

[Accueil](#)[Revenir à l'accueil](#)[Collection Archives de Williams Sassine](#)[Collection La malle de Sassine](#)[Collection 16. Archives de presse de Williams Sassine](#)[Collection Théâtre public n°158 : "Afrique noire : écritures contemporaines"](#)[Item](#)[Théâtre public n°158 : "Afrique noire : écritures contemporaines"](#)

Théâtre public n°158 : "Afrique noire : écritures contemporaines"

Auteur(s) : Jacques Chevrier ; Théâtre / public N° 158

Les folios

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît.

55 Fichier(s)

Citer cette page

Jacques Chevrier ; Théâtre / public N° 158, Théâtre public n°158 : "Afrique noire : écritures contemporaines", 2001/03/04

Consulté le 14/01/2026 sur la plate-forme EMAN :
<https://eman-archives.org/francophone/items/show/4135>

Copier

Description & analyse

Analyse 2001.03-04 Théâtre / public N° 158 : Afrique noire : écritures contemporaines. Un article de Jacques Chevrier : ouvrir la voie en enlevant les rails pp 25-27, paru dans Notre librairie en 1984

Contributeur(s)

- Élisabeth Degon
- Jules Musquin

Informations générales

Cote 16.4

Collation 55

Présentation

Date [2001/03/04](#)

Mentions légales

- Fiche : Élisabeth Degon, équipe francophone, Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS-ENS ; projet EMAN (Thalim, CNRS-ENS-Sorbonne nouvelle). Licence Creative Commons Attribution - Partage à l'Identique 3.0 (CC BY-SA 3.0 FR)
- Texte : Avec l'accord des ayants-droits de la famille Sassine, toute autre utilisation que la consultation est soumise à leur autorisation

Nombre de pages 55

Notice créée par [Jules Musquin](#) Notice créée le 09/09/2025 Dernière modification le 28/10/2025



Kossi Efoui, Festival des Francophonies, Limoges, 1992. [D.R.]

voyage : « Je marchais droit devant, j'écrivais dans mon livre ; « La terre est un point, un rond-point, un point de départ. »⁹ Il est celui qui sort de la prison et « se tient debout sur son orteil »¹⁰ pour voir au loin... Celui qui change le point final en points de suspension.

Points de suspension

*Au commencement, le conte est parti tranquillement, déambulant dans les rues, croyant que tout allait bien, qu'il trouverait tout partout. Le soir est tombé... et le soir l'a surpris pendant que tous attendaient que le conte soit dit... Récupérations**

L'écriture de Kossi Efoui est travaillée par le conte, mais celle-ci ne parvient jamais au rendez-vous. Il est détourné de sa route, s'égarer, passe à côté... Le poète a beau suivre les histoires qui passent, elles ne le conduisent nulle part.

Le conte reste suspendu à la parole des personnages, qui ne livrent que des bribes, différent sans cesse le récit, oublient, hésitent, ressassent... Les personnages de Kossi Efoui sont cloués par l'attente. Attente du prince charmant ou du retour annoncé de Darling V dans *La malaventure*, attente du tournage dans l'émission T.V. de *Récupérations*. Une attente qui fige et craquelle la parole et empêche toute histoire d'avancer. Le conte se laisse surprendre par la nuit des mémoires oubliées et n'arrive pas au rendez-vous. Pourtant il a arpenté toutes les rues de la vie, mais il s'est fragmenté, éparpillé, disséminé : « Maintenant, de petits bouts d'histoires sans fin, jamais. On se frotte les yeux, on pleure que ce n'est pas vrai... et ça continue pourtant. C'est dans l'œil que ça continue de plus en plus... »¹²

L'enjeu de ce théâtre n'est pas finalement dans l'attente, qui

ne peut qu'être déçue, mais dans le vagabondage qui nous entraîne en dehors de l'espace de la rencontre. L'enjeu est dans la suspension même, dans l'entre-dit. Le théâtre ne se joue pas là où on l'attend. Le trottoir de *La malaventure*, le plateau T.V. de *Récupérations* ou le studio de cinéma du *Petit frère du rameur* ne sont que les espaces du don de soi, du sacrifice, espace des personnages qui donnent en offrande leur questionnement au public. L'espace des personnages s'abolit pour un ailleurs qui cristallise, les rêves, les aspirations, les avenirs possibles :

*Je veux plus loin que cet avenir si proche que ça crève les yeux. Un avenir, c'est un vide de temps qu'on remplit de soi-même. Je veux remplir cet avenir de moi-même. Je veux mes empreintes. Jusqu'à ce que le temps prenne une forme de moi. Il me faut me frayer une voie dans ce temps, ou, quand le temps s'arrêtera, je me retrouverai à nouveau seule. A chercher quoi ? A cacher quoi ? A sauver quoi ?*¹³

L'écriture s'inscrit dans un entre-deux qui est le théâtre même, *L'entre-deux rêves...* comme le dit si bien le titre même d'une des pièces de Kossi Efoui. Le drame est finalement ce qui se joue dans cet espace entre deux consciences qui tentent de partager une réalité et qui la construisent pour le spectateur, mais c'est une réalité derrière laquelle, il doit courir, car c'est une réalité *conté(e)* sur le trottoir de la radio, une réalité en suspens entre deux consciences, une réalité volatile, qu'on ne peut retenir.

Coups de poing

*Boxeur ! Vas-y Ali, vas-y ! T'es une abeille, Ali. Tu voles, tu piques, tu repars. Gauche, gauche, gauche. Ton jeu de jambes, Ali, ton jeu de jambes. Crochet ! Direct ! Pique, pique ! Mon entraîneur qui gueule ! La foule qui hurle ! Moi je danse, je danse, je danse et je massacre. Et je désose et je pétine... et je coupe en morceaux et je mange au piment fort... Récupérations**

Kossi Efoui cisèle les dialogues comme des combats où les mots esquivent, piquent, sonnent, explosent l'interlocuteur. La référence à la boxe est très présente dans son théâtre, que ce soit *L'entre-deux rêves de Pitagaba*... où il est question d'un boxeur qui est dans le coma, ou *Que la Terre vous soit légère*, où boxer est une obsession du Traqueur.

La rencontre théâtrale s'orchestre un peu à la manière d'un combat, comme l'annoncent d'ailleurs les personnes dans le prologue de *L'entre-deux rêves de Pitagaba*...

Parasol : ...N'oublie pas. Nous sommes deux couteaux tirés. Et que ça fasse clang-clang !

Parapluie : Deux couteaux tirés, Foi de Bouffon Parapluie.

Parasol : Que tous ces nerfs débandent sans préavis.

Parapluie : Touch pas.

Parasol : Allez Cherche !

Parasol : Je me tâte.

*Parasol : Dis voir !*¹⁴

Les coups sont ceux qui font tomber les masques, ou en font naître de nouveau : « J'ai gagné mon premier combat. Quand je me suis regardé dans le miroir, j'ai ri de mon visage gonflé comme un masque de Carnaval. »¹⁵

Ce sont les coups qui plongent dans la léthargie ou font sortir du coma prénatal, qui réveillent la naissance et suscitent un cri primal, ce pouvoir de parole qui nous laisse croire que l'on peut blouser la mort. La danse aérienne du boxeur ressemble à celle du funambule. La chute est le K.O. Car le boxeur-funambule a rendez-vous avec sa mort, chaque coup est un mot qu'il assène, une victoire contre l'anéantissement. Et cette danse de mort qu'est l'écriture se résume à « une his-

Bibliographie

Théâtre

Le carrefour, Théâtre Sud n°2, L'Harmattan, 1990. Premier prix du Concours Interafrique 1989. Création à Lomé par Nivaquine et Koliko, mise en scène Tola Koukoui, présentée au Festival "off" d'Avignon en 1991. Traduction anglo-américaine Gill Mac Dougal, Ubu Repertory Publication.

Récupérations, Lansman, Carnières, 1992. Création Grégoire Ingold et l'auteur, Kiroshasa, 1991. Création version ancienne par L'Atelier Théâtre de Lomé, 1997, mise en scène Kangni Alemdjorodo. Traduction polonaise, revue Dialog. *La malaventure*, Lansman, Carnières, 1993. Ecrite en résidence d'écriture, Maison des auteurs de Limoges. Création à Limoges, 10^{me} Festival des Francophonies, mise en scène Max Eyrolle. *Le petit frère du rameur*, Lansman, 1995. Mise en espace à la Maison du théâtre et de la danse, Epinay-sur-Seine, 1993, dans le cadre de la manifestation "Regards contemporains", direction Grégoire Ingold et l'auteur. Création en 1996, mise en scène Nadine Varoutsikos.

Que la terre vous soit légère, Le bruit des autres, Solignac, 1996. Création à L'Hexagone de Meylan, Compagnie du Jour, 1996, mise en scène Mamadou Dioume.

Happy End, in *Brèves d'ailleurs*, Actes Sud-Papiers, 1997. Atelier, Maison du Geste et de l'Image, Théâtre International de Langue Française, mai 1997. Mise en ondes, France Culture, mars 2001.

Le corps liquide, in *Nouvelles écritures*, vol. II, Lansman, Carnières, 1998. Création à Douai, janvier 1998, mise en scène David Conti.

L'entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio, Acoria, Paris, 2000. Enregistrement dans le cadre de la biennale Dak'Art 92.

Autres écrits

Indépendance Cha cha cha sur fond de blues, nouvelle, Sépia, 1992. Prix de la Nouvelle Afrika n°1, 1992.

Les coupons de Magali, nouvelle, Le Monde diplomatique, décembre 1992. Prix de la délégation générale de la langue française 1992.

Sans nom propre, nouvelle, in *Les chaînes de l'esclavage*, Apogée, 1998.

La polka, roman, Le Seuil, Paris, 1998.
La fabrique de cérémonie, roman, Le Seuil, Paris, 2001.

toire qui tire au sort comme toutes les histoires. Si elle te tombe dessus... Si tu cours, elle court. Plus vite elle te retombe dessus. Si tu lui fais la tête elle te ligote sur place, et si tu l'ignores elle s'en contrefiche. Elle t'a déjà crevé les yeux. »¹⁷

Sylvie Chalaye

1 - Kossi Efoui, *La malaventure*, Lansman, Carnières, 1993, p. 7.

2 - Kossi Efoui, *Le corps liquide*, in *Nouvelles écritures*, vol. 2, Lansman, Carnières, 1998, p. 54.

3 - Kossi Efoui, *L'entre-deux rêves de Pitagaba* conté sur le trottoir de la radio, Acoria, Paris, 2000, p. 46.

4 - *La malaventure*, op.cit., pp. 7-8.

5 - Ibid., p. 8.

6 - Kossi Efoui, *Que la terre vous soit légère*, Le Bruit des autres, Solignac, 1996, pp. 7-8.

7 - Cette version a été montée par Kangni Alemdjorodo avec l'Atelier Théâtre de Lomé, et présentée au MASA 99.

8 - Kossi Efoui, *Que la terre vous soit légère*, Le Bruit des autres, Solignac, 1996, p. 9.

9 - Ibid., p. 46.

10 - *La malaventure*, op. cit., p. 7.

11 - *Récupérations*, Lansman, Carnières, 1992, p. 39.

12 - *La malaventure*, op.cit., p. 24.

13 - *La malaventure*, op.cit., p. 27.

14 - *La malaventure*, op.cit., p. 52.

15 - *La malaventure*, op.cit., p. 13-14.

16 - Ibid., p. 41.

17 - *L'entre-deux rêves de Pitagaba*, op.cit., p. 25.

Entretien avec Kossi Efoui

Né au Togo en 1962, Kossi Efoui fait des études de philosophie avant de se tourner vers le théâtre. Il remporte le Prix du Concours Théâtral Interafrique de RFI en 1989 avec *Le carrefour*. Une pièce qui inaugure cette radicalité des écritures africaines contemporaines qu'il n'aura de cesse d'approfondir dans les nombreux textes qui suivront, tant sur le plan théâtral que romanesque. A côté d'une dizaine de pièces, créées en France et en Afrique, il a récemment publié deux romans au Seuil : *La polka* (1998) et *La fabrique de cérémonie* (2001).

Vous appartenez à cette nouvelle génération de dramaturges qui commence surtout à partir des années 90 et qui s'inscrit dans une espèce de rupture. Les auteurs des années 70, et encore des années 80, étaient dans une certaine imitation par rapport à la création théâtrale occidentale, et ce qui me paraît intéressant dans les écritures des années 90, c'est qu'elles proposent une "rupture inventive".

Je crois que nous avons appris à tourner le dos au regard occidental. Notre génération n'est plus ni dans l'imitation, ni dans la réponse ou la réaction. Si l'on prend l'espace de la langue française, qui est la langue dans laquelle nous écrivons et lisons, elle est perçue comme un espace de traduction. Dans cette langue, j'ai lu des Français, des Américains, des Italiens, des Japonais, des Espagnols, des Sud-Américains... Par conséquent, ce qui me nourrissait dans mon travail d'écriture ce n'était pas le rapport idéologique au regard occidental mais toutes ces individualités créatrices qui faisaient irruption. Et la langue française n'était que la librairie où je pouvais trouver tous ces grands gaillards-là. J'ai tout naturellement tourné le dos à ce discours oiseux qui veut qu'on décrypte le travail d'un créateur africain à travers le prisme de son rapport à l'Occident.

C'est avec Sony Labou Tansi que cette rupture s'est affirmée, d'abord sur le plan linguistique, puis sur le plan dramaturgique. Considérez-vous que vous faites partie de ces auteurs "d'après Sony Labou Tansi" ?

Si nous avons une parenté avec Sony, c'est que nous sommes tous allés boire à d'autres sources. J'avais déjà écrit ma première pièce avant de lire le théâtre de Sony. Je me suis dit : « Tiens, ça ne ressemble à rien. » « Rien » pour moi voulait dire tout ce que j'ai pu lire à travers ma culture scolaire. C'est la leçon que j'ai reçu de Sony : « Voyage, va boire à d'autres sources ! ». Ce qui me fait penser qu'il y a une famille d'esprit, c'est cela : nous qui sommes tous des enfants des Indépendances, avec toute l'ironie macabre que cela suppose, nous sommes tous allés boire ailleurs, à d'autres sources.

Quelles sources ?

Ce n'est pas forcément du théâtre. En fait, ce que Sony a inventé c'est un traitement de la langue. Il ne se réfugiait pas dans l'exercice dialectal : il attrapait la langue comme un matériau et faisait ce que fait n'importe quel écrivain, quelle que soit la langue dans laquelle il écrit. Dans *Les mots*, Sartre dit : « ceux qui n'aiment pas mes livres disent que ça sent le fort en thème. » Et il répond : « Je ne connais pas

appeler aux régions lointaines de la fable ou du conte. Comme Koltès qui imbrique dans *Sallinger*²⁸ l'histoire avec moralité d'un brigand pillant un voyageur avare jusqu'à ce que s'ensuive la mort de sa femme et de sa petite fille, Koffi Kwahulé insère entre les dialogues de *P'tite-Souillure*, la dimension de l'épique. Le récit du siège de la cité d'Ourgash par le terrible et sanguinaire Hajik, déplace le seuil de l'affrontement entre Ikédia et la famille qu'il tient en otage pour ouvrir sur une temporalité différenciée, celle du roman absolu, du décalage poétique, de la punition symbolique. Seule la métaphore de la ville assiégée parvient à arracher aux êtres leur secret enfoui et presse Ikédia de provoquer l'incendie. Mais dans l'énonciation de l'histoire quelque chose nous est donné et aussitôt repris. Car l'abstraction est faite de toute moralité. Ainsi que le remarque très justement François Bon, l'emploi des didascalies chez Koltès peut être sujet à caution. Comme s'il s'agissait d'une parenthèse, la vengeance d'Alboury décrite par Koltès comme un prolongement onirique de l'action pourrait demeurer aussi hypothétique qu'un dessin sur le sable, si elle n'était pas traduite à la scène. La représentation de *Combat...* serait elle-même un acte théâtral incomplet si elle n'était pas soumise par la lecture des *Carnets de combat de nègre et de chiens* à l'interprétation mentale. « Ce qui est impressionnant – écrit-il à propos des rites funéraires accomplis par les femmes pour recouvrir les cadavres des ouvriers²⁹ –, c'est comment une telle image peut être le pivot central de tout le choc initial de l'invention du texte, mais justement parce qu'elle ne pourra être identiquement reprise dans son dispositif, le travaillerà comme manque ou comme appel. »³⁰

Curieuse nécessité, pour des auteurs de théâtre, d'une didascalie sur laquelle s'appuie implicitement un dispositif théâtral qui concède aux acteurs de s'écartier des pistes du jeu pour devenir aussi les spectateurs de leur profération. L'événement du drame ne suffit plus, il faut qu'au delà de la scène se manifestent les échos du monde, et qu'opère le charme d'une transcendance que seul le récit peut prendre à sa charge. Le choix d'une échappée vers les multiples métamorphoses du roman, comme le suggèrent les cahiers de travail de Koltès, ses romans *Prologue* et *La fuite à cheval très loin dans la ville*³¹ ainsi que les nouvelles de Koffi Kwahulé, dont l'extraordinaire *Babyface*³², confirment la nécessité du lointain au théâtre. Hors champ, les couches sédimentaires de l'histoire ancienne accomplissent un travail de mise en abyme qui modèle, fracture le lieu théâtral et érode la consistance des personnages en empêchant le recours à un jeu psychologique.

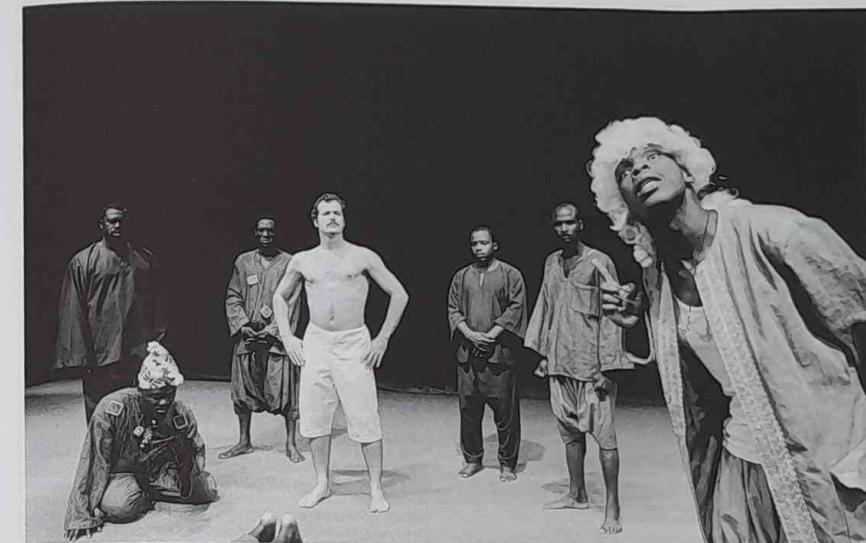
Lorsqu'il faut que les comptes soient apurés, tout redouble fiction et monstruosité. Et de façon abrupte, sans élucidation. Il semble alors n'y avoir d'autre issue, dans l'immediat présent de ce théâtre conditionné par les liens du sang, que sacrifice, folie, suicide ou affrontement mortel entre des âmes effrayées.

Une stratégie de la combustion

Le rapace enfonce, enfonce et enfonce sa tête aveugle dans les cuisses offertes de Mozâti. Et Mozâti voit en elle une lumière aussi grosse que le soleil. Mozâti sent la gêne me parcourir tout son sang en même temps que la lumière s'enfuit. se rétrécit, de plus en plus lointaine.
*Babyface*³³

Dans les deux écritures, la figure féminine supporte à elle seule le poids de la condamnation antérieure. Ce que nous

pourrions définir comme une stratégie de la combustion semble passer inévitablement par le sacrifice rituel d'un avenir à naître. Tout comme France, la petite fille de *Chocolat*, le film éponymous de Claire Denis³⁴, la Léone de *Combat...* est une héroïne foudroyée. Façonnée par la brutalité ordinaire, poussée d'un homme à l'autre, Léone se consume sous le regard indifférent d'Alboury : « Je crois – constate Léone – que j'ai un diable dans le cœur, Alboury ; comment je l'ai attrapé, je n'en sais rien, mais il est là, je le sens. Il me caresse l'intérieur, et je suis déjà toute brûlée, toute noircie en dedans. »³⁵ Devenue sa propre ennemie, elle s'inflige un châtiment qui dénonce l'immensité d'une question raciale qu'elle ne peut pas imaginer résoudre : « Je crois que c'est seulement après beaucoup de vies d'hommes ridicules et bornées, brutales et braillardes comme sont les vies des hommes, que peut naître une femme. Et seulement, oui seulement après beaucoup de vies de femmes, beaucoup d'aventures inutiles, beaucoup de rêves irréalisés, beaucoup de petites morts, alors seulement, alors peut naître un nègre, dans le sang duquel coulent plus de vies et plus de morts, plus de brutalités et d'échecs, plus de larmes que dans un autre sang. »³⁶ Dans la scène finale de *Chocolat*, France, meurtrie par le renvoi de son boy Protée, le rejoint au garage où il répare les mains dans le cambouis, un moteur à combustion. De l'impeccable livrée blanche au débardeur souillé de graisse, le nègre a plongé dans l'insondable noirceur d'un mutisme total. « Est-ce que ça brûle ? », demande l'enfant, espérant restaurer le lien que les adultes ont détruit avec celui qui fut l'initiateur comme l'esclave de ses jeux. Aveuglée par sa propre confiance, France pose sa main à côté de celle de Protée sur un conduit brûlant. Les cicatrices de la main sans plus de passé ni d'avenir de France, le visage automutilé de Léone sont les marques d'une damnation dont elles ignorent le commencement et la raison profonde. Si Koltès comme Claire Denis semblent indiquer une possible rémission (Léone quitte le chantier à bord d'un camion, France abandonne l'idée de retourner sur les lieux de son enfance), Koffi Kwahulé, lui, semble l'éradiquer pour crucifier ses héros dans une stérilité radicale. « Quand l'inquisiteur lui a dit qu'elle était une femme à viol, Jaz s'est sentie coupable » [p.79], écrit Koffi Kwahulé. Ses personnages féminins, livrés en pâture à la torture de la question, servent de monnaie d'échange dans un commerce humain où chaque nouveau prophète est un violeur, où « personne ici ne viendra vous taper sur l'épaule et vous dire : Prenez et mangez, ceci est ma chair, prenez et buvez, ceci est mon sang ».³⁷ Réplique d'Iphigénie, Bintou, le sexe agrandi par le couteau de Moussoba, est saignée sur l'autel familial ; Angie, fragilisée par ses pulsions incestueuses³⁸, submergée par une superstition irrationnelle, se laisse posséder par le diable ; Mozâti, trompée par Babyface³⁹, est pénétrée par un vautour qui lui arrache le cœur. Transformée par son meurtre en icône virginal, la nymphomane de *Big Shoot*⁴⁰ est empalée par un tison ardent, puis souillée dans sa chair morte par une semence infructueuse. Le viol récurrent est ici parabole d'une trahison, d'un amour dénaturé par le *bizness*⁴¹ et symbole d'un arrachement à soi qui anéantit tout projet de procréation. Comme le suggère Léone : « Lorsque je regarde un Blanc et un Noir, un homme ou une femme, un riche et un pauvre, je dis : à quoi pensent les femmes ? Car il s'en est bien trouvé une femme pour donner la mamelle et écouter brailler l'un et l'autre sans écraser ça d'un bon coup de talon. » Victimes consentantes d'un passé qui réfute toute idée de fraternité entre les hommes, les femmes supportent le fardeau du péché



Fama de Koffi Kwahulé, mise en scène de l'auteur, 1998. A droite : Dji Nessimé dans le rôle du Suiveur, un « Africain corrompu et fuyant qui tisse autour de lui des relations aux apparences trompeuses ». [Alain Chambareaud]

originel⁴² comme le constat d'une inévitable condamnation des personnes à n'être que le reflet d'une histoire commune qui s'enchevêtre inexorablement à leur vie. Elles se coulent dans une mise en scène préexistante qui détermine leur destin particulier. Il n'est d'échappatoire que dans le refus d'une condition de naissance et dans la sublimation sacrificielle. Foudroyées, anéanties, elles renaissent de leurs cendres sous l'apparence d'un phénix dont les ailes obscures recouvrent l'immensité du ciel, affranchies par cette image à la fois troubante et apocalyptique qui niche la bête sauvage dans le cœur de chaque homme : un grand oiseau vert au dessus de la prairie, avec dans ses serres un chiot aux yeux de femme, et son hallement tout près de l'oreille. »⁴³

Entre chien et loup

Je t'ai prévu, dès le début j'aurais pu te mettre à quatre pattes et me répandre en toi, l'inonder de moi. Impunité. Mais je me suis abstenu de le faire parce que cette fois, je veux créer un véritable chef d'œuvre. Pas des trucs sales, pervers, glauques.
*Big Shoot*⁴⁴

Soyons égaux, à égalité d'orgueil, à égalité d'impuissance, également désarmés, souffrant également du froid et du chaud. Votre demi-muidité, votre moitié d'humiliation, je les paie de la moitié des miennes.

*Dans la solitude des champs de coton*⁴⁵

Si le théâtre de Koltès n'évoque jamais frontalement la question des antagonismes raciaux, il traite constamment de la présence de l'autre comme d'une menace paralysante. La peur de l'étranger prélude du duel avant l'échange. Dans un premier temps, l'écriture de Koffi Kwahulé s'est attachée à

cerner une figure ambivalente, celle du Noir américain déraciné (*Cette vieille magie noire*), celle de l'immigré combinard (*Les créanciers, Il nous faut l'Amérique*⁴⁶), celle d'un Africain corrompu et fuyant qui tisse autour de lui des relations aux apparences trompeuses (*Fama*⁴⁷, *Babyface*) ce *hustler*⁴⁸, qui survit entre boxe et combines et dont Baldwin⁴⁹ dit qu'il se conforme d'avance au rôle qu'on a prévu pour lui. Mais les pièces de la maturité effacent les caractéristiques identitaires devenues subsidiaires pour se concentrer sur la nature d'un face à face, d'un dialogue nerveux, chuchoté et hurlé, front contre front, peau contre peau, frère contre frère. Il convient de rapprocher *Big Shoot*, la pièce la plus récente de Koffi Kwahulé, de ce magnifique paradoxe qu'est *Dans la solitude des champs de coton* et d'aboutir à une définition élargie d'un conflit qu'implique une logique de territoire. Un lieu précaire, provisoire – une ligne brisée entre deux fenêtres éclairées, un coin de rue dans *La nuit juste avant les forêts*⁵⁰, une cage de verre translucide ou peut-être les murs carrelés d'un abattoir dans *Big Shoot* – suffit à cerner une inquiétude, à provoquer un déséquilibre. Comme le remarque Serge Saada : « C'est le lieu (et sa dégradation) qui impose des règles nouvelles. Il conduit à l'affrontement en ce sens que dans ces territoires isolés il s'est créé un ordre différent d'où naît une notion de justice très lointaine du sens de l'équité mais plus proche de celle d'une justesse en conformité avec le décor. »⁵¹ La question raciale s'est dissoute au profit d'une loi obscure qui condamne les êtres à la survie. Il s'agit d'un combat à livrer pour ne pas disparaître, comme d'un équilibre instinctif des forces qui remplace toute morale. « Tout se passe comme si le ghetto, fonctionnant désormais en circuit fermé et se cannibalisant lui-même, s'était perfectionné en ordre de domination si pur et si opaque que les seules

Bibliographie

Le Grand-Serpent et 1+1=1, inédites, créées à Abidjan par Guédéba Martin, 1981-1982.

Cette vieille magie noire, Lansman, 1993. Grand prix Tchicaya U Tam'si/Textes et dramaturgies du monde, 1992.

That Old Black Magic, Ubu Repertory Theater Publications, New York, 1993, traduction en américain Jill Mac Dougall, mise en espace à l'Ubu Repertory Theater de New York, 1993.

Little-Jazz, traduction en allemand Véronika Beiweiss.

Lecture scénique dirigée par Jean Boillot, Théâtre de la Cité Internationale de Paris, juin 2000.

et son petit ami l'appelle Samiagamal, in *Brèves d'ailleurs*, Actes-Sud Papiers, 1997. Mise en lecture par l'auteur, mai 1999, Studio-Théâtre de la Comédie-Française.

Bintou, Lansman, 1997. Ecrite en résidence à la Maison des auteurs du Festival de Limoges. Création Gabriel Garan au TILF, 1997.

Bintou, Editions Verlag der Autoren, Francfort, Allemagne, 2000, traduction en allemand Olivier Ess, mise en espace Wulf Twiehaus à la Baracke de Berlin, 1999.

Bintou, traduction en italien Gianni Poli, mise en espace Teatro di Genova / Daniela Giordano, mai 2000.

Bintou, traduction en anglais Jill Mac Dougall, mise en espace Saundra Mc Clain, Ubu Theater de New York, juin 2000.

Bintou, traduction en anglais John Clifford, lecture scénique au Royal Court de Londres, Dawn Walton, juin 2000.

Bintou, traduction en allemand Johannes Westphalen, création prévue en juin 2001, Theater Zerbrochen de Berlin.

Il nous faut l'Amérique I, Acoria, 1997. Création Festival d'Avignon Off, 2000, par Yves Sauton au Théâtre Pulsion.

Fama, Lansman, 1998. Création septembre 1998 par l'auteur au Centre Culturel Français d'Abidjan. Création française 15^e Festival des théâtres francophones de Limoges.

La dame du café d'en face, Editions Théâtrales 1998. Prix SACD / RFI 94. Mise en lecture Denise Bonal, Théâtre de la Cité Internationale.

Traduction en bulgare Assen Zidarov, Revue Panorama,

stratégies de sortie et de résistance disponibles sont les tactiques d'autovictimisation qui en s'aggravent, aboutissant à ce qui a les allures d'un suicide collectif », constate le sociologue Loïc Wacquant⁴⁶. Des individus non identifiables sont devenus les incarnations d'un système vêtu qui ne parvient plus à expurger ses crimes. Il n'y a plus d'entités distinctes, mais des êtres semblables, à peine séparés par l'épaisseur d'un papier à cigarette, appartenant à la même histoire, à la même race, à la même famille. Leur confrontation a lieu à cette frontière poreuse entre le client et le dealer, le flic et le voyou, la sentinelle et l'ennemi, dans une lutte fratricide.

« Tu vis dans la lenteur ; tu poses les mots les uns après les autres, sans hâte, telles les notes d'un piano bégue. Tu ne bouges pas, tu ne remues pas, jamais la vie en toi ne protège. Au contraire tu t'achumes à briser tous les obstacles qu'inlassablement j'éduie contre ta fin, comme si tu étais pressé de rencontrer ton propre foudrolement. »⁴⁷ (*Big Shoot*)

Sans plus d'identité sexuelle ou culturelle, sans matérialité, l'acteur « criminel » ne se nomme pas. Il est *Man dans Prologue* ou *Stan dans Big Shoot*, une figure banale, terriblement ordinaire. Devenu invisible, absorbé par le tissu social, il agit sans mobile apparent, et sa violence apparaît gratuite, nonchalante. Sans contours définis, il n'est plus qu'une silhouette entrevue, qui n'a de consistance que par l'adresse qui lui est destinée. Il ne vous reste plus qu'à admettre que

Sofia, 2000.

Jaz, Editions Théâtrales, 1998. Crédit juillet 2000 au Teatro Fontanone di Roma, mise en scène Daniela Giordano, traduction en italien Gianni Poli. Crédit janvier 2001, Teatro Due di Roma, mise en scène Marisa Mirenda.

Village fou, ou Les déconnards, Acoria, 2000. Prix UNESCO du MASA '99. Avignon 98, Chapelle du Verbe Incarné, mise en scène Sidiki Bakaba et l'auteur, diffusé sur France Culture.

Babyface (nouvelle), in *Le marchand de fables est repassé*, Editions Luc Pire, Bruxelles, 2000. Mise en jeu par l'auteur, Nuit du Millénaire, Rencontres d'été, La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon 2000.

P'tite Souillure, Editions Théâtrales, 2000. Ecrite en résidence d'écriture, La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Lauréat des Journées d'Auteurs, Théâtre des Célestins, Lyon. Chantier de création Serge Tranzovez, septembre 2000, Culture Commune de Loos-en-Gohelle, Scène Nationale.

Big Shoot, Editions Théâtrales, 2000, écrite en résidence d'écriture, La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Mise en lecture par l'auteur, Festival des Météores, Douai, mars 2000. Traduction en allemand en cours.

Les créanciers, in *Voci migranti*, Lunaria, Rome, 2000, créée en 1998 par le Nord-Ouest Théâtre, mise en scène René Pareja.

El Mono, écrite en résidence d'écriture, Byblos, Liban, avril-mai 2000. Lecture par l'auteur, octobre 2000, Centre Wallonie-Bruxelles.

Blues pour Sonny, d'après la nouvelle *Sonny's Blues*, James Baldwin, créée à Avignon Off 2000 par Greg Germain, Chapelle du Verbe Incarné.

Autres publications

La jeune fille au gousset, nouvelle, Africultures n°10, 1998. *Abu roi de Jarry*, étude critique, Bertrand Lacoste, 1993.

Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain, L'Harmattan, 1996.

cet étranger qui vous fait face est une partie de vous-même. Il n'y a plus dès lors, dans le récit, ni rupture, ni césure, mais ces paroles qui s'enchevêtrent et qu'il faut rendre à chacun tout en écoutant l'ambiguïté du silence qui les étreint.

Alix de Morant

1 - Cf. Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre, l'image du Noir au théâtre (1550-1960)*, Paris, L'Harmattan, 1998.

2 - Jean Genet : *Le condamné à mort*.

3 - Jean Genet, *Les nègres*, Marc Barbezat/L'Arbalète, 1958 ; réed. Gallimard/Folio, Paris, 1980.

4 - « Puisque le racisme enferme le nègre dans un rituel qui le contraint de porter un masque, le statut du nègre au théâtre nous entraîne dans un processus gigogne que Genet s'amuse à pousser à son paroxysme par le jeu des masques blancs et du cirage noir. Fabriqué par le regard de l'autre, le nègre est intrinsèquement un comédien puisqu'il porte le masque que lui impose le Blanc. Ainsi, seul le théâtre peut soulever le masque, car la superposition des masques finit, grâce à une dénégation mise en abîme, par en briser l'épaisseur pour atteindre l'essence de l'être. » Sylvie Chalaye, op.cit., p. 386.

5 - Lumineux ceux qui sont en normalité avec la société et possèdent ainsi un territoire où se poser ; nègres d'ombre les errants déclassés, marginaux, « enviers » de l'autre fuyant toujours les trous noirs de la nuit. Mais ces lieux de ténèbres, labyrinthe menaçant où le troc, le viol et le meurtre sont monnaie d'existence, laissent en permanence, malgré la peur au ventre, l'inconnu devant soi. » Bernard Despentes, in *La nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, La Bartavelle éditeur, 1993, p. 73.

6 - Aux pièces inédites de Koltès, il faut ajouter *Le jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet*, dont la date de composition est incertaine. Il est ici fait plus précisément allusion à *Qui est là*, une recherche théâtrale de Peter

Brook, Festival d'Automne à Paris, 1995-1996 et à l'interprétation du fantôme du père d'*Hamlet* par l'acteur Sotigui Kouyaté.

7 - Bernard-Marie Koltès, *Les amertumes*, Paris, Minuit, 1998 (adaptation du roman de Maxim Gorki, *Enfance*, Strasbourg, 1970), *Sollinger* 1977 publié chez Minuit en 1995, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985.

8 - Bernard-Marie Koltès, in *Les amertumes*, programme original du spectacle en seize tableaux mis en scène par l'auteur, Strasbourg, 1970.

9 - Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989.

10 - *Quai ouest*, op.cit., p. 19.

11 - *Combat de nègre et de chiens*, op.cit., p. 19.

12 - *Des solitudes des champs de coton* 1986, *Le retour au désert* 1988, Paris, Minuit.

13 - Koffi Kwahulé, *P'tite-Souillure*, Théâtrales, Paris, 2000, *Jaz*, Editions Théâtrales, Paris, 1998.

14 - « Le Nègre est la dernière grande superstition de l'homme blanc. » Koffi Kwahulé, *Cette vieille magie noire*, Lansman, Théâtre à viv, 1993, p. 48.

15 - En 1988, Koltès traduit pour Luc Bondy *Le conte d'hiver de Shakespeare*.

16 - « Contrairement à ce que pensait Koltès, certains de ses personnages, les Noirs en particulier, sont plus compliqués à cause de leur grande abstraction. Alibour en souffre, pas autant qu'Abad, dans *Quai ouest*, qui lui est vraiment difficile à jouer. Pour que l'on comprenne qu'il ne veut pas parler, il aurait fallu qu'il parle à un moment donné. » Patrice Chéreau, propos recueillis par Samira Bonvoisin, Michel Fournier et Jean-Claude Lallias : « Le lien durable avec un auteur contemporain » in Koltès, *combats avec la scène*, Théâtre aujourd'hui n°5, CNPD, 1^{er} trimestre 96, p. 45.

17 - « Le prix que paye le Noir pour devenir intelligible consiste à s'apercevoir fin de compter qu'il n'a rien à dire. (vous m'avez appris le langage, dit Caliban à Prospero, et mon seul profit est de jurer maintenant) ». Cf. James Baldwin, notes auto-biographiques, in *Chronique d'un pays natal*, 1955, Paris, Gallimard 1973 pour la traduction française, p. 51.

18 - *P'tite-Souillure*, op.cit., p. 90.

19 - « La mère de Nouofia, lorsqu'on l'eut prévenue de la mort de son fils sur le chantier des Blancs, décida malgré les avertissements qu'on lui donnait, de se risquer jusqu'à là-bas, afin de poser des branches sur le corps pour le protéger des oiseaux. Cependant, par précaution, elle se couvrit le visage de peinture blanche, afin que la mort, qui rôdait par là-bas, ne la reconnût pas pour ce qu'elle était. » *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, op.cit., p. 117.

