, s'entend une revendication d'indépendance, une mise au défi de la critique. En effet, à cause de l'urgence du message (de nature sociale, économique ou politique) qu'il tente de faire passer, Amadou Koné se refuse à éduquer son public, à le rendre sensible à d'autres formes de

⁵² Bernard Zadi Zaourou interviewé par Günter Bielemeier, «C'est vraiment une forme nationale de théâtre, le Didiga», *op. cit.*, page 65.

langage dont il sait pourtant et l'existence et les ressources, comme en témoigne par exemple sa référence à l'«Abissa»⁵³.

Bernard Zadi Zaourou préfère quant à lui mettre son public devant certaines manifestations de ce nouveau langage comme devant des faits accomplis plutôt que de se résoudre à jouer sur une demi-gamme: il parie sur la faculté de communion de son public, quitte à ce que le message véhiculé en pâtisse dans un premier temps. Dès lors, l'analyse de Marie-José Hourantier portant sur «La parole poétique du Didiga de Zadi Zaourou» prend toute sa force: en fait, lorsqu'elle affirme que la parole poétique est en Afrique plus vaste que celle qui vient de la culture européenne, elle met l'accent sur sa nécessaire musicalité, puisque «cette parole, s'exprime en épousant les contours des lignes mélodiques et rythmiques particulièrement contrastées dans les langues africaines, à cause du jeu varié et complexe des tons (*op. cit.*, page 85)». La parole dont il est ici question ne s'associe pas uniquement à la musique, comme dans le théâtre de Ponty: elle *se fait* musique par nostalgie d'une langue mythique, qui serait langue de communion. Cette question de la langue se pose avec d'autant plus d'acuité à Zadi Zaourou qu'elle est étroitement liée à celle de l'existence ou la non-existence de théâtres dits «nationaux» en Afrique; ces derniers se devant implicitement d'être accessibles au plus grand nombre et donc de recourir aux langues locales. Or, dès le moment où le dramaturge opte pour un théâtre de discours, il opte pour un théâtre littéraire, dans lequel la langue française (langue d'écriture) prédomine:

Dans ce cas-là, mon Dieu, conclut Zadi Zaourou, c'est du théâtre

⁵³ À propos de l'«Abissa» — forme de théâtre africain traditionnel mentionné par Bakary Traoré dans *le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales* et par Lilyan Kesteloot dans *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain* — Amadou Koné note: «(Il s'agit d') un spectacle qui réunit sur la place du village tous les hommes de la région; ils dansent, c'est une espèce de carnaval. Il semble que l'«Abissa» peut être considéré comme du théâtre dans la mesure où la danse, les gestes des participants signifient quelque chose de très précis», *op. cit.*, page 82.

écrit en français, uniquement en français. La mise en scène a beau être géniale, moi je pense que pour un Africain il est très difficile de parler d'un théâtre national. C'est le théâtre de la nation, c'est vrai [...] mais en fait, pour que ce soit national, il faut aller plus loin, il faut créer la langue de ce pays⁵⁴.

L'esthétique même du Didiga apporte un début de réponse à ce problème, puisque la musique y emprunte toujours à un fonds commun à tous les Africains. Par conséquent, tout comme les danses, elle est parlante en soi: même rédigé en français, le discours est constamment instruit et renforcé par les traditions africaines. Voilà pourquoi le Didiga peut vraiment être considéré comme une forme nationale de théâtre. Retenons cependant que c'est avant tout une forme de théâtre profondément nouvelle.

À forme nouvelle public nouveau, capable d'appréhender pleinement les différentes situations théâtrales; une situation théâtrale ayant la particularité d'être compréhensible par elle-même, en dehors de toute référence à une langue donnée. Ainsi, l'image de Shéhérazade fuyant la couche de Shariar au milieu de la nuit et marchant en pleurs le long du rivage en appelle, semble-t-il, *directement* à la sensibilité du spectateur. Quelle que soit sa langue de communication. Et pourtant, il ne s'agit pas vraiment ici d'une forme de pure spontanéité, car d'autres langages de nature plus universelle aident ce spectateur à accéder au sens de l'œuvre. C'est selon les cas la danse, la musique, la gestuelle, l'utilisation de l'espace, la lumière, les sons de régie, etc.: parce qu'ils sont tout aussi riches que la langue parlée, ils permettent de concevoir une forme d'art dramatique dont le discours en français ne soit pas la base essentielle. C'est ce qui autorise Zadi Zaourou à conclure face à Günter Bielemeier que la dictature du discours français dans le théâtre touche à sa fin, au profit de l'avènement des langues nationales dans l'art dramatique africain.

⁵⁴ Entretien avec Günter Bielemeier, *op. cit.*, page 67.

Reste qu'à l'avenir ce nouvel art dramatique africain devra s'imposer comme forme réellement nationale de théâtre, ce qui dépendra de l'équilibre des différents langages africains à l'œuvre dans toute création dramatique, ainsi que de la mise en place d'une nouvelle sensibilité chez le spectateur. Mais bien sûr cela dépendra surtout des politiques mises en œuvre par les différents gouvernements africains pour que le français ne soit plus une langue de domination mais une langue de collaboration (dans la mesure où la traduction n'est jamais qu'un recours de second ordre). À ce désir de collaboration linguistique chez les dramaturges africains d'aujourd'hui fait écho l'hétérogénéité fondamentale d'une création comme *la Guerre des femmes*; hétérogénéité qui, nous l'avons vu, s'inscrit tant au niveau des sources que des lieux évoqués; des personnages que des différents langages à l'œuvre.

D'autres facteurs que la langue d'écriture préviennent l'apparition d'une forme dramatique nationale: ce sont l'absence d'infrastructure (même si c'est dans la salle qu'un auteur se crée vraiment un public), la situation financière précaire des troupes et des gens de théâtre dans la plupart des pays africains, leur isolement, etc. L'exemple de la République de Côte-d'Ivoire me semble à ce niveau particulièrement fructueux en enseignements: à côté d'un art dramatique d'inspiration peut-être plus classique comme celui pratiqué par Amadou Koné, on rencontre (entre autres grands courants) certes le Didiga de Zadi Zaourou, mais aussi le Kotéba de Souleymane Koly — une dramaturgie originaire du Mali, mettant surtout en avant les corps et les sons. Au moyen du Kotéba, Souleymane Koly renoue par des voies détournées avec la tradition du spectacle africain qui, contrairement à celui de l'Occident, ne connaît pas de coupure entre les différentes disciplines de la scène. Mais il ressent aussi la nécessité de faire face aux contraintes sociales, aux réalités sociales. Le théâtre en effet ne vit qu'à travers la rencontre d'un

public; or pour que cette rencontre ait lieu, il lui faut être fondamentalement accessible.

C'est donc également dans le but de résoudre le problème du multilinguisme en Afrique que le dramaturge fait appel à des disciplines comme la danse ou la musique qui permettent de traduire une idée sur scène, de manière à ce qu'elle soit compréhensible pour tous: «Je veux faire, dit-il, un travail dans lequel tout Africain puisse jouer et qui puisse être compris par tout Africain, quelle que soit son origine ethnique et quel que soit son niveau social. Les spectacles qui "passent" le mieux sont ceux où le texte est très léger»⁵⁵. En filigranes, apparaît également ici le problème de la composition des troupes de théâtre; celle de Souleymane Koly donnant la parole à des «mauvais garçons» de Treichville, quartier populaire d'Abidjan. Mais à l'hétérogénéité ethnique et sociale de la composition des troupes répond, de la part des acteurs, la nécessité d'une grande maîtrise corporelle et rythmique et, de la part de la régie, celle d'une grande maîtrise technologique — d'autant que, grâce à des festivals comme celui de Limoges, les troupes prennent maintenant part à une compétition internationale: nombreux sont les appelés mais rares sont ceux qui obtiennent financement et audience.

Werewere Liking — une autre dramaturge contemporaine vivant et travaillant en Côte-d'Ivoire — met quant à elle l'accent sur les costumes des interprètes, à qui elle tente de restituer toute la puissance évocatrice qu'ils possèdent dans certains spectacles de marionnettes du Mali. Précisons d'ores et déjà que qui dit «théâtre de marionnettes» ne dit pas nécessairement un théâtre à vocation uniquement ludique: l'art dramatique contemporain est en Afrique un art engagé, militant, qui requiert une prise de parole. En priviliégiant l'image ou la musique par rapport aux mots, les artistes africains

⁵⁵ Souleymane Koly interrogé par Chantal Boiron, «Limoges: l'atelier théâtral», *Notre Librairie*, n° Hors-série, septembre 1993, page 17.

n'ont pas l'intention de sacrifier cette dimension de leur art; simplement, ils l'expriment à travers une autre esthétique. À propos des marionnettes du Mali, Werewere Liking souligne par exemple qu'elles sont encore très actuelles dans leur contexte d'origine, leur théâtre étant très structuré et menant une action sociale et politique importante au niveau aussi bien des communautés locales que de l'échange avec les autres communautés du pays.

Notons que, au cours des représentations, les acteurs transportent le passé dans le présent à travers la constitution du répertoire des marionnettes. C'est pourquoi certains personnages prototypes du passé sont maintenus, même si sont créées parallèlement de nouvelles distributions visant à refléter les préoccupations de la jeune génération. Il y a, par exemple, ceux exprimant la dialectique entre l'individu et la responsabilité collective, entre les jeunes et les vieux: le *Fadenya* (ascendance paternelle) et le *Badenya* (ascendance maternelle) qui résument l'art des marionnettes en mettant l'accent sur le tiraillement de l'être entre ces deux tendances majeures.

Dans *Marionnettes du Mali*, Werewere Liking apporte la précision suivante:

Fadenya symbolise la virilité, la force masculine dans sa bravoure et son individualité.

Badenya représente tout le côté maternel de chaque individu, avec ses notions d'aide, de solidarité sociale, de compréhension et du respect des autorités.

Sans que ces termes soient nommés tout au long des représentations, ils sont tout de même impliqués dans le comportement des personnages qui oscillent sans cesse entre ces deux antinomies, l'une ne l'emportant jamais tout à fait sur l'autre. Des dizaines de personnages peuvent être présentés lors d'un spectacle, certains paraissent sans rapport avec les autres et cependant, lorsque la représentation est terminée, elle est toujours synthétisée par un seul et même personnage, sur la base de l'équilibre entre ces deux antinomies. La compréhension de cet

équilibre constamment recherché induit celle des conflits de la vie sociale, entre hommes et femmes, jeunes et vieux, agriculteurs et pêcheurs, etc.

[...] L'ambiguïté qui naît des antinomies des *Badenya* et des *Fadenya* dans le jeu des acteurs permet au spectateur de formuler des interprétations à partir de son propre savoir individuel. Les multiples métaphores contenues aussi bien dans les personnages-marionnettes que dans les textes, les chants et les danses qui les introduisent, lui permettent d'envisager tous les rapports de force possibles entre les différents personnages, et par extension, dans les relations sociales et les révélations sur chacun. C'est ainsi l'occasion pour chaque spectateur de s'interroger sur sa propre façon d'être, par rapport à ces croyances et à ces traditions (*op. cit.*, page 48).

Je reproduis ici cette longue citation presque dans son entier, car elle permet d'apprécier tout ce qui rapproche le théâtre des marionnettes malien du théâtre d'Amadou Koné ou du Didiga de Bernard Zadi Zaourou. Sont en effet à l'œuvre chez ces deux auteurs des concepts/personnages qui — sans être exactement *Fadenya* ou *Badenya* — mettent à nu les tendances antagoniques constitutives de l'individu. Dans *De la chaire au trône*, la différence entre le prince et la jeune fille n'est pas seulement de nature socio-économique: c'est aussi une différence d'ordre générique et une différence d'âge (le prince étant en toute vraisemblance plus âgé que sa compagne). En fin de pièce, le personnage du voyageur rétablit l'équilibre entre ces différentes antinomies, car il est le seul à avoir véritablement compris la nature et la portée du drame qui s'est joué à l'intérieur. Dans *la Guerre des femmes*, la dualité fondamentale entre Shéhérazade et Shariar naît certes du fait qu'ils sont femme et homme mais aussi — là encore — de leurs situations socio-économiques différentes, de la grande jeunesse de l'une et de la maturité de l'autre. En fin de pièce, Mamie Wata propose une réconciliation de ces extrêmes, dans l'unité parfaite du chiffre 7 et dans les deux hachettes de Mahié. Le rôle que jouent le chant et la danse par rapport aux personnages/marionnettes et par rapport au texte, ainsi que la

responsabilisation finale du spectateur achèvent de rapprocher le théâtre des marionnettes des autres formes d'art dramatique de l'Afrique noire⁵⁶.

Terminons le présent chapitre sur un rapprochement que fait Werewere Liking dans *Marionnettes du Mali*: selon elle, la théâtralité de ces marionnettes est si expressive qu'elles participent à la relance de nouvelles esthétiques théâtrales dans la sous-région de l'Afrique de l'Ouest. Accompagnées de leur Kotéba, elles sont ainsi à l'origine de plusieurs nouvelles expériences dans le domaine des arts du spectacle, autant au Mali qu'en Côte-d'Ivoire. Et de citer en vrac l'expérience inachevée d'un théâtre «mystique» de marionnettes tentée au Mali par la cinéaste Annick Turner, l'expérience satirique de l'ensemble Kotéba de Souleymane Koly à Abidjan et l'ouverture sur un théâtre de marionnettes humaines, entreprise par le Ki-Yi Mbock théâtre d'Abidjan. C'est ce dernier mouvement que je vais maintenant analyser.

⁵⁶ Ce qui, peut-être, distingue le plus clairement le théâtre des marionnettes des autres formes d'art dramatique est son lien marqué avec les associations de jeunesse. Dans le chapitre de *Marionnettes du Mali* intitulé «Les associations de jeunesse ou L'initiation de la jeunesse par l'art des marionnettes (pages 21/24)», Werewere Liking note ainsi que «pour bien comprendre les marionnettes et leur théâtre, il faut se pencher sur les associations de jeunesse qui en sont les détentrices et les promotrices et qui leur confèrent toutes leur signification et leur justification (op. cit., page 21)». Les marionnettes sont la propriété d'un village et non d'une famille ou d'une caste; elles appartiennent généralement à la jeune génération.

V. *La Queue du diable* de Werewere Liking

Je dis toujours que la nécessité crée l'esthétique⁵⁷.

Au cours d'un récent voyage en République de Côte-d'Ivoire — au mois de mai 1998 — je me suis rendue au Village Ki-Yi, où j'ai eu la chance de m'entretenir avec Werewere Liking. Elle m'a remis un répertoire de cinq pièces de théâtre non encore publiées, regroupées dans un recueil intitulé *le Parler-chanter*⁵⁸. Il semble que ces pièces aient toutes été écrites ou réécrites entre 1993 et 1997, certaines étant encore à l'état de premier jet. L'une d'elles, *l'Enfant Mbénè*, apparaît cependant dans l'avant-programme du quatorzième festival des théâtres francophones à Limoges (France, Limousin, 25 septembre/5 octobre 1997), où l'on trouve l'entrefilet suivant:

Mbénè, étrange enfant, va devoir aller chercher des lionceaux dans la Caverne aux lions, des bananes au-delà de la Rivière aux crocodiles, partir au Pays des fantômes en quête du Tambour de l'Union... *L'Enfant Mbénè* est un conte initiatique dans la pure tradition avec des épreuves pleines d'émotions (Texte et mise en scène: Werewere Liking. Par les Articuluteurs du Ki-Yi Mbock, Côte-d'Ivoire).

Or ce résumé rend compte — presque mot pour mot — de *Liboy li nkundung*, un conte initiatique publié de concert par Werewere Liking et Marie-José Hourantier en 1980. L'Enfant de l'homme (qui recevra en fin de conte le nom de «Mbéné djam»)⁵⁹ est d'abord envoyé par son père, qui veut

⁵⁷ Werewere Liking, in «Le vivre vrai de Werewere Liking», propos recueillis par Christiane Pillot, *Notre Librairie*, n° 102, page 57.

⁵⁸ En fait, cinq pièces sont bien annoncées dans le sommaire et dans l'introduction, mais il n'y avait que quatre pièces dans le paquet que m'a remis Werewere Liking. Elles ont pour titre: *La Queue du diable*, *la Veuve Diyilem (Dilemme)*, *Héros d'eau*, *Quelque chose Afrique*. À ce jour, je n'ai toujours pas récupéré la cinquième pièce intitulée *l'Enfant Mbéné*.

⁵⁹ Est apportée la précision suivante: «Littéralement, "étrange chose". Utilisé ici comme exclamation: incroyable! extraordinaire! Tel est le nom que recevra l'Enfant de l'homme à la fin du conte (*Liboy li nkundung*, note 30, page 25)».

sa mort, chercher des bananes au-delà de la Rivière aux crocodiles, puis prendre des lionceaux dans la Caverne aux lions, prendre les œufs du Crocodile sacré avant de devoir partir à la quête du Tambour de l'Union, «Liboy li nkundung»⁵⁵. Ce conte initiatique présente également bien des similitudes avec *Héros d'eau*, qui relate l'histoire de l'enfant Ngok Hikwèng «(qui) eut l'audace d'aller combattre le monstre polycéphale. Cette horrible créature (qui) avait obstrué le chemin de la lumière/Et maintenu tout le peuple de Ngok dans les ténèbres pendant des siècles/Et des siècles et des siècles». Cette description sommaire de l'œuvre est donnée par Numa conteuse dans *Quelque chose Afrique*, une autre des pièces du *Parler-chanter*.

