

---

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

Malika Dahou

Université de Mostaganem (Algérie)  
e  
au.Du(a)1(st)8( d)-2((d)-)2(c)7(ont)8(r(d)-)2esituhâtre d bidas(a)





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

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

Si l'on remonte aux origines de la création dramatique, il apparaît, en effet, que le fait dramatique n'existe pas sans un conflit essentiel, sans un dialogue où s'affrontent des forces contradictoires et équilibrées, ce qui confère à la solution une signification supérieure. Le didactisme primaire n'en est donc qu'une caricature. Le théâtre politique n'est certes pas exclu, mais il faut qu'il reste inventif, que soit préservée la liberté créatrice, que soient sauvegardées les formes spontanées, poétiques, anarchiques mêmes du théâtre car toute dramaturgie relève d'une esthétique. Cette forme d'expression dramatique a souvent le mérite en Afrique de présenter le monde tel qu'il devient et non tel qu'il est. L'Afrique a su préserver et nourrir, à la différence de l'Occident, le

e(e m)7(oJ0.2q1(r.)1(



la culture de référence de l'auteur. Ces objets sont l'un des vecteurs grâce auxquels la culture populaire s'infiltré dans le discours de l'auteur. Par exemple, un tabouret, une natte, un lit de bambou, quelques ustensiles culinaires tels qu'une marmite, unealebasse ou une gourde nous renseignent sur ce que l'on pourrait qualifier d'habitat traditionnel. Un fusil, un arc et quelques flèches, renvoient à la chasse ou à la guerre. La mention de denrées telles que les bananes, le manioc ou le sorgho, nous disent quelque chose sur les habitudes alimentaires au sein d'une communauté donnée. Les tam-tams, le tambour et les baguettes ont trait à la

:8 -1.0.003 Tw 5.41 0 Td0.783j-43.[c 01(3-32)0 Tw 1.108 0 Td(506j-43.48 -1.0.27



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

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

e,écenuee,alsibllu(i)-1(n,)1do(n)-12(t)8(-1(v)2(i)--3(t)-4e n)1(f28(a)1(i)-1(t)8(-1 d



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

Nous avons été frappés par le fait que, dans presque toutes les pièces qui abordent un sujet politique, figure une réplique rendant compte explicitement d'une certaine vision du peuple. Dans *La traversée de la nuit dense* (1972) de Zégoua Nokan par exemple, nous avons repéré : « On ne pourra plus te hacher, Afrique. On ne pourra plus te balafre le visage. Homme, tu seras fier d'être homme...

et la suspicion sont combinés en Afrique pour démobiliser, intimider,



## D'AUTRES TENTATIVES DE NOVATION

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

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

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

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

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





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

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

Je voulais écrire une pièce sur la mythologie noire contemporaine. Le



Cette nouvelle génération cherche à surpasser et à littéralement déconcerter les anciens en travestissant les thèmes et en brisant les rythmes : distribution plus libre des accents rythmiques, épanouissement d'un lyrisme mélodique, utilisation d'accords nouveaux qui enrichissent la virtuosité improvisatrice. K. Kwahulé a la sensation d'être un jazzman, de produire un jazz différent, un jazz théâtral et cinématographique. Il veut créer une dramaturgie moderne. Il travaille

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

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

LES FORM

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

Nous pourrions parler d'une sorte d'objectivité empruntée au nouveau roman s'il n'y avait pas cette urgence de « tout dire » et la présence théâtrale d'énonciateurs qui relaient les textes et les dirigent vers le public sans qu'ils aient la plupart du temps une identité psychologique.

de concevoir la réalité, a été repris sans que des intentions idéologiques

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

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

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

-1ib( c)(se1 Tw 1.30i1(-3)7-1) cine-1(eu Tw 1.30i1(-3)7)1(l Tdu11(-0j(l

---

## Ouvrages cités

Afrique noire: Écritures contemporaines. 2001. Théâtre / Public 158, Le théâtre de Gennevilliers.

ALBERT, Christiane. 1999. Francophonie et identités culturelles. Paris : Lettres du sud.

BABLET, Denis. 1975.

- . 1998. Jaz. Éditions Théâtrales.
- . 2003. Big shoot. Éditions Théâtrales.
- LABOU TANSI, Sony. 1981. La parenthèse de sang. Paris : Hatier.
- . 1986. Antoine m'a vendu son destin. Éditions Équateur.
- LAMKO, Koulsy. 1995. Tout bas ... si bas. Carnières : Lansman.
- . 2000. Le mot dans la rose. Carnières : Lansman.
- . 1976. Le soleil de l'aurore. Paris : P. J. Oswald.
- LARTHOMAS, Pierre. 2001. Le langage dramatique, (Sa nature et ses procédés), Manuel, (Le dit et le ndit). Paris : Quadrige, PUF.
- LIKING, Were Were. 1979. Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun (collectif) M. José Hourantier, Jacques Scherer, Paris : Nizet.
- . 1992. Un touareg s'est marié à une pygme. Carnières : Lansman.
- MOUËLLIC, Gilles. 1993. Entretien avec Koffi Kwahulé. Revue Créateurs Africains Septembre.
- . 2000a. « Mon idéal d'écrivain c'est Monk ». Entretien avec Koffi Kwahulé. Jazz magazine n° 504, novembre. Annexe V.
- . 2000b. Entretien avec Koffi Kwahulé. Africultures Décembre.
- N'DAO, A. Cheikh. 1969. L'exil d'Albouri suivi de la décision. Sénégal : P. J. Oswald.
- N'DEBEKA, Maxime. 1983. Les lendemains qui chantent. Paris : Présence Africaine.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. 1997. Reem1Tc 0: F01.5(0/4(0))JTJTCswa14D.00K05(.

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