20 - Koffi Kwahulé, *Bintou*, Lansman, 1997.

21 - *Jaz*, Editions Théâtrales, 1998.

22 - Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard 1966.

23 - *Jaz*, op.cit., p. 78.

24 - Cal, *Combat de nègre et de chiens*, op.cit., p. 125.

25 - *P'tite-Souillure*, op.cit., p. 97.

26 - *Sollinger*, op.cit., pp. 53 à 57.

27 - « Les femmes couvrent en cachette les corps des ouvriers morts de branches et de palmes pour les protéger du soleil et des vautours. Dans la journée, dans l'activité du chantier, les camions passent dessus, et la nuit venue, les femmes reviennent poser de nouvelles branches sur le corps pour protéger des oiseaux. Cependant, par précaution, elle se couvrit le visage de peinture blanche, afin que la mort, qui rôdait par là-bas, ne la reconnût pas pour ce qu'elle était. » *Carnets de Combat de nègre et de chiens*, op.cit., p. 116.

28 - François Bon, à propos des *Carnets de Combat*, in *Pour Koltès*, Essai, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000, pp. 39, 40.

29 - Bernard-Marie Koltès : *Prologue et autres textes*, Paris, Minuit, 1991.

30 - Koffi Kwahulé, *Babyface*, in *Le marchand de fable est repassé*, Bruxelles, Editions Luc Pire, 2000.

31 - *Babyface*, op.cit., p. 73.

32 - *Chocolate*, film de Claire Denis, scénario Jean-Pol Fargeau, 1988.

33 - Léone, in *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 70.

34 - Léone, une idée des vies successives, in *Combat de nègre et de chiens*, op.cit., p. 124.

35 - *La dame du café d'en face*, Théâtrales, 1998, p. 43.

36 - *Cette vieille magie noire*, op.cit., p. 81.

37 - *Babyface*, op.cit., p. 3.

38 - *Big Shoot*, Editions Théâtrales, 2000.

39 - Babyface vit de ce que l'on nomme broadmoney et qui désigne littéralement de l'argent de gonzesse. Un argent soutiré aux femmes sans contrainte physique mais pour service rendu et qui paraît appartenir à une prostitution masculine. Cf. Loïc Wacquant, « The zone », in *La misère du monde*, sous la direction de Pierre Bourdieu, Paris, Le Seuil, 1993, pp. 81 à 204.

40 - « Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartiennent pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont

assimilés. Léone sent la sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle ; elle ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'être le morceau d'une âme, comme disent les nègres. Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer son sens ou sa nature : cette condamnation est dessinée derrière elle de façon immémoriale et apparemment précise. Celle des Noirs qui semble plus enviable, elle voudrait échanger, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus coûteux, plus con, plus court. » Bernard-Marie Koltès, in « Comment porter sa condamnation », entretien avec Hervé Guibert, paru dans *Le Monde* en février 1983 et publié dans *Bernard-Marie Koltès*, Alternatives Théâtrales, n°35/36, juin 90.

41 - *Carnets de Combat*, op.cit., p. 19.

42 - *Big Shoot*, op.cit., p. 126.

43 - *Dans la solitude des champs de coton*, op.cit., p. 58.

44 - *Créanciers*, créé en 1998 par le Nord-Ouest Théâtre dans une mise en scène de René Paréja. *Il nous faut l'Amérique*, Editions Acoria, Paris, 1997.

45 - *Fama*, Lansman, 1998.

46 - « Le verbe *to hustle* désigne en effet un champ d'activités qui ont en commun de requérir la mise en œuvre d'un type particulier de capital symbolique : soit la capacité de manipuler les autres, de les tromper, au besoin en alliant la violence, à l'astuce et au charme dans le but de générer un profit pécuniaire immédiat ». Cf. Loïc Wacquant, « The Zone », op.cit., p. 181.

47 - « Le Noir est presque toujours en train de jouer un rôle : c'est là une partie seulement du prix que lui coûte sa place dans la société. Il apprend en effet à jauger très exactement la réaction qu'espère l'étranger qui lui fait face et la lui donne avec un naturel désarmant. » James Baldwin, op.cit., p. 54.

48 - *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988.

49 - Serge Saada, « Le territoire et la logique de l'affrontement », *Un théâtre de l'imminence*, in Alternatives Théâtrales n°35/36, juin 90.

50 - Loïc Wacquant, op.cit., p. 195.

51 - *Big Shoot*, op.cit., p. 32.

Entretien avec Koffi Kwahulé

Auteur et metteur en scène, Koffi Kwahulé est né en Côte d'Ivoire. Formé à l'Institut National des Arts d'Abidjan, à 23 ans il rejoint l'école de théâtre de la Rue Blanche, à Paris, tout en poursuivant des études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle. Traduites en plusieurs langues, ses pièces sont créées en Europe et en Afrique. De *Cette vieille magie noire* (1993) aux plus récents *Jaz* (1998), *P'tite-Souillure* (2000) et *Big Shoot* (2000), l'écriture de Koffi Kwahulé est travaillée par le jazz. Et ce rapport au jazz dépasse largement la simple thématique, il habite son écriture de l'intérieur et structure la poétique de son théâtre, comme la musicalité de la langue.⁴⁹

Le jazz a-t-il toujours fait partie de votre univers ?

Je suis venu au jazz très tard, au début des années quatre-vingt. J'avais entendu en allumant un soir la télévision les dernières notes d'une émission qui se terminait. Il s'agissait d'une chanteuse et d'un saxophoniste, et en voulant retrouver de qui il s'agissait, je suis tombé sur Coltrane. Et là, ça a explosé. Par chance, c'était *Lush Life*, un album qui n'était pas encore *free*. Cette musique sereine et dense, presque douce, a été une très belle initiation.

Vous êtes auteur, êtes-vous sensible aux écrits sur le jazz ?

Je lis beaucoup les entretiens avec les musiciens de jazz, mais très peu d'essais sur le théâtre. Mon rapport au théâtre, à l'art en général, est structuré par ce que disent les musiciens de jazz. J'ai l'impression que leur perception de leur art, et de l'art en général, est plus juste, plus immédiate. Et en même

temps très profonde, très pertinente. Ils parlent d'eux-mêmes, de leur expérience personnelle, et de la manière dont cette expérience peut être prise en charge par toute une communauté.

Dans *Cette vieille magie noire*, et pour la première fois dans votre travail, il y a des musiciens de jazz, qui sont aussi comédiens. J'aimerais que vous nous parliez de cette présence physique des jazzmen dans plusieurs de vos pièces.

Un musicien de jazz ne sera jamais un musicien comme un autre. Il y a quelque chose de magique dans le rapport à l'instrument, dans la manière d'envahir l'espace, magie qui n'existe dans aucune autre musique, pas même la musique africaine. J'utilise donc la présence du musicien comme matière poétique. J'ai toujours perçu le jazz comme une musique théâtrale. Un orchestre philharmonique vient pour produire un son, tandis que dans le jazz, il y a une dimension visuelle. Sa façon de se proposer comme son évoque déjà un *son-image*. Beaucoup de jazzmen sont presque naturellement des comédiens : Armstrong, Wallers, Gillespie... Je voulais montrer cette dimension théâtrale.

On perçoit très nettement une évolution dans votre écriture, de *Cette vieille magie noire*, où il y a le désir évident d'imposer le jazz dans la mise en scène, à la pièce intitulée *Jaz* (1998), où votre écriture est habillée par le jazz.

Mon outil de travail, c'est la langue française, et, que je le veuille ou non, j'entretiens avec cette langue des relations conflictuelles, à cause de mon histoire. Je ne suis pas né français.

Un jour on m'a dit : tu parles français. Comment, dans mon travail, dépasser ce conflit ? Pour ne pas subir cette langue, il faut que je la fasse sonner autrement. D'où la nécessité d'avoir avec elle une autre relation, une relation musicale. C'est une façon de me l'approprier. Je suis donc en situation de transcendance, de dépasser ce qui m'a été imposé. L'évolution de ma relation au jazz passe par là : le jazz n'est plus quelque chose qui vient en aval, mais en amont, il est dans le projet. Il est évident que je n'écrirais pas aujourd'hui *Cette vieille magie noire* de la même manière. Je savais que le jazz était déjà une nécessité, mais je n'étais pas encore conscient que cela devait passer par l'écriture. Avec *Jaz*, l'enjeu est clair : écrire un texte qui, sans avoir besoin de musique au sens propre, est en lui-même du jazz. Ceci a fait évoluer mon rapport à l'écriture. Avant, je cherchais une histoire, ou un thème, et j'écrivais. Aujourd'hui, avec des pièces comme *Big Shoot*, *P'tite-Souillure* ou *Jaz*, je pars d'un embryon d'histoire. Je ne sais pas, même après les avoir écrites, quels en sont les thèmes. Je ne peux plus dire : ça parle de telle ou telle chose. Simplement, je sentais que je devais prendre quelque chose à un bout et l'amener jusqu'à où ça pouvait me porter.

Dans *Jaz*, on sent une présence continue de la musique, comme dans un solo où les changements de vitesse sont permanents, mais sans jamais oublier la pulsation, le swing. Je ne sais si c'est aussi abouti, mais c'est ça qui m'intéresse. Je me considère vraiment, sincèrement, comme un jazzman. C'est mon rêve le plus absolu. Je ne produis pas des sons au sens où en produit un musicien, mais j'aimerais que l'on éprouve la même chose au contact de mon écriture qu'au contact de la musique de jazz. Je pense toujours en termes musicaux : ce n'est pas le sens d'un mot qui m'intéresse, le sens viendra tout seul si la musique est juste, si le son est juste, si le rythme est bon. Dans *P'tite-Souillure* ou dans la dernière pièce que j'écris, *El Mona*, la plupart du temps il y a trente personnes qui parlent à la fois. Les voix se superposent,

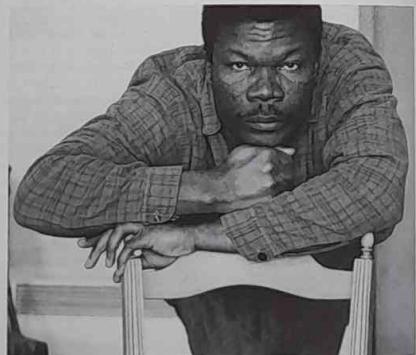
s'entrecoupent, et cette simultanéité se retrouve également dans les événements : il y a toujours plusieurs choses qui se passent. La hiérarchie n'est plus très nette, comme dans le *free jazz* qui a radicalisé les apports du *bebop*. La difficulté est alors d'obtenir quelque chose d'homogène. C'est le but de mon travail actuel. Le jazz n'est plus quelque chose qu'on voit, c'est quelque chose qu'on entend dans les mots. Dans *Big Shoot*, rien, absolument rien ne l'évoque directement. J'espère qu'aujourd'hui je ne plus besoin de signaler que c'est du jazz. Pour le dire avec humour, avec *Jaz*, j'ai laissé tomber une lettre, avec *Big Shoot*, il ne reste plus que la chose. Inutile de la nommer. (Rires.)

En exergue de *Jaz*, vous écrivez cette belle citation de Dizzy Gillespie : « Qu'on fasse beaucaup ou peu de notes n'a pas d'importance, il faut simplement que chacune de ces notes ait un sens. »

On pourrait remplacer, pour parler de l'écriture, *notes par mots*. Que chaque mot ait un sens... Un sens émotionnel, comme les notes de musique. Pour être tout à fait franc, je n'ai pas l'impression d'emprunter au jazz, mais d'être moi-même un jazzman qui produit un autre type de jazz. Je me pense moins comme dramaturge que comme jazzman. C'est une façon d'être au monde qui fait qu'on est jazzman. C'est être dans la question et non pas dans la réponse. Je pense que d'autres auteurs ont ce même rapport au monde. Ils sont donc eux aussi jazzmen, même à leur insu.

Cette écriture-jazz est aussi la préoccupation de Toni Morrison.

C'est une passion véritable. Coltrane et Morrison. Son écriture, bien sûr, qui doit beaucoup au jazz, mais aussi son discours, qui ne simplifie rien. *Jaz* est une forme d'hommage à Toni Morrison, à son roman *Jazz*, dont la construction est d'une complexité et d'une évidence remarquables. Je me pose la même question pour Toni Morrison que pour Parker ou Coltrane : comment font-ils pour penser cela ? Comment se faire écrire à ce point ? La première violence, c'est celle qu'on accepte pour soi-même. On ne se contente pas de mettre les choses en forme, on se fait violence. Coltrane a dû à chaque fois se faire violence, aller puiser dans les zones les plus douloureuses. C'est peut-être de là que vient la sensation de déséquilibre propre au jazz.



Koffi Kwahulé. [D.R.]

Et à Thelonious Monk en particulier...

Le musicien dont la respiration m'intéresse le plus, celui qui a une musique d'écrivain, c'est Monk. Monk est pour moi un écrivain plus qu'un musicien. J'aime la respiration de Monk autant que l'énergie de Coltrane. *Big Shoot* est inspiré de Monk comme *Jaz* de Coltrane. Le personnage de Stan dans *Big Shoot* est pour moi un personnage monkien, avec ses déséquilibres, ses absences, ses audaces. Mon idéal d'écrivain, c'est Monk.

« Se battre pour ne pas se laisser définir par les autres » : cette manière dont vous définissez votre travail, selon la formule que Catherine Bédarida reprend dans un article du Monde, peut convenir à tous les musiciens de jazz !

Ralph Ellison disait que la difficulté pour un écrivain noir qui vit dans une société blanche, c'est de révéler vraiment ce qu'il ressent. Il y a tellement de gens qui savent ce qu'un Noir est censé devoir écrire, comme il y avait tant de gens qui savaient ce que les musiciens de jazz devaient jouer. Souvenez-vous des sifflements contre le *bop*, puis vingt après, contre Coltrane. Mon théâtre est aussi une affirmation. Je n'ai jamais prétendu écrire un théâtre africain. Ce que les gens croient être un théâtre africain est une chose déjà morte. C'est une manière de fixer le Noir dans l'être, de refuser au Noir le devenir. Mon écriture n'est pas africaine, elle ne porte que ma propre expérience, et elle est irremplaçable, avec ses failles et ses faiblesses. Mais je veux faire partager cette expérience : ce que j'aime dans le théâtre, c'est la nécessité de la présence de l'autre. Sans cette présence, le théâtre n'existe pas.

Il y a plusieurs exemples aujourd'hui de présence du jazz sur les scènes de théâtre. Pensez-vous qu'il s'agisse là d'un signe ?

De la proximité entre jazz et théâtre, je m'en rends compte aujourd'hui. Le théâtre européen ne s'est pas préoccupé du jazz, mais je suis persuadé que les auteurs, notamment ceux issus de l'immigration, vont s'en inspirer de plus en plus. Cette musique va s'affirmer comme une présence importante sur les scènes d'Europe. Les immigrés venus d'Afrique, quel que soit leur niveau d'intégration, seront toujours quelque part à côté. Et c'est cette façon d'être dans la marge qui va conduire à certain type d'écriture. Ce sera de l'art européen, mais au creux de cet art, il y aura quelque chose d'autre, un hiatus, qui sera de l'ordre du jazz. On retrouve là la part douloureuse du jazz, même pour ceux qui n'en écoutent pas. Il s'agit d'un rapport différent au monde. On prend conscience aujourd'hui que le jazz est le son de ce monde, le son de notre siècle. L'écriture, pour être pleinement contemporaine, a besoin de sons contemporains. Le jazz est une musique qui se renouvelle sans cesse. Elle est, pour beaucoup de créateurs, le son de notre époque, avec ses imperfections et ses conflits. C'est notre musique à tous, la fierté de notre siècle, et elle inspire les créateurs partout dans le monde. C'est une musique profondément théâtrale, dans sa brutalité, dans l'évidence de sa présence. Je ne sais pas pourquoi le théâtre ne s'est pas saisi depuis longtemps du jazz : ce sont deux arts de l'éphémère, deux arts qui nous échappent, deux arts de l'échec. Ce sont des frères, finalement. Ils disent la même part d'humanité.

Gilles Mouëlic, Paris, 6 octobre 2000
Entretien pour Jazz Magazine

* Une version longue de cet entretien a fait l'objet d'une première parution dans le numéro 509 (novembre 2000) de la revue *Jazz Magazine* (remerciements à Philippe Carles).

Paroles de metteurs en scène

Serge Travnouez

Ancien membre du groupe d'acteur de Didier-Georges Gabilly, Serge Travnouez crée en 1994 le Maski Théâtre et monte avec sa troupe, à la Cité Internationale, *Le partage de midi* de Claudel qui remporte le prix du syndicat de la critique. Il réalise par la suite plusieurs spectacles dont notamment *L'Orestie d'Eschyle* au Théâtre de Nanterre-Amandiers en 1997, *Gauche Uppercut* de Joël Jouanneau en 1998, *Agar des cimetières* de Brahim Hanafi au Théâtre Gérard Philipe et dernièrement *Prométhée* de Rodrigo Garcia au CDN de Caen. En octobre 2000 dans le cadre des "Petites formes" de la manifestation "L'Afrique en Créations" organisée par l'A.F.A.A. à Lille, Serge Travnouez a présenté un chantier de création, préfiguration très prometteuse d'une création à venir de *P'tite-Souillure*.

Comment s'est faite la découverte du texte de *P'tite-Souillure* ? Je crois savoir qu'il y a eu un compagnonnage avec Koffi Kwahulé, mais comment est né le désir de travailler sur ce texte ?

Au départ, l'envie était d'abord de travailler avec Koffi Kwahulé, mais ce n'était pas sur ce texte-là puisqu'il n'exista pas encore. J'avais une proposition d'un théâtre de Caen, le Panta Théâtre, qui fait une sorte de festival intitulé "Écritures contemporaines" et qui propose à des metteurs en scène de travailler pendant dix jours avec un groupe d'acteurs déterminé sur un auteur contemporain de leur choix. La démarche s'inscrit dans l'idée d'un travail sur un texte en cours d'écriture. Entre temps, j'avais lu *Bintou* et *Jaz*, c'étaient les deux seules pièces que j'avais lues de Koffi Kwahulé, et j'étais à la fois très intrigué et passionné par cette écriture. C'est ainsi que j'ai demandé à Koffi s'il accepterait de participer à ce travail avec moi. A l'époque je devais monter *Combat de nègre et de chiens* de Koltès et je lui avais demandé de faire une contre-proposition à la pièce, en somme le point de vue de l'Africain sur l'écriture de Koltès. Mais Koffi m'a dit : « Ecoute, on peut se rencontrer, mais je suis en train d'écrire une pièce et quand j'écris une chose j'ai du mal à en écrire une autre en même temps. J'ai déjà écrit deux scènes que je peux t'envoyer si tu veux ; on pourrait travailler là-dessus si ça t'intéresse. » J'ai donc reçu par fax ces deux scènes de *P'tite-Souillure*, et c'est vrai que ma curiosité a tout de suite été piquée et j'ai dit : « OK, on va, on travaille là-dessus. »

Comment s'est déroulé ce travail ?

Pendant les dix jours de travail au Panta Théâtre, Koffi a écrit deux autres scènes. J'ai donc fait un premier travail sur quatre scènes d'une pièce dont je ne connaissais ni le début ni la fin. Au début, Koffi avait quelques appréhensions : il était inquiet qu'un travail sur un texte qu'il n'avait pas fini d'écrire lui coupe l'influx. Or cela a au contraire accéléré son processus d'écriture : de voir les choses s'expérimenter a sans doute éclairci des intuitions qu'il avait sur son texte. Une fois que la pièce a été terminée, quelques mois plus tard, il me l'a envoyée en me disant : « Voilà, j'aimerais

vraiment que tu puisses t'en emparer. » Et moi j'ai été très heureux de la pièce dans sa globalité car je voyais que non seulement ça confirmait les promesses contenues dans les quatre scènes sur lesquelles j'avais travaillé, mais en plus j'y voyais une cohérence supplémentaire que je n'avais évidemment pas au départ.

Pour en revenir à l'origine de votre rencontre, le projet par rapport à Koltès était intéressant parce qu'on établit souvent un parallèle, comme le fait notamment Alix de Morant, entre Koltès et Kwahulé.

Je trouve que chaque auteur a son originalité et les comparaisons peuvent être réductrices, mais c'est vrai que c'est Koltès qui m'a amené à Koffi ; il était un des auteurs que j'avais lus qui pouvait être sensible à cette écriture-là, qui avait des sources d'inspiration communes, une musicalité de l'écriture qui pouvait faire penser à Koltès...

On a l'impression qu'il y a une communauté de pensée dans le travail...

Oui, oui. Il y a peut-être aussi le fait que Koltès était fasciné par l'Afrique. En même temps, il avait cette capacité de dire : « Je ne parle pas de l'Afrique ! » Et je pense que c'est une position juste pour un auteur occidental. Mais c'est vrai qu'il y a de nombreuses connexions entre les deux.

Qu'est-ce qui dans Bintou et Jaz, vous avait décidé à vouloir travailler avec Koffi Kwahulé ?

La première chose à laquelle je suis sensible, c'est la dimension musicale et poétique d'un texte, et je trouve que l'écriture de Koffi est extrêmement musicale, c'est-à-dire très rythmée et très poétique, mais pas dans le sens évanescent. C'est une écriture qui atteint immédiatement les zones sensibles, c'est-à-dire qu'avant même de passer par le phénomène de l'analyse, on est tout de suite en alerte. En outre, et pour parler des thèmes, Koffi touche toujours à des sujets très forts, mais en même temps on ne voit pas les choses arriver, elles vous « tombent » dessus. Je ne sais pas comment dire cela mais à chaque fois ça m'a fait cet effet-là : je démarrais la pièce, je ne savais pas trop où j'allais et à un moment donné j'étais pris malgré moi d'émotion, j'étais souvent face à une violence même... Les choses chez lui se font par glissements pour nous amener à l'essentiel de façon très progressive jusqu'à ce que, de façon inéfable, nous soyons contraints de regarder la chose en face. Que ce soit le viol dans Jaz ou l'excision dans Bintou, ce sont des choses qu'on présente mais, en même temps, quand elles arrivent elles nous atteignent de plein fouet. Koffi est quelqu'un qui est capable de parler de la violence réelle, celle qui est faite au corps, à l'intégrité de l'individu.

Dans votre parcours, on devine un intérêt pour les mythes et la poésie, vous avez notamment travaillé sur Claudel, vous avez monté L'Orestie et je crois que vous préparez un Prométhée. Retrouvez-vous cette dimension mythique dans l'œuvre de Koffi Kwahulé ?

Je ne sais pas si c'est ce qui m'a d'abord intéressé, mais je pense que je retrouve cette dimension. Ce qui me touche dans ses textes, c'est qu'il y a des choses que j'ai du mal à élucider immédiatement, sans doute parce qu'il est aussi d'une autre culture, disons d'une double culture. Et j'aime bien le fait de devoir faire un chemin, qu'il y ait une vraie démarche par rapport à ses propositions d'écriture et à ses références. En tout cas, je sens cette dimension-là, je dirais toujours allégorique, mythique, même si je ne suis pas toujours

capable de nommer le mythe originel qui se cache derrière. Je n'entends pas par mythe la figure exemplaire initiale, non, non... Bintou, par exemple, c'est une tragédie, l'histoire de l'individu face au groupe et qui finit, au bout d'une démarche radicale, par en payer le prix.

Et dans P'tite-Souillure ?

Dans P'tite-Souillure, c'est un peu différent. La structure joue avec des données plus immédiates qui sont quelquefois le drame bourgeois, le cinéma, mais sans jamais y être assimilée... C'est une pièce qui fait le va-et-vient entre des archétypes très anciens et des références beaucoup plus modernes. C'est très cinématographique, non pas parce qu'on y trouve des projections, mais au niveau de la structure même de la pièce, avec des effets de montage, des ellipses... En même temps, à aucun moment l'écriture est simplement cinématographique, c'est ce que j'aime bien chez Koffi Kwahulé ; à aucun moment la référence n'est naturaliste. Au début de P'tite-Souillure, par exemple, on a un personnage qui marmonne un texte dont on ne connaît ni les tenants ni les aboutissants sur Nabuchodonosor ; on se dit : qu'est-ce que c'est ?... J'adore vraiment son sens de l'énigme ; il nous donne des pistes et puis on met un temps fou... parfois on est un petit peu perdu, pourtant il y a toujours à un moment donné la résolution si on est à l'écoute, mais elle n'arrive presque jamais ni quand, ni là où on l'attend. Dans la pièce, il y a donc au début ce texte du père sur Nabuchodonosor qui resurgit à la fin comme une sorte d'allégorie venue reformuler toute la thématique de la pièce : l'idée qu'une fois que la peur est entrée dans la forteresse il n'y a même plus besoin d'agir pour sa destruction. En même temps, j'en ai parlé avec lui, c'est ce qui est très drôle, c'est une fausse référence biblique, construite de toute pièce ; il est faussaire au sens noble de terme. Il est capable de créer une allégorie qui est complètement inventée et qui paraît pourtant exemplaire. Pour Nabuchodonosor, j'ai cru que c'était une allégorie tirée de la Bible, à cause du style, ou ce type d'histoire n'existe même pas dans la Bible. C'est quelqu'un qui maîtrise suffisamment les codes de l'écriture pour les réinventer.

Vous parlez d'énigme et c'est vrai qu'il y a quelque chose qui peut fonctionner comme une intrigue policière...

Tout à fait. C'est même posé ainsi à un moment donné. A partir du moment où il y a un étranger qui entre dans la maison, c'est le film policier, le film d'horreur... Mais ça ne tombe jamais dans le mauvais cinéma. C'est plutôt l'utilisation d'un genre pour raconter des choses fondamentales. La pièce commence comme un film policier parce qu'un individu débarque et veut mettre le feu à la maison. On ne sait pas pourquoi, et quand on a compris pourquoi, ce n'est même plus l'essentiel, car il s'est passé autre chose de plus fondamental qui est la révélation de chaque individu, de ses fractures... Quand on a compris le sens de l'énigme, on se rend compte qu'elle n'était qu'un prétexte pour révéler des choses beaucoup plus enfouies.

La pièce avance en effet comme une espèce de trou que l'on creuserait, plus on y entre, plus elle se dérobe...

Le problème c'est que lorsqu'on décide d'aller y voir on peut le regretter. Plus on va y voir, plus il faut voir ; à un moment donné, cette quête-là n'a plus de limite, jusqu'à ce qu'on se mette à déterrer les vieilles reliques. Il y a un vertige dans cette quête parce qu'elle met en jeu l'histoire, que ce soit l'histoire de la famille ou l'histoire générale. Elle met en jeu l'inconscient, jusqu'où il faut aller chercher les

mécanismes initiaux, et pose la question de la responsabilité pour nous placer finalement – et c'est un peu ambigu ce que je vais dire là... – face au malaise du vertige.

Il y a aussi « le masque » justement, c'est-à-dire cette idée du secret qui est contenue dans le fait que ce personnage-là n'est jamais perçu comme un humain mais comme « le masque ». Cela vous a-t-il posé des problèmes de mise en scène ?

Plutôt des questions, beaucoup de questions, oui. J'aime cette idée du « masque »... d'ailleurs c'est très beau quand la mère en parle à la fin, c'est celui qui ne laisse rien paraître, l'impossible, l'immobile. Le plus dangereux, ce n'est pas ce qui bouge mais ce qui ne bouge pas. Je crois que c'est très important, ce passage-là, quand la mère dit que ce qui la dérangeait le plus en lui c'était le fait qu'elle n'arrivait pas à lire, à interpréter ; elle était face à l'inconnu absolu, cette chose qui ne se livre pas du tout. Et cette différence absolue qu'on ne peut même plus nommer, interpréter met hors de soi. C'est ce qui provoque le comportement complètement fou et irrationnel de la mère. Le masque fonctionne plus comme un révélateur de celui qui regarde que comme une chose qui agit en soi. Par ailleurs, je trouve fantastique l'idée de quelqu'un qui gagne sa vie en étant masqué. C'est très beau que ce soit un substantif : « le masque ». On ne dit pas chez nous : un masque. Et tout d'un coup, dans la pièce, c'est devenu une personne-masque, un masque.

Cela est propre aux cultures africaines : le masque, c'est tout le personnage, c'est l'acteur avec tout son costume et la sculpture qui cache son visage qu'on appelle le masque. Dans la façon dont vous avez dirigé Victor de Oliveira, qui jouait Ikédia, on sent très vite qu'il va être le fils du masque parce qu'il a lui aussi cette impossibilité ; on ne sait pas qui il est vraiment, mais peu à peu il se déploie jusqu'à la danse de la fin. Entre le début, où il y a une sorte de recroquevillage, et le déploiement à la fin, il y a presque une métaphore du secret et du déploiement de la vérité.

Oui, pour moi, c'était important de le prendre littéralement comme le fils du masque, donc un masque en devenir. Et puis la meilleure façon de créer le trouble c'est de ne rien donner, comme un samouraï. Je voulais en même temps que ce parcours soit initiatique pour lui ; il n'est peut-être pas encore « le masque » mais à la fin il le devient, même s'il s'en débarrasse après. A ce propos, je voulais que la danse du père se dérègle une fois prise en charge par le corps du fils, comme si ce dernier tentait de l'expulser de son corps une fois son parcours achevé ; un peu comme si le fils, qui a toujours porté en bandoulière les ossements du père, se déchargeait enfin de ce fardeau.

Il y a un discours très fort sur l'image dans la pièce et je trouve très juste l'image du masque que vous avez utilisée dans la mise en scène, ce masque sans expression... Avez-vous l'intention d'interroger cette notion d'image ?

Dans mon travail, l'image arrive par accident ou après-coup. En fait, je pars du rapport à l'acteur et au texte ; je pars d'abord de l'écriture, de sa respiration, et j'essaie de remettre l'acteur dans cette respiration. Evidemment, je crée des images, mais je n'ai pas d'image a priori, c'est plutôt un processus tertiaire qui arrive quand j'ai déjà engagé des rapports de corps, de langue. En tout cas, l'image n'est jamais posée chez moi comme prioritaire. Quant au masque, je ne voulais pas me référer à quelque chose d'africain. Ce que j'ai senti dans



Isabelle Cagnat dans *P'tite-Souillure* de Koffi Kwahulé, 2000. Beaucoup de gens, note le metteur en scène Serge Travnouez, « m'ont dit que ce n'est pas une pièce africaine. Mais c'est quoi, un texte africain ? » [D.R.]

la pièce – et Koffi me l'a d'ailleurs confirmé –, c'est que Ikédia n'est pas obligatoirement un Africain, et son nom sonne tout aussi bien africain que japonais par exemple. En fait, il est le mystère de l'altérité. A ce moment-là, la question de l'image se pose dans la mesure où il amène un écran blanc sur lequel l'autre projette des images, construit un film. Comme Roberto Zucco qui est lui aussi un carrefour de projections ; Roberto Zucco n'existe pas, il est l'ennemi parce que tout le monde le désigne comme tel. C'est un centre vide, en cela il diffère de Ikédia : contrairement à Roberto Zucco, Ikédia agit. En tout cas, je ne voulais pas avoir une approche ethnologique du masque, ce qui aurait été réducteur.

D'où le choix délibéré de ne pas montrer les images du film Autant en emporte le vent par exemple ?

Oui. J'étais plus intéressé par un travail sur le son du film décalé. En revanche, pour la vraie création de la pièce, il y aura un vrai travail sur l'image. Pour ce chantier, j'ai préféré travailler en vidéo sur le masque, et sur les images d'un Eden dévasté parce que, pour en revenir à la mythologie, je pense que là nous y sommes, quand la mère parle de son jardin ; elle a construit un Eden mais le problème c'est qu'elle y a placé son mari et sa fille en Adam et Ève. Elle s'est trompée de distribution. Je trouve très importante l'idée du jardin comme espace idéal qui s'est renversé.

Vous disiez que vous travailliez sur les respirations du texte, mais comment faites-vous travailler les acteurs, pour en arriver à ce degré de gestualité quasi-simultanément chorégraphiée ?

Je pars toujours de l'écriture, mais j'ai un très grand souci du corps. Chaque jour de répétition, je fais deux ou trois heures de training avec les acteurs. J'organise donc le travail autour de l'engagement physique à la fois parce que ça a la vertu de les mettre ensemble et ça travaille l'instrument qu'est le corps. Mais ensuite, pour la construction de chaque personnage, je travaille à partir de l'écriture, seulement, à un certain moment, j'essaie de mettre à jour pour chaque acteur des signes récurrents : faire qu'un certain rythme de parole provoque un certain gestus. J'essaie d'appréhender la mise en scène comme un vrai travail d'écriture polyphonique, c'est-à-dire que le corps peut renforcer ce que dit le texte mais peut tout aussi bien raconter autre chose, contredire.

Dans *P'tite-Souillure*, comme dans presque tous les textes de Koffi Kwahulé, il y a une dimension irrationnelle, et je trouve que votre travail sur le corps réintroduit l'irrationnel.

C'est exactement cela. Je trouve très beau quand un acteur dit une chose et que le corps raconte autre chose, que ce qu'il affirme est en train de lui échapper. C'est ce qu'on observe, il me semble, dans la vie : souvent, la parole dit une chose et au même moment un regard, un geste vient apporter un contrepoint, une contradiction. Les écritures m'intéressent quand elles nous amènent à des endroits limites, des endroits de révélation, à toucher de l'inconnu. C'est ça le sommet de l'émotion pour moi.

Le décalage dans le travail de l'acteur dont vous parlez amène souvent une dimension ironique, burlesque...

Oui, mais cela existe déjà dans l'écriture de Koffi. Le connais-sant maintenant, je sais que c'est quelque chose de très drôle, de férolement drôle ; je trouve que c'est lui rendre justice que de restituer cette dimension-là.

Vous dites de la pièce : « C'est mordant, c'est drôle, c'est rythmé comme un quartet de jazz. » Il me semble que le jazz, qui est ontologique à l'écriture de Koffi Kwahulé, se retrouve aussi dans votre travail sur le corps.

En fait, ce qui m'intéresse, c'est comment je mets ensemble les acteurs et comment en même temps j'essaie de privilégier la partition individuelle ; comment on fait de la musique ensemble, surtout le jazz qui privilégie l'improvisation et le solo, toujours dans un ensemble cohérent. C'est exactement ce que j'essaie de faire avec des acteurs. Des signes communs, une écoute, une partition commune, des objectifs communs et, à l'intérieur de cela, privilégier une gestuelle, une identité, une rythmique propre à chaque acteur. C'est dans cette tension que se fait toute la création. Pour parler spécifiquement de l'écriture de Koffi, je dirai que ce qui fait jazz, c'est évidemment le rythme de la langue, le travail sur l'accident ; il n'y a pas de rimes mais de l'assonance, des renvois, le processus thème-variations-thème-variations. Ce que je trouve fondamental dans son écriture, c'est qu'il ose la dérive, tout le temps, qu'il ose le clin-d'œil en plein milieu, qu'il ose la citation sans qu'on perde le centre, le thème ; c'est-à-dire que, même si à un moment donné il se permet un solo, une tirade énorme, qui part dans une sorte de folie comme un saxo qui paraît dans des aigus, eh bien, quand on sort de là, on n'a pas perdu le thème. Jamais.

Que répondez-vous aux gens qui, après la maquette-spectacle que vous avez présentée à Culture commune, disent : « Mais, ce n'est pas un spectacle africain ! »

C'est vrai que j'ai été confronté à de telles réactions ; beaucoup de gens m'ont dit que ce n'est pas une pièce africaine. Mais c'est quoi un texte africain ? C'est quoi du théâtre africain ? Nous sommes en fait devant une question essentielle : quelle est l'attente du Français ou de l'Occidental vis-à-vis du théâtre africain ? Que veut dire "africain" ? Koffi est ivoirien, donc c'est plutôt du théâtre ivoirien ; c'est aussi du théâtre français vu son parcours, en un mot c'est du théâtre. On ne dira jamais par défaut à un auteur : c'est pas du théâtre français. Alors, pourquoi, tout d'un coup, se pose-t-on la question dans ce sens-là ? Moi, ce que je trouve plutôt intéressant chez Koffi, c'est que le fait qu'il soit africain lui donne un regard très aigu sur ce qui se passe dans le pays où il vit. Mais par dessus tout, c'est un auteur contemporain fondamentalement et puis c'est tout, qu'il soit africain ou non n'a pas d'importance.

Ce théâtre a-t-il pour vous une dimension politique ?

C'est un théâtre qui dérange et c'est ça qui m'intéresse ; c'est un théâtre qui perturbe, provoque, fait rire, fait réfléchir. C'est un théâtre très ludique qui ose parler de choses presque taboues. Quelqu'un m'a dit à propos de *P'tite-Souillure* : « C'est pas clair autour de l'inceste. » Oui, mais justement l'inceste ce n'est pas clair comme sujet. Je crois même que c'est ce que redoutent ceux qui se réfugient derrière des préoccupations vaguement africaniennes : tout d'un coup, alors que nous sommes venus voir du théâtre africain, c'est-à-dire un spectacle censé nous reposer de nos ennuis d'Occidentaux, avec de jolies petites histoires exotiques d'Africains, nous nous retrouvons face à la part enfouie de nous-mêmes.

Sylvie Chalaye, Paris, novembre 2000

Daniela Giordano

Daniela Giordano^a a récemment monté en Italie deux pièces de Koffi Kwahulé. *Jaz*, créée au Teatro del Fontanone à Rome, le 10 juillet 2000, un spectacle produit par la Compagnie Alcantara ; et *Bintou*^b, mise en espace au Teatro Duse à Gênes, le 15 mai 2000. Elle témoigne ici de son approche de metteur en scène.