À de nombreuses reprises dans *le Parler-chanter*, l'auteur/metteur en scène prend la parole pour souligner à quel point *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* constitue un tournant dans l'esthétique du Ki-Yi Mbock. En effet, depuis la production de cette œuvre, la troupe affiche une esthétique clairement panafricaine, mise en relief par les deux paragraphes d'introduction du recueil:

Depuis 1985, je ne voulais plus écrire des pièces comme je l'avais fait jusque-là. Je n'écrirais plus que des situations et des mots tels qu'effectivement expérimentés, et selon l'acteur pendant les séances de causeries, de discussions et d'improvisations du groupe Ki-Yi autour de nos problèmes de vie quotidienne, des politiques et des mentalités fluctuantes qui nous entouraient. C'étaient les débuts de l'expérimentation de l'Enseignement Ki-Yi et je cherchais la manière la plus logique de le transmettre.

Je soumettais tout cet entrelacement de mots et de pensées à mes propres divagations par une série personnelle d'improvisations verbales. Les acteurs renaient des phrases qui leur plaisaient, les tordaient à leur manière et les pièces que nous jouions n'étaient plus des textes, mais des moments de vies quasi-intimes à partager mais à ne pas publier. L'exemple le plus typique ce fut *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* en 1992. La production du projet

⁵⁵ Onomatopée du son du tambour des fantômes dont la quête fait en partie l'objet de ce conte (*Liboy li nkundung*, note 1, page 4).

m'arrachait littéralement le manuscrit à l'état brut avant que le spectacle n'ait pris sa forme définitive. Si bien que ce texte est resté pour nous comme un document d'archives retraçant nos divagations. Nous les regardons de temps en temps amusés mais certaines n'ont jamais pu être jouées. Je décidai donc de ne plus publier mes pièces⁶¹.

Ce long compte-rendu me paraît doublement intéressant: d'une part, parce qu'il fait référence à une pièce de théâtre que j'ai étudiée ici avec un sérieux académique, dont le bien-fondé est questionné par l'auteur même du texte; d'autre part, parce qu'on le trouve en introduction à un recueil de textes en instance de publication. Je ne m'aventurerai pas plus avant dans les méandres des rapports de Werewere Liking à la scène et au texte publié. Je préfère m'en sortir par une pirouette en faisant résonner encore une fois la voix de la dramaturge, qui précise dans l'introduction du *Parler-chanter*:

Après avoir CHANTÉ, DANSÉ, PERCUTÉ, SCULPTÉ et PEINT tous ces textes, comme le veut notre esthétique, les acteurs de notre compagnie en ont souhaité la publication, avec la hâte de les voir vivre autrement, comme des parents espèrent voir leur enfant adolescent devenir adulte, et savoir qui il est vraiment (*ibidem*)

C'est dire que la publication de ces textes n'en altère pas l'essence, mais participe de leur personnalité, de leur essence profonde. Or c'est précisément l'union texte/scène que je me propose d'analyser dans le présent chapitre, à travers le tissage serré que font les membres du Ki-Yi Mbock entre l'art des marionnettes, le conte et l'épopée.

Notons que, dans plusieurs pièces du *Parler-chanter*, il est régulièrement fait référence à *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, de manière quasi ludique. Ainsi, la *veuve Diyilem* se termine sur l'image de l'héroïne regardant à la télévision *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*, le

⁶¹ Le *Parler-chanter* n'ayant pas encore été publié, je travaille sur une copie papier, à partir de la disquette que m'a remise Werewere Liking. La pagination est donc provisoire. La longue citation reproduite ici est extraite de la première page de l'introduction, qui devient de mon fait la page 4.

dernier spectacle qu'elle a vu avec son mari et qu'ils avaient tant aimé: les polyphonies finales et l'image de l'eau qui jaillit lui rendent tout son élan vital — si bien qu'en définitive elle entonne un chant d'espoir et s'apprête à un nouveau départ. Par ailleurs, dans *Quelque chose Afrique* est repris le chant «Nyos-Ebola» de Werewere Liking, qui apparaît dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* sous le titre de «Lac Nyos». Ayant choisi d'étudier dans ce dernier chapitre une pièce extraite du *Parler-chanter* — puisqu'il s'agit à ce jour du seul recueil de Werewere Liking illustrant l'après *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* — la tentation a été grande pour moi de me pencher sur l'une ou l'autre des deux pièces faisant explicitement référence à cette œuvre clé. Me paraissaient également très intéressantes *Liboy li nkundung*, *Héros d'eau* ou *l'Enfant Mbénè* — trois œuvres entremêlant habilement conte et théâtre. J'ai cependant retenu *la Queue du diable*, tant pour la beauté du texte que pour le fait qu'il s'inscrit à l'extrême limite du conte et de l'épique et qu'il ouvre par conséquent sur de nouvelles perspectives. Aussi, ce texte met l'accent sur l'art des marionnettes dont j'ai souligné tant la vitalité que la part importante dans l'esthétique du Ki-Yi⁵⁷.

Précisons que les marionnettes dont il est ici question diffèrent des marionnettes orientales et occidentales, dans la mesure où elles ne sont pas nécessairement actionnées à la main. En fait, elles peuvent être articulées ou non. Par exemple, les marottes et autres cimiers de parade font partie intégrante du répertoire traditionnel des marionnettes du Mali, à propos desquelles Werewere Liking apporte la précision suivante:

⁵⁷ Dans «Le "Vivre vrai" de Werewere Liking», la dramaturge répond à une question de Christine Pillot portant sur l'apport esthétique du groupe Ki-Yi à l'art dramatique africain contemporain, de la façon suivante: «Je crois que ce que nous avons pu apporter, c'est l'utilisation de la marionnette. Les marionnettes du Mali, qui sont un peu notre source d'inspiration, nous les avons transformées, sur le plan technique d'abord; nous les avons repensées complètement, nous les avons resculptées, nous avons recreusé, nous avons essayé de mettre au point divers systèmes de port, et nous les avons intégrées d'une manière tout à fait nouvelle dans le théâtre actuel [...]. Nous essayons donc de faire une synthèse de l'utilisation de la danse, du masque, de la marionnette, du chant, de la plastique [...] (*Notre Librairie*, n°102, juillet/août 1990, page 54)».

Ce qui semble donc singulariser ces marionnettes et qui fait qu'on ne les reconnaît pas toujours d'emblée est cette non-articulation, tout au moins pour la majorité d'entre elles. Car la partie sculptée peut apparaître comme une figurine ordinaire, un cimier ou un simple masque, l'articulation et les possibilités de jeu n'étant révélées qu'après l'habillage...⁵⁸.

Puisque les marionnettes du Mali ne sont pas nécessairement articulées et que les statuette articulées ne sont pas forcément des marionnettes — certaines tribus du Togo, du Ghana, du Nigeria et du Gabon, etc. possédant toute une variété de statuette articulées qui ne sont pas pour autant des marionnettes — Werewere Liking utilise le terme de «marionnette» pour désigner toute statuette, marotte ou cimier pouvant jouer un rôle lors d'un spectacle dramaturgique.

Dans la didascalie introductive de *la Queue du diable*, il est précisé que les juges, greffiers, procureurs, avocats et jurés chargés de statuer sur l'affaire Nguidjôl-Ngonga sont tous des marionnettes géantes. Ils écrasent de leur magistrale présence le couple de parents endeuillés, les deux seuls humains du tribunal⁵⁹. Le juge est alternativement marionnette et humain, selon la façon dont la loi et le phénomène incompréhensible de la sorcellerie (d'une part), la douleur et la colère de Ngonga (d'autre part) le manipulent. Quant à Nguidjôl, le mari, c'est un humain très typé — proche en cela des marionnettes. Lors de ses déplacements dans le temps et l'espace, il reste semblable à lui-même: non seulement à cause de ce caractère très typé, mais également pour marquer «la permanence des privilèges accordés à l'homme par une loi faite par les hommes (page 6)».

Voilà qui rappelle l'esthétique en vigueur dans les spectacles de

⁵⁸ Werewere Liking, *Marionnettes du Mali*, page 7.

⁵⁹ Le personnage de Ngonga rappelle pourtant étrangement la marionnette *Mpogotigui Ni Kun* la femme, décrite dans *Marionnettes du Mali* de la façon suivante: «Selon que ses seins sont gros ou petits, debout ou tombants, elle représentera le jeune fille, la maternité ou la vieille femme. Le costume et le jeu la typifient suffisamment pour renvoyer à la personne ou au personnage historique voulu (*op. cit.*, page 36)».

marionnettes du Mali, où certains personnages prototypés du passé apparaissent dans des distributions nouvelles qui reflètent les préoccupations de la jeune génération. Nguidjôl est par exemple un symbole de virilité et d'individualisme, deux traits distinctifs du *Fadenya* (ou ascendance paternelle). Ngonga au contraire évolue à travers les âges, ce qui est signe d'humanité. Sa sensibilité maternelle et son désir de vérité, d'équité et de solidarité la rangent du côté du *Badenya* (ou principe maternel). Cette division très nette, voire cet antagonisme entre les sexes — «Hommes et femmes affrontez-vous comme de bien entendu dans votre éternelle guerre (page 19)» lance par exemple le metteur en scène en cours de pièce — n'est pas sans rappeler *la Guerre des femmes* et, dans une certaine mesure, *De la chaire au trône*. Les métaphores phalliques présentes dans cette dernière œuvre scellent le parallélisme: «Ah, s'écrie ainsi Ngonga mûre, si le diable pouvait avoir honte de sa queue, qu'à jamais il la porte molle et irrémédiablement baissée! (page 20)».

La Queue du diable relate le procès de Ngonga la vieille, accusée par son mari Nguidjôl d'avoir donné la mort à six de leurs huit filles. Elle-même a d'ailleurs reconnu les faits, qui se sont déroulés alors qu'elle était une femme d'âge mûr. Mais ces faits ne sont pas aussi simples qu'il y paraît puisque Ngonga a également mis au banc des accusés son mari, sa tribu et toute la société. Divers témoins appelés à la barre rejouent, sous la direction de la metteur en scène (M.S.), les moments cruciaux de ce drame, se déroulant surtout lors de cérémonies rituelles. On apprend que Ngonga, encore toute jeune femme, a quitté le foyer conjugal avec son fils, après avoir dénié à Nguidjôl la paternité de leurs filles. Celui-ci les a donc violées, une par une, lorsqu'elles devenaient nubiles. Si Ngonga a par la suite laissé les hiboux sorciers de sa mère disposer de leur vie, c'était pour les laver de la honte de l'inceste, puisqu'en définitive Nguidjôl est bien le père des huit

filles métisses. L'une d'elles s'apprêtait cependant, en toute tranquillité d'esprit, à mettre au monde le fruit de cet inceste.

L'injonction «... et que le diable ait honte de sa queue!» ponctue le procès de cette mère, qui lance un plaidoyer en faveur de la vérité et une supplique pour que cessent enfin les privilèges aveuglément accordés aux hommes depuis des générations. En vain: après la relation du meurtre de Nyunaï — le fils de Ngonga tué en plein rituel par des pratiques sorcières — un immense filet s'abat sur le parterre, juste avant la délibération. Deux voix s'élèvent du méli-mélo général: «Appelez une ambulance, le juge est touché, il y a beaucoup de blessés...» crie l'une; «Appelez la police, c'est un attentat, une bombe a éclaté au sous-sol...» reprend l'autre. Et la pièce se termine sur cette interrogation angoissée du Chœur des Pleureuses: «Qu'entendrons-nous encore aujourd'hui, qu'entendrons-nous demain? (pages 34/35)».

Le personnage de *M.S.* apporte une touche distinctive à *la Queue du diable* comme à toutes les autres pièces du recueil, quoique sans jamais apparaître dans les listes des personnages. Mais dans *Quelque chose Afrique*, *M.S.* a un nom et joue son propre rôle dans la salle. C'est un personnage féminin (Sita) qui entretient un véritable dialogue avec les autres personnages qu'elle réprimande ou encourage. Les membres de sa troupe l'interrompent, commentent ou contestent ses directions. *Quelque chose Afrique* est un concert théâtral, que l'auteur résume dans les termes suivants:

À moins de deux semaines de son concert, un groupe panafricain s'interroge sur le contenu et le sens de ses chants, sur le rapport entre le vécu et son art. Tout au long de cette première journée consacrée à l'improvisation et à la recherche d'images et représentations à y associer, les membres du groupe ébahis, découvrent un étrange lien entre les réalités de leur continent et les possibilités de rêve qu'ils portent en tant qu'artistes (synopsis,

page 82).

Voilà qui encourage un parallélisme avec la position de Werewere Liking dans la troupe Ki-Yi Mbock et avec l'esthétique de cette troupe: les pièces n'y naissent pas de l'imagination toute-puissante de Werewere Liking, mais sont le fruit des causeries, des discussions et des improvisations des divers membres de la troupe autour de problèmes qui les préoccupent et les concernent tous.

Cependant, comment doit-on lire l'absence de *M.S.* de la liste des personnages de *la Queue du diable*? Jamais au cours de cette pièce n'a lieu de dialogue entre les acteurs et les techniciens, d'une part, et le metteur en scène, d'autre part: personne ne commente ou ne conteste ses décisions. Par ailleurs, il est impossible de savoir avec certitude si la voix de ce metteur en scène est masculine ou féminine, dans la mesure où elle n'est jamais réflexive. À ce propos, on ne peut donc s'en tenir qu'à des suppositions. Enfin, la typographie adoptée pour les interventions de *M.S.*, qui sont en italiques, contribue à les singulariser, à les rapprocher des didascalies. La voix désincarnée du metteur en scène s'apparenterait donc à cette catégorie d'informations qui, dans une pièce de théâtre écrite, font référence à la mise en scène et ne sont prises en charge par aucun des personnages. L'absence de *M.S.* de la liste des personnages s'expliquerait donc par le fait que ce personnage n'en est pas vraiment un: c'est une présence scénique appelée à remplir une fonction précise.

Dans «La didascalie comme acte de parole», Jeannette Laillou Savona définit la didascalie comme «[...] tout ce qui n'est pas dialogue et tirade. Son statut, poursuit-elle, est celui d'une voix extradiégétique, puisqu'il s'agit d'une instance de discours au premier degré, et d'une voix hétérodiégétique qui n'est pas celle d'un personnage de fiction (*op. cit.*, page 233)». De cette définition découlent deux objections majeures à l'hypothèse selon laquelle

M.S. serait une présence scénique prenant en charge les indications didascaliques:

* d'une part, M.S. est un personnage de fiction, même s'il est très peu codifié. Ainsi, il évolue sur scène avec les autres personnages et, en les nommant, se réfère à des êtres humains qui existent en théorie. C'est justement au moyen de cet acte de référence fictif qu'il leur confère une certaine crédibilité aussi bien qu'aux objets qu'ils manient, au temps et aux lieux où ils évoluent. Dans *la Queue du diable* — où plusieurs relations prennent place à l'intérieur de l'histoire principale (la scène du tribunal) — il est intéressant d'étudier la manière dont les différents lieux se superposent: en introduction, l'auteur précise que la pièce est structurée en fonction de différents espaces physiques, eux-mêmes correspondant à différents espaces temporels. D'où les divisions en temps de discours impartis à chacun des témoins, en lieu et place des traditionnels scènes, actes ou tableaux. Ici, les trois figures de Ngonga servent à ponctuer le temps qui passe. Notons en passant à quel point il est tenu compte des aléas de la représentation, puisqu'on lit par exemple à propos du personnage de Ngonga: «Idéalement, trois femmes de trois âges différents (jeune, mûre et vieille) interprètent ce personnage principal, mais deux pourraient suffire».

M.S. décrit et ordonne un dispositif de jeu qui se dit techniquement tel, demandant par exemple au régisseur (personnage qu'il crée pour les besoins de la pièce, pour sa crédibilité) de baisser, de monter ou de maintenir la lumière. D'autre part, il mentionne le fauteuil de Nguidjôl en laissant planer un doute artistique: s'agit-il ou non d'un fauteuil de spectacle? D'une façon générale, on peut dire que le discours du metteur en scène est davantage dirigé vers les acteurs incarnant les personnages que vers ces personnages eux-mêmes (par exemple, lorsqu'il s'adresse aux tambours, percussions ou cloches d'eau, il parle en fait aux musiciens qui se cachent

derrière ces instruments). De même, ses références à l'espace réfèrent davantage aux dispositifs de jeu qu'aux signifiants.

Pourtant, M.S. ne délaisse jamais complètement son statut de personnage de théâtre et en vient à se prendre au jeu: il s'adresse certes au régisseur mais aussi, parallèlement, il évoque à la fois le tribunal et le lieu du rituel, tous deux hautement fictionnels. D'autre part, lui qui en début de scène donnait surtout des directives, devient peu à peu un commentateur de scènes dont la direction semble lui échapper. On lit par exemple: «Quel est ce lourd silence Messieurs les jurés! Et ces gestes saccadés puis ces toux embarrassées. Ce menton tout pensif que tu tiens Monsieur le Juge! (page 29)». Surtout, on assiste au plaidoyer émouvant de Ngonga la vieille, se terminant sur cette injonction au jurés: «Au nom du ciel, réagissez! Ne voyez-vous pas que le combat sorcier a commencé dans votre salle de tribunal? (page 30)». Et M.S. de commenter: «En effet, la lumière *a changé* de couleur dans la salle du tribunal. Le juge est dans un halo de lumière noire, un peu hésitant (*ibidem*)»⁶⁵. Doit-on y lire une approbation par le metteur en scène d'une initiative personnelle du régisseur, ou le signe d'une évolution de sa fonction à lui et de son entrée officielle dans la fiction? Il semble en effet que, au fur et à mesure que la pièce gagne en intensité dramatique, la fiction se met à engendrer ses propres lois et à y répondre, entraînant M.S. dans son tourbillon.

* Celui-ci par ailleurs ne peut pas être apparenté à la voix neutre des didascalies, car s'il y supplée, il ne la remplace jamais: il n'est pas cette voix extradiégétique, instance de parole au premier degré. La longue didascalie ouvrant *la Queue du diable* n'est ainsi pas prise en charge par le personnage du metteur en scène. Il ne prend pas davantage en charge la nomination et la description des personnages dans la liste introductive non plus que le

⁶⁵ Je souligne.

procédé d'indexation et de structuration du texte: son nom — ou tout du moins sa fonction — est clairement indiqué avant chacun de ses tours de parole. Enfin et surtout, *la Queue du diable* n'est pas exempte de véritables didascalies. Elles apparaissent en italique, le plus souvent entre parenthèses, avant ou après le discours des personnages autres que M.S. Ainsi, en début de pièce, la réplique de Nguidjôl à Ngonga jeune, qui vient de lui annoncer son soi-disant adultère, est suivie de cette indication: «(gifle)». Un peu plus loin, on retrouve le même Nguidjôl à la barre des témoins. Il est dit «presque hystérique». Par la suite, une autre didascalie nous indique que Minkéng Mi Mbock, le maître des cloches, éclate de rire à la barre des témoins. Enfin, les indications servant à la localisation des scènes relatées — «(au tribunal)» ou «(au rituel)» — sont de plus en plus régulièrement prises en charge par des didascalies.

Ce dernier point me semble très intéressant, dans la mesure où il met l'accent sur une des caractéristiques constitutives de la pièce. En cours d'intrigue, le Maître des cloches s'exclame: «Personne *ici* ne désire entendre la vérité! (page 19)»⁶⁶. Mais de quel «ici» s'agit-il? Celui du lieu du rituel — où Ngonga mûre tient tête au meneur du rite — ou celui du tribunal — où le juge, l'avocat général et le jury se font les défenseurs de la cause des hommes, symbolisée par le personnage de Nguidjôl? En fait, on assiste peu à peu à une superposition des deux lieux; comme le souligne d'ailleurs incidemment M.S.: «Lumière noire, hululement des hiboux, malaise général au lieu du rituel, enjoint-il. [...] Au tribunal, *même* lumière noire, *même* malaise [...] (page 33)»⁶⁷. En définitive, le cri que pousse Ngonga la vieille, au tribunal, à l'évocation de la mort de son fils prolonge celui de Ngonga mûre, au lieu du **rituel**, lorsque Nyunaï est tué. Les deux histoires nous sont livrées brutes, **sans** conclusion, comme pour souligner qu'ici le

⁶⁶ Je souligne.

⁶⁷ Je souligne.

temps et l'espace se superposent, laissant place à la seule détresse humaine.

Dès lors, peut-on parler d'une esthétique de l'inachèvement dans *le Parler-chanter*? La présence systématique de *M.S.* encourage l'assimilation des œuvres du recueil davantage au travail de mise en place du spectacle qu'à la représentation finale, devant public. Le cas extrême de *Quelque chose Afrique* — qui se présente sans détour comme une première journée de travail consacrée à l'improvisation, à la recherche d'images et de représentations — se retrouve donc en pointillés dans les autres pièces du recueil. Cet inachèvement constitutif apparaît, par une curieuse ironie du sort, dans mon outil même de travail: un dactylogramme, matériau brut s'il en est. Il apparaît de manière toute spécifique dans *la Queue du diable*, une pièce qui, au dire de Werewere Liking, a tellement changé de nom qu'elle ne sait plus lequel lui donner. Au cours d'un entretien publié en 1985, elle précise:

Elle est connue au Cameroun sous le titre *Ngonga*. Elle a obtenu le 3^o prix du concours de Radio France Internationale sous le nom *les Bâtards* et elle a été jouée et publiée sous le titre *la Queue du diable*. Elle a été publiée dans le livre *Du rituel à la scène* qui est une réflexion sur le théâtre faite avec Marie-José Hourantier et le Professeur Jacques Scherer⁶³.

En préambule à *la Queue du diable*, une petite note précise qu'il s'agit d'une «réécriture pour Bomou Mamadou — avril/mai 1996». Ce n'est pas là à proprement parler une dédicace, mais une allusion rapide au commanditaire de l'œuvre nous laissant entendre que cette œuvre possède une autre vie, peut-être plus mercantile; une vie de l'après Ki-Yi Mbock, centre d'échanges artistiques et culturels où les artistes et leurs proches vivent et travaillent autour de la directrice Werewere Liking. Dans un article daté de 1990, Christine Pillot — une ancienne de la Villa Ki-Yi, ayant

⁶³ Bernard Magnier, «À la rencontre de... Werewere Liking», *Notre Librairie*, n°79, pages 17/18.

par la suite rejoint les rangs du Didiga — explique que la Villa est dirigée par un comité et fonctionne sur un principe inchangé depuis 1984: les activités théâtrales sont la presque exclusivité du «Ki-Yi Théâtre» alors que toutes les autres activités artistiques (comme les expositions, tables rondes, dîners-débats, etc.) ne sont l'objet d'aucune exclusive. Elle commente:

La Villa est financée par ses recettes, minimales de 1983 à 1987, par des dons, des «patronages» de personnalités, des cadeaux (meubles, chaîne hi-fi, etc.) et les finances personnelles de ses dirigeants. Depuis 1987, grâce à la régularité des spectacles et à la fidélisation de son public, elle commence à s'autofinancer. De plus, le groupe Ki-Yi a des amis sur lesquels il peut compter en cas de «coup dur»⁶⁴.

Ce mode de financement est, à peu de choses près, demeuré inchangé aujourd'hui, mis à part peut-être le fait que le groupe dispose d'une plus grande stabilité financière et donc d'une plus grande indépendance. Cela lui permet de former des artistes loin des modes, moules ou codes imposés de l'extérieur; ou du moins d'effectuer un tri personnel parmi ces codes divers et de mettre l'accent sur la pratique, l'expérimentation.

Reste que l'allusion faite au tout début de *la Queue du diable* à Bomou Mamadou — pour la plupart d'entre nous un nom sans référent — fonctionne comme une tentacule exposant les liens de la Villa Ki-Yi au monde extérieur. À la fin de la pièce, on trouve cette autre indication: «1° jet, ce 30 avril 1996, 13h00, Sanctuaire du Ki-Yi, W.L.». Elle est source de perplexité car elle emprisonne la fin de l'écriture dans un espace-temps religieusement précis: ce faisant, elle refuse de prendre en compte le caractère par essence fluctuant de tout «1° jet» (précisons qu'il s'agit uniquement ici d'un «1° jet» de la réécriture pour Bomou Mamadou). Cela tient essentiellement me semble-t-il au fait que cette fluctuation est au cœur de la démarche de tous ces créateurs — vu que l'ensemble de la troupe est

⁶⁴ Christine Pillot, «Le "Vivre vrai" de Werewere Liking», *op.cit.*, page 59.

responsable de cette re-création de *la Queue du diable*. Le personnage de M.S., l'inachèvement constitutif de l'œuvre (mais toute pièce de théatre n'est-elle pas par essence inachevée; soir après soir toujours à recréer?)⁶⁵, les notions de récriture et de premier jet qui lui sont associées sont autant de manifestations d'un désir d'associer le spectateur à la création en train de se faire, de l'amener en quelque sorte dans les coulisses de l'œuvre. Ici, pas de deus ex machina, mais l'exposition consciente de tous les fils de la machinerie. En cela, *la Queue du diable* se distingue non seulement des pièces réalistes qui exigent une adhésion totale du spectateur à la fiction, mais aussi du *Verfremdungseffekt* brechtien.

En effet, ce qui est à l'œuvre ici me semble être davantage de l'ordre de la complicité entre créateurs et spectateurs que de la didactique —  tant cependant entendu que l'une n'exclut pas l'autre et qu'à trop catégoriser on aboutit à des aberrations. La distinction n'est néanmoins pas oiseuse, dans la mesure où les acteurs et techniciens autour de Werewere Liking ne veulent pas ici établir de système mais plutôt tenter de partager avec les spectateurs les enseignements de leur vie quotidienne à la Villa Ki-Yi. Le processus (c'est-à-dire, au niveau de la fable, les détails du procès) importe autant sinon davantage que le résultat: la délibération. C'est qu'à la mouvance de l'un s'oppose la rigidité de l'autre et donc, le pas est vite franchi, à la vie du procès ou de la pièce en train de se créer s'oppose le caractère figé et mortifère de tout ce qui est advenu. L'assertion de Werewere Liking dans l'introduction du *Parler-chanter* — «Je décidai donc de ne plus publier mes pièces» — prend dès lors une résonance nouvelle. Là, en effet, ce qui est en

⁶⁵ Citons ici Antonin Artaud: «Laissons aux pions les critiques de textes, aux esthètes les critiques de formes, et reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire; qu'une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois; que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à rechercher une autre, et que le théatre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois», «En finir avec les chefs-d'œuvre», *le Th atre et son double*, page 117.

jeu n'est rien d'autre que l'opposition fondamentale existant entre un texte archivé, d'une part, et un spectacle vivant, d'autre part. Il apparaît donc par essence oxymorique de publier une pièce de théâtre. Rappelons que selon l'esthétique du Ki-Yi, le théâtre se chante, se danse, se percute, se sculpte et se peint; il ne se fixe pas. C'est ce que véhicule le titre du recueil.

Qu'est-ce en effet que le «parler-chanter»? Un chant qui serait aussi une prise de parole ou une parole qui serait aussi un chant? Pour échapper à la tautologie, faisons ici feu des ressources insoupçonnées qu'offre l'homophonie: le «parler-chanter» est avant tout un nouveau champ de l'expression. Ni tout à fait parole ni tout à fait chanson, il est à la fois l'une et l'autre. Surtout, il n'est ni l'une ni l'autre. Il en va ainsi par exemple de l'arbre à palabre, qui n'est pas uniquement arbre et palabre (en fait l'arbre sous lequel on tient la palabre) mais devient un nouveau champ du rêve et de la socialisation. Le «parler-chanter», c'est l'apologie d'une parole mouvante, jamais définitive. Tous ceux qui dans *la Queue du diable* s'emploient à fixer cette parole la typifient au point de la rendre risible et peu fiable — comme eux-mêmes. Ainsi l'Avocat général, personnage alliant le burlesque au loufoque, prenant la parole pour inviter le jury à se prononcer alors que le procès vient à peine de commencer: «Ce qui vous reste à faire, Mesdames et Messieurs les jurés, et c'est exceptionnel, ce sont le processus et la procédure [...] (page 8)» lance-t-il, sans prendre conscience que là précisément est le véritable travail, la véritable source de controverse. Plus tard, lorsque tous sont laissés sans voix par les révélations de Ngonga la vieille, c'est lui qui brise le silence pour récuser la force de la parole et demander encore une fois qu'on conclue l'affaire:

Qu'importe les raisons, lance-t-il, six jeunes filles sont mortes atrocement, livrées par leur mère. On nous parle de viol, mais de cela nous n'avons aucune preuve, aucun témoin qui puisse

penser seulement une chose pareille du sieur Nguidjôl [...] Des faits donc, nous n'avons que ceux-ci: six filles effectivement ont été enterrées; le sieur Nguidjôl a porté plainte, l'accusée a avoué. C'est cela que nous devons juger. Le reste n'est que phraséologie... (page 30).

Et Nguidjôl d'acquiescer vivement. Tous deux revendiquent ainsi une parole informative et dépourvue de sa force vive, de sa capacité à déloger les idées toutes faites. En refusant de conclure — d'enfermer la parole dans un seul sens — c'est précisément contre cette parole factuelle que se posent les créateurs de l'œuvre.

Ils montrent que le dire importe davantage que les faits, réinterprétables à l'infini. En définitive, le seul vrai fait se trouvant au cœur de tout drame est la réaction des auditeurs, puisque c'est par la parole qu'advient le scandale. Cette parole est celle de Ngonga la jeune affirmant, au nom de la vanité, avoir trompé Nguidjôl avec ses cousins. Le fait qu'il s'agit d'un mensonge, qu'aucun des deux ne l'ignorent, n'a pas d'importance car la parole possède sa vie propre. Ici, elle poursuit sa route et aboutit à l'inceste. La fille de Ngonga ne s'y trompe pas, qui s'écrie: «Dis maman, pourquoi as-tu fais ça? (page 26)» et renchérit un peu plus loin: «[...] Te rends-tu compte de ce que tu as fait? (page 27)». De ce cri de bête blessée découle directement la décision de Ngonga mûre de se mettre au service de la vérité. Mais quelquefois la parole va trop loin, au-delà de ce qu'on peut entendre et supporter. Par exemple, le crime de la fille de Ngonga n'est pas de chercher à dissimuler les faits, mais d'«accepte(r) d'assumer les contradictions des mondes qu'elle chevauche malgré elle (page 7)» et donc de confier de manière abrupte une vérité à laquelle aucune oreille ne sera jamais préparée. Son crime est par conséquent de n'avoir pas su mentir, se faire poète (habiller la vérité) ou se taire. D'où la mort de ses sœurs, livrées aux hiboux sorciers.

L'envers de la parole — le silence obstiné — peut engendrer des conséquences tout autant irréversibles que la parole nue. Ainsi, en cours de rituel, Ngonga mûre refuse d'abord de coopérer, au risque de changer l'ordre de ce rituel: «[...] Je ne dirai plus rien, dit-elle. Vous devrez frapper sur mes lèvres comme sur un tambour pour en extirper le moindre son tant que Nguidjôl ne sera pas là (page 31)». Il s'agit là d'un premier affront aux vieux gardiens de la tradition assistant à ce rituel. Puis elle parle, et sa parole explose comme une bombe à laquelle personne n'est préparé. Force est de constater que ses mots ont une puissance d'évocation de loin supérieure aux éclats de folie furieuse de Nguidjôl. C'est là un second affront aux vieillards, qui représentent les intérêts masculins. La conjugaison de ces deux affronts pousse un vieillard revanchard à poser des gestes de sorciers, des gestes qui tuent.

À ce point de l'œuvre, c'est la troisième fois que la sorcellerie ou la contre-sorcellerie sont évoquées. On apprend d'abord que Ngontang, la sœur aînée de Ngonga, a fait planter des liliacées magiques autour de sa cour pour se protéger des hiboux sorciers de sa mère; puis que Ngonga offre ses filles à ces hiboux pour empêcher que Nguidjôl ne les livre lui-même à la sorcellerie après les avoir souillées — et en tire profit. Par la suite, il apparaît cependant que la vérité est encore une fois plus complexe qu'elle n'en a l'air. Face au jury, la vieille Ngonga usée par les épreuves lance en effet:

[...] Je sais aujourd'hui par exemple que Nguidjôl et son clan ont mangé au moins trois sur les six filles disparues, les autres étant mortes d'infections [...] Vous avez devant vous une morte vivante qui s'accroche à la vie. Je dis qu'encore une fois, j'ai avoué des choses que je n'ai pas faites espérant fissurer le mur du silence: Ai-je réussi d'après vous? (page 29)

Ici, l'avènement du geste sorcier met à nu les limites de la parole. On pense à Antonin Artaud qui, dans «Théâtre oriental et théâtre occidental», dénonce

le fait que ce dernier utilise la parole non comme «une force active et qui part de la destruction des apparences pour remonter jusqu'à l'esprit, mais au contraire comme un degré achevé de la pensée qui se perd en s'extériorisant»⁷¹. Ngonga adresse un reproche similaire à ses contemporains, qui se refusent à cultiver une parole vraie et dynamisante. Mais ce qu'elle interroge surtout, c'est la possibilité qu'a une telle parole de se faire entendre et de déboucher sur un geste autre que négatif; c'est-à-dire autre que geste étriqué de contre-pouvoir ou geste engendrant la mort.