*On dit que
en nous rythme une musique
que personne d'autre que nous ne peut entendre (...)*
On dit que cette musique c'est notre nom.

Dans cette formidable intuition poétique repose le secret de la poésie de Kwahulé, sa force innovante qui nous propose une dramaturgie riche d'un mouvement profond, panique, et qui s'exprime à travers tous les personnages dans un chant intime, une voix profondément personnelle et universelle, trouvant des échos dans le mouvement des astres et dans les explosions de la matière ; une religiosité qui envahit chaque créature de l'univers et qui, loin de tout danger d'instrumentalisation morale, réduit à néant l'erreur psychologique fondamentale d'une certaine dramaturgie bourgeoise pour créer un poème épique moderne.

Sur le plan sémantique, les personnages de Kwahulé soiennent leur propre identité nominale – Jaz –, soit s'en inventent une nouvelle – Bintou se fait appeler "Samiagamal" par les garçons qui constituent son gang. Un nouveau type

d'héroïne est née, dont la consigne est de sanctifier le monde par la beauté, consigne qui les condamne à un destin de solitude ou de mort prématurée. La beauté dans ces figures féminines n'a pas d'identité formelle : elle est un absolu que la société reconnaît comme invincible et révolutionnaire, et qui doit donc, comme un mal obscur, être extirpé.

Jaz

La ville de Jaz est un lieu où l'on ne rencontre aucun être humain, comme en témoigne, seule, encravante et asphyxiant, au travers d'interphones d'immeubles remplis de noms en ordre alphabétique, la présence d'un engorgement imprévu des cabinets qui provoque un écoulement de merde jusque dans la rue, et celle de réunions de copropriété qui décrètent des règles et exigent des paiements. A ce "no man's land au milieu de la cité", Jaz s'oppose, résiste, fait le don de sa beauté. Elle se livre à l'immeuble avec la conscience que « c'est sa présence qui l'illumine et le maintient encore dans un semblant d'humanité ». Une humanité qui se manifeste auprès d'elle par les escaliers dépeuplés et putrides de la copropriété, ou à travers un dimanche matin tranquille dans les latrines, « Place Bleu de Chine », sous l'aspect de « l'homme au regard de Christ », qui assassine pour toujours

son innocence. Dans cette cité-latrine, semblable à toutes les sociétés modernes, qui consomment et marchandent le moins acte de pureté, même le mendiant lépreux – un pauvre, donc – est soumis à ces règles. « Le don est avant tout dialogue », le corps devient communion, avec l'offre suprême de son incommensurable beauté. Quant à Oridé, l'amie de Jaz, « Oridé, belle à réveiller un mort », elle ne survit pas à la requête d'une pièce de monnaie par le lépreux auquel elle s'était donnée tout entière. « La pièce. C'est cette pièce qui a tué Oridé. » Et ce sont encore ses mots qui nous dévoilent la secrète vocation du destin conscient de ces femmes : « c'est là / dans cette gangrène éventrée sur le ciel / que l'homme a le plus besoin de beauté. »

Bintou

Le destin de Bintou n'est pas autre chose : Africaine, fille d'immigrés dans une société européenne, elle a treize ans, elle est énergie pure, non contaminée, virginal. Autour de son nombril, « autour duquel elle dansait », tournent comme des mouches les désirs, les frustrations, les rêves, les péchés d'une société, qui perçoit avec une extrême clarté l'impulsion subversive de cette force primitive. Son destin est marqué, scandé par une structure dramaturgique en tableaux



Daniela Giordano dans *Jaz* de Koffi Kwahulé. C'est la présence de Jaz qui maintient, dans le "no man's land" de la cité, « un semblant d'humanité ». « Une humanité qui se manifeste auprès d'elle par les escaliers dépeuplés et putrides de la copropriété... ». [D.R.]

semblable à un chemin de Croix et qui confie à un chœur de jeunes filles de l'âge de Bintou le témoignage sur sa vie et son calvaire, jusqu'à la mort. L'histoire de Bintou, agneau sacrificiel d'une société qui la désire jusqu'à la tuer, en tentant de réduire son incontournable vocation à la beauté et à la liberté à travers le rite de l'excision, n'est pas un drame de dénonciation sociale, ou un drame ethnique comme la nature des personnages pourrait aisément le laisser supposer. Bintou représente l'individu exceptionnel de toutes les époques et de toutes les latitudes, et on ne doit pas s'étonner de la symétrie qu'on peut établir avec l'histoire du Christ ; on reconnaît les prêtres possesseurs de la loi des pères (la famille de Bintou : la mère, oncle Drissa, tante Rokia), les apôtres (la bande des lycéens : Manu, Kelkhal, Blackout, qui eux aussi, comme les apôtres, se rebaptisent avec de nouveaux noms), Judas, celui auquel l'histoire a confié la tâche de trahir (P'tit Jean, le jeune drogué).

Partis pris

Les acteurs qui ont joué dans la mise en scène italienne de *Bintou* sont tous de race blanche, et ce fut un choix fort, qui n'a pas affecté la compréhension. Le Chœur présentait de façon épique les personnages, déclarant leurs nom, âge et ethnie. Le spectateur était donc libre de les voir blanches, noires ou jaunes, puisque, dans l'action dramatique, l'ethnie des protagonistes devenait subsidiaire, ce qui rendait plus fortement explicite la thématique universelle de l'histoire de *Bintou*.

Le personnage de Moussoba, « la dame au couteau », l'exciseuse, une figure à qui il échoit un rôle funeste, démoniaque, terrifiant, celui de l'ange vengeur de Dieu qui envoie les plaies d'Egypte dans l'Ancien Testament, celui qui a pour tâche de ramener l'ordre dans le Chaos, a fait l'objet d'un autre choix. Moussoba est le monstre qui tout être humain cache dans les replis de sa propre conscience, la peur ancestrale du noir et de la mort, l'inexprimable qui, une fois invoqué, engendre mort et destruction. Moussoba n'existe que dans l'esprit de l'homme qui décide de s'en servir, et c'est donc la famille de Bintou qui s'attribue ses répliques et qui agit pour elle, représentée par une grande boule noire toujours présente sur la scène.

Le rythme soutenu des tableaux narratifs a conduit à privilégier un jeu serré, syncopé, fortement musical, qui restituait, au moi et à la relation des acteurs sur scène, le climat d'une *jam session*.

Le son

La qualité de l'écriture de Kwahulé est intrinsèquement liée à cette musique des profondeurs, et la création sur scène du mystérieux rapport entre le jazzman et la voix de la femme dans *Jaz* est presque, en ce sens, l'énoncé d'un programme. L'auteur donne aux interprètes les règles du jeu, « un jazz qui, de temps à autre, troue/est troué, enlace/est enlacé par la voix de la femme ». Comme des amants, la femme et le musicien, un corps et une âme distincts, mêlent leurs langages, se cherchent, se fuient, avec violence et avec douceur, jusqu'à s'abandonner dans la rencontre et n'être plus qu'une seule voix. Mots qui deviennent notes, notes qui deviennent mots, actions qui deviennent pensées, dans une succession sans soupir d'images qui nourrissent des émotions. Mais tout doit être à sa place : chaque mot-note-action-pensée dit avoir un sens, et la recherche de ce sens, comme pour une métaphore philosophique — « on dit que / elle rythme d'une seule note... / une note qui on ne peut

entendre / qu'en imposant silence à ses oreilles » -, on découvre qu'il ne peut être autre chose que ce silence, première note dialoguée entre l'âme et le corps.

Daniela Giordano

1 - *P'tite-Souillure* de Koffi Kwahulé, Compagnie Maski Théâtre, étape de création dirigée par Serge Travnouze (28, 29, 30 septembre / Culture Commune-Scène nationale-Loos-en-Gohelle), avec Isabelle Cagnat, Isabelle Védié, Victor de Oliveira, Jean-Paul Dubois ; lumières : Pierre Stoerber ; son : AFAA, Culture Commune, Maski Théâtre.

Production : APIADA, Città di Castello
2 - Daniela Giordani, née à Rome; est diplômée de l'Académie Nationale d'Art Dramatique « Silvia d'Amico » (jeu). Elle a été l'interprète principale de spectacles dirigés par de grands metteurs en scène, parmi lesquels Luca Ronconi, Giancarlo Cobelli, Juri Lubimov. Elle a remporté la « Maschera d'Oro » de l'interprétation en 1993. Cette année, avec le Teatro Stabile di Gênes, elle sera Donna Elvira dans le *Don Juan* de Molière mis en scène par Marco Sciaccaluga, et Elmire dans le *Tartuffe* mis en scène par Bennett Besson. Metteuse en scène attentive à la dramaturgie contemporaine mondiale; elle a présenté des spectacles dirigés par elle en Europe, aux Etats

Unis et au Canada.
3 - Jaz a été créée au Teatro del Fontanone à Rome, le 10 juillet 2000, en première mondiale ; spectacle produit par la Compagnie Alcantara, avec Daniela Giordano (Jaz), Guido Giordano (musicien). Traduction de Gianfranco Poii. Musiques originales de Guido Giordano. Décor, costumes et mise en scène de Daniela Giordano.

4 - Bintou a été monté au Teatro Due à Gênes, le 15 mai 2000 ; mise en scène produite par le Teatro Stabile de Gênes, avec Orietta Notari (Bintou), Orlando Cinque (Mau), Paolo Serra (Kelkhal), Roberto Serpi (Blackout), Jeanne Vazzoler (la mère de Bintou, la mère de P'tit Jean), Davide Loria (l'oncle Drissa, Nesso), Alessia Giuliani (la tante Rokias), Antonella Carella (le Chœur), Alberto Scala (P'tit Jean), Massimiliano Caretti (Pitbul, percussions). Traduction de Gianni Poli. Musiques originales de Massimiliano Caretti. Décor, costumes et mise en scène Daniela Giordano.

Koulsy Lamko : la folie du papillon

Natasa Raschi

Koulys Lamko peut être considéré comme un génie éclectique tant il est vrai qu'il réunit à lui seul activités et centres d'intérêt multiples. Né à Dadour au Tchad en 1959, c'est en 1979 qu'il est obligé d'interrompre ses études au pays natal pour cause de guerre. Il choisit le Burkina Faso de Thomas Sankara et il y obtient une maîtrise en Lettres et Arts. Dix ans après, il réussit son DEA de Lettres en Côte d'Ivoire. Il se consacre alors à ses activités journalistiques et syndicales ainsi qu'à sa carrière d'enseignant et d'agent de conception au sein de l'Institut des peuples noirs. Son engagement dans la vie culturelle burkinabé se fait de plus en plus intense. Membre de l'Atelier Théâtre Burkinabé, il obtient le deuxième Prix du Concours Théâtral interafricain de RFI avec sa pièce *Ndo Kela ou L'initiation avortée*. Il se fait également remarquer comme nouvelliste avec *Regard dans une larme* (Prix Africa n°1) et *Un cadavre sur l'épaule* (Prix UNICEF/MUSE). En 1994, il donne vie à Kaléido Culturel qui se veut une agence d'animation culturelle de projets. Boursier Beaumarchais en 1992 et en 1995, il est un habitué du Festival International des Francophonies en Limousin. Ces dernières années, nous le retrouvons à l'Université Nationale du Rwanda et, grâce à cette nouvelle expérience, il vient d'inaugurer son entrée dans l'univers romanesque¹. Cependant, il est surtout connu en tant que comédien, chanteur et auteur de théâtre.

Bien qu'éclatée en apparence, l'œuvre dramatique de Koulys Lamko, n'est pas dénuée d'un projet sous-jacent, non pas seulement eu égard aux thématiques, mais aussi à l'écriture². À la première lecture, il n'est certes pas aisé de repérer l'objectif final vers lequel seraient tendus les multiples fils de cette production dramaturgique. Sa tension vers l'indécible et son charme protéiforme, tout comme certains détours aussi imprévisibles qu'incontournables, ne la laissent pas enfermer dans une définition qui impose toujours un cadre. Cependant, nous trouvons sur les plans de l'action, de l'écriture et de la symbolique, quelques éléments particulièrement significatifs et presque obsédants qui en font une cathédrale somptueuse où chaque pièce parvient à s'harmoniser avec le tout et, en même temps, à constituer un univers à part.

C'est le ravissement de la folie qui constitue sans doute le premier leitmotiv de cette symphonie dramaturgique.

Ndo Kela ou l'initiation avortée se situe dans une société gérontocratique où les jeunes osent se rebeller contre les

vieux, assumer à leur place le pouvoir, renier la tradition et imposer un nouvel ordre social. Ils déclarent que le salut découle du travail, de la solidarité et de l'intégrité morale, seuls principes aptes à renverser la gestion désastreuse de leurs prédécesseurs, des despotes aveugles. Sankadi se place en tête de la révolte et la foule l'acclame ainsi : « Nous voulons tous expérimenter la folie. La folie ! A bas le conseil des Anciens ! »¹ Mais en quoi consiste cette folie ? Dans le refus des biens matériels au profit du partage communautaire ; dans la négation de la suprématie de l'homme sur la femme intégrée au sein du nouveau Conseil – ce qui entraîne du même coup l'abolition de l'excision. Mais, ainsi que le prévoit Dénié, femme de Sankadi, on ne peut pas s'attaquer à une termitière géante, mains nues ! Et le héros mourra donc sous les coups des traîtres. Malgré cette condamnation finale, sa mort n'aura pas été vainne car tout laisse supposer des développements ultérieurs pour cette société où il a désormais semé l'espoir. Comme le dit le coryphée au cœur : « Chante, chante, ne pleure pas. Sankadi l'espion est immortel »²

— Santini ! l'espion est immobile... »

Papillons de nuit se déroule comme une pièce de théâtre dans le théâtre où le personnage-cible du Voyageur découvre seulement à la fin qu'il est la victime désignée par ses compagnons de planches. Il risque vraiment la folie à cause des avances toujours plus insistantes de La Serveuse, mais une fois le complot révélé, ils s'entretiennent sur leur activité qu'ils considèrent tous comme une véritable mission. De bouffon qu'il était, le ton se fait sérieux : l'homme de théâtre se veut souffre-douleur des maux qui gangrènent la société et porte-parole pour tous les autres, voix pour tous ceux qui n'ont pas de voix. Ainsi que le dit La Serveuse, leur rôle sur scène est celui d'entrainer la réaction du public en frappant avec force sur ses fausses certitudes. Elle insiste : « C'est avec une terrible rage au ventre, une inébranlable foi que j'affronte ces regards qui se posent sur mes mots... [...] J'essaie de les secouer avec mes spasmes de rire. Je bouscule le flegme, je titille, j'interroge, j'inquiète la sérénité. Je parle. J'abreuve de mes postillons. Mais changent-ils ? » Et la question reste justement sans réponse car l'important c'est de lancer "la bouteille à la mer" et de satisfaire par là la volonté de tout dire du héros, le Voyageur, face à la misère de son peuple et à sa condamnation à l'exil.

Tout bas... si bas porte sur scène un immense mensonge et signifie qu'il n'y a aucun fond à la bassesse de l'humanité, prête à croire à n'importe quoi pour sortir du gouffre où elle se meurt. Dans le « Quartier des accroupis », une jeune



Une humanité « prête à croire à n'importe quoi pour sortir du gouffre où elle se meut ». Lionel Parlier, Diarietou Keita et Mahmoud Said dans *Tout bas... si bas de Kouly Lamko*, mise en scène de Paul Golub, Festival des Francophonies de Limoges, 1998. (Alain Chambareaud)

fille crie aux quatre vents qu'une vieille a donné naissance à un enfant au bras pyrogravé, un messager des dieux. Aussi absurde que cette histoire puisse paraître, les délégations du monde politique, des médias et des différentes religions se disputent la primauté sur ce dernier miracle. Espoir aussi vide que nécessaire pour nourrir le creux de ces vies : la plus grande folie consiste dans le fait de briser les rêves d'une foule qui n'a désormais plus que ça. Par conséquent, la punition des coupables sera affreuse et irréparable.

Comme des flèches est une pièce de sensibilisation contre le SIDA, même si on ne le nomme jamais ou qu'on essaie d'en exorciser la portée néfaste en la définissant comme « Syndrome Inventé pour Décourager les Amoureux⁷ ». Et c'est justement d'amour qu'on parle d'un bout à l'autre de ce texte qui s'élève comme un superbe Cantique des cantiques des temps modernes. Le sentiment qui trône, alors qu'on s'attendrait à un panorama de mort et de désolation, est encore plus celui de l'amour-vie poussé jusqu'au don total de soi et à l'union parfaite de deux êtres fusionnés en une seule entité. Mais tout le monde ne peut pas s'élever à tel sentiment d'exclusivité. Qui peut jouir de cela caresse la folie puisque l'univers dans lequel il se trouve plongé ne prévoit que l'amour-violence obtenu par le viol ou la force, l'amour-marché de ceux qui pensent pouvoir tout acheter par leur argent, l'amour-trahison au détriment d'unions familiales pourtant sacrées. Dans cette foire de corps et d'âmes, « on boit ! Et on rit ! Mais on ne chausse pas... » Le dramaturge montre un long débat où différents personnages avancent des excuses pour refuser de se protéger et on comprend bien que le noyau de la question est là : fou est celui qui risque sa propre vie et celle de ses bien-aimés pour un caprice.

Pour Kouly Lamko, le verbe semble encore posséder des vertus ; en tout cas son style immédiat et délicat peut sans doute se vanter d'une prise directe sur le public. Il peut être terriblement sérieux lorsque, par exemple, il s'attarde à expliquer l'évolution de la maladie. Pareillement, il sait devenir grossier à l'occasion du déguisement de *Papillons de nuit* : « T'es un salaud de la bande de couillons qui me cocufient. Marie, ton théâtre : obscures coulisses, en l'air les jambes, et voilà ! Putasseries. »⁸

Même si exprimée de multiples façons selon les différentes pièces, cette folie omniprésente permet au dramaturge d'atteindre son but : créer une œuvre d'intervention sociale et de sensibilisation, un théâtre qui se veut utile. Et il l'affirme à haute voix : « J'apporte un sacré coup de main aux agents sociaux-culturels qui se la coulent douce dans les bureaux climatisés. Pour eux, je vais dans les villages, les bidonvilles, afin de faire de la sensibilisation. Fier je suis, parce que je crois que mon théâtre peut être utile aux miens. J'en ai fait mon crûdo. »⁹

Au niveau de l'axe symbolique, nous retrouvons deux images particulièrement importantes, à savoir la termitière et le papillon.

Dans l'oralité traditionnelle, la termitière désigne la continuité génératielle, la parole souterraine des ancêtres et constitue un réservoir inépuisable de force vitale ; nombril de la terre-mère chez les Bétés, elle représente le clitoris de la terre pour les Dogons¹⁰. Symbole de la fusion des contraires, elle unit le ventre de la terre, refuge des ancêtres, et le monde des vivants, synthèse parfaite d'harmonie et de continuité. Elle désigne aussi ce qui est unique et, par extension, une puissance mystérieuse et solitaire.

Bibliographie

Théâtre

Ndo Keila ou l'initiation avortée, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 1993. 2^{me} prix du Concours théâtral interafricain-RFI, 1989. Lecture-spectacle mise en scène Jean-Claude Idéen 1993, à Limoges, pour le 10^{me} Festival des Francophonies. *Le camp tend la sébile*, Presses Universitaires de Limoges et Ligue des droits de l'homme, 1993.

Tout bas... si bas, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 1995. Création à Limoges, 15^{me} Festival des Francophonies, Théâtre du Volcan bleu, mise en scène Paul Golub. Autre mise en scène Martin Faucher, Montréal, Théâtre de la Licorne, octobre 1998, reprise 1999.

Comme des flèches, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 1996. Crédit première version en 1996, Bobo Dioulasso (Burkina Faso), mise en scène Denis Lepage et Amadou Bourou. Mise en espace Emile Lansman, Théâtre de l'Est Parisien, « Paroles d'auteurs », mai 1998.

Papillons de nuit, in *Exils*, Le Bruit des autres, Limoges, 1994. *Le mot dans la rosée*, in *Brèves d'ailleurs*, Actes Sud-Papiers, 1997.

Autres écrits

Regard dans une larme, nouvelle, in *Kilomètre 30*, Sépia, 1992. *Un cadavre sur l'épaule*, in *La mendiant*, La muse, 1993.

Hieroglyphes au feutre rouge, nouvelle, in *Revue Noire*, n°13, 1994.

Le repos des masques, conte, photographies Alain Turpault, Marval, 1995.

Sou, sou, gré, gré, F.O.L. Haute-Vienne, 1995.

Festin d'assassin, poésie, in *L'Humeur du monde*, Revue Noire, 1995.

Aurore, poésie, Le Bruit des autres, Solignac, 1997.

La tête sous l'aiselle, Ligue de l'enseignement et DGER, 1997.

La Phalène des collines, roman, Editions Kuljaama, Butaré (Rwanda), 2000.

Dans cette production, elle signifie le pouvoir des Anciens¹², la pourriture du monde moderne¹³ ou bien arrive à représenter l'idéal paternel de la filette de *Tout bas... si bas* dans le sens de perfection et protection absolue¹⁴.

Le symbolisme du papillon, qui donne le titre à la deuxième pièce, se fonde sur les métamorphoses ainsi que sur les caractéristiques de légèreté et d'inconstance de cet insecte. Il nous semble très proche de l'auteur lui-même pour son humour et son ironie, son détachement qui vient d'une sagesse ancienne et consiste à regarder les problèmes dans une perspective toujours positive et jamais désespérante. Et cela ne ressort pas seulement de ses ouvrages, mais aussi de ses interviews : « Exilé ? Oui. Mais je suis aussi champion de la chute des frontières coloniales en Afrique. »¹⁵ Il s'inscrit ainsi dans le courant ancien du « Castigat ridendo mores ».

La faute de ses personnage est celle de poursuivre leur propre idéal, ce qui n'appartient qu'à eux. La foule n'a pas les mêmes attentes, et donc il s'agit d'une entreprise individuelle destinée à se briser contre les murs érigés par la collectivité. Victimes sacrificielles, ils seront immolés sur l'autel de la tradition et en mourront. Pièces qui se veulent pour la plupart une dénonciation contre des pratiques criminelles et brutales telle que l'excision, ou des plaies qui rongent l'humanité toute entière comme le SIDA, ce monde fourmillant se fonde sur le mélange des tons et des positions restant toujours strictement accroché à l'actualité. Théâtre à mi-chemin entre tradition et modernité, il pose des questions qui pèsent

comme des pierres et en même temps arrive à s'échapper de toute définition normative. En cela, Kously Lamko atteint parfaitement son but : « Je crois qu'en matière de création, la norme existe pour être violée. »¹⁶

Ainsi que le fut superbe et magnifique de Shakespeare (notamment celui du *Roi Lear*) et autres, le dramaturge arrive à voir mieux que quiconque et ne craint pas de dénoncer n'importe quelle injustice en appelant les choses par leur nom. Il se fait pareillement saltimbanque, parce qu'il arrive à rassembler en sa personne et à incarner différents rôles à la fois mais tous allant dans le même sens, c'est-à-dire vers la sensibilisation sociale et le théâtre utile.

Alchimiste qui sait savamment mélanger les éléments constitutifs de ses potions magiques, il propose une formule amusante pour expliquer son art : « C'est vrai qu'écrire c'est très ressemblant à faire la cuisine. On devrait cuisiner les mots. [...] Cuisiner les mots ! A la seule différence qu'il n'y a pas de recettes pour les mots... ou vraiment très peu en écriture. Ils existent, les mots. Mais il faut les inventer dans une relation pour faire un plat comestible. [...] le tout c'est d'y mettre toujours du piment ou de la moutarde. Il faut bien que ça monte quelque part... à la tête, au nez ou aux tripes, peu importe l'endroit où ça pique ! Il n'y a pas de civilisation sans piquant. »¹⁷

Attitude ironique et détachée vis-à-vis de sa création, il est proche de Rabelais qui proposait de décongeler les mots. Ici, on est en milieu africain et c'est le piment qui prime. Pourtant, le rire franc et l'espoir vainqueur sont partout valables et universels : « Rions un bon coup avec les mots que nous avons à portée de bouche, de crayon... ou avec la guitare... Ça fait poète-poète. Semons pour la joie des autres, c'est plus léger à porter. En attendant que le mirage passe et que le petit nuage nous cache à jamais du regard des montagnes. »¹⁸

Natasja Raschi

1 – Kously Lamko, *La phalène des collines*, Butaré (Rwanda), Editions Kuljamaa, 2000.

2 – Les pièces qui ont été publiées et sur lesquelles nous allons centrer notre discours sont : *Ndo Kela ou l'initiation avortée*, Camières-Morlanwelz, Lansman, 1993, 70 p. (2ème prix du Concours théâtral inter-africain-RFI, 1989). *Papillons de nuit*, dans *Exils*, Limoges, Le Bruit des autres, 1994, 60 p., *Tout bas... si bas !*, Camières-Morlanwelz, Lansman, 1995, 42 p.; *Comme des flèches*, Camières-Morlanwelz, Lansman, 1996, 37 p.

3 – Kously Lamko, *Ndo Kela ou l'initiation avortée*, op.cit., p. 28.

4 – *Ibidem*, p. 63.

5 – *Ibidem*, p. 70.

6 – Kously Lamko, *Papillons de nuit*, op.cit., p. 35.

7 – Kously Lamko, *Comme des flèches*, op.cit., p. 25.

8 – *Ibidem*, p. 36.

9 – Kously Lamko, *Papillons de nuit*, op.cit., p. 28.

10 – Kously Lamko, « Réveries d'un homme de théâtre africain », Alternatives théâtrales, n°48, 1995, p. 27.

11 – Cf. Bernard Zadi Zaourou, « Qu'est-ce que le Didiga ? », Annales de l'Université d'Abidjan, Série D, Lettres, Tome XIX, 1986, p. 160-161.

12 – Kously Lamko, *Ndo Kela ou l'initiation avortée*, op.cit., p. 63.

13 – Kously Lamko, *Papillons de nuit*, op.cit., p. 34.

14 – Kously Lamko, *Tout bas... si bas !*, op.cit., p. 15.

15 – Cava Makhlé, *Entretien avec Kously Lamko*, « Comme un cri de douleur et d'espérance », dans Textes et dramaturgies du monde, 1993, Camières-Morlanwelz, Lansman, 1993, p. 25.

16 – Kously Lamko, « Les mots... en escalade sur les Mille collines », Note Librairie, n°138-139, septembre 1999-mars 2000, p. 122.

17 – Kously Lamko, « Cuisiner les mots », dans *Festival International des Francophonies en Limousin*, *La maison des auteurs : 50 Écrivains en résidence 1988/1995*, Limoges, GDS, 1995, p. 8.

18 – *Festival International des Francophonies en Limousin*, *La maison des auteurs : 50 écrivains en résidence 1988-1995*, Limoges, GDS, 1995, p. 49-50.

Entretien avec Kously Lamko

Vous appartenez à une génération de dramaturges qui est en rupture avec le théâtre qui se faisait avant Sony Labou Tansi. Qu'est-ce qui caractérise selon vous ces nouvelles écritures ?

Les nouvelles écritures dramatiques me semblent prendre davantage racine dans l'expérience individuelle des auteurs que dans la volonté systématique de témoigner de l'aventure collective de l'Afrique. De plus en plus, la poétique des auteurs relève de ce que Charles Mauron appelle, dans sa théorie de la psychogénése de l'œuvre d'art, le « mythe personnel » ou le « mythe obsédant ». La relation au dictat d'un Surmoi quelconque, fût-il social ou politique, fût-il celui du patrimoine culturel originel, n'en va plus nécessairement le champ de l'inspiration des auteurs. Même si l'expérience singulière n'existe pas ex nihilo et draine nécessairement les alluvions du contexte de la vie sociale, il n'y a plus de prédilection pour une fidélité à un espace géographique ou émotionnel nécessairement lié à l'Afrique. L'univers du quotidien, l'ambiance des villes cosmopolites ou des banlieues parisaines comme abidjanaises qu'ils habitent, le désir d'une participation citoyenne à la gestion de leur environnement est ce qui transparaît d'abord dans les œuvres de ces auteurs. En tous cas mieux que l'exaltation d'une Afrique mythique, ou les récriminations à son égard.

Mais l'originalité de ces dramaturgies d'expression française n'est pas seulement dans la thématique.

En effet, ces écritures au plan stylistique et structurel revendiquent plus de liberté dans leur formulation, manifestent plus d'incursion contre la norme, plus d'hérésie par rapport aux convenances *politically and socialy correct*, se laissent construire par la ferme volonté sous-jacente d'appropriation de la langue dans ce processus d'anthropophagie et de digestion caractéristique d'une véritable littérature émergente.

Sans dénier aux précurseurs de notre littérature le mérite de l'avoir fait exister, d'en avoir coulé les fondations et d'avoir assumé courageusement les contradictions historiques qui furent les leurs, j'ose penser qu'il n'y a émergence d'une véritable dramaturgie africaine qu'à partir de la folie de Sony Labou Tansi ou de Werewere Liking, l'un ayant osé innover par rapport au style, l'autre par rapport à la structure de l'œuvre dramatique.

Il n'y a pas émergence d'une nouvelle littérature sans subversion contre les normes installées par "le Centre". Les générations futures à leur tour nous feront le procès d'avoir écrit dans la langue du colonisateur... sans doute... et elles auront raison.

Sony Labou Tansi a-t-il joué un rôle pour vous ?

Au delà de l'aspect purement novateur de son esthétique, au delà de l'insolence de sa verve non conformiste, il a été l'un des rares écrivains à essayer d'incarner l'aventure de l'écriture, pour en faire une profession, difficilement négociable avec les errements de la "mangeocratie" et autres prérogatives qui comportent les postes juteux de la République. Il nous a rendu cette aventure possible.

Mais il ne faut pas non plus occulter l'inévitabilité nécessité du changement inhérente à l'évolution dialectique de tout phénomène. Il serait faux d'affirmer unilatéralement

que tous nous avons lu Sony ou que nous nous sommes tous inspirés de son écriture pour faire comme lui. Nous sommes issus d'une génération sacrifiée par la lâcheté des nôtres, dans la turbulence d'une fin de siècle agitée dans tous les sens, en proie au vide, au sida, au stress du néant, au désaveu de la norme stérile et inopérante. Nous ne pouvions qu'écrire autrement que nos aïnés. Le contraire aurait été inacceptable. Thomas Sankara disait : « Un enfant qui ne fait pas mieux que son père fait la honte de son géniteur. »

Vous avez déclaré : « Je me sens appartenir au monde entier »... « Mon art je le veux universel ». Pourquoi est-ce une posture que vous avez besoin de revendiquer ? Quel est l'enjeu de cette universalité ?

Revendiquer cette posture relève d'un devoir militant. Les écrivains de la négritude ont revendiqué la pertinence de nos cultures et civilisations auxquelles ils ont fini par obtenir droit de cité dans le concert des "ways of life". Même si bien des Africains, aujourd'hui, doutent d'eux-mêmes et ont honte de leur origine qu'ils laissent complètement saper par les cultures dominantes ! C'était une bataille gagnée du moment où l'on n'ose plus, à tout bout de champ, nous jeter à la face que nous ne sommes pas des hommes. Cependant la marche est longue. La tendance à nous minimiser continue... comme s'il était normal que l'on nous ghettoise. On parle de nos littératures comme d'épiphénomènes locaux, circonstanciels et juste géographiquement valables pour émouvoir des cercles d'initiés, et assouvir certaines soif d'exotisme. Comptez sur les dix doigts de la main, vous n'en aurez pas assez pour énumérer les Prix Nobel de littérature venant d'Afrique noire francophone ! (*Rires*). Pourtant Césaire, Kourouma, Dadié, Lopez, Sony, Boris Diop, Aminata Sow Fall, Tierno Monenembo et bien d'autres n'ont-ils produit que des élucubrations ? On brûle Césaire à Orange et ce n'est pas un scandale dans la République des Droits de l'Homme ! Heureusement que l'on n'attend pas que la reconnaissance vienne d'un centre quelconque – d'ailleurs serait-elle sincère ? Heureusement que Césaire vit dans le moindre petit lycée de province au Tchad et continue d'être une flamme qui réchauffe. Heureusement que l'on joue *Camp de Thiaroye* dans les cours des écoles de Bobo Dioulasso.

Qu'enfin l'on rencontre les écrivains que nous sommes, non pas les représentants d'une ethnie ou d'une tribu ou d'un pays, d'une Afrique que l'on méprise parce que l'on y a réussi à affamer le peuple et à y installer et maintenir au sommet des potentiats-marionnnettes ! Cela n'empêche que nos œuvres parlent d'Afrique, s'enracinent profondément dans nos vécus d'Africains. Mais qu'en l'Afrique singulière que nous peignons, l'on prenne également le temps et que l'on ait la décence de lire aussi le destin de l'humanité. Le théâtre en Europe reste frileusement accroché aux mamelles de l'Antiquité gréco-latine, qui a sécrété *Antigone* que nous, nous pouvons jouer sans complexe en Afrique. En quoi l'universel que l'on rencontre dans *Antigone* de Sophocle diffère-t-il fondamentalement de celui qu'incarne *La tragédie du Roi Christophe* de Césaire ?

L'universel que je revendique n'est en rien la dilution dans une identité fade, sans goût, ni odeur, ni couleur. Ce serait dommage, un tel universel suspendu dans le vide, en état d'apesanteur. Même si l'arc-en-ciel est séduisant par sa robe multicolore, il est signe que la pluie s'est évanoüie et ne va pas tomber sur le Sahel. Je veux simplement que l'on puisse exister à juste titre dans la conscience de l'humanité comme une entité non négligeable et pas une grande bande de terre stérile qui

pendouille tristement au large d'une humanité féconde et luxuriante. Il faut se prémunir contre le danger de n'être regardé et lu qu'au travers du prisme aux multiples facettes teintes des complexes du colonisé et du colonisateur.

De plus, chaque écrivain est singulier et mérite qu'on le prenne pour tel et qu'on n'en fasse pas systématiquement le porte-parole d'une région ou d'une nationalité.

Vous êtes un auteur engagé. Quelles sont selon vous les responsabilités de l'écrivain africain aujourd'hui, et ses pouvoirs aussi ?

Engagé oui, puisqu'il me semble que c'est l'essence même de mon rôle citoyen. Etre soi-même, investir pleinement les trois dimensions du Temps par une action consciente, c'est-à-dire : mémoire par rapport au passé, subversion par rapport au présent, rêve en face du futur. Il me semble que l'engagement s'inscrit dans ce rôle de vigile, veilleur et éveilleur de conscience. Témoigner, dénoncer ce qui tue la vie, provoquer une lecture permanente de ce qui par le temps devient l'établi, la norme : provoquer l'espoir, servir l'espérance de la respiration nécessaire à la régénération des vies, offrir sa subjectivité en sacrifice sur l'autel de la nécessité, être libre pour les autres, être un fabricant de joie et la liste est longue des périphrases qui me semblent devoir induire ce rôle citoyen de l'écrivain.

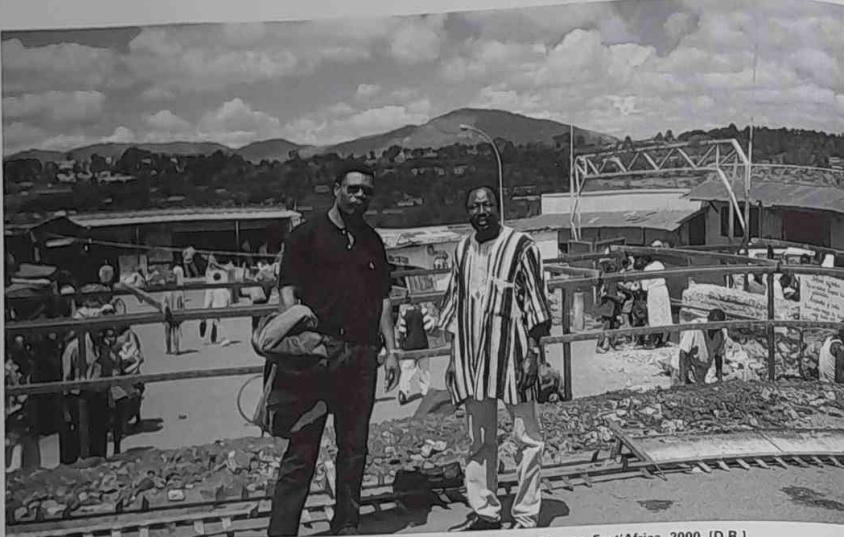
Dans *Tout bas... si bas*, le personnage du reporter subit une véritable mutation, sa parole d'abord creuse et frelatée se charge artistiquement. Que signifie pour vous cette métamorphose ? Pourquoi est-il brutallement tué ?

Le reporter dans *Tout bas... si bas* pourrait se lire comme la figure symbolique du "gose", du "poète dans la cité", de celui qui, possédant l'information, possède de ce fait la connaissance et est donc susceptible de féconder l'espoir dans une cité engourdie, désespérée. Tout acte de fécondation, de prise de parole active du "gose" est précédé par un rituel d'autopréSENTATION, d'autodéfinition, d'autocaractérisation qui le situe clairement et écarte tout préjugé et tout quiproquo quant à l'objectif que poursuit sa parole subséquente.

Le reporter dans la première partie du texte décline son identité : « Naturel, ma petite dame ! parler c'est mon job... C'est que tout me regarde, ma petite dame. Et j'ai toujours pensé que je suis né pour tenir la torche, qui éclaire l'orgasme de ceux qui copulent au milieu de l'aveugle désastre... Je ne suis pas un nom, mais un visage dessiné dans les visages de tous les gens sans nom. Je parle pour les autres. »

Puis il dénonce violemment les situations de corruption, d'injustice et de guerre. Ensuite, il décide de semer le rêve en diffusant la rumeur complètement folle de la naissance d'un enfant qui apporte la paix et la prospérité. Le poète prend la responsabilité d'impulser le rêve. Peu importe la vraisemblance, n'est-il pas un fabricant de fables ? un semeur de graines de fiction ? Pour lui, « le mensonge reste la seule espérance » ; puisqu'en est tombé si bas dans le gouffre et qu'il n'y a pas d'autres alternatives que de remonter la pente si l'on veut encore vivre.