La sorcellerie dénoncée par l'héroïne de *la Queue du diable* n'est pas celle d'Antonin Artaud qui utilise ce mot comme pierre angulaire de son système théâtral, dans un sens plein et positif: «[...] (L') identification de l'objet du théâtre avec toutes les possibilités de la manifestation formelle et étendue, fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie (*ibidem*, page 112)» note-t-il ainsi. Cette poésie dans l'espace introduit l'esprit à des plans physiques et métaphysiques lui étant jusque-là inaccessibles et le met en liaison avec ce qu'Artaud appelle «les degrés objectifs du magnétisme universel». Il précise:

C'est sous cet angle d'utilisation magique et de sorcellerie qu'il faut considérer la mise en scène, non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégagent de l'écrit mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux. Cette projection active ne peut se faire que sur la scène et ses conséquences trouvées devant la scène et sur la scène [...] (*ibidem*, page 113).

Dans *la Queue du diable*, la sorcellerie apparaît uniquement au niveau de la fable en tant qu'élément de fermeture à l'autre, de repliement sur soi — et non d'expansion. Le geste, le mot, le son et la musique conservent cependant toute la force d'évocation et d'action dont parle

⁷¹ «Théâtre oriental et théâtre occidental», *le Théâtre et son double*, page 108.

Artaud; la scène restant le lieu privilégié de leur déploiement. Ici, elle est cependant avant tout le lieu de pratiques sorcières (puisque même les liliacées magiques plantées autour de la cour de Ngontang dessinent une scène imaginaire), le lieu d'une énigme à résoudre: pourquoi opter pour la sorcellerie, action souterraine et égocentrique qui mine les bases de la société, plutôt que pour le dialogue, source d'équilibre et d'harmonie entre les peuples? Les lecteurs/spectateurs sont les seuls à détenir la clé de cette énigme, parfois à leur insu. Mais ici la question du pourquoi de la sorcellerie et de son avenir se double de celle du comment: «Alors, comment vous y êtes-vous prise? Comment livre-t-on quelqu'un à la sorcellerie? Pouvez-vous nous décrire le procédé? (page 28)» demande le Juge, entraînant une définition ou plutôt un essai de définition du phénomène: à l'image pittoresque des hiboux sorciers dévorant les six jeunes filles, Ngonga oppose la lâcheté des Africains, qui refusent de dire la parole pouvant rectifier le tir aussi bien que de voir les maux minant l'Afrique et la conduisant à sa perte. Elle parle des pratiques égoïstes des uns et des autres, de la petitesse d'esprit, de la complaisance, du «refus de reconnaître ses désirs troubles et de les nommer (page 29)». Surtout, elle met sur le banc des accusés toute la société car, dit-elle, la sorcellerie est l'œuvre d'une collectivité.

Dès lors, la nature ambivalente de *la Queue du diable* apparaît on ne peut plus clairement — l'œuvre pouvant engendrer une lecture réaliste ou non, avec des composantes relevant de l'épopée, du conte ou de l'ethnologie. Elle se situe en effet sur la ligne démarquant le chant de la parole; le conte du compte rendu. Cependant, qu'on choisisse de parler des jeunes filles mangées par des hiboux sorciers ou qu'on les voie négligées par la société leur demandant de porter seules le poids de la honte; que la «queue du diable» demeure une image de conte ou qu'elle renvoie à la phallocratie manifeste de nombreuses sociétés d'Afrique noire, le problème

reste entier. C'est pourquoi le verdict attendant Ngonga est aussi celui de toute une société et de ses pratiques. Mais comment porter un verdict sur une société donnée, sans la distance critique procurée par l'Histoire? Il y a là une impossibilité fondamentale que le texte dénonce au moyen d'une double censure: celle apposée par le meurtre de Nyunaï au cours du rituel qui devait voir l'avènement de la vérité et le verdict de la tradition sur le couple Nguidjôl/Ngonga; celle du filet tombant sur la cour comme un couperet, juste avant la délibération du jury. Les deux fois, Ngonga est atteinte de plein fouet par les événements: elle n'est pas placée au-dessus de la mêlée mais partage le sort de ses compatriotes, dans l'Histoire.

Rappelons ici la définition de l'épopée proposée par Christiane Seydou dans «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine» — sur laquelle je m'appuie pour constituer ma propre définition de l'épopée, dans le premier chapitre de cette thèse. Elle note, entre autres choses:

[...] L'épopée est le genre qui focalise le maximum de données culturelles pour les ordonner dans une forme précise répondant à une vocation à la fois *sémantique* et *pragmatique*: celle de symboliser une *identité* et celle d'appeler à *vivre cette identité* au sein de la *communauté* qu'elle définit (*intra*, page 29).

Elle souligne par ailleurs que l'épopée est une construction idéologique et culturelle, ce en quoi elle se distingue nécessairement de l'histoire chronologique et propose un type de rapport au temps qui lui est particulier. Le temps épique présente ainsi des scènes parallèles, là où l'on attendait une succession. Il peut faire coïncider entre eux des événements en réalité très éloignés les uns des autres ou redistribuer certains actes dans le temps sous forme de prédiction, analepse, prolepse, etc. Christiane Seydou y voit une «ambition de manipuler la nécessité et de transmuier la réalité en code symbolique (*ibidem*)». Elle note que, dans la mesure où elle symbolise une

identité et appelle une communauté donnée à vivre cette identité, l'épopée est tout entière dirigée vers son interlocuteur à qui elle propose un lieu d'identification nouveau.

Beaucoup des éléments entrant dans cette définition se retrouvent dans *la Queue du diable*; en particulier ceux relatifs à l'épopée comme symbole d'une identité nouvelle pour une communauté donnée. Le monde dans lequel évolue Ngonga (le personnage clé de l'œuvre, s'apparentant au héros épique car elle cherche à provoquer le changement) est en effet un monde traditionnel, conservateur par excellence. C'est un univers immobiliste, rejetant toute forme d'innovation. Par ses actions passées, ses prises de position présentes, Ngonga l'oblige à remettre en question ses principes fondamentaux et à se forger une identité nouvelle qui doit nécessairement prendre forme dans le creuset du temps: la vérité et l'avènement de la société égalitaire qu'elle appelle sans cesse de ses vœux ne sont envisageables que dans l'exacte mesure où elle introduit sur scène l'idée du changement. En effet, Ngonga n'est pas une mais bien trois femmes ayant chacune leurs caractéristiques propres, leur personnalité qui évolue avec le temps. Et le mur séparant chacune des trois existences de Ngonga est poreux: la vieille femme porte des appréciations critiques sur celle qu'elle a été à deux époques différentes de sa vie — «Vous attendrez Madame que je vous donne la parole, vous attendrez de vous être présentée et d'avoir fait le serment de dire la vérité, c'est compris? (page 12)» la semonce le juge — et la femme d'âge mûr apprend de ses erreurs passées, en écoutant parler sa fille. La superposition prévaut donc sur la succession: le temps de Ngonga est un temps ouvert sur le futur et le passé, un temps dynamique. Celui de Nguidjôl au contraire est figé dans son bon droit; d'où le caractère très typé du personnage et le fait qu'il est littéralement entre deux âges.

Le temps étagé de Ngonga s'immisce dans le tribunal, lieu par

excellence de la ségrégation (entre loi et crime, accusé et jury, etc.) et en fait un lieu fusionnel: des trois espaces soigneusement délimités par la didascalie introductive, il n'en reste en définitive qu'un, celui du désordre; des trois vies de Ngonga subsiste uniquement un questionnement sur l'essence de la vérité auquel personne ne peut apporter de réponse définitive — étant entendu qu'il y a ici deux formes de vérité: celle de Ngonga et celle du tribunal, la vérité des faits et la vérité officielle. Ngonga dé-range parce qu'elle interroge et qu'elle montre à la lumière du jour ce qui est considéré comme tabou: les aventures extra-conjugales de la femme, la question de son remariage, l'inceste, l'occulte; ce dernier étant d'ailleurs une constante du genre épique. Elle n'hésite pas à souligner comment ces divers tabous sont intervenus dans sa vie et l'ont affectée à des degrés divers; comment elle-même a trempé les mains dans des eaux troubles. Par ses deux totems de naissance (le lion — dont on peut lire dans *Marionnettes du Mali* qu'il représente l'autorité politique — et le gorille), Ngonga se rapproche d'un héros épique comme Soundjata (né sous le signe du lion et du buffle), dont elle partage la noblesse d'esprit, le sens de la justice et de la vérité, l'esprit communautaire. Mais elle épouse un homme de la tribu des Huiles.

Le texte suggère un parallélisme entre cette naissance sous le signe de l'huile et la lâcheté, la violence, l'immoralité et l'égoïsme de Nguidjôl⁷². Il est le père de huit filles métisses, qui tout comme lui ne conçoivent les relations humaines qu'en termes utilitaires: «Il fallait qu'elles aient besoin de mes services pour que mes enfants se souviennent que j'existe, se lamente la vieille Ngonga au tribunal [...] Tant que je ne leur avais semblé d'aucune utilité, je n'ai mérité que leur mépris, ou pire, leur indifférence... (page 27)». Le métissage est signe ici de bâtardise, de mélange malsain. Et effectivement, les filles de Ngonga et de Nguidjôl, au-delà de la couleur de

⁷² «L'huile représente chez les Bassa tout ce qui s'amplifie en souillant (*Liboy li Nkundung*, note 11, page 13)».

leur peau, sont profondément métissées à cause de leur naissance sous le signe antithétique de la noblesse et de la bassesse d'esprit. En accusant Ngonga, à plusieurs reprises, de ne pas se comporter comme une femme en deuil de six de ses enfants, le texte laisse planer une ambiguïté dérangeante quant aux liens maternels qui la rattachent à ses filles. Par ailleurs, il la montre — jeune femme championne de la cause féminine — quitter la demeure maritale en entraînant seulement son fils: elle abandonne ses huit autres enfants à un père violent, vaniteux et volage. Comment s'étonner dès lors que la mort (figurée ou réelle) de ces enfants abandonnées ne fasse pas autant de ravages dans l'âme de Ngonga que celle de son fils unique? «Vous avez devant vous une morte vivante qui s'accroche à la vie (page 29)» dit-elle au juge peu après avoir évoqué la mort de Nyunaï au cours d'un rituel. Or ce fils, elle l'a eu alors qu'elle vivait encore dans la case de son père. Il n'a donc pas hérité des sèmes négatifs rattachés à la tribu des Huiles; ce que corrobore le fait qu'il n'est pas métissé. Avant de quitter la tribu, la jeune Ngonga lance à la face de Nguidjôl: «En tout cas, tes filles, je ne te les dispute pas, tu les mérites ainsi, bâtardes de métisses! Car ce mot ne convient vraiment qu'à ceux-là dont les propres mères se posent des questions sur les origines (page 11)» soulignant ainsi que, en cela au moins, le garçon se distingue de ses sœurs.

Il semble aisé d'établir un parallélisme entre la maternité préconjugale de Ngonga et celle de sa fille: ayant échappé à la mort, elle aussi a mis au monde un enfant conçu non loin de la case paternelle. Mais ce passage de flambeau de la mère à la fille se fait sous le signe de la dégénérescence puisque, comme le souligne amèrement Ngonga, le nouveau-né sera habité par «[...] la mort honteuse de l'inceste (page 28)». Le monde que dénonce la vieille femme succombe en proie à la honte et à l'infamie. Les vieillards gardiens de la coutume ne sont cependant pas

conscients de cette lente dégénérescence — eux qui se contentent d'appeler de tous leurs vœux des naissances, sans jamais en spécifier les modalités: «Ton mari a couché avec tes cousines? Ah! Les femmes ne sont-elles pas faites pour être couchées! É, sinon, comment naîtraient les enfants (page 18)» lance l'un d'eux à Ngonga Mûre. Dans son grand âge, celle-ci à qui la vie a enseigné l'art de la nuance, réclame à la place le retour de l'équilibre. Cet équilibre a été rompu par la parole de sa fille, alors que Ngonga semblait appartenir à un temps dans lequel tout avait déjà été dit ou fait: en emmenant son fils loin de la case de Nguidjôl, elle repartait comme elle était venue, laissant derrière elle des traces somme toute insignifiantes. Or, quand elle ne se voulait qu'auditrice du destin d'autrui, elle a été délogée de son confort: «[...] Que faites-vous ton aînée et toi? [...] La pauvre! Et comment va-t-elle, que devient-elle? (page 24)» demande-t-elle innocemment à sa fille Ama sans se douter que, par tout ce qu'elle véhicule d'inacceptable, la réponse de la jeune femme l'amènera à faire serment de «n'ajouter aucun mot qui soit faux, par moquerie, par provocation ou par vengeance, comme par le passé (page 22)». Ngonga croit en la force des mots et attend de ceux qu'elle lance à la tête des Maîtres du rituel ou des jurés du tribunal qu'ils aient la même force perlocutoire et produisent un effet semblable à ceux préférés par la jeune Ama.

Dans *la Queue du diable*, la parole est sans cesse mise en scène, ce qui rapproche cette pièce d'un conte ou d'une épopée: davantage qu'une personnification des didascalies, le personnage de M.S. me semble assumer ici la fonction de récitant ou plus précisément, d'aiguilleur des différents récits. Il est significatif de noter que, comme dans *la Guerre des femmes*, le sort du récitant semble presque systématiquement dépendre de son destinataire, installé à l'abri des turbulences de la vie: «[...] Maintenant que ma grossesse est presque à terme [...], il me faut chercher où accoucher. Je

suis donc partie à ta recherche et voilà. J'ai besoin de toi Maman! (page 27)» déclare sans ambages sa fille à Ngonga. Son avenir immédiat dépend de la prise en charge ou de la non prise en charge de sa mère. De même, debout devant les gardiens de la tradition lors du rituel de deuil de l'une de ses filles, Ngonga leur avoue son impuissance: eux seuls peuvent obliger Nguidjôl à venir s'expliquer sur la mort de ses enfants. «Car devant le visage trop pur qu'il a toujours pris soin d'arborer, je me doutais que personne parmi vous ne songerait à lui demander des comptes en mon absence (page 31)» précise-t-elle.

Enfin, à quelques dizaines d'années de là, lorsqu'elle se présente devant les jurés du tribunal, elle sait bien que son existence et ce qui en restera dans la mémoire des hommes dépend du verdict qui va être rendu (ce qui est aussi vrai dans une certaine mesure pour Nguidjôl). C'est pourquoi, prise de panique, elle crie: «Je vous en supplie, réagissez! Rappelez le Meneur du rite et le Maître des Nkéngs, vite, les hiboux hululent déjà en plein jour, ne les entendez-vous pas? Réagissez au nom de Dieu, au nom de tous mes enfants morts!!! (page 28)». Or le confort de ces juges-spectateurs est illusoire: la vie les rattrape jusque derrière la porte close de leur maison, le cercle de l'espace rituel ou les gradins du tribunal, et les force à prendre position. Ngonga — nous l'avons vu — comprend le message qui lui est adressé et promet de ne plus jamais mentir. Les jurés, trop longs à entendre sa parole vraie, se voient emprisonner en fin de pièce par le filet qui s'abat du plafond sur le parterre. On nous apprend incidemment que le juge, leur porte-parole, est touché... Enfin, les vieux gardiens de la tradition se réfugient pour une toute dernière fois dans la sorcellerie, au seuil de leur mort, et le meneur de rite, dont la didascalie introductive nous précise que c'est lui le juge traditionnel, leur lance: «Vous avez raté votre initiation! (page 33)».

Or qu'est-ce que l'initiation? Au contraire de la formation — une technique qui, apprise et appliquée par tout le monde, aboutit nécessairement à des résultats similaires —, l'initiation peut être réussie ou ratée, à cause du fait que chaque individu possède son propre degré d'ouverture initiatique. Dans «Le "Vivre vrai" de Werewere Liking», la dramaturge en donne la définition suivante: «Pour moi l'initiation commence là où la formation s'arrête. Là où il y a une ouverture personnelle de l'individu qui va lui permettre de mener un cheminement personnel. C'est quelque chose qui nous rend unique (*op. cit.*, page 56)». C'est maintenant au spectateur de *la Queue du diable* de réussir son initiation; l'espace du souvenir, celui du rituel et celui du tribunal ayant tous trois en commun d'encourager une comparaison avec un théâtre: ils sont soigneusement divisés entre un lieu de l'évocation ou de la représentation, où quelque chose de risqué est en train de se passer, et un lieu du visionnement, où l'on observe sans risque ce qui se passe. Évidemment, une telle assertion mérite d'être nuancée quant au degré de risque associé à la position du spectateur; celui-ci n'étant jamais totalement épargné par une représentation de quelque nature qu'elle soit (théâtrale ou non théâtrale) — surtout depuis les écrits d'Antonin Artaud réclamant un art dramatique auquel soit associée l'idée de danger. Ce danger est concrètement évoqué par la chute du filet et l'explosion de la bombe à la fin de *la Queue du diable*. Il appelle chaque spectateur à partager le risque du jeu scénique.