Si dans la seconde partie de l'œuvre la parole du reporter se précise, c'est parce que l'acte posé suscite des réactions qui lui révèlent crûment l'état de putréfaction dans laquelle patauge sa société. Sa rencontre véritable avec le père lui révèle la force de l'inertie, sa rencontre véritable avec la fillette (lorsque celle-ci se livre à lui) met à nu la nécessité d'un engagement militant. Son rôle subversif d'éveilleur de conscience se précise, il clame qu'il détiennent une force capable d'inverser l'ordre des



Koffi Kwhulé et Koulsy Lamko au Rwanda, Butaré, 1999. Préparation de *Paroles rhizome*, Fest'Africa, 2000. [D.R.]

chooses : « Je veux désormais dire le rêve, sans gant friulex. Je veux dire le rêve parce que j'ai à portée de bouche la parole qui écartèle. J'ai à portée de voix le cri qui égratigne, grise, griffe, met en charpie le hideux mensonge de la bénédicte... » L'ennemi est bien identifié. C'est la classe de tous ceux qui gouvernent par la corruption, la violence et font du peuple le marചied, l'essieu-boue de leur semelle. La confrontation est inévitable et l'engagement dans la lutte devient devoir. Cette lutte se fait dans la pleine conscience de la fragilité du poète, dans le plein discernement du risque de perdre sa vie. Mais il ne doit pas avoir peur : « Nous avons créé un mythe et les héros d'un mythe ne meurent jamais. Ils sont en dehors du temps, ils sont en dehors de l'espace. Ils échappent à la terre, à la crue, au tourbillon, au feu, à la raison... ils vivent donc éternels pour redire le mythe. » A partir de ce moment, parler pour parler n'est plus utile. La parole réduite à des stichomathies devient acte. Laconique, elle est stratégique, n'est plus investigation, affirme davantage qu'elle ne se cherche, se fait irréfutable vérité jusqu'à la vision de l'influctable torture et mort : vision prémonitoire qui s'exprime dans une sorte d'affabulation mais qui se concrète pendant le jeu même de répétition.

Difficile que le reporter, "poète dans la cité" qui veut aller jusqu'au terme de son engagement citoyen échappe à la tragédie... On pense presque à une forme de suicide : on se souvient de l'itinéraire christique. Le destin tragique de Norbert Zongo est encore assez frais dans nos mémoires pour en être l'illustration. L'assassinat que l'on perpétue contre "le poète dans la cité", s'il n'est pas physique, prend évidemment d'autres formes d'ostracismes et de baillons sophistiqués. Mais le crime prémedité a presque toujours lieu.

Votre écriture est très allégorique.

Tout a déjà été dit. Ce qui fait qu'une œuvre peut avoir la prétention d'être la production d'un créateur particulier, mais

c'est en fait la nuance qu'elle apporte dans la façon dont elle est enveloppée qui importe. L'allégorie est une façon d'exprimer autrement ce que tout le monde peut relater objectivement. Si j'ai la prétention de m'affirmer poète, il me semble important de recréer d'autres dimensions à la réalité observable, de faire œuvre de poésie, de beauté ou de laideur, d'exagération, d'affabulation. Ma subjectivité ne trouve d'espace de réalisation que dans l'univers intime construit d'images et d'énigmes. Elle doit faire tinter les mots de la parole que je construis, habiter les signes que je manipule, leur créer une signification nouvelle, élargir le champ des connotations habituelles. On oublie souvent que l'aventure de l'écriture est d'abord avant toute une aventure intime, personnelle, un jeu avec les mots, une orgie où le trop plein qui déborde se doit de trouver contenance.

Votre théâtre n'est pas réaliste et pourtant il témoigne avec force de la réalité. Comment expliquez-vous cette nécessité du mensonge qui est au cœur d'ailleurs de *Tout bas... si bas* ?

Le théâtre se bâtit sur l'illusion que l'on peut donner de la réalité. Il est représentation de la réalité et non reproduction. La plus parfaite des simulations ne sera jamais la réalité d'un phénomène avéré. Partant de ce principe de base-là tous les mensonges sont permis pourvu qu'ils obéissent à une logique interne suffisante pour que le propos ait une cohérence et se prête à une interprétation intelligible. Je ne puis faire le choix d'habiter l'espace par excellence de la liberté qu'est l'espace du théâtre pour paradoxalement y brider mon imagination.

Est-ce la fabulation du conte, du mythe ? Pourquoi aussi ce recours à un mythe biblique ? Comment situez-vous votre écriture par rapport à la tradition orale ?

Le mythe de "l'enfant prédit", qui finit par naître, dont on attend beaucoup mais qui ne satisfait pas cet horizon d'at-

tente, n'est pas seulement caractéristique du destin particulier du Christ. Ce mythe est fréquent dans bien des traditions orales. Dans le contexte sociologique *mbay* dont sont issus mes parents, le destin de l'enfant miraculé ne s'accomplit pas. Cela en raison d'erreurs qui se glissent dans l'observation des interdits devant régir les conditions d'accueil d'un tel enfant. Mais il ne se réalise pas non plus parce qu'il faut que la société ne se complaise pas dans l'attente d'un messie, d'un *deus ex machina* qui par sa baguette magique transformerait le monde et le rendrait meilleur : une véritable leçon de prise en main de ses responsabilités et de son propre destin.

La prédilection que j'ai pour ces récits de la tradition orale se justifie par les richesses inouïes qu'ils contiennent. Ce sont de véritables filons ; il suffit de dégager la poussière qui les enveloppe pour découvrir tout leur éclat. Une bonne partie de la Bible est constituée de mythes : l'on peut aisément évaluer l'impact de ces mythes par la vérité universelle qu'ils disent.

L'heure du conte était la classe d'éducation civique et religieuse, le temps de l'éducation à la citoyenneté et à la prise de parole. J'estime jouer le rôle du "gose", ce poète de la cité qui, le soir au centre du cercle autour du feu, recrée le conte, le réinvente, l'habille de poésie, invente et improvise des versets, des airs de chants, dénonce l'injustice, se moque des travers de la communauté, interroge l'établi, laisse libre cours à l'égrillard, à la verdeur, au cynisme, improvise un pas de danse, évoque le merveilleux... J'utilise d'autres outils pour l'exercice de ce rôle, notamment l'écriture, le théâtre, le film, etc... mais rien n'a changé fondamentalement. Je me situe dans le continuum de ce rôle. Comment donc ne pas nourrir mon inspiration de ce qui en constitue la save ? Je suis très à l'écoute des chansonniers traditionnels qui m'inspirent le rythme.

Le théâtre est de surcroît l'art de la cristallisation du verbe et du corps poétiques... tous outils de prédilection du "gose". Pour la confidence, très souvent, je joue mes personnages dans le secret de mon bureau en français ou en *mbay*, je les enregistre au magnétoscope ; le rendu écrit n'est qu'une transcription corrigée et enrichie.

Le sens de *Tout bas... si bas* est entre le murmure et le goulfe. Que faut-il comprendre ?

Le murmure et le goulfe, pourquoi pas ? La menace du chaos ; cette espèce de gouffre hantant l'Afrique qui a choisi de ne pas entendre le murmure d'un sursaut collectif vital et qui sombre dans la folie des guerres de pirates, des xénophobies primaires, des génocides. L'hymne de la vraie révolution se devait d'être comme une romance pour la vie, un air qui se chuchote, se confie, crée la complicité, une chanson d'amour pour soi-même et pour l'autre... Hélas, nous avons préféré abandonner le diapason à la tonitruante de Thanatos qui nous précipite dans l'abîme... tout bas et encore plus bas, de plus en plus bas.

« L'enfant terrible tue sa mère. Et l'Afrique n'a d'autre alternative que de renaitre en enfant terrible », disiez-vous dans un entretien avec Caya Makhlé. Vous considérez-vous vous-même comme un enfant terrible, « Un mauvais garnement » de la post-indépendance, comme dit aussi Kossi Efoui ?

Oser écrire, c'est prétendre à la maîtrise de la parole. C'est avoir 7 x 7 ans et donc user du droit de porter la barbe et de la prise de parole publique. Qui sommes-nous ? Les mauvais

garments post-indépendance ! C'est vrai que nous sommes précoces et que nous avons dû usurper la parole alors que nous n'étions qu'à peine sortis de l'adolescence. Mais c'est la faute au siècle qui a trop tôt fait mûrir et pourrir nos rêves d'enfant en les frelatant avant qu'ils n'aient connu l'étape de la maturation. L'hérésie née, il faut l'assumer jusqu'au bout. Nous avons juste empoigné nos responsabilités pour résister, pour exister. Nos textes sont des fortifications pour nous protéger contre la mort. Si c'est en cela que nous sommes les enfants terribles, tant mieux. Et si nous devons tuer cette Afrique du désastre qui nous a enfantés, qu'à cela ne tienne ! Qu'on ne demande pas à Efoui, qui a connu prisons et planques à 18 ans, de battre des mains au passage du "Général" : qu'on ne me demande pas, alors qu'à six ans j'ai vu des soldats raser les femmes au tesson de bouteille et brûler vif des hommes, de fermer l'œil, l'oreille et la bouche quand on détruit un être humain d'où qu'il soit. Nous ne sommes que tributaires du vilain destin que l'on nous a préfabriqué... Nous l'habitons en le détruisant.

Il y a toujours beaucoup de dérisioп dans votre écriture. Pourquoi cette mise à distance constante ?

Difficile d'expliquer ce qui nous caractérise au plus profond de nous, de donner les raisons objectives d'une façon d'être. Pour spéculer, je redirais juste : « Il y a des douleurs qui ont honte de se pavane sur la place publique seins nus en jupeettes d'écorces battus. » Et que le sibyllin résolve la question ! Soyons un peu plus sérieux ! La mise à distance n'est ni manifeste de doute quant à l'issue positive de mon combat d'écrivain, ni volonté de révélation d'une incrédulité ou d'un pessimisme sous-jacent. Je pense qu'il y a deux raisons essentielles à cette espèce d'application de ce que Brecht appelle le *verfremdungseffekt*. Primo, il me semble que chaque œuvre, et au-delà chaque personnage d'une œuvre, est comme un enfant à qui l'on donne la vie. Dès lors que l'on se fait chantre de la liberté, il faut aussi essayer de lâcher bride au personnage et à l'œuvre, lui garantir un minimum d'existence intrinsèque. La dérisioп est peut-être la lame du couteau qui coupe le cordon ombilical. Secundo, comment refuser la norme sans s'inscrire dans la dérisioп ? Ma parole se refuse à être conventionnelle. Elle est réaction contre les viols et les violences et, pour se hisser à la hauteur de l'effroyable tragédie, elle doit opposer la violence de l'humour, de la satire, du désordre, du laïd, du verrouillé, de la truculence, du cynique. Elle doit briser les frontières entre l'ésotérique et l'extotérique, le réel et le virtuel, le vrai et le faux, l'homme et le fantôme, le visible et l'invisible, l'ètre et le néant, la vie et la mort, pour espérer recouvrir les morceaux du chaos.

A moins que la distance ne soit simplement une recette pour se blinder contre l'émotion que provoque chaque vie de personnage, la colère destructrice et la révolte que soulève le témoignage des bêtises dans lesquelles nous sommes englués : résurgence d'une éducation au stoïcisme puisque l'on m'a seriné que le mâle, face à la douleur, doit étouffer son gémissement et au besoin esquisser un sourire.

Sylvie Chalaye, Butaré et Paris, janvier 2001

1 - *Tout bas... si bas*, Lansman, Carnières, p. 11.

2 - *Ibid.*, p. 26.

3 - *Ibid.*, p. 37.

4 - *Dramaturgies 93*, Lansman, Carnières, 1993.

5 - *Tout bas... si bas*, op.cit., p. 16.

• Natasa Raschi : enseignante, Université de Turin.

José Pliya : le "nègre errant" se retrouve au théâtre

Judith G. Miller

En mouvement lui-même de par le monde depuis 1991, José Pliya a été professeur de français en Guinée Equatoriale de 1991 à 1993, puis à Arras de 1993 à 1995. De 1993 à 1998, il repart en coopération au Cameroun, avant de devenir Directeur de l'Alliance Française à la Dominique en 1998. Né au Bénin, élevé en Afrique et en France, il est venu au théâtre en 1985 un peu contre son inclination, mais grâce aux conseils de Florence Delay, son professeur à la Sorbonne, qui commentait ses premières nouvelles en suggérant qu'il ferait mieux de travailler le dialogue – pour lequel il avait un don évident.

Ne voulant pas trop suivre le chemin de son père, l'écrivain et homme d'Etat béninois Jean Pliya, José a effectué une séparation artistique en réécritant en 1992 la pièce célèbre de Jean Pliya l'aîné, *Kondo le Requin* (1981). Dans *Konda le Roquet*, qui a évidemment provoqué le rire jaune de papa, le personnage de Konda, comédien qui joue le rôle de Kondo (le Roi Gbêhanzin), s'accapare la scène pour enfin avoir la parole. Cette vertigineuse mise en abyme théâtrale, à la place d'une célébration du grand combattant contre la colonisation que nous trouvons dans la pièce de Pliya père, nous livre un Gbêhanzin plus théâtral qu'historique et un "jeune auteur dramatique" qui élimine le discours d'adieu du Roi pour faire place à sa propre méditation sur la solitude. Les répliques rapides et captivantes, même parfois farfelues, de *Konda*... – qui caractérisent toute l'œuvre de Pliya, qu'il s'agisse de sa parodie des hommes politiques (*La conspiration*, 1990) ou de sa bouffonnerie criminelle (*Les cambrioleurs*, 1997) – et le questionnement de l'être (la difficulté de situer la vraie vie à l'intérieur du jeu de rôles auquel on est forcée de jouer) sont les constantes d'une œuvre qui ne cesse de s'affirmer. A travers ses huit pièces (celles déjà mentionnées et *Les Babilans* (1991), *Concours de circonstances* (1991), *Mémoires d'Anophèle* (1995), *Nègrrances* (1991-1996) et *Le masque de Sika* (1999), Pliya traite du malaise de l'être dans un monde étrangement défini – ou pas défini du tout. Dans deux de ses pièces les plus abouties, *Nègrrances* et *Le masque de Sika*, il s'approche de cette thématique à travers des personnes qui cherchent un ancrage à leur expérience d'Africain lâché dans un monde européen.

Nègrrances, développée entre 1989 et 1996, créée au Cameroun, reprise en Martinique, jouée en Avignon en juillet 2000, et programmée pour une lecture en 2001 à l'Ubu Repertory Theater de New York, après une tournée au Bénin et au Burkina Faso, parle de la rencontre dans une France

urbaine de deux personnages : Nicolas, un jeune Africain paumé, et le Balayeur, une sorte d'ange-gardien censé sauver ce jeune homme qui s'avère gâté, irresponsable et discourtois. Ils se retrouvent à l'Impasse des Illuminations, au cœur de l'automne, dans la lumière blafarde du petit matin. Le colérique et hautain Nicolas, habillé luxueusement, a du mal à voir et enfin à croire que le Balayeur, avec ses balais et ses sac-poubelles, est celui qu'il cherche, le "marabout" capable de répondre à la quête de son "frère" (car Nicolas n'arrive guère à admettre que le quêteur n'est nul autre que lui-même).

Point dupé par le jeu de Nicolas, le Balayeur, sage et visionnaire, l'aide à se dévoiler, à contempler ses blessures, à se souvenir des humiliations subies et des mensonges créés pour essayer d'appartenir à un monde européen qui ne veut pas de lui : « Va-t'en ! Tu n'es pas d'ici ! Tu n'es pas de notre monde ! » [p. 40]. « Pourquoi ne rentrez-vous pas chez vous ? On a besoin de vous là-bas, de votre science, de vos connaissances. » [p. 41] Balayant littéralement aussi bien que métaphoriquement ces brimades qui ont aidé à l'enfermer dans le regard des autres, Nicolas finit par renaitre. Dans sa joie, il s'engage à secourir son ange-balayeur, à essayer de le comprendre à son tour, à le forcer à se rebeller lui aussi. Cependant, le Balayeur, tout en comprenant pour la première fois ce que pourrait être l'amour humain, doit repartir vers un au-delà jamais spécifié. Il s'envolera vers sa prochaine mission pendant que Nicolas, sain et tonique, domptera les frontières de l'Impasse des Illuminations.

Comme nous pouvons le comprendre à travers ce résumé, *Nègrrances* prend la forme d'un double exorcisme : Nicolas se débarrasse de son faux être en faisant le ménage intérieur en même temps que le Balayeur-ange gardien, hanté par son propre vague à l'âme – verbalisé dans sa récitation d'un poème de Rimbaud au début de la pièce –, reprend goût à son rôle de sauveur. En touchant le cœur/corps de l'homme dans un violent combat mental aussi bien que physique (celui-ci aura lieu dans des ultimes moments de la pièce), l'Ange-balayeur comprend ce qui rattache l'être humain à la terre et donc à d'autres êtres humains. Les deux êtres errants – l'un emmuré dans le matériel, l'autre en vadrouille dans le spirituel – se vident mais aussi se pénètrent, se transformant ainsi en êtres pleins, une plénitude qui devrait être parfaitement sensible à travers le jeu théâtral.

Que Pliya ait choisi pour représenter son "nègre errant" un arrogant machiste excessivement défendu ne devrait pas étonner. C'est une image assez conventionnelle de celui qui est



Le « jeune Africain paumé » et le « Balayeur ange-gardien », Eric Delor et Ruddy Silaire dans *Nègrrances* de José Pliya, mise en scène de Ruddy Silaire, Chapelle du Verbe incarné, Avignon 2000. (Gérard Germain)

psychologiquement troublé. La complexité et l'intérêt de la pièce viennent, en fait, du deuxième "nègre errant", balayeur et esprit, ouvrier et rayon d'espoir, car ce personnage, tout de vert vêtu avec d'immenses ailes blanches (pliées pendant la plupart du spectacle), confond nos catégories. En dépit des références qui pouvaient suggérer un réalisme théâtral aigu (costumes détaillés de balayeur et de jeune homme branché, feuilles mortes, banc et réverbère d'une place parisienne), nous sommes dans le royaume du fantastique. Ce balayeur errant épaisse la dimension spatio-temporelle : il interroge la présence vive et quelque peu synchrone d'un ailleurs qui veille, qui juge et qui souffre. En donnant la forme d'un balayeur à cette présence (et comme bâton magique un balai), Pliya rachète avec ironie l'image et la position sociale de l'ouvrier sanitaire et suggère à la fois que la lutte de Nicolas est aussi une lutte contre ses propres préjugés de classe. Nicolas, devenu "balayeur" lui-même pour chasser toutes les images négatives qui l'encaissent, épouse avec plaisir le rôle qui colle à la peau de beaucoup d'immigrés africains en France. Qui plus est, cette forme de solidarité le libère : « Depuis que j'ai repris mon balai, je me sens comme tu disais : hors de moi-même, tourné vers les autres, vers toi. » [p. 55]

Le masque de Sika, écrit en 1999 lors de la résidence d'écriture de José Pliya au Festival de Limoges, expose le terrible secret enfoui dans la mémoire de trois amis de jeunesse qui se réunissent quelque part en France après vingt ans de séparation. Felipe est un écrivain au désespoir et Prudencio, leur hôte, un homme "de Dieu". Pancracio est un fils de famille sans famille, flottant dans un monde superficiel : « Je vois les absences mais je ne vois pas mon prochain. » [p. 33] Ne sachant plus quel cadeau offrir à celui des trois qui était le plus grivois, le meneur de tous les jeux sexuels d'une adolescence débridée, Pancracio, choisit pour Prudencio un livre érotique sur papier bible. Le malaise évident que provoque ce choix sous-tend la conversation maladroite, mélancolique et parfois amère que les trois entreprennent, alternativement se grasant de leurs réminiscences d'attachements amoureux et d'aventures sadiques ou s'apitoiant sur leur situation actuelle.

Quand un jeune livreur arrive avec un cadeau mystérieux pour les trois – masque yoruba d'une femme pleurant –, la conversation prend un tourment qui démontre le fond de peur qui gâche la paix intérieure de chacun. Que représente le masque de Sika ? Quel est le rapport entre le messager et le donateur ? C'est Prudencio qui leur révélera la vérité à l'aboutissement d'une caricature d'un rite voudoun entamé par Felipe et Pancracio. Sika est la fille qu'ils avaient violée dans leur village africain il y a vingt ans. Et le garçon, qui reviendra encore une fois, serait donc le fils de l'un des trois.

Ces trois "nègres errants" dans la dernière pièce de Pliya – occidentalisés sans complexe, misogynes à faire hurler – subissent dans *Le masque de Sika* une autre sorte d'exorcisme que les personnages de *Nègrrances*. Ici, il s'agit d'un exorcisme raté. Felipe, Pancracio, et Prudencio ne seront ni transformés, ni soulagés à la fin de la pièce. Après des retrouvailles qui tournent à l'échec, une Amitié réduite en miettes, ils vaqueront à leurs affaires, seuls. Ils erreront, sans structure – à l'exception de Prudencio qui se sauve dans le giron de l'Eglise – dans un présent qui n'a ni saveur ni valeur. Les souvenirs qui étaient censés les préserver les perdront. Même Prudencio, curé de son état, n'a pour lui tenir compagnie dans le dernier moment de la pièce que le

Bibliographie

Nègrrances suivi de *Konda le Roquet* et *Concours de circonstances*, L'Harmattan, Paris, 1997. Créditation à Yaoundé (Cameroun) en 1998, mise en scène Pascal N'Zonzi. Reprise en Martinique, puis au Festival d'Avignon "off" en 2000. Chapelle du Verbe incarné, mise en scène Ruddy Silaire.
Le masque de Sika, Acoria, Paris, 2001. Résidence d'écriture à Limoges, chantier de création, mise en scène Jean-François Prévand, Le Gymnase de Roubaix, octobre 2000.

silence du Seigneur et sa propre angoisse. Cependant, nous, lecteurs/spectateurs, avons assisté à un vrai mystère : Sika a su (mais comment ?) prendre sa vengeance grâce à un dédoublement d'elle-même. En masque probant et en fils offert ou au moins révélé à ce monde d'hommes sans attaches, Sika, le porte-parole de Pliya, nous fait prendre conscience d'un comportement masculin inexcusable.

Nous voyons errer dans *Nègrrances* et *Le masque de Sika* des personnages perdus entre un passé et un présent qui ne sont pas en harmonie. Ils ont du mal à regarder en face des vérités dont l'ignorance les déchire. Certains (Nicolas, Pancracio, en particulier) pensent qu'ils peuvent acheter un soulagement, une réponse. D'autres (le Balayeur, Prudencio – mais avec moins de succès) vivent dans la foi ou du moins dans une construction qui dépend de la foi des autres. S'ils vivent entre deux mondes, ce n'est pourtant pas le monde européen qui les détruit. Ils pourraient se guérir s'ils regardaient en face les masques qui les emprisonnent (voilà le cas de Nicolas). Ces personnages, comme beaucoup d'autres dans le répertoire du théâtre du vingtième siècle – ceux de Pirandello et de Beckett en particulier –, sont des paumés de l'absence : absence du sens, du devoir, de la structure. En cela, ils témoignent d'une déresse qui ne connaît pas de frontières continentales, déresse palable parce que leur situation particulière nous est rendue dans des images à la fois spécifiques et généralisables.

Judith G. Miller

Entretien avec José Pliya

Avez-vous le sentiment d'appartenir à une génération d'auteurs ?

Je constate plutôt qu'il y a une certaine parenté entre différentes écritures. Il n'y a pas d'école ou de chapelle, d'histoire commune : on ne se connaît pas les uns les autres. En fait, la France a été un terreau, grâce notamment au Concours théâtral interafricain de RFI. Et puis, par la force des choses, on s'est rencontrés, avec Kossi Efoui et Koffi Kwahulé essentiellement avec qui des liens d'amitié se sont noués. En plus des sensibilités communes qu'on peut trouver dans nos œuvres respectives, il y a une fraternité très naturelle qui s'est faite, une sympathie entre auteurs. C'est un état d'esprit nouveau où une génération, il me semble, cherche plus à faire exister le théâtre que des ego. Mais pour en revenir à la génération d'écrivains, je crois qu'il y a une



José Pliya. Festival des Francophonies, Limoges, 1999. [Sylvie Chalaye]

certaine liquidation de thèmes ou de passages obligés auxquels nos aînés se sentaient contraints : la politique, le social... Moi, je ne mets pas les propos en avant mais la dramaturgie, les personnages, l'histoire à raconter... Or il se trouve que dans ces histoires, il y a forcément des réminiscences africaines, des relents politiques qui ne sont cependant pas prioritaires. Et, il se trouve que lorsque je lis les autres, je retrouve les mêmes préoccupations, et c'est à ce niveau que l'on peut parler d'une génération.

Les personnages de votre théâtre semblent avoir beau-coup à l'univers de Beckett ou d'Adamov.

J'ai lu ces auteurs que j'admiré mais ce ne sont pas mes auteurs de prédilection. En fait, ce que ces auteurs m'ont apporté, c'est l'exigence sur l'énergie interne au théâtre. Pour parler des influences directes, il y a surtout Rimbaud, dans son parcours poétique, son écriture, notamment *Les Illuminations* et *Une saison en enfer*. On peut parler à mon propos d'une très forte influence, disons séminale pour utiliser un terme claudélien. J'ai retrouvé dans la langue de Rimbaud une urgence ; il y a aussi chez lui une idée qui m'est chère, celle du départ, du mouvement, de l'action qui rejoignait chez moi l'idée d'un théâtre où même la simple parole soit mouvement. Dans la foulée, même si ce que j'écris ne correspond pas à son théâtre, il y a eu Claudel pour le lyrisme, le verset claudélien : j'ai même fait mon mémoire de DEA sur *Le soulier de satin*. Enfin Koltès parmi les contemporains, grâce surtout aux mises en scène de Chéreau.

Que lisez-vous en dehors du théâtre ?

Flaubert. Je suis très exigeant en matière de sémantique et surtout d'histoire. Je suis anti-nouveau roman au possible. Même si j'admire la démarche intellectuelle, ce type de littérature ne me parle pas charnellement, sensuellement. Disons que la littérature française contemporaine, d'une manière générale, ne me convient pas. J'ai en revanche beaucoup aimé *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Mais mes livres de chevet restent Flaubert, Céline et Rimbaud. Dans la littérature africaine, il y a des auteurs comme Ahmadou Kourouma, Sory Labou Tansi... mais ce ne sont pas des auteurs de che-

vet comme Flaubert chez qui la beauté, la "suspension" de la langue, la phrase qui tient toute seule me fascinent.

Quand vous écrivez une pièce, qu'est-ce qui s'impose d'abord ? Les personnages, les situations, l'espace ? ...

Il n'y a pas de règle en réalité. Disons que d'une manière générale, et c'est très étrange, c'est une émotion, un parfum, une vision... En tout cas, ce ne sont pas les personnages, ce sont d'abord les situations. L'exemple le plus récent est *Les cambrioleurs* que j'ai écrit en Avignon alors que j'occupais seul une maison que m'avait prêtée une amie : j'ai été envahi par les présences de cette maison. Alors, je me suis dit, si je racontais l'histoire de personnages qui viennent voler des émotions plutôt que des objets ? Bref, *Les cambrioleurs* est née de l'ambiance de cette maison. Ma relation avec les personnages est très pragmatique : j'ai d'abord une histoire à raconter, des émotions à dire, et pour les incarner je vais à la recherche des personnages.

Vous parlez de votre intérêt pour Flaubert qui est un auteur stylisticien à l'extrême, travaillez-vous aussi la langue théâtrale dans ce sens. Sans imiter Flaubert, y a-t-il chez vous une exigence de cet ordre-là ?

Oui. Je n'y arrive pas toujours, mais il y a cet idéal-là. Je crois en cette exigence, je l'ai poussée à mon extrême à moi sur *Nègrrances* : il y a eu cinq moutures de cette pièce.

Y a-t-il un travail spécifique à chaque pièce ou un horizon vers lequel vous tendez qui serait une écriture théâtrale dans l'absolu ?

Il y a plutôt un travail spécifique sur chaque pièce. Le contraire de *Nègrrances* c'est *Le masque de Sika* qui m'est venue d'un seul jet et que j'ai très peu retravaillé ; j'avais besoin pour cette pièce d'une langue extrêmement quotidienne. Bien sûr, je pourrais la retravailler, mais je crains de tomber dans le maniérisme. En fait, le sujet pose le style.

Il y a aussi dans vos pièces, comme dans les pièces des auteurs de cette génération, ce qu'on peut appeler une quête d'universalité, une façon d'envisager une Afrique qui se pense au monde alors que l'Afrique a eu plutôt

tendance à se penser soit en se repliant sur elle-même, soit en s'oubliant elle-même pour regarder du côté de l'Occident. *Négrerrances*, *Les cambrioleurs* et même *Le masque de Sika* peuvent être jouées en dehors de toute référence raciale ou ethnique.

Tout à fait. Par exemple pour *Négrerrances*, j'ai choisi cette fois tout en sachant qu'on pouvait cataloguer la pièce : "pièce militante pour Noirs". En fait, j'ai préféré le mot "noir" qui, contrairement au mot Noir ou Black qui renvoient à une couleur, renvoie à une notion d'humanité. Je ne pose jamais, donc, la question d'écrire pour des acteurs noirs, blancs ou jaunes ; le propos se tenant par lui-même doit être à la portée de tout acteur.

Pourquoi un "s" à *Négrerrances* ?

Parce que nous sommes dans des errances multiples. Il y a dans cette pièce une polysémie des errances : géographique, intellectuelle, affective, spirituelle... C'est une sorte de carrefour d'errances.

Justement, vous parlez de carrefour, c'est un élément récurrent dans ces écritures. On retrouve très souvent la situation du rendez-vous... comme dans *Le carrefour de Kossi Efoui*, dans *La fable du cloître des cimetières* et surtout dans *La danse aux amulettes* de Caya Makhélé. Avez-vous une explication par rapport à cette récurrence du rendez-vous raté, du quiproquo ?

Je pense que c'est une situation éminemment théâtrale. En effet, chez moi, il y a presque toujours un rendez-vous, comme point de départ. Ensuite, qu'est-ce que je mets autour de ce rendez-vous ? Qu'apporte-t-il comme situation dramatique ? Le rendez-vous, c'est surtout la rencontre, et le théâtre est d'abord une question de rencontre.

Souvent ce qui se joue aussi lors de ces rencontres est de l'ordre d'une quête identitaire. Quel regard portez-vous, en tant qu'auteur, sur cette quête ?

Katbeh Yacine, parlant de la littérature maghrébine, disait qu'elle pouvait se résumer en une phrase : « Qui sommes-nous ? » Je crois que cela est valable pour toute littérature. Cela semble d'une grande banalité et pourtant on revient toujours là-dessus. Je n'ai donc pas le sentiment de faire œuvre d'originalité. Cela dit, ce qui me semble intéressant dans la quête identitaire, c'est la responsabilité. Si une chose m'obsède, c'est la responsabilité. Je trouve qu'il y a dans la perte identitaire une bonne dose de mauvaise foi, d'irresponsabilité : on trouve toujours des bous-émissaires pour porter la responsabilité de notre identité perdue. Se poser la question du « Qui suis-je ? » ne doit pas constituer un frein à l'épanouissement avec les autres. *Négrerrances* est plus une quête d'amour que d'identité. Amour de l'autre, mais surtout amour de soi-même. En fait, la grande victoire de l'esclavage et de la colonisation, c'est de nous avoir fait perdre l'amour de nous-mêmes.

Il y a aussi la notion d'allégorie sur le plan de la dramaturgie proprement dite. Dans les écritures contemporaines d'Afrique, on retrouve cette dimension allégorique, symbolique, avec une portée qui va bien au-delà de ce qui est raconté.

Chez moi, cela vient peut-être du fait que j'ai été nourri de poésie. Ce que j'aime dans la poésie, c'est ce monde intérieur qu'elle suscite et entretient. Et le travail sur la langue est en lui-même déjà allégorique. J'aime l'allégorie parce qu'elle est polysémique et qu'elle n'impose rien.

L'allégorie est aussi attachée aux pouvoirs du conte. Je me rappelle, quand j'étais au Bénin, que mon père nous avait raconté le film *La guerre des étoiles*, qu'il venait de voir lors d'un voyage en France, mais il nous l'avait raconté exactement comme s'il s'était agi d'un conte d'Ahmadou Komba. Je suis nourri forcément de tout cela.

Il y a également la dimension surnaturelle de ce théâtre qui n'a pas peur de jouer avec le monde de l'au-delà, les mystères, un certain orphisme. C'est le pacte faustien dans *Cette vieille magie noire de Kwahulé*, la descente aux enfers de Makiaudi dans *La fable du cloître des cimetières de Makhélé*, la rencontre avec l'Ange dans *Négrerrances*...

En fait, nos origines africaines transpirent d'une manière ou d'une autre. Quoi qu'on dise, l'Afrique reste une terre de mysticisme. Le monotheïsme, parce qu'il est monotheïsme justement, a ouvert la voie à l'athéisme. Le monotheïsme a un côté monolithique, tandis que l'animisme ne s'inscrit pas dans la verticalité. L'animisme n'est pas dialectique, mais arabesque ; il n'y a pas de frontière entre les mondes et j'estime que c'est une richesse. Je ne sais pas jusqu'à quel point cela aide les Africains à vivre, mais pour moi, auteur, c'est une richesse extraordinaire. En tout cas, dans ce domaine, je ne nie rien, au contraire je me nourris constamment de cette Kabale africaine.

Sylvie Chalaye, Avignon, juillet 2000

Paroles de metteurs en scène

Ruddy Silaire

Comédien et metteur en scène d'origine haïtienne, Ruddy Silaire a monté en Martinique *Négrerrances** que l'on a pu voir à Avignon, en juillet 2000, à la Chapelle du Verbe Incarné durant festival "off".

Un banc public, des feuilles mortes, un lampadaire et un curieux pont suspendu de cordes et de chaînes. Lieu d'un rendez-vous étrange où cet homme qui attend, tout distingué qu'il est dans son magnifique complet de lin blanc de grande marque (italienne bien sûr !), pourrait bien rencontrer la mort. Mais celui qui vient à sa rencontre ne brandit pas de faufile, c'est un pauvre hère : un pantalon trop court, des basquettes éculées, une blouse bleue d'ouvrier et un balai d'éboueur.

La force du travail scénique de Ruddy Silaire, c'est de ne pas avoir eu peur du mystère au sens religieux du terme. Cette « Impasse des Illuminations », comme la définit l'auteur, respire le passage de l'au-delà : la pièce de José Pliya semble d'ailleurs se souvenir des huis-clos et autres tergiversations orphiques, si chères à Sartre ou à Cocteau où le théâtre joue les antichambres de la mort, tandis que sur le plateau se joue l'ultime procès d'une conscience coupable. Car il est bien la question d'un examen de conscience et ce curieux "nettoyeur" qui hante l'impasse le balai au poing, ce sont toutes les scories qui collent à l'âme comme de la sueur qu'il veut apprendre à Nicolas à balayer. La mise en scène ose une allégorie mystique à la façon des



Ruddy Silaire, Avignon, 2000. [Sylvie Chalaye]

moralités du Moyen-Age, un parti pris esthétique qui dégage le texte des contingences réalistes et découpe sa portée.

Comment avez-vous découvert le texte, *Négrerrances*, de José Pliya ?

La rencontre s'est faite par hasard. On venait de jouer *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi en Martinique et c'est là que José Pliya est venu me proposer son texte, avec beaucoup d'humilité, comme on le connaît. Je suis tout de suite tombé amoureux du texte, d'abord pour son côté subversif, interrogateur et un peu psychanalytique. La question de l'identité est ici posée à soi et non à l'autre comme c'est souvent le cas, alors que la cause de nos échecs est souvent en nous. D'autre part, *Négrerrances*, comme toute l'œuvre de José Pliya d'ailleurs, pose la question, pour nous, nègres expatriés, exilés, de savoir comment assumer toutes les cultures dont nous sommes porteurs, comment admettre cette forme de créolisation.

Pouvez-vous expliquer comment un artiste antillais se retrouve dans un texte africain ? Y a-t-il une portée symbolique au fait que, vous qui êtes originaire de la Caraïbe, vous montiez la pièce d'un auteur africain ?

José Pliya est béninois et moi haïtien : à ce titre on a des liens culturels, si j'ose dire, transatlantiques. De par l'histoire même du peuplement de Haïti, nous sommes liés à ce qu'on appelait le Dahomey. La portée symbolique, c'est que malgré les grandes rationalisations, on a aussi cette culture-là qu'on doit porter, une culture du gris-gris, de l'animisme qui nous ramène, avec une sorte d'ironie historique, à la grande guerre des écologistes aujourd'hui : on parle de plus en plus de bio-diversité, mais la diversité culturelle est aussi à protéger. Et moi, au fond de ma Caraïbe, en raison de la traversée, en raison de nos histoires communes, ce qui vient des auteurs africains résonne en moi, surtout les auteurs que sont José Pliya, Koffi Kwahulé, Sony Labou Tansi... Nous sommes tous de la même soif et de la même quête.

Avez-vous retrouvé cela dans le thème même de la ren-

contre qui est le sujet aussi de la pièce, puisqu'il s'agit d'une rencontre un peu surréaliste ?