On peut faire ici une comparaison avec le Didiga de Bernard Zadi Zaourou. Rappelons tout d'abord que très nombreux sont les liens entre le Didiga et le Ki-Yi Mbock, deux mouvements basés à Abidjan. Pendant tout un temps, les deux troupes se sont ainsi retrouvées et ont travaillé ensemble à la Villa Ki-Yi (chacune conservant cependant son autonomie). Par ailleurs, une des toutes premières représentations du Ki-Yi Théâtre, au cours de la

saison 1984/1985, a été *le Secret des dieux* de Zadi Zaourou. Mais qu'en est-il plus exactement des liens existant entre *la Guerre des femmes* et *la Queue du diable* — mis à part l'évidente référence générique du titre, chacun des deux auteurs y évoquant l'autre sexe? À la fin des deux œuvres, il est clairement question d'une quête de l'équilibre. Ainsi, les dernières paroles de Mamie Wata sont les suivantes (à propos des deux hachettes de Mahié): «Mille paroles y sommeillent. Découvrez-les toujours et toujours pour assurer chaque jour l'équilibre de l'être et l'harmonie des nations (tableau XIX, page 69)». Mais alors que dans *la Guerre des femmes* cette quête aboutit et se solde par le mariage de Shéhérazade et du sultan Shariar, dans le texte de *la Queue du diable*, elle demeure lettre morte. En effet, il y est davantage question de déséquilibre que d'équilibre — ce dernier devant être déduit de son contraire.

Tout est inversé: le père s'approprie ses filles à la puberté et elles se le disputent avec leur belle-mère, la chaîne des générations est brisée, la parole vraie disparaît au profit de la parole mensongère et, ajoute un vieux gardien de la tradition, «[...] les souris dansent devant les chats (page 32)». Ngonga participe de ce mouvement anarchique, qu'elle-même introduit dans l'ordre du tribunal par son récit et ses attentes vis-à-vis du jury. Exactement comme dans *la Guerre des femmes*, le déséquilibre ne peut donc se résumer ici à la seule rivalité entre les sexes: il est partout. Cependant, que trouve-t-on en amont de ce déséquilibre? Certes un conflit fondamental entre les sexes — puisque la société fait de la femme la servante de l'homme — mais aussi et surtout un conflit social.

Nguidjôl est planteur de son état. C'est un homme simple, maniant la parole argumentative avec difficulté et préférant les proverbes et anecdotes aux raisonnements. Il en veut à sa femme d'être une de «ces intellectuelles qui ne veulent plus respecter (les) traditions et préfèrent humilier leurs

époux sous prétexte de défendre on ne sait quels droits! (page 9)». Car la noblesse héritée par Ngonga à sa naissance n'est pas seulement noblesse d'esprit ou de comportement; elle est aussi noblesse de classe, puisque Ngonga est allée à l'école et parvient à ses fins par l'argumentation. Examinons les insultes que Nguidjôl lance à sa femme lors de leur premier face à face: il la taxe de femme de mauvaise foi et de mauvaise langue, inventant des histoires simplement pour se venger. Il refuse de s'en laisser conter par une femme et réagit avec une violence désordonnée à sa parole ironique et subtile, d'autant qu'elle fait de sa stérilité verbale une stérilité sexuelle: la parole fluide et assurée de Ngonga lui rappelle sa propre aridité. Or c'est lui qui, planteur, est censé faire germer la graine! Plus tard, au cours du rituel, Nguidjôl se dissimule pour ne pas entendre le témoignage de sa femme:

J'eus tout le mal du monde à calmer le vieux, à lui expliquer qu'il y avait quand même des choses vraies dans ce que cette femme disait et qu'il était juste que son mari les entende de ses propres oreilles, raconte le Meneur du rite. Il en fallut du temps pour retrouver Nguidjôl. On aurait vraiment dit qu'il se cachait, ce qui accentua le malaise. Enfin, Ngonga raconta cette terrifiante histoire du viol de ses filles. On avait tous tellement honte que personne n'osait plus lever les yeux. Les hiboux ululaient partout comme pour nous empêcher d'entendre la fin de l'histoire et Nguidjôl devint littéralement fou de colère (page 32)».

À quelques années de distance, une scène similaire se produit au tribunal: Nguidjôl nous est montré se noyant littéralement dans la parole de Ngonga, jusqu'au moment où l'avocat général rompt le charme en applaudissant ostensiblement. Par là en effet il se distancie de cette parole brûlante et permet à Nguidjôl, l'époux éperdu dont il est une sorte d'institutionnalisation, de lui emboîter le pas. C'est que dans *la Queue du diable*, le public (du tribunal ou du théâtre) n'est pas protégé de la fable par le mur invisible qui se dresse d'ordinaire entre la scène (ou les tribunes) et la

salle: comme dans un rituel, il est directement exposé. À chaque fois qu'il réagit «en spectateur», il se place par conséquent volontairement en dehors de la portée du texte — dans l'acception sémiotique du terme. Ce n'est donc pas un hasard si tous les éléments propres à un rituel sont mis en place au cœur du tribunal (les cloches, les pleureuses, etc.), le public du Ki-Yi Mbock assistant lui aussi à un rituel dans un lieu consacré: l'espace théâtral.

Ici, une référence au théâtre-rituel s'impose. Certes, au moment où elle réécrit *la Queue du diable* pour Bomou Mamadou, il y a longtemps que Werewere Liking s'est distanciée de la théoricienne française Marie-José Hourantier et que le mouvement initial du Ki-Yi Théâtre s'est scindé en deux troupes distinctes: celle du Ki-Yi Mbock et celle du Bin Kadi So. Pourtant, à côté de l'espace du tribunal et de celui du souvenir conjugal, la pièce crée un espace du souvenir rituel — encourageant de ce fait le rapprochement avec le théâtre rituel. Par ailleurs, beaucoup des points évoqués par Marie-José Hourantier dans *Du rituel au théâtre-rituel: contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine* et dans «L'itinéraire initiatique du public d'un théâtre rituel africain» semblent se rapporter tout naturellement à *la Queue du diable*. Rappelons que la rupture esthétique entre Marie-José Hourantier et Werewere Liking s'est produite en 1985/1986. Or, dans «À la rencontre de... Werewere Liking» (entretien publié en 1985), cette dernière parle déjà de *la Queue du diable* comme d'une œuvre ancienne. Selon toute vraisemblance, elle a donc été élaborée alors que Liking et Hourantier travaillaient encore ensemble, ce qui aurait pu influencer sa structure. Marie-José Hourantier note que, dans le théâtre-rituel, deux catégories de spectateurs s'offrent à l'analyste, l'acteur-spectateur considéré comme un personnage de la pièce et le spectateur-acteur, public du théâtre-rituel. Ce dernier a pris beaucoup des particularités de l'acteur-spectateur inspiré de la tradition.

Traditionnellement, l'assemblée rituelle représentait l'une des forces essentielles du jeu. Sans un consensus, aucun rituel ne pouvait régulièrement démarrer. Le Meneur de rite tirait sa puissance du seul pouvoir du groupe, pouvoir créé par sa cohésion, sa foi et les vibrations positives qu'il émettait. L'assemblée rituelle constituait l'égrégore qui développait suffisamment d'idées-forces, d'images-forces pour conduire le rituel jusqu'à son efficacité. Tout membre était acteur potentiel, appelé tôt ou tard à jouer son propre rôle, à participer totalement à l'exécution de la sentence rituelle (*op. cit.*, page 537).

Dans *la Queue du diable*, tous les personnages (sauf les jurés) sont tour à tour acteurs ou spectateurs: ils évoquent leurs souvenirs de manière très imagée ou écoutent ceux des autres. Même, Ngonga participe à ce procédé de mise en abyme lorsqu'elle parle du moment où — spectatrice — elle écoutait sa fille parler de son propre passé. C'est là un incessant jeu de miroirs auquel les notions d'«acteur-spectateur» et de «spectateur-acteur» conviennent parfaitement. Par ailleurs, si le rituel tourne ici au drame — drame qui se propage dans la salle du tribunal à quelques années de là — c'est semble-t-il parce qu'aucun consensus ne préside à l'ouverture du rituel: Ngonga refuse de prendre la parole la première, comme elle est censée le faire; le Meneur du rite et le Maître des cloches (occupés à calmer les sensibilités froissées) sont par conséquent dans l'impossibilité de s'enrichir de la cohésion du groupe, de sa foi et de ses vibrations positives. Le rituel avorte cruellement.

Par cette brève mise à nu des éléments rituels à l'œuvre dans *la Queue du diable*, je ne cherche pas à démontrer qu'il s'agit en fait d'une pièce de théâtre-rituel, où chaque spectateur accomplirait un parcours initiatique le faisant passer par les cinq pointes de l'Étoile (celle du Corps, des Émotions, de la Pensée, de la Volonté, de la Conscience) pour aboutir au stade de la Conscientisation. Seulement, il me semble important de souligner qu'ici, comme dans le théâtre-rituel, le spectateur est appelé à se

faire une opinion personnelle sur le(s) drame(s) en train de se dérouler, guidé par le Meneur du rite et le Maître des cloches. Surtout, il est appelé à se regarder en face. D'où l'impossibilité d'une conclusion valable pour tous.

C'est là un cheminement d'ordre initiatique ayant comme principe de base la reconnaissance d'une différence fondamentale entre chaque individu — différence qui n'est cependant pas toujours visible à l'œil nu, comme l'admet le Maître des cloches: «C'est le matériau dont les humains sont faits qui est trop le même, dit-il; et il faut vraiment, comme pour les cloches, sonner subrepticement pour bien distinguer leur son d'un autre... Les humains sont des cloches, Monsieur le Juge! (page 17)». Les cloches pourtant unissent leurs voix dans un même chant harmonieux dirigé vers les fidèles. De même, les humains sont idéalement appelés à subsumer leurs différences dans une société harmonieuse où fleurisse une parole vraie. C'est là ce que Ngonga rappelle aux anciens, lors d'une cérémonie rituelle: «Le peuple a toujours su engendrer aussi de grands hommes capables de rétablir l'équilibre et de ramener l'harmonie, car c'est une question de vie ou de mort pour le peuple lui-même (page 21)» dit-elle. Elle ajoute avoir confiance que le peuple réagira, ne serait-ce que par instinct de survie. On reconnaît ici la réflexion d'une initiée capable de voir la face cachée des choses.

Cependant, à la différence des vieux gardiens de la tradition, Ngonga a-t-elle réussi son initiation? A-t-elle su s'ouvrir aux forces créatrices de son temps et à celles du futur? La réponse à une telle question découle de l'examen de sa position vis-à-vis de la vérité, l'objet de sa quête: jeune femme, elle choisit le mensonge par **vanité**. Plus tard, lors d'une rencontre avec sa fille Ama, elle apprécie les **conséquences** directes et indirectes de son mensonge et fait serment de toujours dire la vérité. Mais elle n'en reste pas là et devient dans son vieil âge une martyre de cette vérité, faisant feu de

tous les moyens dont elle dispose pour fissurer le mur du silence et appeler le peuple à se désolidariser des ténèbres — au risque de salir son propre nom. Elle atteint ainsi à une dimension épique, que le Maître des cloches se fait fort de souligner en montrant le caractère prophétique de ce nom:

En vérité mes frères, à l'heure de la vérité, laissez-moi vous dire la vérité, dit-il: voici mes frères une maîtresse femme en vérité et son père était un génie que de l'avoir nommée Ngonga. N'est-ce pas le nom de cet étrange fruit de nos bois, si sucré et pourtant si acidulé en même temps! [...] Qui veut manger du bon ngonga bien mûr, plein de sa saveur à nulle autre pareille doit s'élever au-dessus de tout autre fruit. N'est-ce pas étrange ce qu'un nom peut avoir comme influence sur celui qui le porte? (page 20)

À la fin de son initiation, Ngonga est devenue celle qu'elle était destinée à être à sa naissance. Elle reçoit en partage, à défaut d'un trophée, la certitude d'avoir marché toujours dans la même direction: celle qui mène à l'harmonie de l'être et à la paix intérieure. Comme le héros de *Liboy li Nkundung* nommé en fin de conte «Mbénè Djam» — signe de sa nature extraordinaire —, Ngonga va ici jusqu'à l'extrême limite de ses possibilités; là où se rejoignent son passé, son présent et son futur. Sur la fin du texte pèse donc l'empreinte discrète de la mort. Cette mort ne s'inscrit cependant pas dans une continuité, un passage de relais des vieux aux jeunes car, après avoir présidé aux funérailles de six de ses filles, Ngonga porte en terre le fils qui devait l'enterrer elle. Le cycle de la mort et de la renaissance est brisé. Des siens, elle restera peut-être la seule à avoir complété son initiation. Mais cette initiation (au sens bassa du terme) est réussie, puisqu'elle permet à Ngonga de s'ouvrir aux autres et d'interroger leurs lois, leurs superstitions et traditions, tout comme le ferait une héroïne de conte initiatique.

Au terme de cette analyse, nous constatons que *la Queue du diable* emprunte au conte, à l'épopée et au rituel — en même temps qu'à l'ethnologie. D'où ses multiples résonances didactiques, historiques,

politiques ou poétiques. En fait, la parole refuse ici de s'auto-censurer, prend les multiples avenues qui s'offrent à elle et s'étend insensiblement à toutes les sphères du texte. Dans *la Guerre des femmes*, nous avons vu que Shéhérazade rachète sa vie au sultan Shariar par des mots. Puis, sous la supervision de Mamie Wata, elle parvient à l'harmonie universelle dans le mariage. C'est dire que la mort y est en définitive circonscrite puis convertie en force de vie. Dans *la Queue du diable* au contraire, rien ne semble en mesure de contenir cette mort qui — comme la parole — prend d'assaut les multiples sphères du texte: une à une, les filles de Ngonga et Nguidjôl perdent la vie; vient ensuite le tour du jeune Nyunaï puis celui du juge, qui pourtant n'était a priori pas directement concerné par la mort. Voilà qui encourage le parallélisme avec *De la chaire au trône* où également la mort se propage: elle contamine la jeune fille, normalement un simple témoin du sort d'autrui. Par ailleurs, les opposants les plus farouches à l'évolution sont là aussi des vieillards parvenus à l'hiver de leur existence et refusant de franchir les portes de l'au-delà en laissant fleurir la vie. Ils sont l'antithèse de Bouck Mbock le Meneur du rite, pourtant lui aussi «un bien vieux Monsieur (page 13)».

Revenons à l'hypothèse qui sous-tend ce chapitre et tous ceux de «La scène fictive»: «à mesure que le souci d'éducation politique, les problèmes liés à l'époque coloniale et postcoloniale se font moins centraux chez les dramaturges, la musique, le chant et la danse deviennent des parties intégrantes de l'œuvre. Ils cessent d'être des éléments ajoutés pour devenir paroles ou gestes à part entière, mais couvrant des canaux inaccessibles à la parole non chantée ou au geste non dansé». Qu'en est-il du cas spécifique de *la Queue du diable*?

Il est bien évident qu'aucune des pièces du *Parler-chanter* ne se situe dans une problématique coloniale ou postcoloniale, le recueil s'employant à

explorer de nouvelles avenues esthétiques. Mais quelles places y sont assignées à la musique, au chant et à la danse? Que signifie concrètement — sur scène — la petite notice signalant en introduction que ces textes ont été chantés, dansés, percutés, sculptés et peints? Dans la didascalie introductive de *la Queue du diable*, on note la place importante revenant (côté cour) à l'orchestre de tambours et (côté jardin) au saxophone «musique de tous les sentiments antiques désormais du domaine de la nostalgie et du rêve, blues d'une longue souffrance et d'une éternelle attente du paradis perdu... (page 6)». Ces tambours et saxophone accompagnent par la suite les paroles des personnages, soulignant l'intensité de tel ou tel moment, de tel ou tel silence. M.S. enjoint ainsi au saxophone de se faire plaintif et déchirant après la scène opposant à Nguidjôl la jeune Ngonga sur le point de quitter la demeure conjugale. Un peu plus tard — pendant que la lumière baisse et que s'éclaire le lieu du rituel — c'est au tour des percussions, cloches d'eau et tambours de se faire entendre. À l'évocation de l'inceste, ils lancent des appels lugubres et les pleureuses se déchaînent. Enfin, le Maître des cloches et le Meneur du rite font fréquemment appel au tam-tam pour conjurer le mauvais sort: «Et vous qui ne dites rien, n'émettez aucun geste de paix, aucune parole positive pour conjurer la mort; et personne pour battre le tam-tam, mais vous au moins pleureuses, pleurez donc! Pleurez sur la fin de ce monde... (page 33)» lance par exemple le vieux Bouck Mbock à la fin du rituel.

Mais, par-delà ces allusions sporadiques, c'est toute la pièce qui relève *simultanément* de la parole et du chant. De la même façon qu'elle emprunte au conte, à l'épopée et au rituel pour composer un spectacle dramatique, elle emprunte à la musique et au chant pour donner naissance à une parole-chanson: à côté des cloches, tam-tam et saxophone, se tient le chœur des pleureuses qui, maquillées de kaolin, font leur entrée en scène pendant le

rituel et encerclent Ngonga. Au cours du spectacle, les projecteurs sont appelés à éclairer différentes parties de leur corps, comme leurs hanches (qu'elles roulent de manière obscène pour déplaire à la terre), leurs mains ou leurs visages. Surtout, elles tiennent différents thèmes par lesquels elles ponctuent les paroles chantées du Meneur du rite et du Maître des cloches, leur conférant davantage de poids. Au cours du rituel, ce dernier lance la question suivante: «Qu'entendrons-nous encore aujourd'hui, qu'entendrons-nous demain? (page 18)». Comme l'appel à la vérité — «...et que le diable ait honte de sa queue!» —, cette phrase devient par la suite un des thèmes de l'œuvre.

Dans le chapitre IV de *The Epic in Africa. Towards a Poetics of Oral Performance* intitulé «On Form and Structure», Isidore Okpewho différencie la formule du thème. Il cite *les Formules et la métrique d'Homère*⁷³, où Milman Parry définit la première comme un groupe de mots revenant régulièrement sous des conditions métriques similaires pour exprimer une idée essentielle, et le second comme un élément de narration ou de description récurrent dans la poésie orale traditionnelle. Contrairement à la formule, le thème n'est pas limité par des considérations d'ordre métrique et offre donc une plus grande possibilité d'improvisation de la part des acteurs. Il est intéressant de noter que le thème portant sur le futur de l'Afrique est repris par les pleureuses en épilogue. La pièce expire d'ailleurs sur le mot de «demain», prononcé paradoxalement par des lèvres appartenant à l'Afrique traditionnelle.

De façon similaire, on remarque que les seuls personnages de *la Queue du diable* à faire preuve d'une sagesse ancrée dans le souci du lendemain — mis à part Ngonga, à cheval sur plusieurs générations — sont le Meneur du rite et le Maître des cloches, eux aussi personnages de

⁷³ Milman Parry, *Les Formules et la métrique d'Homère*, Paris, Société des Belles Lettres, 1928.

l'Afrique traditionnelle. Le texte suggère donc que le futur de l'Afrique prend source dans son passé: il découlera d'une forme de sagesse ancestrale, pour peu que le dialogue entre générations soit rétabli. Car pour l'heure, ainsi que le constate avec amertume le Meneur du rite, jeunes et vieux se mettent à se métamorphoser dès que laissés en tête à tête. Cependant, les personnages de Ngo Tang — la sœur aînée de Ngonga «[...] graine de la peur, des superstitions et fantasmes qui minent le subconscient collectif et qui sont l'énergie motrice de la sorcellerie (page 7)» — et des vieillards revanchards sont là pour nous rappeler que la tradition possède aussi sa face noire, freinant le progrès.

La Queue du diable n'est pas exempte d'un certain souci didactique. Mais c'est davantage un souci d'initiation que de formation; c'est-à-dire qu'est centrale la part réservée ici à l'occulte (ou à la personnalité), au quelque chose qui fait que certains individus nés sous une bonne étoile tirent des leçons de l'existence et que d'autres, comme l'huile, s'amplifient en souillant et n'apprennent jamais rien. Le spectacle devient donc «critique en acte de la signification» — pour reprendre les termes de Bernard Dort — davantage que directives à l'adresse d'un public bien intentionné. Le conte et l'épopée sont repris à des fins didactiques, esthétiques autant que perlocutoires, car il s'agit d'une représentation émancipée, d'une représentation ouverte dont le public est un élément à part entière. De ce sens en suspens, je veux pour illustration la présence muette des hommes et des femmes du jury, composé de neuf marionnettes à l'écoute attentive et embarrassée. «Leurs stylos à billes courent rapidement sur des blocs-notes devant eux à des moments précis (page 7)», est-il précisé dans la liste des personnages. Le fait que les membres du jury soient au nombre de neuf n'est pas anodin, une note de bas de page *Liboy li nkundung* nous apportant les renseignements suivants:

Le chiffre neuf est le symbole du plus haut degré que le Bassa puisse atteindre en tant qu'homme. Le chiffre dix représente le monde divin. Toutes les initiations bassa ont neuf degrés. Le chiffre neuf est également utilisé comme chiffre de force: neuf jours de soin pour un maximum d'efficacité, neuf fois une action avant de s'avouer vaincu... Le total des cérémonies de deuil des hommes et des femmes est de neuf lui aussi: cinq jours pour les hommes et quatre pour les femmes (*op. cit.*, note 16, page 14).

La Queue du diable peut être lue autant comme une pièce de théâtre que comme un rituel, un conte ou une épopée. Moins ouvertement didactique que les œuvres d'Eugène Dervain, de Charles Nokan ou de Sylvain Bemba, elle vise aussi un public différent des leurs. Il est tentant d'ajouter ici que ce texte ne prescrit rien, se contentant de décrire ce qui mine le continent africain et le conduit à sa perte. Cependant, ce ne serait pas exact, dans la mesure où il possède une dimension jussive marquée: la vieille Ngonga supplie les juges du tribunal de réagir et de travailler à un retour de l'équilibre. Lui fait écho la voix de M.S., qui devient d'ailleurs de plus en plus clairement directive à mesure qu'approche la conclusion de la pièce:

Pendant que le Meneur du rite remonte à la barre, Maître des cloches acharne-toi sur tes cloches dans l'espace rituel et qu'il s'éclaire et s'anime du chœur des pleureuses[...]. Arrache le reste de l'écorce au vieillard et piétine la rageusement, Buck Mbock. Toi, Maître des cloches, tire le vieillard au milieu de la scène et sonne-lui tes cloches aux oreilles, qu'il se bouche les oreilles vainement jusqu'à ce qu'il titube [...]. Pendant qu'il prépare pathétiquement les plantes dans le seau d'eau, Maître des cloches, déchaîne-toi dans les quatre coins de l'espace rituel en sonnant tes cloches (pages 31/33).

Mais contrairement aux œuvres précédemment étudiées, *la Queue du diable* ne prétend pas choisir pour son public, lui indiquant l'objet de sa quête (l'équilibre, source d'harmonie individuelle et collective) mais non le moyen d'y parvenir. L'ombre de la mère défunte qui intervient d'ordinaire pour sauver le héros de conte initiatique et l'initier plus avant, comme c'est

le cas par exemple dans *Liboy li nkundung* où le héros reçoit en rêve des conseils de sa mère avant d'aller récupérer les œufs du Crocodile sacré, est ici un symbole inversé que la vieille Ngonga évoque dans les termes suivants:

Oui j'ai laissé ma mère manger mes filles, j'espère qu'elle en aura eu du plaisir, certainement le seul et le dernier que j'aurai pu lui procurer. Moi, le faux témoin de sa fausse vie; moi la femme noire qui a enfanté huit filles métisses sans jamais avoir quitté son village ni rencontré un Blanc! (page 23)

On est loin de la relation mère/fille privilégiée de *Héros d'eau*, où Ngok Hikwèng part à la recherche de Mapubi (la lumière) pour rendre la vue à sa mère. Pourtant, le message véhiculé par ces deux textes n'est au fond pas très différent de celui de Senouvo Agbota Zinsou dans *On joue la comédie ou la Tortue qui chante*: chacun des spectateurs y est invité à contribuer à sa façon à un monde meilleur, dans un esprit de solidarité entre les peuples. Il n'est pas très différent non plus (entre autres exemples) du message de *Soba ou Grande Afrique* ou de *De la chaire au trône*, où seules la lucidité et l'action du peuple sont en mesure de contrer la duplicité des sages, soucieux de leurs propres intérêts. Dans *la Guerre des femmes*, c'est la diversité des races qui est dépeinte comme source potentielle d'équilibre de l'être et d'harmonie entre les nations. Mais ici, dans cette œuvre du Ki-Yi Mbock, le lecteur/spectateur est un élément à ce point important de la genèse du spectacle que celui-ci ne dépasse jamais le stade du virtuel: c'est une répétition entre artistes à laquelle aucune fin n'est proposée, le texte se refusant à conclure.

Conclusion

Me voici confrontée à la tâche difficile d'établir une typologie et de conclure la présente étude — difficile en raison du fait que, comme je pense l'avoir démontré ici, le théâtre africain est un genre relativement neuf, appelant à l'expérimentation. Se pose encore avec acuité la question de la délimitation de ses frontières avec les autres genres et des modalités entourant sa naissance, son évolution. Ainsi, lors de mon séjour à Abidjan, j'ai été d'abord très surprise d'assister à un spectacle du Groupe Ki-Yi Mbock présenté comme du «théâtre», mais où les textes étaient véhiculés uniquement par la danse et le chant. De même, les artistes locaux parlaient des représentations vibrantes et hautes en couleurs de l'Ensemble Kotéba comme de «représentations théâtrales». C'est que l'une et l'autre troupes proposent une conception très personnelle du théâtre, comme s'en explique Werewere Liking auprès de Chantal Boiron, dans une entrevue portant sur l'esthétique du Ki-Yi Mbock: elle affirme privilégier dans son théâtre le travail de la forme, l'aboutissement des gestes et des sons, car ce sont là des choses pouvant plaire à n'importe qui, traverser les frontières et franchir les barrières culturelles.

Voilà qui nous ramène à la distinction faite par Aboubacar Touré entre *théâtre* et *manifestation(s) dramatique(s)* dans «Controverses sur l'existence de l'art du théâtre en Afrique noire», à laquelle je fais référence au tout début de ce travail. Mais il n'est pas suffisant de noter ici que Werewere Liking ou Souleymane Koly proposent leurs propres définitions de l'art dramatique africain — ces définitions devant entrer dans un ensemble plus large pour être d'une quelconque valeur. De fait, le problème se pose à l'échelle de toute la discipline: le théâtre africain étant un art jeune, beaucoup d'auteurs s'attachent encore à en isoler le ou les principes essentiels. Il n'est ainsi pas surprenant que Souleymane Koly mette en avant la nature expérimentale du Kotéba et affirme que le *théâtre national* de la

Côte-d'Ivoire est encore à conceptualiser et à mettre en place: comment en effet parler de théâtre national si ce théâtre ne correspond à rien pour l'Africain qui ne comprend pas le français? Son compatriote Bernard Zadi Zaourou va dans le même sens lorsqu'il prédit, à moyen terme, la mort du théâtre francophone en terre africaine et son remplacement par des théâtres écrits et/ou joués en langues locales.

Mais, ajoute-t-il, je pense que, à la réflexion, cette tendance sera nécessairement obligée de faire des concessions. Quand elle se sera réellement perfectionnée en tant qu'une forme réellement nationale, et qu'elle aura réussi à équilibrer les différents langages, ou bien à créer une nouvelle sensibilité, je pense qu'elle pourra être mieux préparée pour une ouverture. Il y aura un retour¹.

Remarquons ici l'accumulation des hypothèses et le fait que le *théâtre national* est traité comme une utopie. Une variante à cette recherche passionnée d'un théâtre national nous est proposée par un troisième dramaturge ivoirien, Amadou Koné, qui s'attache pour sa part à déceler ce que le théâtre possède de fondamentalement africain, de «plus africain que le roman». C'est un peu comme si — avant de faire allégeance au théâtre — tous ces auteurs avaient besoin de s'assurer qu'ils ne trahissaient pas leur identité africaine. En effet, par un renversement parlant, la mise à nu de leur africanité devrait garantir le caractère universel de leur art dramatique ou, tout du moins, son élargissement à un public autre qu'africain.

Alors que Bernard Zadi Zaourou ne voit pas d'avenir pour le théâtre africain écrit en français, Amadou Koné en voit un car, dit-il, «s'il y a un avenir pour la langue française en Afrique, alors il y a un avenir pour le théâtre de langue française en Afrique»². De telles prises de position antagoniques portant sur l'utilisation du français sont fréquentes chez les

¹ Bernard Zadi Zaourou interviewé par Günter Bielermeier, «C'est vraiment une forme de théâtre nationale. le Didiga», *Bayreuth African Studies Series 8*, page 74.

² Günter Bielermeier, «Un genre plus africain que le roman. Interview avec Amadou Koné», *op. cit.*, page 53.

dramaturges africains. Elles rendent compte d'une réalité propre aux arts dramatiques africains: alors qu'une large partie de la population des anciennes Afrique-Équatoriale et Afrique-Occidentale françaises communique principalement en langues africaines et mène toujours une existence structurée par les traditions, une part de plus en plus importante de cette population a en revanche adopté le mode de vie occidental et la langue française. D'où le «dilemme esthétique» auquel G. A. Warner fait référence dans un article déjà cité.

Koudou Aiko et Coulibaly Mawa, deux chercheurs de l'École Normale Supérieure d'Abidjan, parlent eux de «rupture dramatique»³ — association de termes traduisant elle aussi un certain embarras. Il semble en effet que le critique de littérature africaine (et en l'occurrence de théâtre africain) n'ait pas d'autre alternative que de rendre compte de sa perplexité ou d'établir des catégories. Dans ce dernier cas, il s'agit de dégager ce qui relève de la norme de ce qui s'en écarte; c'est-à-dire d'évaluer la manière dont une troupe s'appuie sur les particularismes de sa culture d'origine pour toucher à l'universel. Mais un tel postulat n'est pas exempt de certains a priori: la culture d'origine des créateurs faisant office aussi bien de fontaine de jouvence que de barrière empêchant l'accès à l'universel, et donc à un large public et à une véritable reconnaissance littéraire.

Pour quiconque s'intéresse au théâtre de l'Afrique subsaharienne, il paraît bien difficile (voire impossible) d'échapper à une telle alternative qui par elle seule en dit long sur le caractère encore bien neuf de ce champ d'études. De mon côté, contrainte de choisir entre la mise en relief de l'originalité, de l'unicité de chacune des œuvres de mon corpus et la mise en avant de leur fonds commun, j'ai d'abord pensé à établir une typologie finale — tout en étant consciente qu'une première catégorisation informe

³ Ils ont écrit un article intitulé «L'art du théâtre: le Didiga comme rupture dramatique», *Imprévue*, n°1, pages 69/80.

déjà mon étude et en délimite les grandes lignes (elle préside à mon choix de sujet, puisque seules ont été retenues ici les pièces utilisant de façon originale des contes et des épopées). J'ai par la suite établi une distinction entre les œuvres exhibant leur caractère composite et celle qui, bien que composites elles aussi, font avant tout porter l'accent sur les éléments garantissant leur cohérence et leur dynamisme — bref, sur tout ce qui contribue à la mise en place d'un spectacle et éveille l'intérêt d'un public de théâtre. Ces dernières œuvres participent d'une esthétique refusant une séparation trop nette entre le dramatique, le narratif et l'épique. Plus ou moins consciemment, une telle catégorisation valorise l'audace formelle des dramaturges.

Au début des années 1980, le critique Séry Z. Bailly perçoit les dangers inhérents à cette (sur)valorisation de la forme et émet la mise en garde suivante:

À en croire certains critiques africains, il semble que le choix soit entre un souci exclusif pour le contenu, une annexion pure et simple de la littérature par la politique et une indépendance totale de celle-ci par rapport aux considérations socio-politiques. Cette alternative est-elle juste et saine? Sommes-nous déjà en face des premières manifestations du formalisme en Afrique [...]? Si l'on n'y prend garde, cette revalorisation de la forme se fera aux dépens de l'engagement de notre littérature et de notre critique⁴.

Après avoir distingué souci de la forme et formalisme, il soutient que la littérature et la critique négro-africaines ne peuvent évoluer de manière idéologiquement neutre; leur évolution résultant des changements apparus au niveau de la société et des conséquences de ces changements sur la vie intellectuelle. Aussi, pour les sociétés toujours dominées comme les sociétés africaines, la neutralité idéologique (et conséquemment le formalisme) relève-t-elle de la plus pure vanité: il importe de renforcer la fonction

⁴ Séry Z. Bailly, «À propos de la revalorisation actuelle de la forme parmi les critiques africains», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°3, page 71.

sociale de la littérature, seul moyen de garantir son développement et celui de la critique d'Afrique noire. Séry Z. Bailly assigne au critique le rôle de médiateur entre le littéraire et le social, le chargeant de mettre à nu — idéalement de façon aussi neutre que possible — les relations qui lient une œuvre et la société dont elle est issue, afin qu'en résulte une compréhension vraie et totale.

C'est ce que j'ai essayé de faire dans la première partie de cette étude où (bien qu'étudiant des phénomènes d'ordre formel) j'ai constamment fait porter l'accent sur le patrimoine et l'actualité; c'est-à-dire sur le cadre spatio-temporel présidant à la création des œuvres de mon corpus. Je me suis interrogée sur le lieu et les modalités de cette prise en charge: se manifeste-t-elle dans l'intrigue et/ou dans le traitement dramatique retenu? S'agit-il de références clairsemées ou d'un appel à une prise de conscience par l'évocation d'un événement majeur de l'histoire africaine? Le réel et le fantasmé se rejoignent-ils alors dans une noce entraînante et/ou alarmante? Autant de questions auxquelles j'ai apporté là des éléments de réponse. Reste cependant que la véhémence avec laquelle Séry Z. Bailly dénonce le danger récent du formalisme en matière de littérature et de critique africaines ne doit pas nous faire oublier un autre danger: celui du militantisme, auquel ont succombé en masse nombre de dramaturges et de critiques africains de la première génération, et qui sévit encore de nos jours. En ce sens, le formalisme peut se concevoir comme une réaction salutaire — étant entendu cependant qu'il s'agit d'une réaction extrémiste et que tout extrémisme est contestable, en littérature comme ailleurs. Ces oscillations entre militantisme et formalisme me semblent caractéristiques d'une littérature et d'une critique adolescentes, à la recherche de leur véritable identité.