Oui, mais pas seulement en lien avec le Monde noir. Bien sûr, ça commence là, par une affaire de nègres, un riche et un pauvre... Dans la Caraïbe on dit : un nègre riche, c'est un mulâtre, et un mulâtre pauvre, c'est un nègre. Et dans la pièce, j'ai retrouvé les mêmes choses décalées cependant par la distance. Mais il s'agit toujours du même refus, celui de l'obscurantisme, d'être un "nègre à Blanc". On est tous nègre ou blanc de quelqu'un. Moi, quand je rentre en Haïti, on dit : Tiens, voilà le Blanc ! Et José Pliya nous ramène à ce même type de questionnement.

Comment en êtes-vous venu, dans la mise en scène, à l'idée du pont ?

Le pont représente l'Impasse des Illuminations, selon la formule de l'auteur. Mais, je ne trouvais pas intéressant de faire une ruelle avec un mur au bout, je voulais plutôt parler des impasses identitaires. C'est un pont de lianes qui part de l'Afrique pour tomber peut-être en Caraïbe. C'est surtout le côté instable du pont en lianes qui m'a intéressé. Car, pour nous autres Noirs des pays occidentaux, nous sommes toujours dans cette instabilité psychique et physique, voire chromosomique. A force de mélanges, ne sommes-nous pas en train de diluer ? Mais diluer quoi ? Quelles origines étrangères diluent quoi ? Telle est la question. Nous, dans les Caraïbes où les pays sont très montagneux, la sagesse populaire dit : *Ce sont les terres qui glissent*. Car les pays sont toujours en pente vers la mer qui nous ramène inéluctablement vers la traversée. D'autre part, les lianes entrelacées renvoient aussi aux chaînes, les chaînes mentales, aux rationalisations ou au passé.

Comment en tant que metteur en scène vous abordez les écritures ?

La nouveauté de cette langue découle d'un travail d'appropriation du français. L'intérêt de ces auteurs vient du fait qu'ils ne traduisent pas, ils transposent : c'est un transfert d'ordre osmotique qui fait que le sel de la pensée d'une langue passe dans une autre langue sans le mot à mot. Moi qui parle lin-

gala, parce que j'ai grandi au Zaïre, ce sont ces richesses que j'ai retrouvées notamment chez Sony Labou Tansi. La vie qui est drainée dans ces écritures n'est pas la sève anglaise, espagnole ou française. Et chez José Pliya encore moins. C'est une langue très affinée qui se déploie apparemment sans violence, mais qui pourtant va râler dans les pluies du passé pour retrouver la couleur rouge du sang des hommes.

Sylvie Chalaye, Avignon, juillet 2000

* *Négrerrances*, mise en scène Ruddy Silaire, décors et costumes Bruno Sennier, lumières Laurent Laban, avec Ruddy Silaire et Eric Delor, coproduction Cie Pouly Pa Test, Cie Lian et CMAC/Scène Nationale (La Martinique).

Jean-François Prévand

Après un long détour par le théâtre privé qui lui a valu quatre nominations aux Molières, avec *Voltaire's Folies*, puis *Voltaire-Rousseau et Camus, Sartre et les autres*, Jean-François Prévand a choisi de se lancer dans la création d'une pièce de José Pliya : *Le masque de Sika*, dont il a présenté une première mise en espace au Gymnase de Roubaix, avec Jacques Martial, Jean-Michel Martial et Tola Koukoui dans le cadre du projet "Petites formes" conçu par Koffi Kwahulé durant la programmation de l'Afrique en Créations dans la région de Lille, à l'automne 2000.

Comment avez-vous fait la découverte du texte de José Pliya ?

Je fais partie du Conseil d'administration de la SACD où je représente les metteurs en scène. C'est à ce titre que la SACD m'a proposé de faire partie du comité de lecture du Festival de Limoges où Monique Blin m'a présenté José Pliya. José m'a fait lire *Le masque de Sika*. Je lui ai ensuite téléphoné pour lui dire que je trouvais ce texte très intéressant et que s'il y avait un jour l'opportunité de le monter je la saisirais. Et je l'ai saisie grâce à Afrique en Créations.

Dans votre parcours de metteur en scène, il y a des auteurs comme Camus, comme Voltaire, comment se fait-il que vous ayiez eu un coup de cœur pour un texte contemporain, qui plus est africain ?

Les pièces que j'ai écrites comme *Voltaire-Rousseau ou Camus, Sartre et les autres* font effectivement référence à des auteurs classiques, mais ce sont des textes originaux. D'autre part, je m'oriente de plus en plus vers des textes contemporains, j'ai notamment monté des pièces brésiliennes. En fait, j'ai l'intention de me tourner radicalement vers le théâtre contemporain parce que je trouve que le théâtre classique a beaucoup d'ouvertures, alors qu'il y en a peu pour le théâtre contemporain. C'est une chose que j'aurai apprise en passant à la SACD : privilégier la création contemporaine. Quant au *Masque de Sika*, qu'il soit africain est un hasard ; la vérité est que je trouve le texte bon.

Qu'est-ce qui justement vous a intéressé dans ce texte ? Cela fait quand même une trentaine d'années que je suis dans le théâtre et je peux sentir l'efficacité d'une écriture, théâtralement parlant. J'avais le sentiment de quelque chose qui "marchait" dans ce texte. Par ailleurs, il y a dans la pièce une dimension magique qui m'intéressait justement parce qu'elle s'opposait à ma tradition rationaliste.

Il y a pourtant une trame rationnelle, mais il y a effectivement de manière sous-jacente une autre lecture possible. J'ai justement fait un choix. José Pliya m'avait invité cet été à La Dominique, ce qui nous a permis de parler de la pièce et surtout de mieux nous connaître. Et c'est vrai que, pour moi, il y avait quelque chose dans la pièce que je ne comprenais pas : le fait que le masque parle dans l'écriture. Et c'est un pas que je n'ai pas encore franchi. Ce qui me touche dans la pièce, sans pourtant refuser une autre lecture qui viendra peut-être, c'est que les paroles du masque viennent de la culpabilité des trois personnages, c'est-à-dire qu'elles sont en eux, et elles remontent en eux comme une espèce d'analyse sauvage en définitive. Mais je n'ai pas pris ce parti contre José ; on en a parlé cet été et il m'a dit que ce parti était le bon. En tout cas c'est un choix fondamental : si le masque parle, c'est un texte magique, si le masque ne parle pas, c'est un texte psychanalytique.

Je pense que ne pas faire parler le masque fait exister l'allégorie, approche esthétique qu'on retrouve par ailleurs dans la plupart des pièces contemporaines africaines. En outre, dans une mise en espace, on est limité par la technique : comment faire parler le masque ? Une voix off ? Cela risque de casser une plongée dans la "dramaticité".

Pourquoi avez-vous choisi de monter la pièce avec trois acteurs noirs ?

L'un des aspects qui m'a plu dans la pièce est que l'on peut y voir trois Africains déracinés ; ils ont réussi dans la société occidentale : curé, écrivain à Saint-Germain-des-Prés, homme d'affaires, mais ils sont "déplacés" et le masque leur ramène en quelque sorte l'Afrique malgré eux. Il fallait donc des acteurs noirs pour parler de cela.

A la différence de *Négrerrances*, l'écriture ici fait parfois penser à la mécanique du théâtre de boulevard. Qu'est-ce qui fait pour vous que finalement c'est autre chose que du théâtre ?

Je pense en effet que José Pliya, dans cette pièce, a flirté avec cette mécanique, s'en est même amusé alors qu'on en voit pas trace dans *Négrerrances*... Mais l'arrivée du masque fait soudain virer la pièce dans quelque chose de plus profond. C'est vrai que les deux premières scènes, qui sont assez courtes, sont écrites avec des effets comiques, et on sent que l'auteur en maîtrise tous les ressorts. Mais je l'ai pris comme une duplicité de l'auteur afin de nous emmener vers quelque chose, puis de nous surprendre en faisant autre chose. Je crois qu'il faut jouer avec cela...

Sylvie Chalaye, Roubaix, septembre 2000

● Judith G. Miller : enseignante en théâtre, dirige l'Université de New York à Paris. A publié, notamment, *Plays by French and Francophone Women : A Critical Anthology*, Michigan, 1994 (avec Christiane Makward).

● Avignon 2001 : Le complexe Thénardier, inédit de José Pliya, lecture par Catherine Hiédel, "Texte lu", Musée Calvet, 11 juillet, 19 h.

Kossi Efoui : rencontres et points de suspension

Sylvie Chalaye

On raconte qu'un homme dans sa prison, est allé de Balawaya à San Francisco, qu'il a pris la mer et vu du pays. On raconte ça dans cette même prison. On dit qu'il avait des cartes de géographie plein la tête. Il faisait ses bagages tous les matins et, le soir, il racontait sa vie d'explorateur. On l'a emmené vers l'asile hier au réveil.
La malaventure

Une écriture funambule qui se joue des mots et cultive la piroquette, telle est la définition que l'on pourrait donner du style dramatique qui caractérise l'auteur togolais Kossi Efoui. Son théâtre ne s'appuie pas en apparence sur la structure dramaturgique, mais s'empare avant tout des paroles, de ces mots suspendus entre les personnages et qui font apparaître des individualités instables et mouvantes, ces mots qui donnent l'illusion du vivant et ne cessent pourtant de convoquer la mort.

Pointillés

Et ça fait partout des pointillés dans le corps
d'un vaste réci qui ne sait pas finir.
Dans mon propre corps qui ne sait pas se tenir.
Je ne raconte pas ma vie. Personne n'y est jamais arrivé?

Le théâtre de Kossi Efoui est un théâtre du rendez-vous et de la parole qu'il suscite, engendre et justifie. Ce rendez-vous de l'existence qui n'est finalement que duperie et qui ne donne jamais que l'illusion d'être : « On entre. On tourne sur soi-même au rythme de la terre. On tourne le regard au hasard de qui parle, de qui on parle, de qui on s'inquiète, de qui fait mal et qu'on attend »¹, dit la Mère dans la dernière scène de *L'entre-deux rêves de Pitagaba...* Rencontre sous un réverbère dans *Le carrefour ou La malaventure*, convocation sur un plateau de télévision dans *Récupérations*, réunion, peut-être clandestine, dans une chambre close qui évoque la salle obscure du cinématographe dans *Le petit frère du rameur*, les personnages de Kossi Efoui vont au devant les uns des autres, mais leur dialogue s'élaboré sur des équivoques, la parole glisse, échappe, les domine et finit par les dissoudre. Cette dissolution qui guette, inaugure *La malaventure*, comme une mort annoncée qui dénonce la vanité même de toute rencontre :

Edgar Fall : On parle là de quelqu'un qui va revenir ou pas ?
Elle : On parle de rien du tout. On n'a pas rendez-vous.

Edgar Fall : Nous n'avons pas rendez-vous... Tu ne sais dire que ça depuis que je te parle.

Elle : Quel est ton nom depuis que tu me parles ?

Edgar Fall : Nous parlons là de quelqu'un que tu protèges ou pas ? Que tu aimes ou pas ? Qui va revenir ou pas ?

Elle : Nous parlons là de quelqu'un qui a perdu la mémoire.

Le dialogue ne construit pas les personnages, mais les dilue, les confond. Et les voilà en pointillés. Ils ont beau repasser le

trait pour tenter de se définir, tenter de se dire, la parole se dérobe et ne laisse que des manques. Pas d'échange, pas de découverte. Les mots restent suspendus et les personnages semblent des formes vides :

Edgar Fall : ... Tu veux mon avis. Tu n'as pas de nom. C'est ça qui t'appauvrit. Je peux te donner le mien : Fall...
Elle : ...?

Kossi Efoui aime à jouer avec les masques, ces masques sont d'abord les mots derrière lesquels se cachent, mais croient aussi prendre forme, les personnages. Néanmoins les identités qui finissent par affleurer sont des corps instables, pris dans une recherche effrénée d'eux-mêmes et qui supplient le miroir de l'altérité. Les personnages de Kossi Efoui cherchent leur identité dans le regard de l'autre avec obsession et s'y noient. Ils sont systématiquement floués. Ils ne sont plus que rêves projetés et mouvements. Fantômes, silhouettes tremblantes et neigeuses sur l'écran de la mémoire. Car l'autre obsession antagoniste des personnages est celle de cette instance dominante, ce "big brother" fatal qui écoute et entend tout et ramène finalement l'entreprise à son point de départ. La vie, ou plutôt la mort toujours à la croisée du chemin, fidèle au rendez-vous, la mort toujours recommencée. Et du coup, le théâtre aussi se fait ressassement, réécriture, approfondissement. Trou. D'où les paroles du Sonneur qui retentissent en ouverture de *Que la terre vous soit légère* :

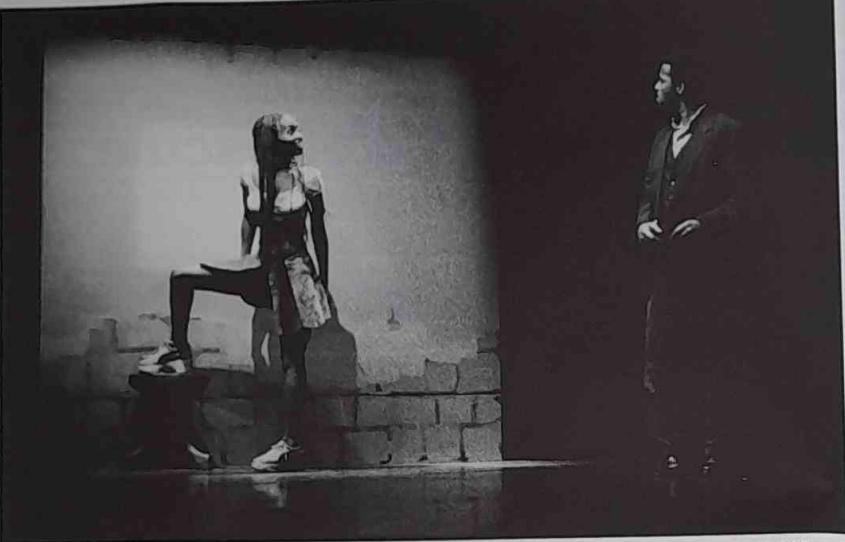
Ça y est, ça recommence... La même scène, les mêmes fantômes qui portent mon visage, mon histoire, mes mots, mes friandise, ma chanson, mes gants, mes chaussettes et ma culotte (...) Mesdames, messieurs, bonsoir !

Ici l'éternité.

Qui a parlé de silence quand tout recommence, quand les mots reviennent. Hé ! Les mots reviennent ! Vous m'entendez ? La mémoire déraillé, oublienne du Monsieur ici présent convoqué par voie des airs, des ondes, de terre, et de mer toute personne désireuse... Jeter masques et maquillages, l'éternité n'a pas le temps. Ça recommence. Qui est prêt, qui ose ?

Réécrire est essentiel à la démarche créatrice de Kossi Efoui, comme si l'œuvre devait rester en devenir. L'inachèvement participe de l'instabilité même du dire et de l'être dont tente de témoigner son théâtre. *Carrefour* est ainsi devenu *La malaventure*, puis *Que la terre vous soit légère*, et *Récupérations* a également une première version intitulée *La récupération*.

Ecrire, c'est creuser indéfiniment le même sillon et retourner la même terre, celle de l'ensevelissement. L'écriture reste toujours départ, elle n'est jamais aboutissement, mais quête et voyage. C'est pourquoi le poète du *Carrefour* devient le Voyageur dans *Que la terre vous soit légère*, il est celui qui quitte « ce carrefour où on ne peut aller plus loin que s'asseoir, se lever, dormir, crier, pleurer, mourir »². Le poète est ce voyageur fou et entêté qui accomplit toujours le même



Une « tragédie moderne ». Aissa Maiga et Samuel Legitimus dans *Bintou* de Koffi Kwahulé, 1997, mise en scène de Gabriel Garran. (Donietta Grossert)

Qui es-tu, celui qui a vu le diable, qui es-tu ?¹⁰

... ce qui est le partage de l'humanité tout entière,
je veux le concentrer dans le plus profond de mon être,
Goethe, Faust

L'irruption du Noir dans la convention théâtrale ne se fait ni chez Koltès, ni chez Kwahulé sans certaines difficultés. Son origine surnaturelle parfois, semble aussi diabolique qu'en la moralité médiévale, où le blanc, le noir, le diable n'offrent qu'une seule alternative entre l'Enfer ou la Rédemption. Koltès, parachute ses personnages du vide qui leur sert d'origine et les révèle soudainement : « Il y a là un homme, Cal. Il est du village ou de la police ou pire encore, car je ne l'ai jamais vu. Il ne peut pas dire au nom de qui il vient demander des comptes. Mais des comptes, il va en demander... » murmure Horn, à l'oreille de Cal, dans *Combat de nègre et de chiens*¹¹. Conçus dans le désert ou mus par l'absence, le Dealer, Albouy, le grand parachutiste noir¹² font sauvagement irruption dans le réel, comme le personnage d'Ikédia dans *P'tite-Souillure*¹³, qui n'est ni celui qu'on attendait ni tout à fait un autre. Lorsque la porte s'ouvre, Koffi Kwahulé fait apparaître un homme « descendu de la foudre ; venu fouter le feu à cette maison ». Utilisant à dessein le nègre comme la dernière superstition de l'homme blanc¹⁴, les deux auteurs font jaillir un diable de sa boîte. Et l'on voit le Blanc s'effarer devant une créature surgie de l'au-delà, pétriifié par la bestialité d'un double qu'il avait jusqu'alors refoulé, totalement désorienté par la perspective prochaine du chaos qui s'annonce. C'est en s'appuyant sur la damnation de Faust, présente comme un sous-

{texte permanent de la malédiction du boxeur Shorty dans *Cette vieille magie noire*, comme sur les revenants du théâtre shakespeareen¹⁵ que Kwahulé et Koltès occupent cet espace sémantique très particulier du pacte, qui s'oppose au dire comme au faire pour faire régner, dans un espace nocturne, un climat magicien. Cette intrusion symptomatique dans la dramaturgie d'une figure inversée, image minérale d'un double qu'il faut fouiller, incarnation d'une possession qu'il faut exorciser suscite un noir fantasmagorique¹⁶ que le metteur en scène doit tenter de projeter sur la scène. Eliminant les mots, il découvrira que « c'est le prix que paye le Noir pour devenir intelligible » ainsi que l'exprimait James Baldwin¹⁷.

Définition d'un masque abstrait

Il avait soulevé son masque, juste pour avaler une gorgée de bière, et voyez-vous, ce que j'ai vu... oh une fraction de seconde, mais je l'ai vu. Rien. Visage sans ride ni cils ni fossettes ni pommettes. Rien. Ni déception ni promesse de vie. Rien. Visage sans visage, devenu lui-même masque. Rien. P'tite-Souillure¹⁸

Ce Noir emblématique, qui désigne à la fois l'étrangeté et le manque, peut et doit se matérialiser comme un accident, un obstacle, un gouffre par lequel doivent frayer les individus pour accéder à leur for intérieur. Il souligne à la scène la possible conjonction du réel et du surnaturel, d'un en deçà des choses, que seules peuvent interpréter des figures soit spectrales soit ancestrales, comme le masque ou la marionnette. « Lorsqu'un acteur du théâtre Balinais se touche la tête, il faut traduire : j'ai conscience d'un œil

perdu ; j'indique le lieu égaré d'un œil dans la tête de l'humanité criminelle. J'en appelle à cette science que les temps perdirent au premier temps de l'âge Noir », écrit Antonin Artaud. Cette métaphore de signes énoncés ou incarnés par un silence d'acteur, qui procéderaient de l'émanation d'une vie intérieure (ou antérieure) pour exprimer la part noire et sanglante de chaque individu, trouve une résonance toute particulière, dans l'œuvre de l'écrivain ivoirien Koffi Kwahulé, au regard de *Combat de nègre et de chiens*.

C'est probablement dans *Combat* que Koltès situe le mieux, de façon plus emblématique, le visage d'une Afrique labourée par une violence invisible, qui renvoie chaque peuple à ses malentendus, chaque société à ses intolérances, chacun face à lui-même. Koltès y instaure véritablement un état de solitude fondamentale signifié par le masque que la mère de Nouofia a peint sur son visage¹⁹. Les traits d'un visage noir soudain cristallisés sous la croûte d'argile blanche initient le commencement du théâtre. Le deuil incompli, les preuves manquantes, le mensonge concurrent ensuite à délimiter un territoire de la mort où peut s'épanouir le mystère d'Albouy. Dans sa première tentative de tragédie contemporaine, *Bintou*²⁰, drame du sacrifice, Koffi Kwahulé prolonge l'ombre portée d'une jeune et impudique reine des banlieues des mouvements de trois adolescentes. Comme les trois parques déroulant les fils du destin, elles accusent de leur présence muette l'inanité et la violence d'un rite initiatique morbide, déterminé par une société patriarcale pour empêcher une jeune femme de s'individualiser. L'oncle de Bintou, responsable de l'excision, s'enferre dans la lâcheté d'un viol par procuration, condamné par un regard en miroir qui dénonce aux yeux de tous la nature odieuse de son geste. Il importe peu que ce chœur soit à la scène physiquement présent, ou qu'il soit simplement réduit à une sensation, à une lumière. Il n'a d'autre objectif que de tétoniser un coupable, de stigmatiser la pression de la société sur la liberté du désir et l'expression de la singularité.

Dans deux autres de ses pièces suivantes, *P'tite-Souillure* et *Jaz*²¹, il convient d'interroger la présence des masques comme « l'apparition d'un être inventé, fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature », ainsi que le proposait Artaud dans *Le théâtre et son double*²². Dans *Jaz*, un masque de carton blanc retranche du monde la beauté souffrante d'Oridé, l'obscur. Celle qui d'habitude commerçait le spectacle de son corps, offre par compassion la douceur de son sein à la main du lépreux qui ne s'en satisfait pas. Dénonçant la violence d'un monde où la valeur du don n'a plus de sens, où seul le profit mobilise les êtres, Oridé s'abstrait derrière la neutralité d'un masque qui lui collé tellement au visage qu'il finit par l'étouffer. Son drame est dit, mais Oridé n'existe pas. Jaz l'a créé de toutes pièces : « Au début Oridé arrivait nue pour se retrouver habillée à la fin. »²³ C'est une effigie manipulée par Jaz, un profil pour se voiler la face, une parure qu'elle revêt pour mieux se dissimuler, une figurine qu'elle réchauffe de la voix pour combler un vide intérieur. Oridé est une note sourde qui affleure à la conscience de Jaz, puis s'effondre dans son propre anéantissement.

Le masque dansant de *P'tite-Souillure* symbolise le souvenir d'un crime, délibéré et gratuit perpétré par une bourgeoisie névrotique et rappelle aux présents, volontiers amnésiques, la présence souterraine d'un cadavre pourrisant. On ne sait si cette image subliminale est une hallucination due à des excès de psychotropes. Au début, seule la mère la voit, « sans y pré-

ter une réelle attention d'ailleurs, comme une image familière » [p.49]. Dans un premier temps, cette présence flottante crée une sorte de tension abstraite qui agite les personnages à leur insu. L'apparition d'Ikédia, surgi brusquement pour rendre justice à la dépourvue d'un père et mettre le feu aux poudres, recrée progressivement un espace d'incarnation. « Ikédia ouvre sa sacoche ; une intense lumière s'en échappe. Il retire de sa sacoche des ossements humains avec lesquels il circonscrit un cercle. Ensuite il retire un masque de la sacoche et le porte. Ikédia exécute la danse du masque. » [p.86] Preignant à sa charge les attributs de l'illusion, l'acteur définit de ses propres gestes l'espace d'une métapsychose. Ensuite, le masque agit comme une description analogique des états intérieurs. La figure littérale du mort dénonce l'absence et œuvre à la place et en lieu de l'acteur pour mesurer l'étendue d'une dette dont les vivants ont à s'acquitter.

« Silence comme si elle se rendait compte de la détérioration de son langage, après s'être concentrée à nouveau, à la fois spectatrice et actrice, la mère se fait son « théâtre », dans son coin, avec des pantins invisibles, comme jouent les enfants, sans quérirander le regard d'autrui, pour elle-même. Distraitemet. En dehors de tout, de tous, ailleurs. » [P'tite-Souillure, p.101]

En cette période d'amnésie générale où les massacres, les génocides s'accumulent sans exorcisation possible, où chaque jour charrie son lot de cadavres annulant déjà les visages de la veille, la littérature exige le lent soulèvement des nappes phréatiques de la mémoire. Ainsi, elle crée ces personnages de comptables parfois à peine esquisssés de deux traits, « si légers qu'on dirait deux traces de doigts salis »²⁴, pour qu'ils tiennent à jour le livre des morts. Dans *Combat de nègre et de chiens* ou *P'tite-Souillure*, c'est bien la mort sans mobile apparent qui fait office d'éincelle. Venus allumer un brasier, les personnes tirent leur substance de ce qu'ils arrivent à dérober au secret des meurtriers. Albouy sort de l'anonymat parce qu'il vient réclamer un cadavre si défiguré qu'on ne peut pas le lui restituer. Il n'a dès lors d'autre choix que de refuser l'argent de Horn qui lui signifierait son défaut de mémoire. Ikédia, venu pour ensevelir les restes d'un père disparu, ne peut que se rendre à l'évidence. Un homme sans visage ne peut lui tenir lieu de père, mais lui sert à se nommer : « Je suis le fils ainé de la création, au commencement, à ma naissance, il n'y avait rien » [p.62], comme à se faire reconnaître des autres : « Tu es Ikédia ce sang qui n'a pas eu droit à la poussière de la terre ce sang versé face contre ciel ce sang livré aux arabesques des vautours ce sang impunément dispersé au milieu de la putréfaction des chiens. » [p.99] Koltès comme Kwahulé en appellent ici à la puissance symbolique de l'évocation pour tenir présents et sur le théâtre, des personnages rituels séparés, dédoublés par la voix des locuteurs qui viennent éclairer le théâtre de ce qui se tient hors de son monde. Un cérémonial inachevé modifie durablement le corps de l'acteur et travaille au corps même du texte la détérioration du langage.

Ailleurs, très loin, un conte avec moralité

Soudain une étrange hystérie fondit sur la ville.
Les hommes et les femmes déchirèrent leurs vêtements
et s'arrachèrent les cheveux.
P'tite-Souillure

Si les frontières du théâtre peuvent accueillir le procès, elles ne suffisent plus à contenir le jugement. Il faut alors en



Dessin du décorateur Sokey Edorh pour le programme de *La récupération* (1^{re} version de *Récupérations*) de Kossi Efoui, mise en scène de Kangni Alemadjrodo, Lomé, 1997.

d'écrivain qui soit fort en version. Tous les écrivains sont des forts en thème. On parle sa langue maternelle, on écrit dans une autre langue. » La langue qu'il écrit Sony, c'est du Sony. Quand je parle d'aller boire ailleurs, je pense à José Angel Valente, à Italo Calvino, à Ahmadou Kourouma... Je suis par exemple en train de lire Claude Simon.

Ce travail sur la langue participe-t-il de la revendication d'une identité qui serait pluriculturelle ou euro-africaine ? Pour moi "euro-africain" ne veut rien dire, "écrivain tout court" ne veut rien dire non plus. Ce qui importe, c'est le texte, ce que je fabrique et ce que le texte me renvoie, et non pas l'image que je peux me constituer de moi-même en tant que fabricant de textes. Je ne suis pas dans une quête identitaire. Ce qui m'intéresse, c'est de jouer avec toutes les figures possibles et imaginables de l'identité parce que je pense que les territoires de l'identité sont une scène de théâtre. On peut s'y amuser sans jamais se prendre au sérieux. Quand on se prend au sérieux, on sort les Kalachnikoff. Il semble que les hommes ne soient pas encore prêts à faire des choix de civilisation qui n'intègrent pas la perception qu'ils ont d'eux-mêmes et celle qu'ils voudraient que les autres aient d'eux-mêmes. Mais mieux vaut apprendre à en rire.

Vous ne voulez pas être catalogué comme "auteur africain"...

Il ne s'agit pas de refuser d'être écrivain africain, mais de refuser d'être catalogué. La fameuse rupture est idéologique : être en dehors. Et être en dehors, c'est être en dehors d'un discours dominant. Ce qui peut nous identifier, parmi les auteurs que je connais, ce n'est pas la façon dont nous fabriquerions une autre parole affirmative, une autre définition de nous-mêmes mais le refus de la définition. Es-tu bien africain ? « Oui et... », « Oui, peut-être... », « Non, mais... ». C'est ce jeu de pointe de suspension qui ouvrent sur ailleurs et marquent la rupture avec Senghor et les autres jusqu'à Sony. Jusqu'à Sony, les rendez-vous étaient déjà donnés dans des espaces du passé, chacun savait où retrouver l'autre, mais aujourd'hui, quand je parle avec Raharimanana, avec Kwahulé, avec Wabéri, avec Makhlé... l'impression que j'ai, c'est qu'on aura les rendez-vous qu'on voudra bien se donner. Ces espaces de rendez-vous, on va devoir les fabriquer.

Vous dites que l'Africain est aujourd'hui dans la nécessité d'écrire en avançant masqué...

Absolument. J'étais en Haïti et j'ai entendu parler du marronnage. Ce que j'avais retenu, c'est que ce sont des esclaves qui apprenaient à vivre en forêt et qui inventaient toutes sortes de ruses pour ne pas se faire prendre. Le marronnage, ce sont aussi les esclaves qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec des noms de saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres. Et aujourd'hui, 500 ans plus tard, que ce soit au Brésil, en Haïti, aux Antilles... le vaudou est encore vivace parce qu'on a marronné, ou a rusé. C'est cela "avancer masqué" ; comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche. Ce n'est pas un masque mais plusieurs masques.

Cela signifie-t-il que l'écrivain contemporain africain a besoin de pénétrer les écritures contemporaines occidentales ? Oui. Occidentales, japonaises, chinoises... Un vieux manuscrit perdu à Honolulu ou à Java, oui. C'est vouloir le monde, un désir de dévoration extrême.

C'est un peu comme un cheval de Troie ? Accepter l'identité commune, ordinaire, pour ensuite affirmer les engagements idéologiques, voire politiques, d'une certaine Afrique, ou d'un monde noir par rapport à ce qu'il faut faire entendre sur la relation que l'Occident a pu avoir avec ce monde et qu'il ne veut pas regarder ?

L'Afrique suppose une définition politique. Moi, je me dis plus volontiers Africain que Togolais. C'est une vision utopique, donc politique. Quand je me dis Africain, c'est un projet politique. Je suis citoyen d'une Afrique qui n'existe pas encore. Me dire Africain est par conséquent un comportement vaudou, c'est faire de l'incantation. J'aspire à une Afrique politique et non culturaliste, racialiste. Si je suis réaliste, je me dis de nulle part, mais si je suis dans une vision politique, je me dis Africain.

On pourrait presque parler d'une posture d'Ulysse : le périple, le cheval de Troie... On retombe finalement, à travers ces écritures, dans une réflexion sur l'histoire ?

On n'en sortira pas ! Sinon on fait de l'essentialisme nègre à rechercher ce qu'il y a de "signifiant" dans le sang noir, parce qu'on a oublié l'histoire, du côté des Africains comme du côté des Occidentaux. Non. Je préfère tourner le dos. Ne pas être là où l'on m'attend. C'est la ruse, le marronnage.

Quand on m'interroge en tant qu'écrivain africain, je fais en sorte que l'écrivain soit en dehors de l'image que mon interlocuteur se fait de l'écrivain, comme je fais en sorte que l'Africain que je suis soit en dehors de l'image que se fait mon interlocuteur. Ce qui m'intéresse c'est jouer sur les multiples paradoxes que génère le terme d'écrivain africain.

Dans votre dramaturgie il y a quelque chose qui est, peut-être, de l'ordre de l'histoire filtrée par la tradition de l'oralité. C'est très fort dans des pièces comme *Récupérations* ou *Le petit frère du rameur*. Tout d'un coup, on a une réécriture de l'histoire qui n'est pas l'histoire dans la pensée occidentale, mais qui est une réinvention du rapport à l'histoire.

Nous sommes venus au monde autour des années 60, en Afrique noire. Nous sommes les enfants des Indépendances. Nous avons connu toutes sortes de dictatures, dures ou molles. Et qu'est-ce qui a structuré, profondément, ces systèmes de pouvoir ? Une référence constante à la tradition, à une identité intemporelle, à une histoire qui n'a pas suivi son cours, qui a été subitement décapitée par l'esclavage et la colonisation. Bref, nous sommes des enfants qui avons appris qu'il y a une histoire qui a commencé avant nous et que nous sommes destinés de continuer en fermant la parenthèse. Par exemple, à l'école on lisait des livres mais en même temps on nous disait : « Attention, il y a une autre littérature qui participe de votre essentialité. » Et quand on se met à écrire, toutes ces questions surviennent. Alors qu'est-ce qu'on fait ? On considère de façon radicale que le passé est une altérité et qu'on construit un rapport à l'altérité. Tout cela demande une

réappropriation, et ce qui m'intéresse dans ce que j'écris, c'est comment j'ai conscience de la réappropriation que je fais de ma propre culture. Vis-à-vis de ma propre mémoire ou de ce qui peut me revenir de l'oralité, je me comporte comme devant quelque chose d'exotique avec lequel je fabrique un rapport. J'ai le choix de prendre ou de ne pas prendre. Et si je prends, je le transforme, car écrire, spécialement écrire du théâtre, c'est transformer.

On a le sentiment, quand on aborde votre théâtre, qu'au lieu d'écrire des histoires linéaires, vous construisez des écheveaux de fils aimantés vers un désir d'histoire inassouvi. Ce sont des élaborations d'histoires qui se perdent. C'est très net dans *La malaventure* et surtout dans *Le petit frère du rameur*. Y mettez-vous du sens ou est-ce une pure pulsion ?

Les stoïciens disaient : il faut que la raison domine les entrailles. Écrire, c'est faire en sorte que la raison, la conscience de ce que l'on fait domine les entrailles. Évidemment, il y a des pulsions, mais ce qui m'intéresse, c'est à posteriori ce que le texte me renvoie et qui me permet de comprendre ce qui est à l'origine. Écrire, c'est sortir de l'origine, mieux, des origines.

L'inachèvement est chez moi lié au fait d'être né en 62, dans une société qui inaugure en 63 le coup d'Etat sanglant en Afrique. En 67, Eyadéma prend vraiment le pouvoir. Plus tard, je découvre tout cela et j'ai terriblement mal. Et c'est à partir du moment où j'ai commencé à mettre un mot à côté d'un autre sur un bout de papier que j'ai compris ce qui faisait mal. J'ai alors tout remis en cause. À commencer par l'Histoire, et je continue à me dire : qu'est-ce qu'on ne m'a pas dit ?



« Des élaborations d'histoires qui se perdent. » Andrée Eyrolle, Jean-Paul Daniel et Dioume Mamadou dans *La malaventure* de Kossi Efoui, mise en scène de Max Eyrolle, Limoges, 1993. [Patrick Fabre]

La façon dont les discours et les histoires se tissent est-elle une manière de mettre à distance tout cela ?

Exactement. Mettre à distance une chose dont on croit qu'elle a été dite une fois pour toute. J'ai passé 27 ans de ma vie à entendre des histoires "architecturées", finies, où toute chose de la vie a une logique implacable. Au Togo, à treize ou quatorze ans, à travers le discours répété à la maison, à la radio, à l'école, on comprend très clairement quelle est la piste à suivre pour être intégré. Il y a pour tout le monde un scénario écrit à l'avance. Et ce que j'écris, c'est le refus de cette transparence-là ; c'est dire au contraire : voilà jusqu'où je vois, mais là j'ai mal aux yeux, alors j'arrête, je repars en arrière, de là où j'ai cru que tout était clair. Ce qui peut être perçu comme de l'inachèvement dans mon écriture, c'est cette difficulté à dire dans une société où il suffit précisément de dire pour que ce soit transparent. « Mais on l'a dit, vous n'avez pas compris ? » La violence de cette société, elle est là.

Le désir que vous avez de réécrire vos pièces participe-t-il aussi de la création de cet espace d'inachèvement ?

C'est peut-être une façon de prendre de la distance par rapport à moi-même, de me dire : quand tu as fini de dire ça, la voix qui te parle dans ton propre texte n'est pas assez étrangère. Il faut que tu la rendes assez étrangère pour pouvoir la questionner autrement. Si un texte, quelques années plus tard, me renvoie à la sécurité, à une figuration tranquillissante de moi-même, ce n'est plus satisfaisant pour moi. Réécrire, pour moi, ce n'est pas parfaire mais entretenir l'illusion que je peux encore écrire, que tout n'est pas dit.

Cette réminiscence de l'oralité et cette quête d'inachèvement dont je parlais tout à l'heure renvoient aussi au jazz...

Avec l'improvisation...

L'improvisation et ce goût de la réécriture participent complètement du jazz. Vous reconnaissiez-vous dans une telle démarche ?

Totalement. Peut-être que l'Occident l'a perdu, de façon formelle, parce que l'imprimerie a été inventée, mais les littératures plus neuves, comme la littérature africaine, permettent d'interroger cette part d'oralité qui finalement travaille toute littérature.

Il y a un thème qui traverse votre œuvre et qui n'est pas étranger à ce que nous venons d'évoquer, c'est tout ce qui est de l'ordre de la théâtralité, de la manipulation. Du coup, j'ai le sentiment parfois que le choix même de la forme théâtrale rencontre ce thème. C'est très clair dans *Récupérations* et dans *Le carrefour*...

Ce n'est pas le texte théâtral qui m'a amené à l'écriture théâtrale, c'est le jeu, ce que font les comédiens avec leurs corps. Ce qui m'a fasciné, au théâtre, c'est comment tout se transforme, et je parle d'un théâtre qui se passe sur une place, dans l'arrière-cour d'un bar ou d'une maison. Tout d'un coup, il se passe quelque chose et la place n'est plus une place, et l'homme devient une femme, et la femme devient un homme, et la parole devient autre chose... J'ai fait cette découverte-là avant même de lire du théâtre.