Le jeu entre l'esthétique et le spatio-temporel informe donc la

première partie de ma thèse. Il permet la mise en place d'une classification s'appuyant sur la distinction aristotélicienne entre l'histoire (ou relation d'événements ayant déjà eu lieu) et la littérature (ou création de ceux qui pourraient un jour advenir). Dans la deuxième partie de cette thèse, je me refuse à créer une telle classification par le mouvement même de mon analyse. Je choisis plutôt d'exposer clairement dans un chapitre introductif les questions sous-tendant ma recherche — comment le conte et l'épopée permettent-ils le surgissement d'une scène fictive au cœur de l'écriture? dans quelle mesure participent-ils ainsi à la mise en place de nouvelles esthétiques dramatiques? — et de procéder ensuite à l'analyse: les études s'y succèdent selon un ordre chronologique. À la relecture cependant, il ressort que cette chronologie est elle-même porteuse de sens, les œuvres devenant de moins en moins écrites pour faire feu d'éléments scéniques comme le mime, la danse, la musique, le chant, l'art des marionnettes, etc. Par là, elles se réclament ouvertement de l'Afrique aux multiples visages et, en des termes nouveaux, relancent le vieux débat sur les caractéristiques d'un théâtre *authentiquement* africain. Mais la question reste posée: qu'en est-il de la typologie finale, tant de fois promise au cours de ce travail?

Au cours d'un entretien avec Bernard Magnier, Werewere Liking affirme ne pas adhérer à la scission des genres, car l'esthétique textuelle négro-africaine est caractérisée entre autres par le mélange des genres, qui seul permet d'atteindre différents niveaux de langue, différentes qualités d'émotions et d'approcher différents plans de conscience d'où l'on peut tout exprimer. Cela s'applique également à l'esthétique scénique négro-africaine. Aussi, en terminant cette thèse par une typologie, aurais-je l'impression certes de répondre dans une certaine mesure à l'attente de mes lecteurs mais aussi et surtout de créer de nouvelles divisions assez factices là où il s'agit d'abord d'unifier.

Aujourd'hui, le mot d'ordre de la critique théâtrale africaine n'est plus «dilemme» (comme chez G.A. Warner au début des années 1980) ni «rupture» (comme chez Koudou Aiko et Coulibaly Mawa, dix ans plus tard) mais «échanges interculturels». La revue universitaire *Theatre Research International* a par exemple consacré son numéro de l'automne 1996 au théâtre francophone contemporain — c'est-à-dire au théâtre de l'Amérique du Nord, de l'Afrique et des Caraïbes: dans son introduction au volume, Kevin Elstob note l'existence chez les dramaturges africains d'un *théâtre hybride* qui n'est pas imitation des formes françaises mais exploration des liens existant entre les dramaturgies françaises et africaines. Il souligne par ailleurs que les traditions dramatiques du monde francophone naissent toujours du heurt, du conflit ou de la rencontre harmonieuse d'une culture indigène et du français langue importée — ainsi, pour le *théâtre en joual* et le *Théâtre des Cuisines* au Québec; pour les drames ivoiriens, inspirés à la fois de l'épique et de la Griotique; pour le théâtre sénégalais, enraciné dans les rites participatifs traditionnels; pour les drames vaudou des Caraïbes, etc. Elstob conclut que, en rassemblant un groupe d'articles sous l'enseigne du théâtre francophone, il espère alimenter le débat sur la culture francophone en particulier et sur les influences théâtrales multiculturelles en général: que possèdent en commun ces théâtres dissemblables, qu'est-ce qui les différencie les uns des autres et, par-dessus tout, quels sont les caractéristiques de chacun d'entre eux? J'ajoute qu'il est nécessaire de dépasser le cadre assez rigide de la francophonie et la simple mention du métissage culturel (ouvrant quelquefois sur une enfilade de portes) pour rendre compte véritablement de la richesse du théâtre africain contemporain et de celui de la diaspora africaine.

Pour conclure, je rappelle que ma thèse est entièrement placée sous le signe de l'échange, dans la mesure où elle s'intéresse au jeu complexe

d'interférences existant entre le théâtre, le conte, l'épopée et l'épique — les modalités de ces interférences pouvant cependant varier du tout au tout: parfois, on assiste à la reprise et à l'adaptation dramatiques d'un texte épique (*Saran ou la Reine scélérate* et *la Langue et le scorpion* d'Eugène Dervain, *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine* de Charles Nokan) ou d'un conte («L'os» et *l'Os de Mor Lam* de Birago Diop). Parfois, s'établit entre la pièce de théâtre et le conte ou l'épopée un véritable dialogue auquel est associé le public (*la Tortue qui chante* et *On joue la comédie* de Senouvo Agbota Zinsou, *l'Homme qui tua le crocodile* et *Tarentelle noire et diable blanc* de Sylvain Bemba, etc.). Parfois encore, le conte et l'épopée ne sont pas reconnaissables a priori mais se dessinent lentement entre les lignes de la pièce de théâtre (entre autres, *Je soussigné cardiaque* et *la Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi, dont la parenté avec l'épopée et le conte initiatique est d'abord assez peu évidente, à cause du fort traitement burlesque réservé aux deux œuvres).

Une typologie détaillée n'ajouterait rien à cette conclusion. Je n'en ferai donc pas, préférant rendre compte de mon travail en terme de trajet: le théâtre qui a fait l'objet de mon analyse est une asymptote, d'abord située au plus près de la base que constituent le conte et l'épopée. Il s'en éloigne ensuite pour y revenir, dans un troisième et dernier temps, mais riche du détour effectué. Par exemple, le schéma du conte est reconnaissable autant dans le diptyque de Birago Diop que dans *la Guerre des femmes* de Bernard Zadi Zaourou. Mais là où l'un réécrit, l'autre ingère: les deux œuvres de Diop ont une source commune (un conte d'Amadou Koumba, dont Diop se dit le rapporteur); celle de Zadi Zaourou mêle la légende orientale du Sultan Shariar et de Shéhérazade à quatre mythes africains et à l'imaginaire du dramaturge. De même, la reine Abraha Pokou d'*Abraha Pokou ou Une Grande Africaine* et la vieille Ngonga de *la Queue du diable* ont toutes deux

perdu leurs fils en essayant de sauver leur communauté. Cependant, l'une est l'héroïne d'une légende africaine bien connue, alors que l'autre est une création spontanée de Werewere Liking. Elle ne possède pas la même aura qu'Abraha Pokou et elle échoue à ramener l'équilibre dans sa tribu (du moins dans le temps de la narration): tirée de l'anonymat le temps d'un drame, elle y retourne immédiatement.

Les choix narratifs des auteurs ont des répercussions au niveau de la forme retenue. Par exemple, chez Birago Diop ou Charles Nokan toujours, des changements ont été effectués en vue d'aider à la transformation du conte et de la légende en pièces de théâtre. D'où le fait que Jacques Howlett puisse commenter dans sa préface: «Nokan a pris naturellement de grandes distances par rapport à la parole légendaire, il s'est efforcé surtout d'actualiser sa signification (*op. cit.*, page 9)». De même, dans l'introduction à *l'Os de Mor Lam*, Birago Diop met l'accent sur des enjeux à peine esquissés par le conte d'Amadou Koumba. Reste que les grandes lignes et la progression de l'histoire initiale demeurent inchangées, comme pour bien souligner que les auteurs cherchent avant tout à véhiculer au moyen de l'art dramatique une portion du patrimoine africain. De façon assez contradictoire cependant, la place qu'ils réservent dans leurs adaptations aux arts de la scène (comme la danse, le chant, la musique, etc.) est très restreinte.

Les textes de Bernard Zadi Zaourou et de Werewere Liking fonctionnent davantage sur le mode du collage que de l'adaptation; collages de légendes et de mythes extraits de différentes traditions narratives chez le premier, et de sphères de signification jumelles chez la seconde (le passé et le présent; l'occulte et la réalité quotidienne; l'espace du tribunal, celui du rituel et celui du souvenir; les humains et les marionnettes, etc.). Dans *la Guerre des femmes*, *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* et *la Queue du diable*, le conte et/ou l'épopée ne sont pas uniquement évoqués par le texte

écrit; ils le sont également par le chant, la gestuelle, les objets, la symbolique des couleurs, les chœurs, etc. Aussi peut-on soutenir que les textes de Zadi Zaourou et de Werewere Liking (comme ceux de Porquet Niangoran ou de Senouvo Agbota Zinsou) recréent la lettre et l'esprit des spectacles de conte ou d'épopée, alors que ceux de Dervain, de Nokan, de Bemba ou de Koné en recréent surtout la lettre. Les textes de Diop et en particulier de Sony Labou Tansi me paraissent quant à eux se situer en marge d'un classement aussi sommaire, à cause du traitement profondément original dont ils bénéficient. C'est là ce que j'ai tenté de démontrer dans le présent travail.

Si je ne replace pas chacun des textes de mon corpus sur l'asymptote évoquée précédemment, c'est non seulement à cause du caractère fastidieux d'un tel exercice mais aussi et surtout parce que cela conduirait à des généralisations rendant compte bien imparfaitement de la richesse de mon corpus. Par ailleurs, cela pourrait impliquer un jugement de valeur, dont je me défends ici: au lieu d'être un trajet d'exploration, mon étude finirait par devenir un parcours fléché, où les œuvres analysées dans les premiers chapitres de cette thèse auraient une valeur dramatique moindre que celles analysées dans les derniers chapitres. Enfin, une telle classification n'ajouterait elle non plus rien de nouveau à l'étude de la place et de la fonction du conte et de l'épopée dans le théâtre contemporain d'Afrique noire francophone.

En dernière instance, je veux au contraire revenir sur le désir outrancier de classification qui prévaut chez les critiques de théâtre africain. Ainsi, on parle quelquefois du Kotéba de Souleymane Koly, du Didiga de Bernard Zadi Zaourou et de la Griotique de Porquet Niangoran avec la même naturel que sont évoqués le Ki-Yi Mbock de Werewere Liking, le Bin-Kadi-So de Marie-José Hourantier ou le Rocado Zulu Theatre de Sony Labou Tansi. De façon similaire, toute référence à Senouvo Agbota Zinsou évoque

pêle-mêle chez l'africaniste, la Cantata, le Théâtre populaire et le Concert-party. Or cela procède d'une confusion entre le nom des compagnies théâtrales et le mouvement — emprunté à la tradition africaine — qui guide leur esthétique. Aucun dramaturge africain ne possède en effet l'exclusive du Didiga, de la Cantata ou du Kotéba. Pour cette raison, Marie-José Hourantier et Werewere Liking ont pu définir ce dernier comme un spectacle traditionnel bambara qui se perd dans les années les plus reculées. De même, afin de prévenir toute confusion, Bernard Zadi Zaourou s'attache longuement à distinguer le Didiga moderne et la Compagnie qui porte son nom du Didiga traditionnel (art pratiqué à l'origine par les chasseurs Bété); tandis que Senouvo Agbota Zinsou rappelle que la Cantata est une forme de théâtre chanté traditionnel. Pour la Griotique, le problème se pose en des termes quelque peu différents puisque — si l'art du griot est une constante de l'Afrique traditionnelle dont s'inspirent de nombreuses créations contemporaines — ce néologisme a été créé, puis développé en une esthétique théâtrale par Porquet Niangoran.

Dans *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Ato Quayson s'interroge sur les relations entre le texte théâtral, l'acteur et le public. Il note qu'elles passent en général par un réseau de forces mêlant tradition et modernité, oralité et écriture. Puis — à la suite de Dick Higgins dans *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*⁵ — il rend compte de cette situation complexe au moyen du concept d'«intermedium», qui met l'accent sur la principale caractéristique du théâtre africain: sa faculté de rapprocher des genres et des matériaux disparates sans nécessairement les hiérarchiser mais en s'assurant de la participation active du public. D'où (peut-être) dans ce théâtre une tradition de l'inachevé, de la concertation, et (sûrement) un refus des conclusions faciles, oraculaires.

⁵ Dick Higgins, *Horizons: The Poetics and Theory of Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

Une classification proclamant l'existence d'un théâtre d'Afrique noire francophone tissé, d'une part, sur le schéma du conte et, d'autre part, sur celui de l'épopée serait par conséquent artificielle. Il me semble plus judicieux d'évoquer une prise de conscience générale chez les dramaturges francophones et allophones d'Afrique noire et chez la diaspora africaine, prônant le fusionnement de formes artistiques traditionnelles (redécouvertes et adaptées à la réalité d'aujourd'hui) et de formes artistiques héritées du monde occidental. Ce théâtre redéfini ne se joue pas uniquement durant la représentation, car il est essentiellement lié aux expériences humaines universelles auxquelles nous sommes tous les jours confrontés — la naissance, la mort, les rites de passages, le mariage, le baptême et les funérailles. Voilà qui me permet de conclure sur l'image d'un art dramatique ne se laissant enfermer ni dans le temps ni dans l'espace, se réclamant d'une tradition spécifique tout en se voulant universel et, enfin, étant profondément ancré à la fois dans son époque, dans le passé et dans l'avenir. Il déjoue les catégorisations et s'offre le luxe d'instruire tout en séduisant, réalisant ainsi à plusieurs siècles de distance le souhait exprimé par Horace dans *l'Art poétique*: «*delicare*» et «*docere*». C'est là sa plus grande force.

Bibliographie

I. CORPUS

BEMBA, Sylvain, *l'Homme qui tua le crocodile. Tragi-comédie*, Yaoundé, CLE, 1972.

_____, *Tarentelle noire et diable blanc*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.

DERVAIN, Eugène, *la Reine scélérate suivi de la Langue et le scorpion*, Yaoundé, CLE, 1968.

DIOP, Birago, «L'os», *les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1958, pages 25/37.

_____, *l'Os de Mor Lam*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1977.

KONÉ, Amadou, *le Respect des morts suivi de De la chaire au trône*, Paris, Hatier, 1980.

LIKING, Werewere, *Un Touareg s'est marié à une Pygmée. Épopée m'vet pour une Afrique présente*, Morlanwelz, Lansman, 1992.

_____, *la Queue du diable*, in *le Parler-chanter*, dactylogramme, Abidjan, mai 1998, pages 6/35.

NIANGORAN, Porquet, *Soba ou Grande Afrique. Griodrame*, Abidjan-Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.

NOKAN, Charles, *Abraha Pokou ou Une Grande Africaine suivi de la Voix grave d'Ophimoï*, Honfleur, Pierre Jean Oswald, 1970, pages 7/51.

SONY LABOU TANSI, *la Parenthèse de sang suivi de Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, 1981.

ZADI ZAOUROU, Bernard, *la Guerre des femmes. Didiga III*, dactylogramme, Abidjan, mai 1998.

ZINSOU, Senouvo Agbota, *On joue la comédie*, Lomé, Haho, 1984 (RFI, 1975).

-----, *la Tortue qui chante suivi de la Femme du blanchisseur et les Aventures de YÉVI au pays des monstres*, Paris, Hatier, 1987, pages 3/41.

II. THÉORIE LITTÉRAIRE, THÉORIE DRAMATIQUE GÉNÉRALES

A. Ouvrages, thèses, numéros spéciaux de revues

ABIRACHED, Robert, *la Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

ADAM, Jean-Michel, *le Récit*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1984.

ARTAUD, Antonin, *le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. «Folio», 1964.

BARBÉRIS, Pierre, *le Prince et le marchand. Idéologiques: la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

BAUDRILLARD, Jean, *la Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.

BENNETT, Susan, *Theatre Audiences*, London & New York, Routledge, 1990.

BRECHT, Bertolt, *l'Achat du cuivre. Entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre (Der Messingkauf)*, Paris, L'Arche, 1970 (1967). Trad. J. Tailleur, B. Perregaux et J. Jourdheuil.

_____, *Petit organon pour le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre II (Schriften zum Theatre II)*, Paris, L'Arche, 1979 (1948), pages 9/52. Trad. Jean Tailleur et Édith Winkler.

COMBE, Dominique, *les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

le Conte, pourquoi? comment?/Folktales, why and how? Actes des journées d'études en littérature orale tenues à Paris le 23/26 mars 1982, Paris, CNRS, 1984.

Dictionnaire universel des littératures (publié sous la direction de Béatrice Didier), Paris, PUF, 1994.

DUCROT, Oswald & Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs (Lector in Fabula)*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985 (1979). Trad. Myriem Bouzaher.

Études françaises, vol. 12, n°1-2 (avril 1976), numéro spécial sur «Conte parlé/ conte écrit».

FÉRAL, Josette, Jeannette LAILLOU SAVONA & Edward A. WALKER (sous la direction de), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Ville de LaSalle (Québec), Hurtebise, coll. «Brèches», 1985.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Presses de l'université de Montréal, 1995.

GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes*, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

JOLLES, André, *Formes simples (Einfachen Formen)*, Paris, Seuil, 1972 (1930). Trad. A.M. Bugnet.

LARIVAILLE, Paul, *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte*, Paris, Université de Paris X, Prépublications du CRLLI (centre de recherches de langue et littérature italiennes), n°2, 197*.

LARTHOMAS, Pierre, *le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980 (1972).

Littérature, n°45 (février 1982), numéro spécial sur «Les contes. Oral/écrit. Théorie/pratique».

LORD, Albert, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960.

ONG, Walter J., *Orality and Literacy, the Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éd. sociales, 1987.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte (Morfologija skazki)*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1970 (1928). Trad. de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn.

RICCEUR, Paul, *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

SIMOSEN, Michèle, *le Conte populaire*, Paris, PUF, 1984.

TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

UBERSFELD, Anne, *l'École du spectateur (Lire le théâtre II)*, Paris, Les Éditions sociales, 1981.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972.

_____, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983.

B. Articles, chapitres de livres

BAKHTINE, Mikhaïl, «Récit épique et roman. Méthodologie de l'analyse du roman», *Esthétique et théorie du roman (Voprosy literatury i estetiki)*, Paris, Gallimard, 1978 (1975). Trad. Daria Olivier.

_____, «Introduction: posons le problème», *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge à la Renaissance (Tvochestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Renessansa)*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1970 (1965). Trad. Andrée Robel, pages 9/67.

BREMOND, Claude, «La logique des possibles narratives», *L'Analyse structurale des récits (Communication n°8)*, Paris, Seuil, 1981 (1966), pages 66/82.

FISCHER-LICHTE, Erika, «Theatre, Own and Foreign. The Theatrical Trend in Contemporary Theatre», *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr, 1990, pages 11/19.

GIARD, Anne, «Le conte d'auteur», *Cahiers de littérature orale*, n°8, 1980, pages 13/48.

JAUSS, Hans Robert, «L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft)», *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1978 (1967), pages 21/80. Trad. Claude Maillard.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», *Pratiques* (mars 1984), pages 46/62.

_____, «Le dialogue théâtral», *Mélanges de langue et de littérature offerts à Pierre Larthomas*, Paris, coll. de l'ENS de Jeunes Filles, n°26, 1985, pages 235/249.

MELETINSKY, Eleazar, «Sociétés, cultures et fait littéraire», *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, pages 13/29.

PAVIS, Patrice, «Études théâtrales», *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, pages 95/107.

_____ «Vers une théorie de la culture et de la mise en scène», *le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, pages 7/49.

PETITJEAN, André, «La conversation au théâtre», *Pratiques*, n°41 (mars 1984), pages 63/88.

ROBIN, Régine, «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou Le projet sociocritique», *Littérature*, n°69, (février 1988), pages 99/109.

ROSENBERG, Bruce A., «The Genres of Oral Narrative», *Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism*, Vol. VIII, 1978, pages 150/165.

RYNGAERT, Jean-Pierre, «Texte et espace: sur quelques aventures contemporaines», *Pratiques*, n°41 (mars 1984), pages 89/98.

THOMASSEAU, Jean-Marie, «Les différents états du texte théâtral», *Pratiques*, n°41 (mars 1984), pages 99/121.

TODOROV, Tzvetan, «Les hommes-récits», *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pages 78/91.

WEINRICH, Harald, «Structures narratives du mythe», *Poétique I*, 1970, pages 25/34.

III. THÉORIE LITTÉRAIRE, THÉORIE DRAMATIQUE ET ÉTUDES AFRICANISTES

A. Ouvrages, thèses, numéros spéciaux de revues

CHEVRIER, Jacques, *l'Arbre à palabres. Essai sur les contes & récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.

CISSÉ, Youssouf Tata, Wâ KAMISSOKO, *la Grande geste du Mali*, Paris, Karthala-Arsan, 1991.

CONTEH-MORGAN, John, *Theatre and Drama in Francophone Africa. A Critical Introduction*, Cambridge University Press, 1994.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Literature in Africa*, London, Oxford University Press, 1970.

GATEMBO, Nu-Kake, *Théâtre contemporain en Afrique noire*, thèse de doctorat es lettres dactylographiée, Université de Sherbrooke (Québec), mai 1979.

HARROW, Kenneth W., *Thresholds of Change in African Literature. The Emergence of a Tradition*, Portsmouth (NH), Heinemann, 1994.

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

_____ et Werewere Liking, *Liboy li nkundung. Conte initiatique bassa* (Cameroun), Issy-les-Moulineaux, Saint-Paul, 1980.

KANE, Mohamadou, *Essai sur «les Contes d'Amadou Koumba»*, Abidjan-Dakar-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1981.

KESTELOOT, Lilyan & Bassirou DIENG, *les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala & UNESCO, 1997.

KONÉ, Amadou, *le Récit héroïque dans la tradition négro-africaine et ses avatars dans la littérature d'expression française*, thèse de doctorat de III^e cycle dactylographiée, Tours, Université François-Rabelais, 1977.

LEZOU, Gérard D., «La légende de la reine Pokou: exploitation littéraire en Côte-d'Ivoire», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n°2, 1979, pages 39/48.

LIKING, Werewere, *Marionnettes du Mali*, Paris, Les Nouvelles Éditions Africaines, coll. «Traditions Africaines», 1987.

MILLER, Christopher L., *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1990.

NGAL, George, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Notre Librairie, n°102 (juillet/août 1990), numéro spécial «Théâtre/théâtres».

_____, n° Hors-série (septembre 1993), numéro spécial «Créateurs africains à Limoges, 1984/1993».

OKPEWHO, Isidore, *The Epic in Africa. Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York, Columbia University Press, 1979.

_____, *African Oral Literature. Backgrounds, Character, and Continuity*, Indiana University Press, 1992.

PAULME, Denise, *la Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1976.

_____, *la Statue du commandeur. Essais d'ethnologie*, Paris, le Sycomore, 1984.

RICARD, Alain, *l'Invention du théâtre. Le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1986.

_____, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, CNRS & Karthala, 1995.

SALIEN, François, *Panorama du théâtre africain d'expression française. Historique. Analyse. Critique. Perspectives*, CEEBA publications, Bandundu (République du Zaïre), série II, vol. 86, 1983.

SCHERER, Jacques, *le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF, 1992.

SCHIPPER, Mineke, *Théâtre et société en Afrique*, Dakar-Abidjan-Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.

Séminaire de méthodologie, de recherche et d'enseignement du conte africain (3/6 avril 1989). Publication de l'Université nationale de Côte-d'Ivoire, «Faculté des lettres et sciences humaines».

Théâtre africain/Théâtres africains?, Actes du colloque sur le théâtre africain. ENS Bamako, 14/18 novembre 1988, Paris, Silex, 1990.

Theatre Research International, vol. 21, n°3 (automne 1996). Numéro spécial «Francophone Theatre Today».

TIDJANI SERPOS, Noureini, *Aspects de la critique africaine. Tome I*, Paris, Silex, 1987.

TRAORÉ, Bakary, *le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence Africaine, 1958.

_____, Mamadou LÔ & Jean-Louis ALIBERT, *Forces politiques en Afrique noire*, Paris, PUF, 1966.

World Encyclopedia of Theatre (the), vol. III: Africa, London & New York, Routledge, 1997.

B. Articles, chapitres de livres

APEDO-AMAH, Ayayi Togoata, «La Cantata ou La femme en spectacle», *Palabres*, n°002, 1997, pages 53/62.

BAILLY, Séry Z., «À propos de la revalorisation actuelle de la forme chez les critiques africains», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°3, 1981, pages 71/78.

BEMBA, Sylvain, «Pourquoi écrivons-nous en français?», *Notre Librairie*, n°92-93 (mars/mai 1988), pages 69/72.

BIELERMEIER, Günter, «Un genre plus africain que le roman. Entretien avec Amadou Koné», *Bayreuth African Studies Series 8: «Interviews avec des écrivains africains francophones»*, 1986, pages 49/62.

_____, «C'est vraiment une forme nationale de théâtre, le Didiga. Entretien avec Bernard Zadi Zaourou», *Bayreuth African Studies Series 8: «Interviews avec des écrivains africains francophones»*, 1986, pages 63/77.

BÖHMER, Ursula, «Vom Ritual zum Theatre: Theaterarbeit in Abidjan mit Werewere Liking und Marie-José Hourantier», *Frankophone Literaturen ausserhalb Europas*, Actes du colloque (30 septembre 1985/3 octobre 1985), Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1985, pages 129/141.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, «Les chemins de l'autre monde. Contes initiatiques africains», *Cahiers de littérature orale*, n°39-40, 1996, pages 29/59.

CHEMAIN, Arlette, «Sony Labou Tansi, affabulation, critique sociale et ressourcement», *Notre Librairie*, n°92-93 (mars/mai 1988), pages 132/133.

CHEVRIER, Jacques, «Présence du mythe dans la littérature africaine contemporaine», *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. Actes du colloque. Université Paris X-Nanterre, 8/9 février 1991, Paris, L'Harmattan, 1992, pages 92/106.

CONTEH-MORGAN, John, «Myth, Ritual Performance and the Search for a New Theatre in Francophone Africa: The Example of Werewere Liking's *Une nouvelle terre*», *Black Accents. Writing in French from Africa, Mauritius and the Carribean*, Actes du colloque ASCALF. Dublin, 8/10 avril 1995, London, Grant & Cutler, 1997, pages 221/234.

COULIBALY, Mawa, «Réflexions sur les problèmes de la conservation et de la vulgarisation du conte par les arts dramatiques et les mass-media en Côte-d'Ivoire», *Imprévue*, n°1, 1990, pages 43/56.

_____ et Koudou AIKO, «L'art du théâtre: le Didiga comme rupture dramatique», *idem*, pages 69/80.

DERIVE, Jean, «La réécriture du conte populaire oral chez Birago Diop, d'après les *Contes d'Amadou Koumba*», *l'Écrit et l'oral. Itinéraires. «Littératures et contacts de cultures»*, vol. 1, 1982, pages 65/80.

_____ «La reformulation en littérature orale. Typologie des transformations linguistiques dans les différentes performances d'une même œuvre», *Genres, Forms, Meanings: Essays in African Oral Literature*, Oxford, JASO, 1982, pages 14/21.

DINGOME, Jeanne N., «Ritual and Modern Dramatic Expression in Cameroon: The Plays of Werewere Liking», *Semper Aliquid Novi. Littérature comparée et Littératures d'Afrique*, Tübingen, Gunter narr verlag, 1990, pages 317/325.

FAME NDONGO, Jacques, «Le mvét. Entretien avec le Professeur Eno Belinga», *Notre Librairie*, n°99 (octobre/décembre 1989), pages 24/25.

GBANOU, Sélom K., «En tant que créateur africain, je me ressource à mes sources. Entretien avec le dramaturge Zinsou Senouvo», *Palabres*, n°002, 1997, pages 81/88.

HAWKINS, Peter, «Un "néo-primitivisme" africain? L'exemple de Werewere Liking», *Revue des sciences humaines*, n°227 (juillet/septembre 1992), pages 233/241.

HOURANTIER, Marie-José et Werewere LIKING, «Les vestiges d'un Kotéba», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°3, 1981, pages 35/50.

_____, «L'itinéraire initiatique du public d'un théâtre-rituel africain», *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, pages 537/541.

_____, «La parole poétique du Didiga de Bernard Zadi Zaourou», *Notre Librairie*, n°86 (janvier/mars 1987), pages 84/89.

IRELE, Abiola, «L'épopée dans la littérature africaine traditionnelle», *Présence Africaine*, n°139, 1986, pages 185/191.

IYASERE, Solomon Ogbede, «African Critics on African Literature: A study in Misplaced Hostility», *African Literature Today*, n°7, 1975, pages 20/27.

IZEVBAYE, D.S., «The State of Criticism in African Literature», *idem*, pages 1/19.

JEYIFO, Biodun, «The Reinvention of Theatrical Tradition: Critical Discourses on Interculturalism in the African Theatre», *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr, 1990, pages 239/251.

KODJO, Léonard A., «Questions sur le lieu théâtral», *Revue de littérature et d'esthétiques négro-africaines*, n°5, 1984, pages 55/57.

KONÉ, Amadou, «La griotique de Porquet Niangoran. Entretien avec Porquet Niangoran», *Notre Librairie*, n°86 (janvier/mars 1987), pages 90/91.

KOTCHY, Barthélémy, «Les sources du théâtre négro-africain», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°2, 1979, pages 91/103.

_____, «Le théâtre africain et la participation du public», *Französisch heute* 1, 1994, pages 61/64.

LAUDE, Jean, «À l'origine du drame. Fêtes magiques et religieuses en Afrique noire», *Théâtre populaire*, n°6, 1954, pages 22/30.

- MAGNIER, Bernard, «Je ne suis pas à développer, mais à prendre ou à laisser. Entretien avec Sony Labou Tansi», *Notre Librairie*, n°79 (avril/juin 1985), pages 5/7.
- _____, «À la rencontre de... Werewere Liking. Entretien avec Werewere Liking», *ibidem*, pages 17/21.
- MAKHÉLÉ, Caya, «Sylvain Bemba ou Le syndrome du miroir brisé», *Notre Librairie*, n°92-93 (mars/mai 1988), pages 97/99.
- MALANDA, Ange-Séverin, «L'œuvre de Sylvain Bemba», *Présence Africaine*, n° 130 (2° trimestre 1984), pages 93/117.
- MATESO, Locha, «Le modèle traditionnel», *la Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, pages 339/361.
- MAXIMIN, Daniel, «Tchicaya/Sony. Le dialogue interrompu (Rencontre animée par)», *Notre Librairie*, n°92-93 (mars/mai 1988), pages 88/91.
- MAYASSI, Hubert et Joachim MAYAMA, «La tradition selon Sony Labou Tansi», *Notre Librairie*, n°92-93 (mars/mai 1988), pages 185/186.
- NDIAYE, Christiane, «Sony Labou Tansi et Kourouma: le refus du silence», *Présence Francophone*, n°41 (1992), pages 26/40.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, «La mémoire du temps... Le temps de la mémoire dans le théâtre de Sony Labou Tansi», *Notre Librairie*, n°102 (juillet/août 1990).
- N'SELE, Kibalabala, «Le griot, porteur de la parole en Afrique», *Jeu*, n°39 (1986), pages 63/66.
- OKAGBUE, Osita, «The Strange and the Familiar: Intercultural Exchanges between African and Caribbean Theatre», *Theatre Research International*, vol. 22, n°1 (suppl., printemps 1997), pages 120/129.

- PAGEARD, Robert, «Nouvelles formes du théâtre d'expression française en Afrique noire (1980/1991)», *Revue de littérature comparée*, n°1, 1993, pages 49/53.
- REY-HULMAN, Diana, «Pratiques langagières et formes littéraires», *Genres, Forms, Meanings: Essays in African Oral Literature*, Oxford, JASO, 1982, pages 1/13.
- RICARD, Alain, «Au pays des tortues qui chantent», *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, pages 99/103.
- ROTIMI, Ola, «Much ado about Brecht», *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr, 1990, pages 253/287.
- SENGHOR, Léopold Sédar, «Préface», *les Nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1958, pages 7/23.
- SEYDOU, Christiane, «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine», *Genres, Forms, Meanings: Essays in African Oral Literature*, Oxford, JASO, 1982, pages 84/98.
- _____, «Jeu de pions, jeu des armes. Le combat singulier dans l'épopée peule», *Cahiers de littérature orale*, n°32, 1992, pages 63/99.
- TOURÉ, Aboubacar, «Controverses sur l'existence de l'art du théâtre en Afrique noire», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n°8, 1987, pages 46/54.
- TSIBINDA, Marie-Léontine, «Les rêves portatifs de Sylvain Bemba. Entretien avec Sylvain Bemba», *Notre Librairie*, n°92-93 (mars/mai 1988), pages 100/102.
- _____, «Petite histoire du Rocado Zulu Théâtre», *ibidem*, pages 183/184.
- WARNER, G.A., «Le dilemme esthétique du théâtre négro-africain francophone», *Présence Francophone*, n°23 (automne 1981), pages 119/130.

WRIGHT, Katheryn, «Werewere Liking: From Chaos to Cosmos», *World Literature Today*, vol. 69, n°1 (hiver 1995), pages 56/62.

ZADI ZAOUROU, Bernard, «Traits distinctifs du conte africain», *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n°2, 1979, pages 19/21.

_____, «Qu'est-ce que le Didiga?», *Annales de l'Université d'Abidjan, Série D. Lettres*, pages 90/109.

ZIMMER, Wolfgang, «De l' "Abissa" à l'action politique. Entretien avec Amadou Koné sur le théâtre africain», *L'Afrique littéraire et artistique*, n°44, (1977), pages 81/93.

ZINSOU, Senouvo Agbota, «Aux sources de la création», *Notre Librairie*, n°98 (juillet/septembre 1989), pages 22/25.