Peut-on dire que le théâtre vous soit apparu comme la forme artistique qui permettait le mieux d'écrire sur une société qui est constamment dans le mensonge, dans l'appartheid, le jeu de manipulation ?

Quand les masques apparaissent et ne se présentent pas en tant que masques mais comme vérités, c'est-à-dire visages,

alors il faut y mettre un coup de poing pour voir s'il n'y a pas un autre visage derrière. Et s'il y a un visage, il faut mettre aussi un coup de poing sur le visage pour voir si le visage lui-même n'est pas un masque. Pour moi, le travail d'écriture est là. Tout ce qui se présente en tant que profondeur, y mettre un coup de poing pour voir si ce n'est pas une surface. C'est aussi une façon de réhabiliter la surface, c'est-à-dire de réhabiliter le masque en tant que masque.

Vous aimez notamment jouer avec les connotations...

Justement. Je prends ce qui est connoté théâtre africain, je prends ce qui est connoté littérature orale... et je dis : on va faire théâtre avec ça, c'est-à-dire on va faire masque avec ça, on va faire comme ferait le comédien avec la bouteille en plastique ; on va dire : d'accord c'est africain, "africain" c'est la bouteille en plastique. Et si tout à coup la bouteille en plastique n'était plus ni bouteille ni plastique et devenait théâtrale... Mais, pour le faire, j'ai besoin d'interroger toutes les autres traditions de théâtre disponibles au monde.

Ce qui caractérise ces écritures, c'est aussi cette capacité à faire feu de tout bois et la force d'invention qui en résulte. On n'est plus dans la dynamique du modèle ou de la tradition. De plus en plus, les écritures théâtrales africaines inventent des formes, des langues, ce que ne parviennent pas véritablement à faire les écritures européennes. Il n'y a peut-être pas d'indépendance politique, mais il y a une indépendance artistique très étonnante...

C'est le refus de l'affirmation. Je traverse ma vie et ma vie c'est le monde. Traverser ma mémoire, c'est fabriquer un rapport à cette mémoire-là et je veux que ce rapport soit inédit. On écrit pour quoi ? Pour faire de l'inédit. Si on écrit pour rendre compte, on n'écrit pas. On écrit parce qu'on a l'orgueil de fabriquer de l'inédit. Elle est surtout là, la rupture. La véritable rupture vient du fait que nous considérons qu'il n'y a pas d'adhésion mécanique à la mémoire que nous portons.

Il semble que, avant cette rupture, on avait plutôt un théâtre de rassemblement. Aujourd'hui, c'est un théâtre qui ne s'adresse pas uniquement aux Africains mais à la communauté des hommes. Et c'est surtout un théâtre qui s'écrit "contre".

Qui s'écrit "contre", à commencer contre soi. Contre la figuration rassérénante, tranquillissante et sécurisante de soi. Ce qui ouvre des pistes pour d'autres soi-même possibles. Qu'on fabrique les dictatures africaines idéologiquement sinon quelque chose qui s'appuie sur un soi-même indépassable ?

Si ce n'est pas un théâtre de la quête identitaire, mais au contraire un théâtre de l'inquiétude et du questionnement, est-ce alors un théâtre de la bêtardise ?

C'est même pire... C'est très snob d'être bêtard : même la bêtardise a un sens. Ce serait plutôt un théâtre de l'éclatement du sens. Un éclatement du sens qui ébranle ce que l'Occident considère comme théâtre, c'est-à-dire l'héritage grec ; qui ébranle aussi les certitudes de ceux qui nous ont précédés et qui avaient envie de prouver l'existence d'un théâtre africain, d'une philosophie africaine... Qu'il y ait un théâtre africain ou qu'il n'y en n'ait pas, n'est pas notre affaire. La question que nous nous posons est celle des outils dont nous disposons aujourd'hui pour dévorer le monde, pour dire notre appetit du monde.

Sylvie Chalaye, Paris, juin 2000

Masques de l'Africanité

OGBA (en transe, entouré de nombreux badauds, dont Makiadi fait partie) – Je suis Ogba ; le dieu-diable. Aujourd'hui je suis là, demain je n'y suis plus. Ne laissez pas passer votre chance. J'ai neuf cent quatre-vingt-dix mille objets qui vous transporteront dans des mondes que vous ne soupçonnez pas. (...) Ogba sait ce que vous cherchez. Un masque. J'ai ici les masques de toutes les couleurs. Vous voulez devenir blanc, jaune, rouge, albinos, mulâtre, j'ai le masque qu'il vous faut. Des masques de joie, de peine, d'hypocrisie, de haine, de dépit, de désespoir, de dédain, de fatigue, de repos. Un masque sur soi et hop ! En un tour, vous voilà transformé.

MAKIADI – Non merci, je ne veux pas de masque.

OGBA – Et pourtant un petit masque de joie vous illuminerait le visage.

MAKIADI – Désolé, j'ai le visage qu'il me faut. Un visage de défaite. Un visage d'abandon, de résignation. (Il fait mine de partir.)

OGBA – Dans ce cas, il vous faut un visage de haine. Vous aurez une haine tenace pour toute espèce humaine, animale ou végétale.

MAKIADI – Je ne saurais avoir un visage de haine, quelqu'un me l'interdit.

OGBA – Qui ?

MAKIADI (après un instant d'hésitation) – Une femme.

OGBA – Vous l'aimez et vous cherchez à l'oublier, c'est ça ? Elle vous mange la tête et vous ne savez où la trouver. Elle trotte en vous comme un cheval égaré et vous entendez ses hennissements dans votre ventre. Vous êtes amoureux d'une morte. La corde avec laquelle elle vous tient traverse les ténèbres d'un enfer que je connais fort bien.

MAKIADI (incrédul) – Vous dites la vérité ou vous vous moquez de moi ?

OGBA (il prend un air indigné) – Je n'ai jamais menti. Ogba le dieu-diable ne peut parler faux. J'ai des yeux pour voir à travers, en long et en large. Je soigne ma vue avec des yeux de chats. Je n'aime pas la chair de chat. Alors, des chats je ne mange que les yeux. Je suis docteur des soucis et me mets à votre disposition, noble étranger.

Caya Makhlé, *La fable du cloître des cimetières*,
Editions L'Harmattan, Paris, 1995, pp. 49-50

Théâtre africain et identité contemporaine

Sylvie Chalaye

L'idée même d'un théâtre africain, si elle n'est pas en permanence interrogée, continuera d'entretenir un malaise, fruit de l'amalgame entre la question légitime de l'authenticité d'une œuvre et celle, suspecte, de l'authenticité culturelle !

Kossi Efoui

Après Sony Labou Tansi qui fut le premier à battre en brèche cette idole exotique que l'on appelle la spécificité africaine et qui serait indispensable à l'esthétique d'un artiste africain, les dramaturges francophones de la dernière décennie n'ont cessé de remettre en cause une notion réductrice de l'africanité limitée à ces critères ethnographiques, voire climatiques, si facilement repérables et rassurants puisqu'ils posent les limites de la différence et imposent l'idée d'une identité arrêtée, circonscrite et incapable de mutation. L'écrivain congolais Caya Makhlé fait d'ailleurs remarquer combien cette nouvelle génération de dramaturges se caractérise aussi par « une révolte contre l'idée qui impose qu'on reconnaît un écrivain uniquement par rapport à ses origines raciale, culturelle et géographique »².

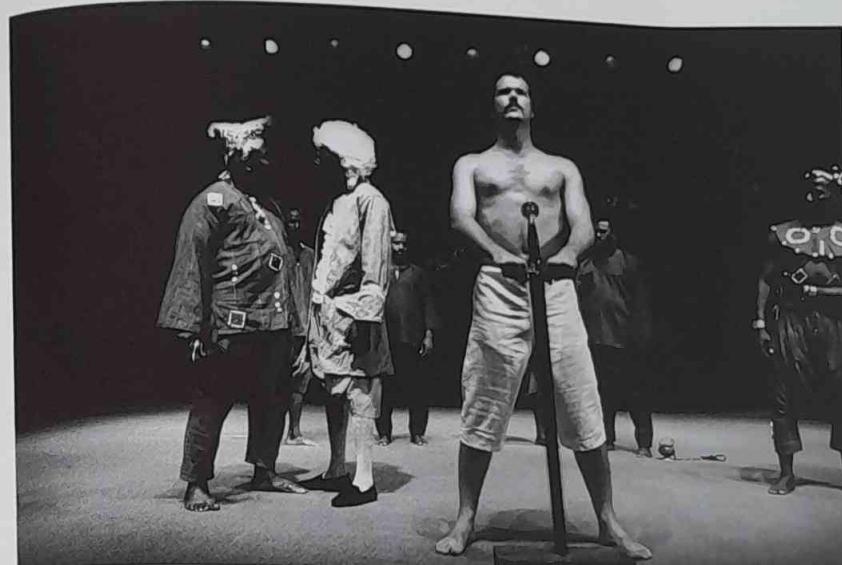
Un auteur comme le Togolais Kossi Efoui ne manque pas de mettre en garde ceux qui s'indignent de voir disparaître ce qu'ils croient être l'africanité : « L'œuvre d'un écrivain ne saurait être enfermée dans l'image folklorisée qu'en se fait de son origine. »³ L'idole n'est plus à l'évidence qu'une vieille momie et le théâtre contemporain s'est libéré de ces bandelettes qui voudraient panser les plaies de la colonisation en préservant les restes d'un passé pourtant irrémédiablement perdu. Et Kossi Efoui n'a pas peur de jouer les garnements iconoclastes : « Il faut en finir avec cette tendance à rejeter l'authenticité d'une œuvre dans laquelle on ne trouverait pas une soi-disant spécificité africaine et où on noterait au contraire chez son auteur de « singuliers penchants européanistes ». »⁴ On trouve encore, sous la plume de Kossi Efoui, la même formule impétuose dans un texte récemment publié en préface de *L'entre-deux rêves de Pitagaba* : « Il faut en finir avec cette tendance d'une certaine critique à légiférer, lorsqu'elle aborde le théâtre africain, plutôt qu'à interpréter et à juger une œuvre. »⁵ Il y dénonce violemment les propos d'un critique qui déclarait en 1990 : « La voie royale des théâtres africains ne se situe pas dans le processus littéraire », et ajoutait que « s'il fait ce choix, « l'homme de théâtre africain fait fausse route ». Et Kossi Efoui de répondre : « Cet homme de théâtre africain paradigmatico-ne peut pas faire fausse route, pour la simple raison qu'il n'existe sur aucune route. Il n'existe pas. Et puisque nous le disons, la tentation est forte de s'amuser à le prouver en

allumant une lanterne en plein midi tropical, et en partant à sa recherche, tel Diogène le Cynique, masturbateur public, individualité inventrice. S'amuser. Jouer. Jouer chacun à sa façon notre part commune d'infortune. »⁶

Choisir l'écriture dramatique comme mode d'expression n'est-ce pas déjà pour l'artiste africain choisir une forme originellement importée, inconnue de l'Afrique traditionnelle ? L'expression dramatique au sens où l'entend l'Occident héritier du théâtre grec n'existant pas dans l'Afrique précoloniale. Et les formes d'expression artistique dramatisée qui pouvaient s'apparenter à une expression théâtrale, le colonialisme s'est empressé de les dévitaliser et de les reléguer dans l'espace réservé à l'ethnographique. C'est l'école de William Ponty, dont la mission était de former les cadres de l'administration coloniale, qui, dans les années 30, a « éduqué » les intellectuels africains à Molière, et préparé les esprits au formatage classique. Les Africains se sont vus contraints d'adopter l'art dramatique occidental comme ils s'étaient vus contraints d'adopter la langue du colonisateur et, comme il faisait sienne la langue française, l'artiste africain a fait sienne l'expression dramatique, lui insufflant sa propre vision du monde et la société, l'adaptant à ses us et coutumes, infléchissant bientôt l'écriture dramatique loin des critères occidentaux et faisant évoluer la dramaturgie vers des terres inconnues, bien loin du continent classique ; si bien que les dramaturges africains introduisent aujourd'hui dans la sphère francophone des approches dramaturgiques qui interrogent les écritures contemporaines.

L'africanité contemporaine n'est pas cette « panoplie de clichés et de cartes postales »⁷ qui, selon le dramaturge congolais Léandre-Alain Baker, continue de hanter l'imagination des spectateurs. C'est une identité qui se cherche ici et ailleurs. Une identité traversée par d'autres modes de pensée que ceux hérités de la tradition.

Le retour aux origines reste un mythe, unurre destiné à camoufler la rupture historique que doit assumer une Afrique spoliée de son passé. L'esclavage et la colonisation ont à jamais déporté le peuple noir de son identité originelle. La rencontre avec le monde occidental a ébranlé définitivement les repères d'un peuple mosaïque contraint soudain de se penser un et indivisible alors même que le Blanc le réduisait à une entité raciale et le figeait derrière le cliché du nègre. Dépossédé de son histoire et propulsé dans l'histoire de l'autre, comme faire-valoir anecdote, le peuple africain a même été dépossédé de son espace – l'Afrique en tant que continent n'a pas d'existence dans l'espace mental occidental avant les grands découvreurs du XIX^e siècle –, puis



« Je suis venu donner un nom à ce continent », déclare Fadarba – image allégorique de tous les conquérants –, avant de planter son épée dans la terre du Dougou. Claude Gnakouri, Djé Nessimé, Luis Marqués et Vaber Douhouré dans *Fama* de Koffi Kwahulé, mise en scène de l'auteur, 1998. [D.R.]

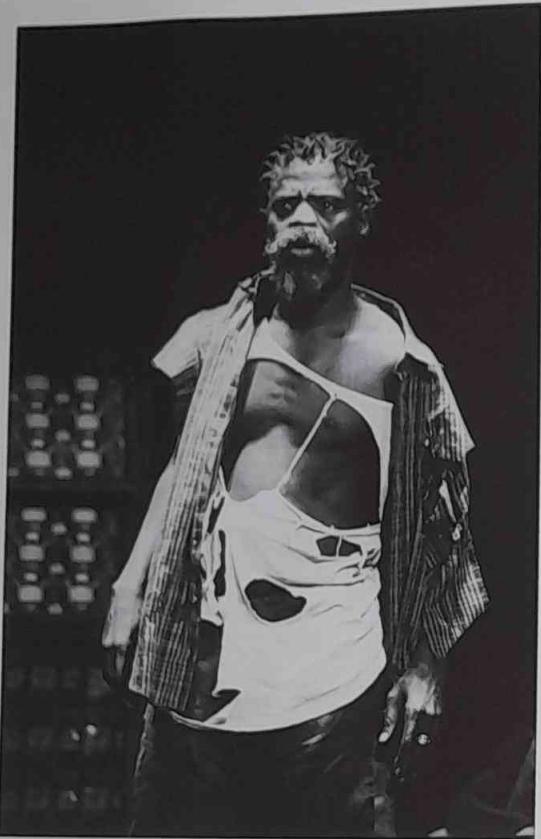
exilé, disséminé loin de la terre natale par la traite ou discloqué par la colonisation et les indépendances. Son histoire ne peut être reconstruite puisque sa civilisation reposait sur l'oralité, et sur une conception du passé qui ne trouve aucun écho dans l'ordonnancement du monde orchestré par l'Occident. L'Afrique de ses ancêtres n'est qu'une reconstitution mythique, aussi l'artiste africain est-il condamné au voyage interculturel : son identité n'est pas plus au village qu'à Paris ou New York. En Amérique, aux Caraïbes comme sur la terre d'Afrique, l'artiste noir est en exil, car la terre de ses ancêtres est une terre fantôme, elle appartient à un passé qui n'a plus d'histoire. Son identité lui a été ravie comme Eurydice à Orphée, il est soumis à une descente aux enfers. Et c'est justement parce qu'il ne peut se reposer sur l'Histoire et qu'il est voué à la quête inquiète de soi, que l'artiste africain, comme le dit Kossi Efoui, doit « refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette partie d'inquiétude permanente qui est l'exigence primordiale de l'écriture ».⁸

L'africanité qui unit les peuples d'Afrique et de la diaspora n'est pas dans l'affirmation d'une identité circonscrite et figée par les taxidermistes nostalgiques de la culture africaine, mais dans la quête identitaire elle-même, une quête tournée vers l'avenir pour inventer l'Afrique de demain. La plupart des recherches dramaturgiques des auteurs africains de cette dernière décennie s'inscrivent dans cette dynamique : « une dououreuse descente aux enfers sans œillères, prêt à tout assumer des désillusions présentes et futures », pour Kossi Efoui ; « une démarche hérétique », pour le dramaturgeivoi-

rien Koffi Kwahulé, qui consiste à « affronter » l'Autre et les risques qu'implique son altérité, à élargir le champ de sa propre authenticité pour la rendre moins limitative, moins castratrice »⁹ ; un « dialogue des antagonismes pour une fraternité nouvelle », un « regard sur un univers peu de chagrin vaincu par le temps et la vitesse »¹⁰, pour Koulsy Lamko ; ou encore « un questionnement lancinant »¹¹, pour l'écrivain congolais Caya Makhlé qui définit ainsi son écriture.

Ce théâtre contemporain se dresse contre tous « les intégrismes culturels », pour reprendre le mot de Koffi Kwahulé. Car ce théâtre ne se pense pas dans ce qu'il « aurait été », mais se pense en devenir, se pense « dans ce qu'il a à être pour une humanité chargée des images de *Dallas*, de *Rambo*, de *Madonna*, de Michael Jackson, du chômage, des missiles, de la conquête spatiale, de l'écroulement du Mur, de *Mandela libre*... ». Les dramaturges d'aujourd'hui revendentiquent « une esthétique du danger face au pouvoir inquisiteur des normes qui sanctionnent et censurent l'imagination créatrice »¹², c'est la liberté même qu'ils affirment, la liberté d'être à l'écoute du monde, tel Léandre-Alain Baker qui se reconnaît dans le poème de J.B. Tati-Loutard : « Je traîne à la queue d'une tribu perdue, comme un animal des savanes hanré par le rythme d'un autre troupeau »¹³, la liberté d'une identité nécessairement plurielle et en devenir : « Je me sens appartenir au monde entier, non plus seulement à ma tribu, mon pays. Et mon art je le veux universel »¹⁴, déclare Koulsy Lamko.

Cette quête de soi et de l'autre est au cœur du théâtre africain de cette dernière décennie, peut-être en est-elle le sujet



« Makiadi joue au clochard pour survivre, et s'il entreprend de retrouver Motéma, cette morte qui l'appelle depuis l'au-delà et tend l'aimer, c'est qu'il espère paradoxalement que son amour le fera exister, donne dans *La fable du cloître des cimetières* de Mohr, 1997. [Jean Mohr]

fondamental. Espace de représentation, le théâtre se donne sans doute comme le lieu privilégié de cette interrogation sur soi. La recherche identitaire prend des formes diverses suivant les auteurs, mais elle est suffisamment récurrente pour entraîner un réel questionnement. Prenons quelques exemples. La quête de soi est l'enjeu même de la rencontre avec "l'ange-balayeur" dans *Négerrances*¹¹ de José Pliya. Dans *Tout bas... si bas*¹², la pièce de Koulsy Lamko, la quête identitaire prend l'apparence allégorique d'une vieille qui scrute chaque matin l'eau d'une calebasse. Makiadi, le personnage de *La fable du cloître des cimetières*¹³ de Caya Makhlé, cherche vainement son image dans un miroir brisé qui ne lui envoie jamais qu'un reflet tronqué. On retrouve le miroir dans *La malaventure de Kossi Efoui* où "Elle" est définie comme la diseuse de malaventure, celle qui fait « les routes avec [son] miroir pour lire la vie des gens, leur dire santé, bonheur, et que la terre vous soit légère »¹⁴. Dans *Récupérations*¹⁵, une autre pièce de Kossi Efoui, ce sont les

caméras de télévision qui renvoient – ou récupèrent plutôt – les images. C'est aussi plus que jamais le sujet d'une de ses dernières pièces, *Le corps liquide*¹⁶, où une vieille femme tente de se reconstituer, de rassembler l'éparpillement de son être, d'endiguer la liquidité même d'une identité qui lui échappe inexorablement... Et cette vieille femme n'est pas, elle aussi, sans avoir une dimension allégorique. Dans la pièce de Koffi Kwahulé *Cette vieille magie noire*¹⁷, c'est un ring qui se fait scène de théâtre et entraîne le spectateur dans une mise en abyme d'autant plus complexe que ce qu'il voit sur le plateau, ce ne sont finalement que des images d'archives que présente un reporter. La quête de soi est aussi l'enjeu fondamental du monologue de Monsieur dans *Village-fou*¹⁸, où le personnage, un jeune immigré qui vit dans une mansarde parisienne, tente de partager avec un invité imaginaire les histoires de Djimi, un village de sa région ; des histoires qui le traversent, et qui seront finalement son testament, sous la forme d'une K7-audio, laissée dans la mansarde.

La quête se fait ici avant tout spéculaire, elle est regard sur soi ou « contre soi »¹⁹, comme le dit Kossi Efoui. Chacune de ces pièces interroge en effet l'apparaître. L'interrogation tourne à l'affrontement dans *Négerrances*. La vieille de *Tout bas... si bas* ne reconnaît pas son visage dans l'eau de la calebasse. Dans la pièce de Caya Makhlé, Makiadi joue au clochard pour survivre, et s'il entreprend de retrouver Motéma, cette morte qui l'appelle depuis l'au-delà et prétend l'aimer, c'est qu'il espère paradoxalement que son amour le fera exister, donnera un sens à sa vie. Et pour accomplir son voyage, il explore plusieurs apparences, avec lesquelles le regard des autres personnages confond systématiquement son identité. Les personnages de *Récupérations* en revanche jouent eux leur propre rôle sur un plateau de télévision où l'on a, pour les besoins d'une émission, reconstitué plus vrai que nature le bidonville dans lequel ils tentent de survivre. Dans *Cette vieille magie noire*, Shorty croit pouvoir retrouver son être véritable par le théâtre. Ce boxeur infatigable qui n'a connu aucune défaite n'est pas lui-même, c'est un personnage fabriqué par Shadow, l'ombre du héros, manager et metteur en scène en même temps.

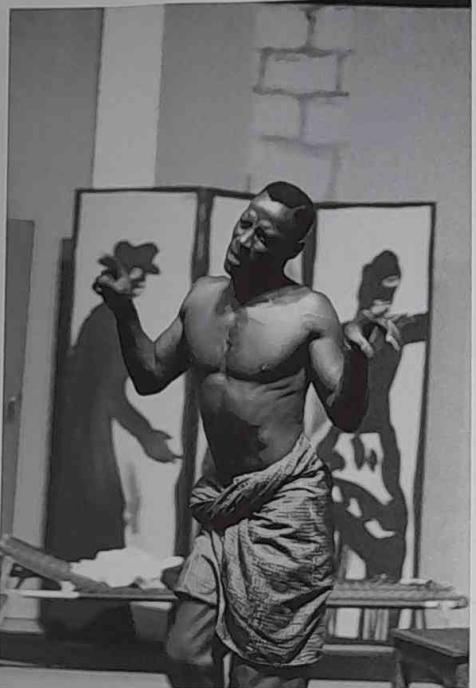
Cependant, s'il y a à chaque fois quête de soi, celle-ci, d'une pièce à l'autre, garde un cheminement singulier et revêt un sens très différent. Avec José Pliya, la quête identitaire est plutôt d'ordre psychanalytique, c'est un apprentissage à l'amour de soi, tandis que chez Caya Makhlé, elle se fait avant tout quête initiatique. Les rencontres que fait Makiadi et les mondes qu'il explore sont autant d'épreuves qui le préparent à remplacer le gardien de la morgue. En revanche, dans *Tout bas... si bas*, la recherche identitaire prend l'allure d'une attente messianique, d'une révélation, c'est une quête intérieure qui fouille les entrailles, ces entrailles qui enfantent l'avenir :

Réveillez le bébé !
Réveillez le bébé miraculé.
En chacun de nous il dort tout bas... si bas.
C'est un mutant, ivre de tous les vents.
Mais il faudra déchirer la gaine...
Oni déchire la gaine...
Secouez, bouculez, poussez plus fort, poussez encore !²⁰

Dans *Cette vieille magie noire* la quête résonne comme un défi, le défi donjuanesque par excellence. Mais c'est toujours l'identité du peuple noir qui est en jeu : l'homme noir dans le monde. Shorty a besoin d'être confronté à ses limites d'être humain pour retrouver la sensation d'exister. Shorty est l'emblème de la star noire divinisée et invincible qui donne du rêve « aux petits enfants », mais qui ne suffit pas à sortir du mépris le peuple noir tout entier. Sur le ring, il tue Blanc, mais la mort du Blanc n'anéantit pas l'antagonisme que l'Histoire a instauré entre les deux races, et le boxeur blanc laisse une descendance, sa jeune épouse est enceinte, tandis que Shorty est inexorablement condamné à l'amour incestueux et stérile pour sa sœur. L'identité perdue du peuple noir se situe dans ce retour à l'humanité que tente Shorty. Cependant, le théâtre est un nouveau leurre dans sa recherche de soi. Il croit se retrouver par le théâtre, mais il retrouve toujours le même pacte, il sort d'un ring truqué pour retrouver les artifices de la scène. Finalement pour reconquérir sa place d'être humain, il devra affronter de nouveau le mépris, celui d'être accusé de dopage. Shorty finit dans un asile et, derrière lui, c'est l'image de tout un peuple psychosé et nécessairement schizophrène qui se profile, d'un peuple qui n'a pas d'autre histoire commune que celle de la colonisation et de l'esclavage, histoire précisément de la dépossession de soi. Les images identitaires que s'est construit le peuple noir ne sont que des leurre : illusions et



« Dans tout bas... si bas, la pièce de Koulsy Lamko, la quête identitaire prend l'apparence allégorique d'une vieille qui scrute chaque matin l'eau d'une calebasse. » Diariétou Keita et Lydia Éwandé dans la mise en scène de Paul Golub, 1998. [Alain Chambaraud]



« La quête de soi est aussi l'enjeu fondamental du monologue de Monsieur dans *Village fou*, où le personnage, un jeune immigré qui vit dans une mansarde parisienne, tente de partager avec un invité imaginaire des histoires de Djimi, un village de sa région. » Sidiiki et l'auteur, Koffi Kwahulé, Avignon 1998. [Issouf Sanogo]

artifices du star système, violence et mort de la boxe emportent dans le même tourbillon. Tout se passe comme si ce peuple était voué à la folie, celle d'un être dépossédé de lui-même, auquel on a volé son âme. Cette folie est aussi celle des villageois de Djimi, même si elle est traitée avec humour et dérisiose.

On retrouve dans *Fama* un parcours équivalent à celui de Shorty, Grand Prince Doumbouya. Fama a perdu, avec l'arrivée de « la Chose », les repères qui structuraient son identité, il est « la dernière goutte du grand fleuve qui se perd et sèche dans le désert »²¹, dit le Coryphée, mais son échec, son sacrifice final, peut être source de renouveau. Les trois livres de la pièce s'offrent comme une épopée mythologique et fondatrice du peuple africain : le premier a une valeur génératrice, il est celui du mystère des origines et de la parole sainte, comme le soulignent les sourates qui ouvrent chaque scène, le deuxième est celui du retour à l'humain et de l'errance, le troisième est prophétique, livre de l'Apocalypse qui annonce le sang du dernier sacrifice avant l'avènement d'un ordre nouveau, avant l'accession aux démocraties. La mer dans laquelle disparaît Fama est celle de tout un peuple qui doit trouver le moyen de traverser pour atteindre la terre promise.

Alors que la quête se fait désillusion et dépassement chez Koffi Kwahulé, elle tourne court et se veut dérisoire chez

Kossi Efoui, elle n'est que psychanalyse de salon, celle de la caméra-vérité qui vient peu à peu capter les confidences et les confessions de ceux qui vivaient de récupérations sur la décharge du bidonville et dont la télévision récupère à son tour la vie, bouclant la vaste chaîne alimentaire de la consommation. Pour Kossi Efoui, l'identité même se dissout dans l'influctuel cycle de la vie et rend la quête même impuissante : « Et ils vécutent heureux, entourés de beaux enfants... Le conte est fini. Le premier qui me dit *Ne raconte pas ta vie*, c'est le même qui me tue à chaque fois. Je récapitule (...) D'abord je suis assise. Obligée de récapituler pour être au clair avec le tronc et les membres pour appeler une tête. Sinon tout se décompose. On est mort. »²² La question fondamentale que soulève *Le corps liquide* n'est donc pas « Qui suis-je ? » mais « Où suis-je ? »

Néanmoins, si la tension de la quête dynamise ces œuvres dramatiques, elle ne mène jamais à l'accomplissement. L'objet qui cristallisait cette tension le temps de la pièce, se révèle être une supercherie ou glisse entre les doigts. Motéma, l'Eurydice de *La fable du cloître...*, n'a jamais existé. Dans *Tout bas... si bas*, le bébé qui porte des inscriptions au bras, ce sauveur que la vieille aurait mis au monde et que tous s'arrachent n'était qu'une invention de la fillette. Ironie tragique dans *Récupérations* : pendant que les habitants du « côté de chez Dieu » tournent l'émission de

télévision, on rase leur quartier. Et ce pacte faustien qui lie Shorty à Shadouw, a-t-il jamais existé ? N'était-ce pas tout simplement le théâtre ? Monsieur, le personnage de *Village-fou*, se jette finalement sous le métro, et son invité n'était qu'un magnétophone. Quant au personnage de José Pliya, au lieu de rapporter quelque chose de son voyage intérieur, il doit apprendre au contraire à faire le ménage de sa conscience.

Aucune de ces pièces n'offre un espace d'idéalisations, un refuge où reposer la conscience critique africaine ou la bonne conscience occidentale. Pas d'amour idéal, d'Afrique morte et ressuscitée : Motéma n'est rien de plus qu'une momie desséchée parmi d'autres et elle n'a jamais aimé Makiaudi. Pas de bidonville pittoresque et attachant : Kossi Efoui dénonce au contraire la complaisance compatisante des médias devant la misère. C'est pourquoi la réalité est finalement rasée tandis que reste le décor, emblème de l'obscurité du consumérisme médiatique. Par d'ancêtre détenteur de la sagesse : la vieille de *Tout bas... si bas* est stérile ; image de l'Afrique ancestrale, elle est incapable, dans le monde actuel, d'engendrer une société nouvelle, son système de valeurs n'est plus adapté aux temps modernes. Fille de fergeron, fille de divination, elle a été industrieuse, mais le monde moderne ne reconnaît pas son savoir-faire. Elle scrute l'avenir chaque matin, mais ne parvient ni à engendrer du nouveau, ni à mourir. Elle est l'image d'une Afrique rituelle figée dans l'inertie et la stérilité. Elle est percluse de rhumatismes, c'est la sclérose symbolique d'une Afrique attachée à un passé et des valeurs caduques. Pas de héros épique : Shorty devient fou, Fama est gracié et se suicide. La démesure des histoires du village de Djimi ne survit que grâce à une petite K7 abandonnée. Et l'Ange de *Nègrerances* n'est qu'un éboueur.

Mais le théâtre africain d'aujourd'hui n'est pas pour autant un théâtre du renoncement. Le théâtre est aussi le lieu de l'apprentissage de la liberté, l'espace du sacrifice libérateur, le lieu de l'émancipation nécessaire. C'est sur cet autel que cette nouvelle génération de dramaturges africains a choisi d'immoler les idéaux, les mythes et les rêves d'autan, afin de mieux en faire l'autopsie et de lire dans leurs entrailles les avenirs possibles pour l'Afrique de demain.

Comme le dit Kossi Efoui : « Ce n'est plus le temps des formules-hamac du style, "en Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle". Formule séduisante, s'il en est, mais qui sert de reposoir à ceux qui canonisent les têtes blanchies, dépôsitoires de sagesse éternelle, parce qu'ils se refusent à voir que certaines bibliothèques peuvent aussi ne contenir que des livres en carton-pâte. Dans lequel cas, il s'agit de craquer une allumette, histoire de jouer avec le feu comme de mauvais garnements. »²³

Au lieu d'enfourir les échecs et les lâchetés d'une humanité qui se ment à elle-même, les auteurs de la nouvelle génération ont choisi de les porter à bout de bras, de déterminer les charniers et de porter les os blanchis à la lumière comme le bousier égyptien qui roule devant lui toute la merde du monde. Mais cette merde, ils la transforment en soleil grâce à l'invention d'une langue où se situe sans doute la vraie couleur.

Ikédia, le personnage énigmatique de *P'tite-Souillure* de Koffi Kwahulé, pourrait bien être une représentation de l'écrivain, lui aussi est bien venu mettre le feu à cette maison dans laquelle il s'invite un soir de réveillon. Et que porte-t-il dans cette sacoche dont il refuse de se séparer ?

P'tite-Souillure – (...) Qu'est-ce que tu trimballes dans cette sacoche ? Allez dis-le moi ! Laisse-moi y jeter un coup d'œil.

Ikédia – Non.

P'tite-Souillure – Allez, juste un seul ail. Ouvre-moi cette sacoche

Ikédia !

Ikédia – Non.

Il y a là

une douleur qui brûle
d'Occident jusqu'en Orient,
un song qui crie
de la terre jusqu'au ciel ;
si je te le montrais
tes yeux en seraient aveuglés,
si je te le faisais entendre
tes oreilles en seraient assourdies.²⁴

On ne comprendra qu'à la fin que Ikédia est venu déterrer le secret et donner une sépulture au père jeté à la fosse commune, le masque assassiné et oublié : « Ikédia ouvre la sacoche ; une intense lumière s'en échappe. Il retire de la sacoche des ossements humains avec lesquels il circonscrit un cercle. Ensuite, il retire un masque de la sacoche et le porte ».²⁵

Et l'exhumation qu'accomplice Ikédia n'est autre que le rituel nécessaire du théâtre : « Il y avait là, à même la pierre chauve... là, au milieu de la putréfaction des chiens, un visage d'homme, le regard dans le soleil... »²⁶

Sylvie Chalaye, Paris, 20 novembre 2000

1 – « Le théâtre de ceux qui vont venir demain », préface à *L'entre-deux rêves de Pitagaba* conté sur le trajot de la radio, Acoria, Paris, 2000, p. 7.

2 – Entretien dans ce numéro.

3 – Kossi Efoui, « Post-scriptum », *Récupérations*, Editions Lansman, Carnières, 1992, p. 44.

4 – *Ibid.*

5 – *Op.cit.*, p. 9.

6 – *Ibid.*, pp. 9-10.

7 – « Entretien avec Léandre-Alain Baker », in *Textes et dramaturgies du monde 93*, Editions Lansman, Carnières, 1993, p. 40.

8 – Kossi Efoui, *op.cit.*, p. 45.

9 – *Ibid.*

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

11 – Koulsy Lamko, « Rêveries d'un homme de théâtre africain », in *Théâtre d'Afrique noire, Alternatives théâtrales*, n°48, juillet 1995.

12 – Caya Makhlé, « Exorde épileptique », *La fable du cloître des cimetières*, Editions L'Harmattan, Paris, 1995.

13 – Koffi Kwahulé, *op.cit.*

14 – Kossi Efoui, *op.cit.* p. 45.

15 – « Entretien avec Léandre-Alain Baker », *op.cit.*, p. 40.

16 – Koulsy Lamko, « Rêveries d'un homme de théâtre africain », in *Théâtre d'Afrique noire, Alternatives théâtrales*, n°48, juillet 1995.

17 – José Pliya, *Nègrerances*, L'Harmattan, Paris, 1998.

18 – Koulsy Lamko, *Tout bas... si bas*, Editions Lansman, Carnières, 1995.

19 – Caya Makhlé, *La fable du cloître des cimetières*, Editions L'Harmattan, Paris, 1995.

20 – Kossi Efoui, *La malaventure*, Editions Lansman, Carnières, 1993, p. 9.

21 – Kossi Efoui, *Récupérations*, Editions Lansman, Carnières, 1992.

22 – Kossi Efoui, *Le corps liquide*, in *Nouvelles écritures*, vol. 2, Editions Lansman, Carnières, 1998.

23 – Koffi Kwahulé, *Cette vieille magie noire*, Editions Lansman, Carnières, 1993.

24 – Koffi Kwahulé, *Village-fou ou Les déconnards*, Acoria, Paris, 2000.

25 – Entretien avec Kossi Efoui, dans ce numéro.

26 – Koulsy Lamko, *Tout bas... si bas*, Editions Lansman, Carnières, 1995, p. 41.

27 – Koffi Kwahulé, *Fama*, Editions Lansman, Carnières, 1998, p. 23.

28 – Kossi Efoui, *Le corps liquide*, *op.cit.*, p. 41.

29 – Préface à *L'entre-deux rêves de pitagaba*... *op.cit.*, p. 10.

30 – Koffi Kwahulé, *P'tite-Souillure*, Editions Théâtrales, Paris, 2000, pp. 60-61.

31 – *Ibid.*, p. 86.

32 – *Ibid.*, p. 88.

Africanité en question

Table ronde

Extraits de la table ronde « Africanité et création contemporaine », animée par Sylvie Chalaye, qui s'est tenue à l'université de Rennes 2/Haute Bretagne dans le département des Arts du spectacle, le 13 janvier 1999, avec Caya Makhélé (Congo), Kossi Efoui (Togo), Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire).

Sylvie Chalaye : Que peut-on considérer comme "africain" en matière de création ? Comment en tant qu'auteurs, vous placez-vous par rapport au concept d'africanité ? (...)

Kossi Efoui : Moi, ce qui me gêne lorsqu'on parle de littérature africaine, c'est ce que l'on souligne là-dedans, là où il n'y a rien à souligner. Ce ne devrait être qu'une question de classification, pour ranger les livres dans la bibliothèque. Par exemple, on met "Afrique" et on dispose en-dessous les auteurs africains, ce qui ne pose aucun problème a priori. Le problème, c'est qu'il y a quelque chose qu'on souligne là-dedans. Quoi ? Si on souligne "africaine" cela suppose qu'il y a une série d'invariants qu'on isolerait à travers les œuvres et qui permettraient de construire un cadre ou une grille d'analyse qui rendrait identifiable une œuvre africaine. (...) C'est une façon d'aborder une œuvre qui ne me semble pas être la façon la plus pertinente qui ait été inventée, et quand on parle de littérature africaine – et que je soupçonne celui qui en parle de souligner l'africanité plutôt que le caractère littéraire de ce qui est produit –, je pense qu'on tombe très facilement dans ce lien mécanique qu'on établit entre l'origine et l'œuvre. Il me semble que l'acte d'écriture est un acte de décalage par rapport à l'origine, une mise en crise de l'origine, mais ça ne saurait être en aucun cas la recherche d'une adéquation parfaite avec les valeurs en vigueur dans son groupe d'origine. Il n'y a pas de lien de solidarité entre l'auteur de l'écrivain et son appartenance ethnique ou nationale.

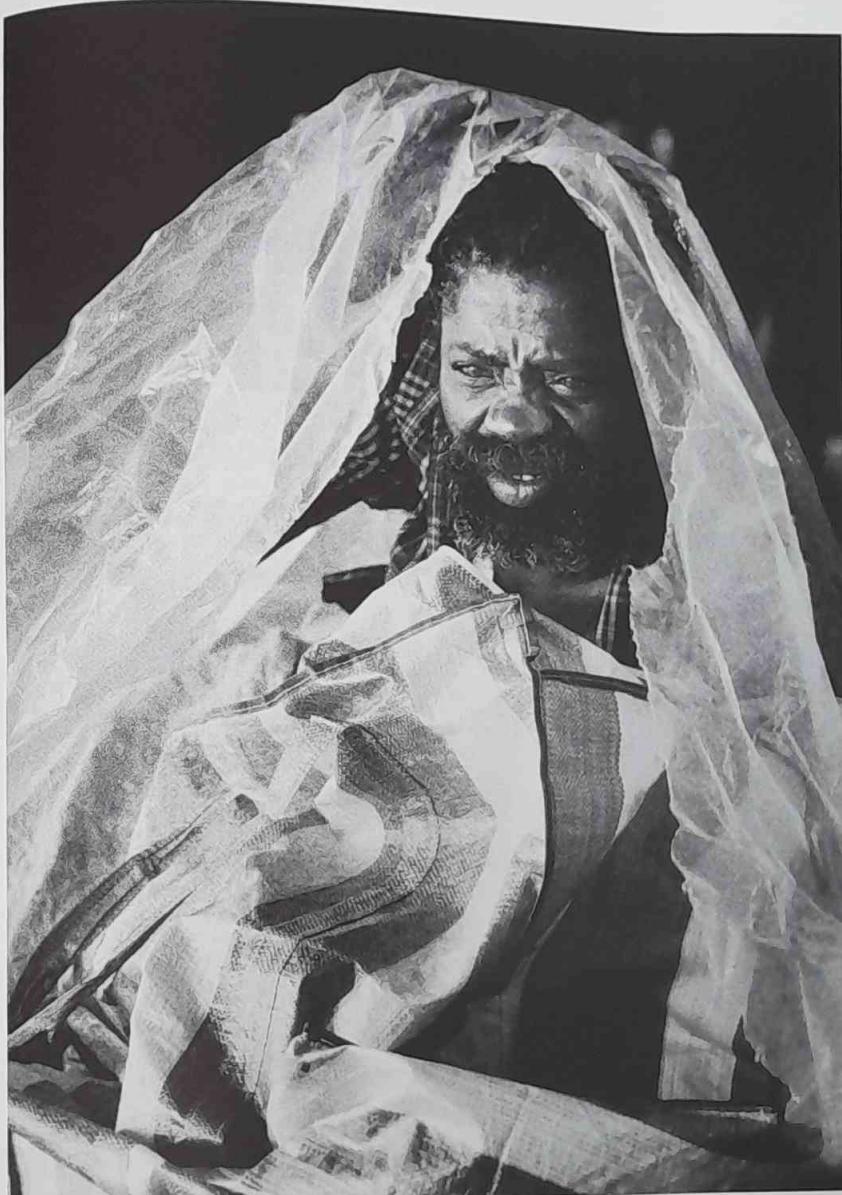
Koffi Kwahulé : Il est vrai qu'on ne peut pas expliquer l'œuvre d'un écrivain par son origine, mais en même temps il est difficile, dans le cas des écrivains africains, de les dissocier. Car nous avons une histoire particulière, nous avons un rapport à la culture tout aussi particulier puisque nous nous exprimons dans la culture de l'autre. Aussi, même si ce qu'on écrit, apparemment, ne fait pas "africain", il me semble que quelqu'un qui n'a pas eu cette "condition" ne peut pas aborder l'écriture de cette manière-là. C'est en cela qu'on ne peut pas complètement évacuer l'origine en ce qui concerne les écrivains africains, même si ce que j'écris moi-même n'est pas très "africain". De toutes les façons, je ne revendique pas, moi, ce qui est africain mais ce qui est ivoirien ; je m'y connais très mal en culture togolaise ou congolaise, par exemple. A la limite, cela peut sembler paradoxal, je comprends mieux les Français que les Togolais, même si le Togo est à côté de chez moi. Culturellement, je n'ai pas eu

vraiment affaire aux Maliens ou aux Sud-Africains pour revendiquer ces cultures. (...)

S.C. : Et pourtant une pièce comme *Cette vieille magie noire* n'a rien à voir en apparence avec l'Afrique ; elle se passe aux États-Unis et c'est d'autant plus étrange que vous n'aviez jamais été aux États-Unis avant d'écrire la pièce.

K.K. : Ecrire sur les Africains-américains c'était une façon de dire que j'adhére à leur condition même si je n'avais jamais vécu aux États-Unis, même si je n'ai pas connu le racisme qu'ils ont connu. C'est une façon de revendiquer ma part de ce qu'ils ont vécu, de créer une espèce de nation noire, de créer un pont virtuel entre tous les mondes noirs. D'autre part, lorsque je suis arrivé en France, ce qui m'avait frappé c'est qu'en essayait de me persuader qu'un Africain-américain n'était pas un Africain. Ce qui est d'ailleurs vrai puisque ce qui nous fonde c'est d'abord le culturel : ils sont américains et je suis ivoirien. Mais, en même temps, il se trouve que dans "Afro-américain" il y a "Africain". Au début, ils se disaient Noirs-américains, puis Afro-américains et aujourd'hui Africains-américains, c'est-à-dire que de leur côté, il y a eu constamment le besoin d'affirmer cette afrikanité. Voilà, je crois que dans *Cette vieille magie noire* il y avait le besoin d'affirmer une nation virtuelle noire qui traverserait les frontières.

Caya Makhélé : (...) Je m'appuierai sur l'exemple de ma dernière pièce, *L'étrangère*, pour aborder la question. *L'étrangère* est l'histoire d'une femme... La femme est un sujet-personnage récurrent dans mon œuvre, tout comme la condition des enfants, les conditions économiques, la place de l'individu dans la société... Or, ce sont des questions qui se posent dans n'importe quelle autre littérature ou dans n'importe quelle société. (...) Cette femme, donc, revient en Afrique et se proclame déesse venue pour unifier, pacifier le pays. Elle crée des cérémonies qui tiennent à la fois du profane et du religieux où prime la rencontre avec l'autre sur la distance avec l'autre. Mais elle est rejetée par tout le monde, car on lui fait comprendre que les priorités ici ne sont pas celles-là. Les priorités ici sont de faire la guerre d'abord et de la gagner, ensuite on verra si on peut manger, si on peut faire l'amour et le reste. Dans mon esprit, cette pièce se passe en Afrique, mais en la relisant je m'aperçois que j'ai tout simplement réécrit une pièce d'un auteur grec de l'antiquité : *Les bacchantes*. Je me suis alors dit que, peut-être, je suis un peu grec sans le savoir. (Rires.) (...) Mon regard se définit par rapport aux expériences que je vis, à la vie que je mène, aux rencontres que je fais. (...) C'est cet ensemble de données qui me définit comme Caya Makhélé. (...) Si certains trouvent dans mon œuvre une quelconque preuve d'africanité, je leur en saurai gré ; mais je n'écris pas pour définir l'Afrique ni pour montrer à combien je suis africain. J'écris pour tout simplement faire plaisir à mon ego.



Caya Makhélé a publié *La fable du cloître des cimetières* à L'Harmattan en 1995. Mise en scène de Patrick Mohr au Théâtre Spirale de Genève en 1996, avec Hamadoum Kassogué dans le rôle de Makidi. [Jean Mohr]

S.C. : Très souvent on entend ceux qui s'intéressent à ce théâtre dire que si une œuvre est trop universelle, c'est parce que... en tout cas en ce qui vous concerne tous les trois, c'est parce que vous êtes des auteurs qui vivez en France. Du coup, on entend aussi : « Mais de toutes les façons ce sont des Africains dénaturés, un peu blanchis et qui ont presque renié quelque part ce qui appartient à leur particularité. » (...) Comment vous situez-vous par rapport à ce regard qui parle « d'Africains dénaturés » pour des pièces qui n'évoquent pas d'emblée l'Afrique ?

K.E. : La question que cela pose est celle de l'authenticité de l'œuvre. Cette authenticité se pose-t-elle sur le terrain esthétique, c'est-à-dire en quoi cette œuvre est-elle déterminante, en quoi est-ce une voix singulière ? Ou se mesure-t-elle à son adéquation avec un modèle qui lui préexisterait ? (...) En réalité, moi quand j'entends "dénaturé", ça sonne curieux à mes oreilles parce que "dégénéré" n'est pas loin. Il existerait une sorte de pureté esthétique africaine, et tous ceux dont les œuvres ne correspondraient pas à ce modèle seraient des dénaturés, c'est-à-dire qu'ils feraient de l'art dégénéré, pour dire les choses plus clairement. (...) Le problème, c'est que les Africains peuvent tenir ce genre de langage sans choquer parce qu'ils sont du côté des opprimés ; ce type de langage a ceci de permis que lorsqu'il est tenu par quelqu'un qui prend la pose de l'opprimé, il devient un langage de résistance. Et c'est ainsi que les pires choses sont dites et faites au nom d'une résistance qui n'a jusqu'ici pas fait ses preuves.

K.K. : Je pense que dans cette histoire de "dégénéré", indépendamment du fait que les Africains qui se l'approprient ont intériorisé le regard de l'autre, il y a d'abord le discours de tout vainqueur sur tout vaincu. C'est le discours du vainqueur qui refuse aux vaincus toute capacité de transcendance. (...) Dans l'esprit de ceux qui disent que les écrivains d'aujourd'hui sont dégénérés, que ce ne sont plus des Africains, nous sommes dans la logique du beauf qui dit : « Oui mais c'est plus comme les Arabes de mon temps. » Pourtant nous sommes dans un monde où tout le monde devient autour de nous. Mais dès qu'il s'agit des Africains... (...) Je suis ivoirien mais je n'ai pas de nature ivoirienne, je deviens. Je suis dans une espèce de mécanique où je deviens, et à aucun moment je ne suis quoi que ce soit puisque je suis inscrit dans cette mécanique comme n'importe quel être humain. Par rapport à quoi suis-je donc dégénéré ? Mon père est, dans cette logique, moins dégénéré que moi, mais lui-même est dégénéré par rapport à celui qui vit au village, et ainsi de suite. Ce qui n'a aucun sens. En fait, il y a une quête perverse du degré zéro de l'Africain au creux de ce discours. Or nous savons aujourd'hui que même les animaux sont dénaturés ; les moutons d'aujourd'hui ne ressemblent pas à ceux d'il y a cinquante ans, à plus forte raison d'il y a mille ans. Bref, il est normal que je sois "dénaturé".

K.E. : (...) On sait tous que les artistes du monde entier voyagent, vont voir ce qui se fait ailleurs ; les Américains vont en Inde, des Français vont en Afrique. Toute l'histoire de la mise en scène, depuis les années 60, est tissée aussi de ces voyages-là, de ce que les gens vont chercher dans les autres formes de manifestations spectaculaires qui se passent ailleurs. Quand Picasso fait une rencontre qu'il considère comme décisive avec ce qu'on appelait à l'époque l'art nègre, et que cela provoque une révolution dans l'histoire de l'art en Occident, cela choque-t-il ? Je n'ai jamais entendu un

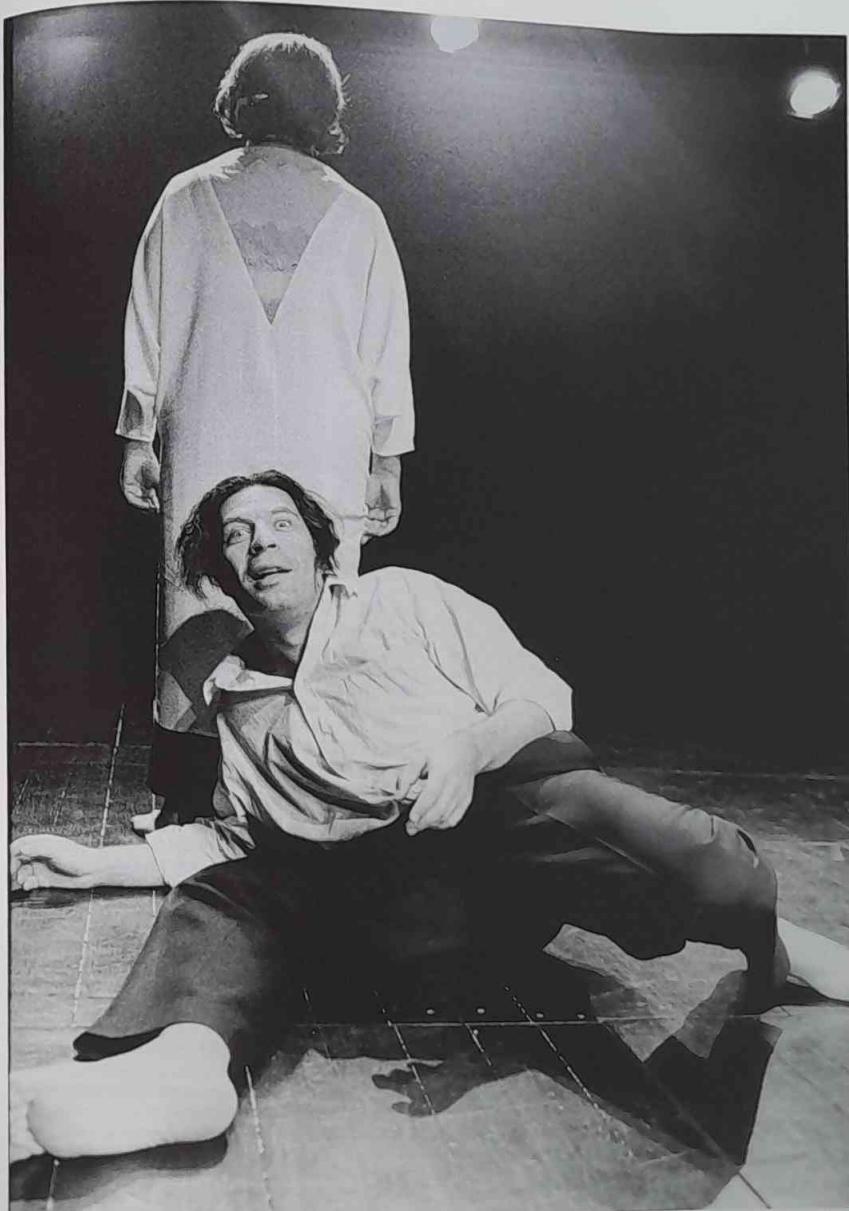
quelconque discours réprobateur à l'égard de cette démarche qui est finalement monnaie courante, qui est le mouvement normal des choses. Un plasticien camerounais peut-il faire une rencontre décisive avec Joseph Beuys ? Un écrivain togolais peut-il faire une rencontre bouleversante avec Nicolas Gogol ? Je dis oui. Si un rituel vaudou peut inspirer un metteur en scène américain, je ne vois pas pourquoi un tutu de la danse classique ne pourrait pas m'inspirer ? La question, elle est là : pourquoi, dans cette histoire d'authentique et d'inauthentique, la question ne se pose-t-elle pas dans l'autre sens ?

C.M. : Il faut reconnaître que le regard du vainqueur tend à figer et à globaliser les choses. Et l'Afrique a toujours été dans la pensée occidentale un élément globalisé : il y a l'Afrique, un pays dans lequel vivent des individus qui font quasiment la même chose, dansent de la même manière, mangent la même nourriture, qui parlent tous "l'africain"... Et cette globalisation crée des schémas bien particuliers qui seraient que la musique, pour qu'elle soit africaine, doit être chantée et dansée de telle ou telle manière ; selon la même logique, le théâtre doit répondre à certains canons esthétiques, à certains rituels, à un certain mode d'écriture. Mais dès l'instant où vous faites en sorte que l'Afrique soit éclairée, qu'on se retrouve avec des pays distincts, différents... Par exemple, quand on regarde la télé, on dit : « A Kigali, au Rwanda il y a eu un massacre à la machette. » Aussitôt on en vient très vite à dire : « C'est dommage, l'Afrique est mal partie. » Il s'agit en fait d'un certain nombre de clichés très sécurisants pour le regard de l'autre sur l'Afrique.

K.K. : A ce propos, et là je ne parle que de mon théâtre, je dirais que mon théâtre est politique. Il est politique non pas dans ce qu'il raconte, dans sa thématique mais dans sa démarche : rendre complexe, voire impossible, toute définition de ce qu'on appelle l'africanité. Voir des auteurs comme Kossi, Caya, Koulsy et d'autres écrire autrement que ce qu'on attend d'un Africain, contraint au questionnement. Et ce qui m'intéresse lorsque j'écris, c'est l'espoir qu'on va se poser la question de savoir où est l'Africain là-dedans. C'est en cela que mon théâtre est politique.

S.C. : Précisément, outre le questionnement autour de l'africanité, il me semble qu'il y a dans votre théâtre des sujets, des enjeux politiques qui vous tiennent à cœur. Je pense notamment à une pièce comme *Jaz*. (...) Pouvez-vous parler de ce type d'engagement qui est aussi l'engagement politique, non pas seulement de l'Africain mais de l'homme que vous êtes ?

K.K. : (...) Que ce soit *Jaz*, ou les autres pièces, mon souci n'est pas d'écrire des sujets engagés. Même s'il y a des prises de position politiques dans ce que j'écris, ce n'est qu'une matière poétique. (...) Mon rêve aujourd'hui, ce serait même d'écrire une pièce à l'eau de rose, mais je n'y arrive pas. J'aimerais écrire une pièce qui ne parle pas de viol, une pièce où les oiseaux gazouillent, les feuilles tombent, la nature est belle... Mais, systématiquement, comme par une espèce de fatalité, je me surprends en train de répondre à cette question que Dieu pose à Cain : « Qu'as-tu fait de ton frère ? » Cette question – « Qu'as-tu fait de ton frère ? » – fonde à mon avis la spécificité du théâtre en tant qu'art. Je veux pouvoir répondre à cette question si Dieu me la posait. Qu'ai-je fait de mon frère ? Ce que j'en ai fait, j'essaie d'en témoigner dans mon théâtre. Mais ce témoignage, cet engagement, est d'abord à replacer dans la sphère du poétique. (...) Pour revenir à *Jaz*, et même pour toutes mes autres pièces, il m'est difficile d'ex-



Kossi Efoui a publié *La malaventure chez Lansman* en 1993. Mise en scène de Max Eyrolle en 1994 à Limoges. [Patrick Fabre]



Koffi Kwahulé a publié *Bintou chez Lansman* en 1997. Mise en scène de Gabriel Garan, TILF, 1997. Au 1^{er} plan : Nanténé Traoré. A gauche : Aissa Maiga dans le rôle de Bintou. [Donietta Grossert]

pliquer ce que j'écris. Lorsqu'une histoire s'impose à moi, si je me rends compte que j'ai tout compris dans cette histoire, je ne l'écris plus. Si je l'écris, c'est parce que je n'ai pas compris et que j'espère que d'autres m'aideront à comprendre.

S.C. : Dans l'ensemble des œuvres, on note une récurrence de ce qu'on peut appeler une quête identitaire, une errance, une recherche. Ce n'est pas propre à l'écriture contemporaine d'Afrique noire. Cependant comment questionner cette récurrence ? Par exemple, dans votre œuvre, Kossi Efoui, il y a une présence systématique de la croisée des chemins, du carrefour qui semble être une figure obsédante, c'est peut-être la représentation même de la question. Cela a bien un lien, il me semble, avec cette quête orphique qui est présente chez vous, Caya Makhélé, notamment dans *La fable du cloître des cimetières* et aussi, mais sous une autre forme dans *La danse aux amulettes*. N'est-ce pas là qu'il faut chercher peut-être des communautés d'inspiration qui ne seraient plus liées à l'Afrique nécessairement, mais à quelque chose de plus vaste qui est l'appartenance à une communauté qui a souffert ou qui a été démunie de son histoire à une certaine époque ?

K.E. : Quand on écoute Caya et Koffi, on se rend compte que finalement on s'évertue à dire que la question n'est pas de placer des frontières autour de ce qui fait l'africanité, mais, en même temps, on ne fait rien d'autre que prendre position par rapport à cette question-là. C'est dire à quel point la question de l'identité est aussi entièrement au cœur de nos préoccupations, tout comme la question de la mémoire, c'est évident. Seulement, il y a une façon de proposer des réponses qui ne nous enferment pas. C'est ce que disait Koffi, c'est de pousser la question plus loin, de faire en sorte que la question soit tel-

lement complexe qu'on ne puisse pas lui donner une réponse clichée. C'est cela qui m'intéresse aussi, une façon d'avancer masqué, c'est-à-dire que lorsque l'on tend le miroir et qu'on dit : "Voilà votre portrait", vous disparaissez du miroir. Il s'agit de ne plus être présent là où on est attendu, mais systématiquement donner rendez-vous ailleurs, déplacer les questions ailleurs. En fait, c'est moi qui invite à d'autres rendez-vous, sur d'autres terrains où je peux proposer d'autres masques. (...) C'est cela que je cherche dans l'écriture théâtrale, comment et à quel moment, par quelle sorte de rencontre brutale, les mots et leurs sens sensuels perdent cette évidence, à quel moment l'image que j'ai de moi perd toute évidence. Cette façon de voir recoupe la géographie même du carrefour, des voies multiples. (...) Il y a dans *Le Voyageur de Que la terre vous soit légère* quelque chose de proche de cette attitude, à savoir continuer à poser des questions, à pousser le plus loin possible les limites des évidences, même si on n'est pas convaincu que ça change quelque chose à l'affaire. C'est dans le bon sens du terme ce qui s'appelle peut-être "témoigner", et cela rejoint aussi ce que tu disais, Koffi, à propos de la mémoire. Il est inévitable que ces questions-là nous travaillent. On n'écrit jamais qu'une seule chose, on écrit ce qui empêche de dormir ; comment dire aujourd'hui l'histoire. (...)

Une étudiante : Pourquoi repousser les limites des évidences ? Cela ressemble plutôt à du funambulisme ?

K.E. : (...) Je suis à ce propos d'accord avec Koffi : si j'ai bien compris cette histoire, je ne l'écris pas ; j'écris aussi pour être dépayssé, si j'arrive au bout du livre et que quelque chose d'étrange se produit entre moi et ce que j'ai fait, alors OK. Pousser le plus loin possible les limites des évidences ne peut aboutir qu'à quelque chose qui est de l'ordre du

funambulisme en permanence. Mais on y arrive en s'entraînant, les funambules y arrivent bien. C'est une question d'attention permanente, une attitude presque paranoïaque.

Une étudiante : Vous avez déclaré dans un journal que *Fama* est un constat historique...

K.K. : *Fama* ressemble, il est vrai, à une pièce historique. En même temps ce n'en est pas une car les pièces historiques ne m'intéressent pas. (...) Je n'ai pas à détacher l'histoire de moi comme une espèce de musée où j'irais de temps en temps me rassurer ou trouver des ressorts de rancœur et de vengeance. (...) Je crois qu'il convient de replacer *Fama* dans le cadre du théâtre historique africain où l'on est en perpétuelle quête de compensation. Ce qui peut se comprendre car il fallait reconstruire des rêves qui ont été brisés, et souvent on les reconstruit à coups de mensonge. Mais dans *Fama*, je ne sais pas si on le perçoit, j'ai voulu, non pas faire de l'histoire, mais présenter les choses de telle sorte qu'on ne puisse y déceler une quelconque compensation. Par ailleurs, le fait de vivre en France ne fait qu'exhiber mon exil, car je suis déjà un exilé de par ma culture. Mais je ne trouve justement ma plénitude qu'au moment où, dans le même mouvement, j'assume ces contradictions apparentes. L'état d'exil n'est pas pour moi une déchirure. C'est ce que j'ai tenté d'expliquer tout à l'heure en parlant du *devenir*. A la limite je ne suis pas un exilé puisque, mathématiquement, vu l'histoire que j'ai eue, ça ne peut donner que ça. Je n'ai pas à me poser des questions métaphysiques, j'essaie de devenir avec "ça". Par conséquent, je serais toujours dans ce que d'autres appellent le doute, et c'est dans cet état conflictuel que je trouve ma plénitude.

(...)

K.E. : Je crois qu'on est encore tributaire d'une attitude intellectuelle qui avait son sens dans les années trente ; les théoriciens de la personnalité africaine, les Senghor et compagnie, avaient comme seule possibilité de réponse au discours négateur d'en face un discours d'affirmation de soi. D'un point de vue stratégique, cela se comprenait. Cependant, aujourd'hui, non seulement le système de références qui fondait ce discours a été chamboulé, mais en plus les rapports de force qui ont nécessité ce discours ont changé, sans compter que je trouve complètement saugrenus les présupposés théoriques de ce discours. Le fait qu'on ait parlé à l'époque d'une religion africaine, d'une histoire africaine, d'une poésie africaine, cette surenchère de l'africanité était aussi dans la logique du discours qu'il fallait tenir pour faire face à la violence symbolique dirigée contre ces cultures. Le problème c'est qu'il est parvenu jusqu'à nous, et nous avons nous à prendre distance avec cela en multipliant les masques et en proposant d'autres figurations.

Bruno Tackels (Enseignant, Rennes 2) : (...) Entre les particularismes et l'universalisme, moi je me méfie un peu des deux. Par contre, ce qui m'intéresse, c'est comment les mêmes choses se déplacent, et si j'osais un mot, mais avec prudence, comment tout se "déporte". Mais je tiens beaucoup à ce mot, précisément parce qu'il renvoie à une histoire, celle du théâtre depuis son origine, parce qu'on oublie souvent que le théâtre est né en Méditerranée et que sa déportation vers le nord n'est qu'un temps second. Tout ça pour dire qu'il est important de considérer qu'il y a des voyages entre les lieux qui aboutissent à des appropriations. Du coup, j'en arrive à ma question : comment vous, à partir de cette histoire, de cette particularité, comment envisagez-vous le portrait d'un masque aujourd'hui ? (...)

C.M. : D'abord, je ferai une petite remarque : même si nous sommes au niveau des masques, je me méfierais des assertions disant que le théâtre est né de ce côté-ci de la Méditerranée et qu'il a été déporté, ainsi de suite. Si l'on revient à un certain nombre de comportements, de regards, d'une manière d'appréhender le monde et de le signifier, de le traduire en spectacle peut-être que d'autres formes d'expression, d'autres façons de porter le masque sont nées à différents endroits, à divers moments. Pour revenir au masque, il peut définir selon moi comme le point d'orgue sur lequel on veut attirer l'attention, définir notre personnalité par rapport à une histoire qui finalement est contemporaine. (...)

K.K. : Je crois que la question que pose Bruno Tackels implique une espèce de réponse collective. Or il me semble que ce qui nous différencie des générations passées c'est qu'ils avançaient tous avec le même masque, par saccades. Aujourd'hui, chacun trace son sillon ; on écrit d'abord pour sauver sa propre peau, et dans le même mouvement on espère que cela pourra sauver la peau des autres. Cela ne répond pas complètement à la question, j'en suis conscient ; en fait, je n'ai pas de réponse satisfaisante et j'espère que je n'en aurai jamais. Car dès l'instant où on identifie le masque qu'on porte, il s'opère une espèce de griserie du masque qui peut aboutir à l'asphyxie du porteur de masque. Dans *Jaz*, il y a Oridé, une très belle fille, qui après une scène traumatisante décide de porter le masque pour que, peut-être, les autres ne profitent plus de sa beauté. Peu à peu, ce qui était au départ une sorte de retrait du monde s'est mué en griserie jusqu'à ce que le masque finisse par étouffer Oridé. Je pense qu'il y a un danger à savoir avec quel masque l'on avance. Quoi qu'on fasse, on avance avec un masque. Pour en revenir plus précisément aux Africains, parce que nous avons été tissés par cette histoire singulière, on est, comme l'écrit Kossi dans *Carrefour*, des égarés en Europe et des étrangers en Afrique. Aussi, pour pouvoir mettre un pied devant l'autre et survivre, nous sommes obligés, à notre insu, de porter des masques. Et connaître le masque importe peu car, dès l'instant où on l'identifie, on entre dans la sphère du dogmatisme. On ne va tout de même pas sortir du dogmatisme négationniste pour en inventer d'autres !

K.E. : Pour répondre à cette question de déplacement des masques, je pense à cette expression : être acteur de soi. Cela suppose qu'on porte le masque qui permet d'être l'acteur de son propre personnage. Mais ce qui est fantastique, c'est d'avoir plusieurs masques. Pour revenir à ce que disait Koffi, ceux qu'on appelait les premiers intellectuels africains avaient un masque collectif ; on pouvait par exemple reprocher à Sembène Ousmane d'avoir écrit une histoire d'inceste ; on lui disait : « Camarade, en l'état actuel de la lutte, une histoire d'inceste en Afrique ! L'image que tu balances là, à nos ennemis, ça nous tue. » Mais aujourd'hui, non seulement on est des individualités créatrices, mais en outre chacun fabrique plusieurs masques suivant les situations ; il faut répondre immédiatement aux situations d'urgence. (...) Si l'on reste attentif, toujours sur le qui-vive, l'on se rend compte qu'il y a toujours une brèche dans n'importe quel discours totalitaire. Quand on regarde dans l'histoire, on se rend compte qu'en fait les moments où s'opère un renversement brutal de la situation ne coïncide pas avec l'idée de ce renversement ; c'est plutôt le moment optimum d'une longue mise en place de cette ruse de la raison qui fait que le vaincu n'est pas totalement vaincu.

Transcription Sylvie Chalaye

Pour une africanité déplacée

Entretien avec Koffi Kwahulé

Lectures scéniques ou mises en espace plus ou moins poussées, le projet des "petites formes", initié par l'auteur dramatique ivoirien Koffi Kwahulé dans le cadre de la grande manifestation "L'Afrique en créations" organisée dans le Nord par l'A.F.A.A. durant l'automne 2000, a eu un certain retentissement sur le public de la région lilloise qui a découvert que l'Afrique a aussi des auteurs contemporains et que les écritures qui s'affirment ne manquent pas de battre en brèche les idées reçues. Au Théâtre du Gymnase de Roubaix, à Cultures Communes de Loos-en-Gohelle, à la Verrière de Lille, des écritures contemporaines d'Afrique noire se sont fait entendre. Jean-François Prévand a ainsi proposé une mise en lecture du *Masque de Sika* de l'auteur béninois José Pliya avec une distribution prestigieuse : Jacques Martial et Jean-Michel Martial ainsi que Tola Koukouï, distribution laissant augurer une production du spectacle à venir¹. Serge Travnouze, ancien comédien du groupe de Didier-Georges Gabilly, a ouvert un chantier de création sur *P'tite-Souillure* de Koffi Kwahulé avec quatre acteurs étonnantes². Et Koffi Kwahulé lui-même a monté, au Théâtre de la Verrière à Lille, un court texte de Caya Makhlé : *Les travaux d'Ariane*, dont il a fait une adaptation scénique pour la jeune comédienne d'origine malienne Maimouna Coulibaly³.

Dans la programmation de "L'Afrique en créations" à Lille, durant l'automne 2000, il y avait une manifestation un peu particulière autour de ce qui s'est appelé les "Petites formes". Pouvez-vous expliquer comment est né ce projet ?

La nécessité de ce projet est née d'un constat : d'une manière générale, lorsqu'on évoque le théâtre africain, on le fait par rapport à des formes qui, certes, ne manquent pas d'intérêt, mais qui sont des formes que j'appellerais "exotiques". J'ai pensé que c'était l'occasion d'inscrire enfin l'écriture contemporaine africaine dans cette manifestation comme une redéfinition du théâtre africain. Car si s'agissait avant tout d'un projet autour d'une écriture théâtrale qui essaie de proposer une autre conception du théâtre africain. En tous les cas, je pensais que cette manifestation autour des arts africains ne devait pas présenter, comme on en a hélas pris l'habitude, une vision univoque du théâtre africain mais devait montrer au contraire que l'Afrique, dans sa pluralité, voire dans son hybridité culturelle, était en train d'accoucher d'un théâtre nécessairement composite, pluriel, un théâtre qui apparemment ne ressemblait plus à ce

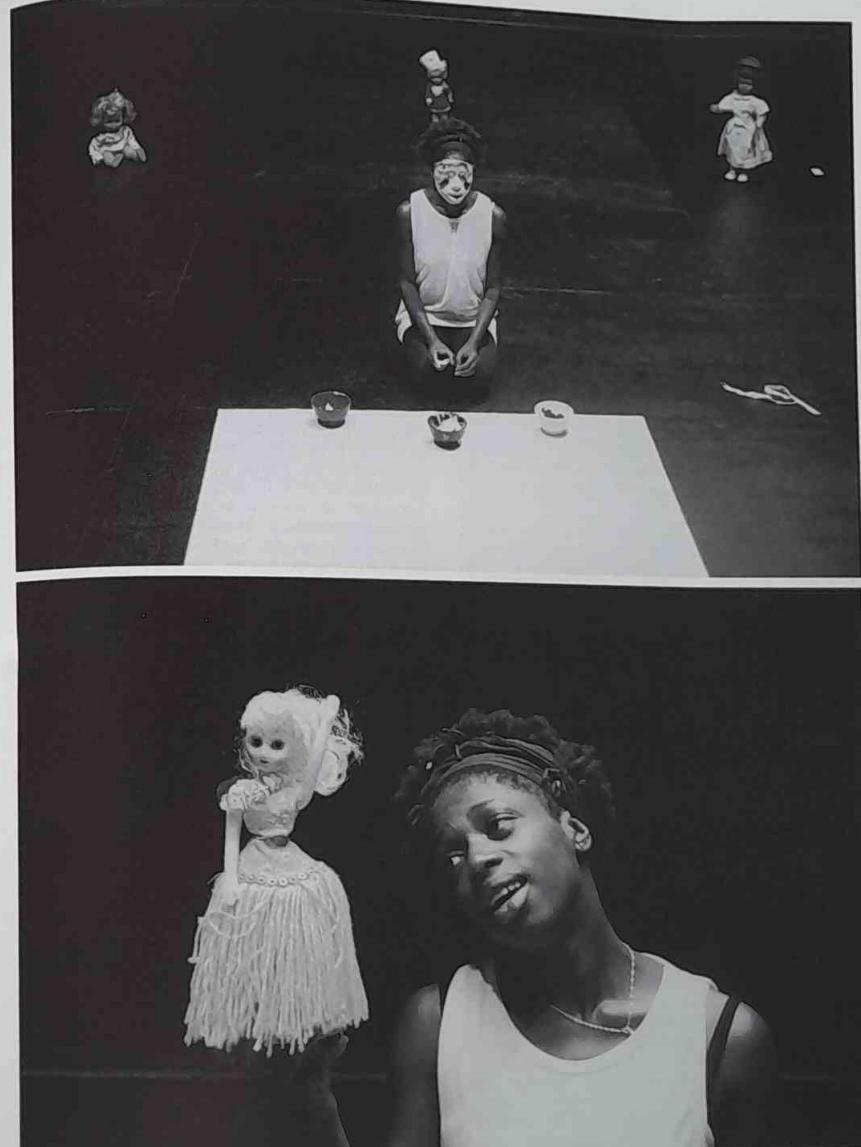
qui l'avait engendré. Aussi la plupart des metteurs en scène qui ont travaillé sur les "Petites formes" ne sont pas africains. Car le projet, comme je le disais, avait d'abord pour point focal l'écriture contemporaine africaine et non pas le théâtre africain dans son ensemble.

Comment s'est fait le choix des textes ?

J'ai choisi des textes qui s'éloignaient radicalement de ce qu'on a pris l'habitude de voir dans le théâtre africain, des textes dont la radicalité frisait la provocation pour un esprit qui croit déjà savoir ce qui est "africain". Que ce soit *Les travaux d'Ariane* de Caya Makhlé, *Le masque de Sika* de José Pliya et ma pièce *P'tite-Souillure*, j'ai voulu que ce soit des textes très différents les uns des autres et qui ne fassent pas, a priori, penser à du théâtre africain tel qu'on le concoit habituellement. Par exemple, *Le masque de Sika*, dans un premier temps peut faire penser à une pièce de boulevard, mais ce qui me paraissait intéressant c'était de voir pourquoi et comment à un moment donné, cette pièce devient autre chose ; *P'tite-Souillure* peut être vue comme un drame bourgeois américain mais à un moment donné on s'en échappe. On peut en dire autant des textes comme *Mon cancer aux tropiques* de Kangni Alemdjorodo, *Comme des flèches* de Koulsy Lamko et *Un appel de nuit* de Moussa Konaté qui ont été mis en lecture par le Théâtre de la Découverte au Théâtre de la Verrière de Lille. D'autre part, j'espérais que ceux qui entendaient ces textes diraient, dans une réaction de rejet : "Ce n'est pas africain !", afin d'ouvrir une réflexion sur ce que "doit" être le théâtre africain.

Qu'est-ce qui fait la contemporanéité de ce théâtre ?

Il est évident qu'on aurait aimé entendre tel ou tel autre texte, mais, outre le fait qu'il est difficile de faire entendre toutes les voix dans un cadre aussi restreint que des "Petites formes", il est à noter qu'un auteur vivant n'est pas forcément contemporain : Bernard Dadié est encore vivant, cependant – et ce n'est pas un jugement de valeur –, il n'entre pas dans la contemporanéité. Le contemporain est, à mon sens, une radicalité dans les choix dramaturgiques, esthétiques et stylistiques, et surtout un refus de faire "africain". Si l'on se réfère au théâtre africain au sens commun du terme, au niveau des thèmes, il "faut" que ce soit des préoccupations africaines ; les exégètes du théâtre africain y tiennent beaucoup : "En quoi votre pièce parle-t-elle des problèmes africains ?" Or, les textes que j'ai choisis ne parlent pas des Africains, encore moins de leurs problèmes spécifiques, et les éléments spectatoriels qu'ils recèlent s'éloignent du folklore, étant bien évidemment entendu que c'est le regard de l'autre qui, dans sa posture sécuritaire, tire ces



Un spectacle où la folie d'une femme dont on a étouffé la petite fille encore nourrisson parce qu'elle était albinos se meut en un rituel qui convoque tous les machismes et toutes les frustrations de femme au point de fomenter la mort dans le ventre même de la vie. Maimouna Coulibaly dans *Les travaux d'Ariane* de Caya Makhlé, adaptation et mise en scène de Koffi Kwahulé, "L'Afrique en créations", Théâtre de La Verrière, Lille, automne 2000. [K. Kwahulé]

éléments vers le folklorique. En fait, ce qui m'intéresse, c'est l'ostérité qui ne se perçoit pas au premier abord mais qui participe d'une certaine manière de ce que l'on peut appeler l'africanité. Car le mot africanité ne me fait pas peur, dans le sens où l'on ne surgit pas d'un degré zéro d'informations, qu'il faut un soubassement. Mais ce soubassement africain ne se "livre" pas aussi candidement que le fait le théâtre africain. Il convient de faire un travail sur soi-même, un pas vers l'autre, un cheminement hors de ses attentes sécuritaires. Jusqu'à présent, à mes yeux, le théâtre africain "s'apporte" aux autres ; et les autres n'y entraînent pas malgré le plaisir qu'ils pouvaient à prendre. A ce titre, il restait un théâtre que l'autre regardait comme on regarde une prostituée derrière une vitre d'Amsterdam. Ce qui m'intéressait, c'était d'impliquer l'autre, non pas parce qu'il lui sera demandé de faire les pieds au mur, mais simplement parce que soudain il se sentirait interpellé, "bousculé" par l'inconnu qui est en fait une partie de lui-même. Le théâtre africain ne gagne rien à rester "le truc des Africains", à exhiber le "déjà-là", comme l'y encouragent complaisamment les "Amis de l'Afrique", mais il doit être un projet humain.

D'une certaine manière le projet était de proposer aux spectateurs lillois, et éventuellement parisiens, des spectacles qui les concernent et non des spectacles de dépaysement.

Le mot dépaysement ne me gêne pas. Je souhaite que ces spectacles proposent du dépaysement, mais un dépaysement qui ne vienne pas de l'extérieur. En fait, c'est le spectateur qui, au contact de ces textes, vit un dépaysement qui était déjà en lui-même, comme si la découverte de ses propres failles et de sa propre grandeur le dépaysoit, et non pas parce qu'on lui aurait proposé des histoires de marabouts ou de dictateurs africains qui l'amusent. Le dépaysement peut aussi se traduire par un malaise, une crise que l'on n'avait jamais soupçonnée et qui soudain s'allume au contact d'une pièce. Le dépaysement n'est donc pas à bannir, au contraire. Mais c'est le dépaysement tel que le proposait, et le propose encore le théâtre africain qui me gêne. Tout théâtre dans lequel le spectateur ne peut pas s'impliquer, mais qu'il regarde comme on regarde du cirque est déjà folklorique, africain ou non.

Il s'agit aussi, dans vos choix, d'auteurs en exil, d'une Afrique qui est "déplacée" et du coup d'auteurs qui apportent un point de vue différent à la fois sur l'Afrique et sur l'Occident.

Pour moi, c'était important que ce soit ces auteurs-là, d'abord parce que ce sont les auteurs de la diaspora qui, à mon sens, incarnent le mieux ce courant de par leur parcours individuel. Ils sont eux-mêmes des "déplacés" volontaires ou forcés. Or c'était justement un travail de déplacement que je voulais faire. Déplacer l'idée qu'on se fait communément du théâtre africain vers quelque chose d'autre. Et les auteurs dont les textes ont fait partie des "Petites formes" proposent une Afrique individuelle et non globale-sante où l'on se sent confusément obligé d'écrire de telle ou telle façon de peur d'être "excommunié". C'est leur vision individuelle, et parce qu'ils sont africains, cette vision prend une résonance particulière : ils ne partent pas de l'Afrique pour arriver à l'individu qu'ils sont, c'est plutôt la démarche inverse ; ce n'est pas un discours préalablement posé qu'il faut rejoindre. Ce sont les autres qui doivent faire

l'effort de les rejoindre, et ce n'est pas un hasard si ces écritures sont regardées avec suspicion tant par certains Occidentaux que par certains Africains. Que ces personnes se posent la question de savoir d'où sort ce mouton à cinq pattes m'intéresse au plus haut point, et j'espère que ces écritures ne seront jamais estampillées "africaines" et qu'elles sauront rester l'espace du questionnement, du doute, voire de la suspicion. Bref, ces auteurs m'intéressent parce qu'ils ne parlent que de leurs Afriques, et ces Afriques-là, quoi qu'en pensent les "Amis de l'Afrique" qui fantasment une sorte d'Afrique immuable, sont aussi ce que l'Afrique devient. Il n'y a pas pour moi d'essence africaine mais une existence qui essaie de transcender les contingences historiques, politiques et économiques.

Pourquoi le projet s'est-il appelé "Petites formes" ?

Pour des raisons purement pratiques et budgétaires. Étant donné que c'est un projet qui est venu tardivement se greffer sur le "projet-mère", il fallait des formes qu'on puisse monter rapidement. D'où l'idée de faire des chantiers de création, des mises en espace et des lectures.

Comment s'est imposé le choix des metteurs en scène ?

Dès le départ, il m'a semblé important de travailler sur ce projet avec en majorité des metteurs en scène non-africains, non pas parce que, comme on l'entend parfois, il n'y a pas de metteurs en scène africains, mais pour que ces écritures "affrontent" les autres et le danger somme toute relatif qu'implique leur altérité. Ni Jean-François Prévand, ni Serge Travnouze ne sont des "professionnels" de l'Afrique. Le but était de montrer que ces textes pouvaient être pris en charge par des metteurs en scène qui auraient l'outrecuidance salvatrice de ne pas faire du théâtre africain. Il s'agissait de faire un pas vers l'autre, dans le tatonnement émerveillé de celui qui cherche et non plus dans l'assurance préemptoire de celui qui sait d'avance l'attente de l'autre. Je voulais travailler avec des personnes qui avaient un désir par rapport à ces textes et non par rapport à je ne sais quel devoir de solidarité vis-à-vis de l'Afrique. Bien avant la manifestation "L'Afrique en créations" à Lille, Jean-François Prévand avait depuis longtemps le désir de monter *Le masque de Sika* et Serge Travnouze avait pour sa part déjà commencé à travailler sur *P'tite-Souillure* lors du Festival des écritures contemporaines au Panthéâtre de Caen. Ni l'un ni l'autre n'ont cherché, contrairement à ce qui se fait d'habitude, à créer pour les Africains un théâtre qu'ils sont supposés ne pas avoir, mais ils ont confronté leur écriture de metteurs en scène à celles d'auteurs dont ils apprécient la démarche. Ce qui m'apparaît de plus en plus important aujourd'hui, c'est d'inscrire l'écriture contemporaine africaine dans le discours sur le théâtre dans le monde, de faire en sorte que le théâtre africain ne soit plus une recréation qu'on s'offre en attendant de retourner vaquer à son propre théâtre.

Ces spectacles ont été accueillis dans différents lieux : le Théâtre de la Verrière de Lille pour les "lectures" et *Les travaux d'Ariane*, le Théâtre du Gymnase de Roubaix pour *Le masque de Sika*, Culture Commune de Loos-en-Gohelle pour *P'tite-Souillure*.

La plupart des directeurs de salles, il faut l'avouer, se sont montrés réticents d'autant qu'ils ne voyaient pas très bien à quel moment interviendraient les clochettes et les tam-tams. Les lieux qui ont été choisis sont ceux qui spontanément ont voulu le faire en dehors de tout opportunisme. Les équipes

qui accueillaient ces pièces prenaient même des risques par rapport à leur public habituel pour qui ces spectacles étaient loin de ceux qu'il se croyait a priori en droit d'attendre d'auteurs africains.

Quelles ont été les difficultés de réalisation ?

Le projet initial prévoyait trois mises en scène et des mises en espace, plus des lectures. Ces mises en scène devaient porter sur des textes d'un à trois personnages. Et puis, cheval de bataille, toujours pour des raisons budgétaires, les mises en scène se sont muées en mises en espace. Or j'avais réussi à impliquer les metteurs en scène sur la base de mises en scène (même avec un budget réduit) et non pas de mises en espace. Je crois que cela a été leur vrai problème, mais une fois le principe de mises en espace accepté, Jean-François Prévand et Serge Travnouze s'y sont pliés et ont travaillé de la manière la plus professionnelle possible. Si *Le masque de Sika* était une mise en espace, Serge Travnouze a, en dehors du tableau 10, réussi à monter *P'tite-Souillure*, avec texte suivi par les comédiens, dans des conditions de quasi spectacle, et *Les travaux d'Ariane* était une vraie mise en scène avec une régie lumière et son gracieusement assurée par l'équipe du Théâtre de la Verrière. D'une manière générale, les lieux d'accueil, pourtant budgétirement limités eux aussi, notamment le Théâtre du Gymnase et le Théâtre de la Verrière, ont fait tout ce qui leur était possible pour faciliter le bon déroulement de l'opération.

L'accueil du public, parfois certes déconcerté, a été toutefois très chaleureux...

Le public a réagi exactement comme je l'espérais. La première réaction a été : mais ?... ce n'est pas du théâtre africain ! Qui se suppose qu'on savait déjà ce qu'on venait voir et que cette attente a été détournée, déplacée. Visiblement, beaucoup découvraient que les Africains écrivaient désormais de cette manière. Ces spectateurs, en adoptant cette réaction de défense par le refus de remettre en question leurs propres certitudes, ont cessé d'être "consommateurs" de théâtre africain. Des personnes ont été choquées et tant mieux car elles réalisaient qu'au fond elles n'étaient propriétaires d'aucune vision de l'Afrique. En tous les cas, elles se trouvaient désormais devant un acte artistique qui ne s'excusait pas de ne pas se conformer à leur attente.

Est-ce une expérience qui vous paraît devoir être renouvelée ?

Il faut bien sûr la renouveler, mais en oubliant la notion de "Petites formes" qui risquerait alors d'entretenir l'idée que les écritures contemporaines ne sont que des petites formes théâtrales. Tout est en fait une question de moyens. Cette démarche n'est pas représentative de toute l'Afrique, car il y a plusieurs types d'enjeux, plusieurs façons de faire du théâtre, mais elle reste essentielle pour appréhender l'Afrique d'aujourd'hui, pour comprendre l'Afrique non plus dans sa manifestation passée mais dans ses métamorphoses actuelles. Cette démarche qui tente d'arracher l'Afrique à la fixité sécurisante, et finalement infantilisante de l'être, pour la replacer dans le champ du devenir, mérite sans doute des manifestations qui lui soient consacrées.

Sylvie Chalaye, Paris, décembre 2000

1 - Voir entretien avec Jean-François Prévand dans ce numéro, p. 78.

2 - Voir entretien avec Serge Travnouze dans ce numéro, p. 59.

3 - Une partie de cet entretien a été publié dans *Afrocultures*, n°36, mars 2001.

Bibliographie

I - Ouvrages généraux

Chalaye Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui*, Lansman, Carnières. A paraître.

Chalaye Sylvie, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du siècle*, Presses Universitaires de Rennes. A paraître.

Chevrier Jacques, *Littérature noire*, Armand Colin, Paris, rééd., 1990, en particulier le chapitre 5, "Le théâtre négro-africain".

Chevrier Jacques, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Hatier, Paris, 1990.

Chevrier Jacques, *Littérature de langue française d'Afrique noire*, Nathan, Paris, 1999.

Conforto Claude, *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*, Nathan, Paris, 2000.

Cornevin Robert, *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar*, Le Livre africain, Paris, 1970.

Hourantier Marie-José, *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négo-africaine*, L'Harmattan, Paris, 1984.

K'anene Jukpor Ben, *Etude sur la satire dans le théâtre ouest-africain francophone*, L'Harmattan, Paris, 1995.

Keita Fodéba, *La danse africaine et la scène*, Présence africaine, XIV-XV, 1957, p. 201-209.

Kwahulu Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien*, L'Harmattan, Paris, 1996.

Liking Werewé, *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun* (collectif), Marie-José Hourantier, Jacques Scherer, Paris, Nizet, 1979.

Ngandu Nkashama Pius, *Théâtres et scènes de spectacle : études sur les dramaturgies*, L'Harmattan, Paris, 1993.

Ricard Alain, *Francophonie et théâtre en Afrique de l'ouest : situations et perspectives*, in *Etudes Littéraires*, n°3, déc. 1974.

Ricard Alain, *Littérature d'Afrique noire : des langues aux livres*, CNRS Editions et Karthala, Paris, 1995, en particulier chap. 8, pp. 198-223.

Scherer Colette (S/D), *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la bibliothèque Gaston Baty*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996.

Scherer Jacques, *Le théâtre en Afrique noire francophone*, PUF, Paris, 1992.

Traore Bakary, *Le théâtre négo-africain et ses fonctions sociales*, Présence Africaine, Paris, 1958.

II - Revues et numéros spéciaux

50 pièces pour connaître le théâtre africain, in *Afrique en scène*, hors série octobre 1997.

Théâtres en écritures, Chalaye Sylvie (coordinateur par), numéro spécial sur le Festival des Francophonies de Limoges, Africultures, n°10, Paris, septembre 1998.

Guide du théâtre en Afrique, J.-P. Wurtz, V. Tloin, Afrique en créations, Paris, 1996.

Textes et dramaturgies du monde 93, Makhlé Caya (coordinateur par), Lansman, Carnières, 1993.

Théâtre africain, théâtres africains, Actes du colloque, Bamako 14-18 novembre 1988, Silex, Paris, 1990.

Théâtres d'Afrique noire, Makhlé Caya (coordinateur par), Alternatives théâtrales, n°48, numéro spécial Avignon 1995.

Théâtre/Théâtres, Notre Librairie, n°102, Clef, 1990.

Créateurs africains à Limoges, Notre Librairie, n° Hors série, septembre 1993.

III - Quelques articles sur les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire

Chalaye Sylvie, *Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain*, dossier "La critique en questions", in *Afrocultures* n°1, octobre 1997, pp. 27-34.

Idem, *Théâtres d'Afrique noire ou les dramaturgies de l'exil*, in *Afrocultures* n°15, février 1999, pp. 33-39.

Idem, *Le théâtre d'auteur au Festival de Limoges*, in *Afrocultures* n°1, octobre 1997, pp. 63-66.

Lamko Kouly, *Les mots nos outils*, in *Notre Librairie*, n°135, décembre 1998, Paris, pp. 53-61.

CHRONIQUES

De...

Michel Cournot, les premiers paragraphes d'un article sur la mise en scène de Claude Régy de *Melancholia Théâtre* de Jon Fosse.

Quelqu'un est là, devant vous, à 6 ou 10 mètres. C'est le théâtre. Ce quelqu'un pourra être vous, moi, un proche, un inconnu là, ce soir, vous l'observez, l'écoutez, en plein effort de mémoire. Vous diriez qu'il se cremponne au souvenir de quelque chose, comme s'il se raccrochait à la saillie d'une falaise, pour ne pas s'abîmer dans le vide. Mais le vide, justement, il y est déjà, comme vous-même y êtes déjà, du seul fait de quitter la minute présente pour vous retourner vers ce qui n'est pas, qui ce n'est plus.

Cet effort de mémoire, lequel qu'en, sur la scène, le fait à voix haute. Il est dans le noir total, c'est flagrant. Il essaie un mot, il le retire, il le rédit à plusieurs reprises, c'est chaque fois comme si le mot était son pied, l'un de ses doigts, avec quoi il tâte devant lui, dans le noir. Et dès qu'il touche quelque chose, il respire et il s'affole, les deux du même coup. Lorsque vous vous souvenez d'une chose passée de votre vie, c'est souvent que la vue d'un visage, d'un objet, ou que le son d'une voix, d'un choc, font resurgir en vous une image, un bruit, et ce revenez-y est parfois une douleur, d'autres fois une douleur. Là, ce soir, si quelqu'un qui se débat, aveugle, entre des éclairs, des sursauts, des riens disparus aussitôt qu'atteints, n'est que douleur. A tel point que le passé et l'immédiat ne font qu'un.

(...) "Melancholia, une lumière dans la nuit", *Le Monde*, 28-29/01/01

Jean-Pierre Leonardi, les derniers paragraphes d'un article sur la mise en scène de Claude Régy de *Melancholia Théâtre* de Jon Fosse.

(...) on peut s'interroger sur l'espèce de tyrannie douce qu'il exerce sur nous, singulièrement avec *Melancholia Théâtre*. En nous plongeant d'emblée dans les ténèbres absolues, sans aucune possibilité de sortir, serres comme nous le sommes sur les banquettes spartiates du petit théâtre de la Colline, ne sommes-nous pas privés du droit profane de refuser la cérémonie qu'on nous offre ? Et cela ne revient-il pas, en mineur certes, pour peu de temps, soit, à une manière de contrainte par corps ? Le soir où j'assistaïs à la représentation, quelqu'un a voulu partir. Il a trébuché, s'est cogné à la rampe, gagnant difficilement la porte. On a peur de bouger, le moindre froissement d'étoffe pouvant être ressentit par le voisin comme une atteinte à son recueillement de rigueur. Le silence est tel qu'on peut percevoir les bruits de tuyauterie intestinale du monsieur de devant ou de la dame dans votre dos. Tousser, se moucher, éternuer, cela devient un crime. Participants-nous à un ritue ? Allons-nous être gourmands, "émérgentés" ?

J'exagère sans doute. C'est à dessiner. Je comprends que l'exigence d'artiste de Claude Régy suppose une telle rigueur. Il n'empêche que le protocole qu'il induit corsette le libre arbitre du spectateur. Je viens de me faire l'avocat du diable. Je corrige à présent ma réflexion. Il est peut-être indispensable, pour renforcer une communauté aléatoire le temps de la représentation, d'imposer cette discipline à l'encontre de la distraction, laquelle en dehors du théâtre, isol rendu à sa fonction de lieu sacré, régne sans partage. Claude Régy est un stratège de l'attention. Fanatique ?

"Lettre à Georges Bas", traduction G.B., *Frictions* n°3, hiver 2000]

... Daniel Jeanneteau, à propos de théâtre et de politique.

Même en tant que scénographe, je suis confronté à des questionnements d'ordre politique. Je travaille avec des équipes de constructeurs et de peintres. J'ai barre sur eux : je peux leur dire que ce qu'ils font est bien, ou n'est pas bien, je peux les renvoyer ou leur donner du travail, être gentil ou désagréable, etc. De leur côté ces personnes, par leur position, ne peuvent réellement me rendre la pareille, bien que je dépende grandement d'elles. La dimension politique du théâtre commence à ce niveau, indépendamment du discours, du geste poétique ou esthétique. Il y a de parfaits démocrates en discours qui manifestent, dans la nature profonde de leur travail, une tendance totalitaire, parfois à leur insu.

Chaque aventure théâtrale est l'occasion de constituer une espèce de micro-société à l'intérieur de laquelle un grand nombre de questions se posent, qui concernent l'ensemble de la société, on pourrait dire l'ensemble de l'humanité.

On s'est rendu compte que les programmes prétablis étaient impuissants à résoudre les questions que pose la vie par le seul fait de son désordre, par le seul fait que la vie se manifeste dans le désordre, que la manifestation la plus vraie de la vie est le désordre. Le capitalisme donne l'impression d'être désormais la seule alternative parce que ce n'est pas une intelligence, mais un organisme. Les tentatives de société qui exigeaient un effort, qui parlaient d'une certaine foi dans l'Homme et lui demandaient de se transformer, de se hausser à un niveau d'humanité différent (c'est peut-être une aberration, mais comment renoncer aux forces de transformation ?) ont échoué parce qu'elles n'ont pas su se maintenir elles-mêmes dans l'effort vital de se repenser. Le capitalisme est un organisme dont l'un des ressorts est la pesanteur, c'est-à-dire précisément la force qui a fait échouer les autres tentatives. Le capitalisme est un système de société par défaut. On va chercher dans les êtres ce qu'il y a en eux de plus lourd, et c'est par là qu'on les capture. On les attend à l'endroit de l'effort, et on leur propose une voie plus facile, une apparence de raccourci, un chemin qui emprunte le sens naturel de la pente. C'est là le mensonge le plus subtil, et le plus dangereux, parce qu'il vient se placer à l'endroit d'un complexe très profond : la voie du capitalisme se présente comme celle de l'évidence naturelle, la base, le principe normal. Cela n'est déjà plus discutable dans l'esprit des jeunes générations. La dynamique du capitalisme n'est pas l'émancation, ni l'aventure spirituelle, ni le partage dans l'amour... Le ressort du capitalis-

me, c'est la déchéance. Une déchéance positive, exploitée, légitimée par le nombre. Nous sommes tous médiocres, nous avons tous les mêmes faiblesses, la même veulerie devant les manifestations d'un pouvoir de plus en plus subtil et anonyme, de moins en moins politique. Or le domaine politique est celui du débat, de la contestation, de la pensée. Le domaine commercial est celui d'une intelligence sans débat. Sans échange. Dans sa misère mentale, le domaine de la politique reste encore celui d'une certaine générosité. La générosité n'existe pas dans la stricte nécessité commerciale.

"Le grand désordre de la vie", entretien avec Robert Cantarella et Jean-Pierre Han, *Frictions* n°3, hiver 2000]

... Alexandre Sokourov, sur le cinéma comme « art totalitaire ».

Le cinéma est un art totalitaire. Le spectateur vient voir ce que le réalisateur lui a imposé : les acteurs, la composition, le compositeur, la couleur, la dynamique, ainsi que la durée du film. Le spectateur n'est pas censé choisir quoi que ce soit, à moins qu'il en soit libre, lui, au point d'être capable de résister à la contrainte. Il existe de tels spectateurs parmi les intellectuels russes, ceux qui regardent les films sans se laisser subjuguer ni écraser, ceux-là savent se protéger. Le cinéma est un grand piège psychophysique, un spectacle redoutable qui commence par inculquer la paresse au niveau physiologique, une paresse de contemplation qui s'ajoute à la paresse globale et naturelle des humains. Celle-ci ne freine ni pense, ni sent, celle-là arrête notre développement intérieur, bloque notre imagination. Indépendante, notre quête de solutions. Ainsi, le cinéma représente en grande partie un phénomène portant la mort.

"L'image cinématographique de l'homme", entretien avec Eléna Oustugova, *Mouvement* n°11, janvier-mars 2001]

metteur en scène, auteur dramatique et enseignant.

● Yannis Xenakis. Le 4 février à 78 ans. Compositeur d'origine grecque, architecte, Musiques de scènes (*Les supplantes*, *Médée*, *L'Orestie*), spectacles associant sons et lumières (*Polytopos*).

● Jean Davy. Le 5 février à 89 ans. Comédien de théâtre (Comédie-Française), Barsecq, Tréteaux de France), de cinéma et de télévision.

● Marcel Lupovici. Le 9 février à 91 ans. Comédien et metteur en scène d'origine roumaine. Théâtre et cinéma. Fondateur-Directeur du Théâtre 347.

NOMINATIONS

● 10 janvier : Marcel Bozonnet, directeur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, est nommé Administrateur général de la Comédie-Française à partir du 31 juillet.

● 16 février : Jean-Louis Martinielli est nommé directeur du Théâtre des Amandiers, Centre Dramatique National de Nanterre, à partir de janvier 2002. "Compagnonnage artistique" : Yannis Kokkos, Christiane Vérolé, Louis Scalias, Lars Noren et Jacques Robotier.

● 27 février : Georges Lavaudant est renouvelé pour 3 ans à son poste de directeur du Théâtre National de l'Odéon (en réhabilitation à partir de mars 2002 pour deux ans).

COMPAGNIES, INSTITUTIONS

● 12 janvier : le label "Scène nationale" est décerné au Quartz de Brest, direction Jacques Blanc.

● 23 janvier : la Maison du Théâtre et de la Danse d'Epinal est inscrite dans le réseau des "Scènes conventionnées".

● 21 février : création d'une "Unité nomade de formation à la mise en scène" au sein du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, sous la responsabilité de Josiane Horville.

REPÈRES

● 9 janvier 2001, communiqué : création par des auteurs dramatiques du collectif *Les écrivains associés du théâtre* dont le but est de "redonner la parole et surtout les scènes aux auteurs d'expression française". Président : Jean-Michel Ribes. Vice-Présidents : Xavier Durringer, Véronique Olmi, Noëlle Renaude et Mohamed Rouabhi. Trésoriers : Daniel Lemahieu et Fernand Garnier. Secrétaires : Michel Azama et Jean-Daniel Magnin.

LIBRAIRIE

Claude Confortès, *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*

Avec *Répertoire du théâtre contemporain de langue française* Claude Confortès et Nathan battent des records, l'auteur recensant pas moins de 420 auteurs dramatiques français ou francophones de 37 pays, et l'éditeur mettant en vente ce fort volume cartonné de 480 pages au prix de 129 francs. La SACD, il est vrai, est partie prenante dans la réalisation de l'ouvrage, à considérer par

elle, si l'on veut, comme destiné à promouvoir ce dont elle a la gestion. Je me garde d'employer le mot marchand de "produit", cette Société d'Auteurs et Compositeurs Dramatiques défendant, en première ligne, l'exception culturelle et les droits des auteurs contre les tenants du copyright. Mais comment dire ? Bref, on apprend là énormément ; et d'abord c'est une réponse péremptoire au "il n'y a plus d'auteurs" que voudraient bien ne plus entendre ces 420-là, tout autant que ceux qui fréquentent assidument les théâtres. Et 420, de plus, ce n'est rien, alors que Confortès, qui se sait loin d'être exhaustif, dans son Avant-Propos nous révèle que 600 000 œuvres sont déposées à la SACD par 27 000 auteurs. Ne nous ébahissons pas sur la quantité. Après tout, qui écrit une pièce, talent ou non, est en droit (il se l'arroge) de se considérer auteur et d'entrer en lice. Comme dans tout groupement corporatif, le jugement de valeur n'est pas pris en considération pour l'admission dans les rangs. Mais il entre, dans une certaine mesure, mesure certaine même – le théâtre des potes préféré au théâtre des dialogistes –, dans les choix de Confortès, même s'il se garde bien, objectif dans sa présentation au cadre rigide, de s'ériter en critique.

Chaque auteur a droit à une pleine page ; l'ordre est alphabétique, le plus neutre mais le plus propre à la consultation. On peut remarquer – pas voulu je crois – que cela commence par l'Algérien Noureddine Aba et se termine par le français du souche polonais Wladyslaw Znorko. C'est la mise en évidence de ce que dit Alain Rey dans la préface et dont Confortès tient le plus grand compte : « La langue et la pensée n'ont pas, ne doivent pas, avoir de passeports. » L'un a choisi le français, l'autre est né dans le français. Apports dont s'enrichit notre patrimoine.

Pour chaque auteur, le choix est fait d'une seule pièce. Tout de suite ses caractéristiques dramaturgiques, puis un résumé, un court extrait, quelques lignes sur l'auteur et une bibliographie. Fiche bien faite. Reconnaissons que certains de ces auteurs, nous les découvrons là et pour cause : il arrive que la plupart de leurs pièces, toutes citées, ne soient pas éditées, n'aient pas été jouées peut-être même. Mêlés à eux, les auteurs les plus renommés. Sont admis comme contemporains, et c'est à juste titre, aussi bien Becker que Genet, déjà nos classiques. Ce que deviendront, avec les années, certains de ceux qui entrent dans la carrière, Confortès n'en doute point.

Le volume comporte divers index, l'un classe les pièces recensées d'après le nombre de personnages, ce qui peut être utile pour les compagnies et metteurs en scène. S'il s'agit de néophytes, ils apprendront tout des démarches à faire pour acquérir les droits de la pièce de leur choix. Figurent en tête du livre une trentaine de pages : *Eloge de la langue française*, d'un Jean-Marie Le Clézio lyrique, tout comme Alain Rais présentant Confortès. Ces articles contrastent avec la sécheresse voulue du répertoire. Il en est de même dans l'Avant-propos de l'auteur, noué d'une connaissance très étendue de tou-

CARNET CARNET CARNET CARNET CARNET

ceux, metteurs en scène ou acteurs aussi bien, qui ont contribué dans le passé ou contribuent dans le présent, pionniers les uns, aventuriers les autres, à entretenir « une flamme vivante qui éclaire l'avenir ». Alors là, Confortez, auteur, acteur et metteur en scène lui-même, y va de tout son attachement viscéral au spectacle vivant.

Raymonde Temkine

* Répertoire du théâtre contemporain du langage français, Claude Confortez, Editions Nathan, 2000.

David Trott,

Théâtre du XVIII^e siècle

Aussi étrange que cela puisse paraître, il s'agit du premier livre qui mérite vraiment ce titre*, puisqu'il aborde véritablement toutes les formes de spectacles. L'auteur envisage les genres et les troupes sans a priori : autant les tragédies lyriques et les ballets, la Comédie française que la Comédie italienne, le théâtre de boulevard et le théâtre de société. Cette connaissance très élargie du phénomène théâtral lui permet de reconstruire la hiérarchie traditionnelle entre les genres. L'auteur insiste sur la diversité des pratiques scéniques et, pour ce faire, il enquête sur les conditions de jeu, examinant en quoi la représentation informe le texte, le constitue, le complète, le provoque. « Le XVIII^e siècle fut un âge du théâtre au sens large de ce terme : les jeux, écritures et regards transformés constituent le vaste champ de bataille sur lequel on contesta ses limites et ses dimensions. » [p. 255.] Ces derniers mots du livre constituent bien le programme de l'auteur, un programme qu'il remplit en grande partie.

La grande originalité de la recherche et du livre de David Trott tient à plusieurs facteurs :

I - Le recours à des sources de première main (alors que les chercheurs se contentent la plupart du temps de reprendre toujours les mêmes auteurs, voire les mêmes œuvres canonicques considérées d'un même point de vue traditionnel). Son travail dans les bibliothèques et les archives parisiennes, fruit de nombreuses années, l'a conduit à dégager une toute nouvelle image de la théâtromania de ce siècle.

II - La connaissance des méthodes récentes de la théâtrologie – notamment la théorie de l'intertextualité, de l'autoréférentialité, de la théâtralité et de l'effet réel – facilite son approche des textes comme des spectacles. Elle l'aide à redécouvrir la chronologie, à reconstruire les genres et les pratiques théâtrales.

III - L'utilisation des facilités de l'information pour repérer des régularités dans les thèmes et les formes modifie notre évaluation qualitative des manifestations théâtrales.

IV - Le sens de la dialectique l'aide à structurer habilement sa démonstration selon trois axes : 1) de la représentation au texte ; 2) du théâtre officiel au théâtre non-officiel ; 3) de la théâtralité à l'effet de réel. L'auteur utilise ces polarités non pas comme des extrêmes incompatibles, mais comme les termes d'une continuité où les extrêmes se rejoignent.

V - L'étude réflexive du jeu de l'auteur conduit à relire les textes à la lumière des

figures gestuelles et chorégraphiques, en particulier en fonction de la distinction entre jeu italien et jeu français.

Les pratiques spectaculaires nous apparaissent désormais comme une palette de possibilités dont la variété provient de l'interaction de ces effets contradictoires.

Le livre de David Trott est appelé à faire date dans les études théâtrales consacrées au XVIII^e siècle, car l'énorme matière se trouve désormais organisée et reconstruite par le regard d'un connaisseur fin et subtil, tolérant et ouvert, rigoureux et généreux. Pour la première fois, le lecteur se voit offrir une vue d'ensemble qui n'exclut aucune forme, mais ne rechigne pas aux jugements esthétiques et montre au fond la complémentarité de toutes ces expériences.

Patrice Pavis

* Théâtre du XVIII^e siècle / Jeux, écritures, regards - Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790, Montpellier, Editions Espaces 34, 2000, illustr., 304 p., 149 F. (22,72 E).

T/P A REÇU

PIÈCES

Habitations / Pièces. Philippe Minyana, Éditions Théâtrales, 2001, 126 p., 88 F. Une immense pudore, un humour noué d'affroux... Les limites du théâtre et du rapport sensible...

El Maestro / Les oranges. Aziz Chouaki, Éditions Théâtrales, 2001, 72 p., 80 F. Aziz Chouaki est né à Alger. Musicien de jazz, journaliste exilé et écrivain, c'est en « symphoniste des mots » qu'il écrit pour le théâtre.

Marisol / La tactonique des nuages. Joss Riviera, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Isabelle Famchon, Éditions Théâtrales, 2001, 116 p., 110 F. Un théâtre à la fois réaliste et fantastique... Deux fables qui mettent en question les valeurs profondes de notre société...

La baladeuse viennoise / Jubile. George Tabon, traduit du suédois par Maurice et Renate Tasman / par Maurice Tasman et Sophie Dault, Éditions Théâtrales, 2001, 76 p., 84 F. Un comique qui se nourrit de l'obscur... Un humour débouillant qui trouve sa source dans la Shoah même.

Rien pour Pehuajó / Adieu Robinson. Julio Cortázar, traduit de l'espagnol (Argentine) par Françoise Thomas, préface de Saul Yrkovich, Éditions Théâtrales, 2001, 76 p., 82 F. Les multiples facettes du talent de ce grand écrivain argentin naturalisé français.

Maladie ou Femmes modernes. Come una pieza. Elfriede Jelinek, traduit de l'allemand par Patrick Deméter et Dieter Homig, « Scène ouverte », L'Arche, 2001, 10 p., 65,60 F. Ce qui m'intéresse dans les textes d'Elfriede Jelinek est la résistance qu'ils opposent au théâtre tel qu'il est. (Heiner Müller)

Le baiser de l'oubli. Vivalirum rouge. Botho Strauss, texte français Jean Launay, « Scène ouverte », L'Arche, 2001, 74 p., 71,50 F. Des individus qui, comme des vagabonds dans l'océan, ne se déforment qu'au moment de leur rencontre et reprennent après leur forme primitive...

Adonis. Louis Leterrier, Théâtre d'Art, 1997, 98 p., 144 F. Une tragédie « dédiée par son auteur » aux paysages, aux montagnes et aux hommes du Liban. « Un spectacle qui « tente de transcender la tragédie réelle d'un pays déchiré par la guerre ».

ESSAIS, DOCUMENTS

Forsythe, refundante imprévisible. Martin C. « Collection Les malères à danser », Les Saisons de la Danse, 2000, 36 pages, illustr., 39 F. Ce « créateur essentiel » bouleverse « autant notre façon de voir la danse que la danse elle-même ».

La Cocaddrille, John Berger / Claude Yerres-Yves Prunier. Cahier du Nouveau Théâtre d'Angers 49, janv. 2001, illustr., 40 p., 25 F. Textes de John Berger, Yves Prunier.

Solange le constructeur / Henry Ibsen / Michel Dubois. Cahier du Nouveau Théâtre d'Angers 50, février 2001, illustr., 24 p., 25 F. Textes de Michel Dubois, Maurice

Gravier, Jean-Pierre Sarrazac, Hervé Ibáñez... Le Palace, 23 mai 1989. Cahier du Théâtre, illustr., 30 p. Brochure Claude, La Comédie du Brésil, illustr., 30 p. Brochure réalisée à l'occasion de l'ouverture du Palace. La Comédie de Brésil, Centre Dramatique National Nîmes-Pas-de-Calais, direction Agathe Alexis et Alain Barascu.

Molines Danseurs du Tibet/Monastère de Schenchen. Dossier Vie Découvertes/Theâtre du Soleil, février 2001, 12 pages. Les danses sacrées les plus pures de toute la tradition bouddhiste tibétaine.

Les métiers du spectacle vivant et leurs classifications

/ Bilan et harmonisation. Jean-Pierre Rannou, Pierre-Michel Monnet, Alice Blum, Gérard Cicé, Carole Zavadsky - Centre de Sociologie des Arts (CNRS) / CNRS, Commission Paritaire Nationale Emploi Formation - Spectacle Vivant / Ministère de la Culture et de la Communication, 2001, 348 p., 100 F. « Harmoniser les conditions d'enregistrement des informations sur les situations de travail et contribuer ainsi à une meilleure visibilité statistique de l'emploi et du travail dans ces secteurs d'activité ».

LITTÉRATURE

Velvette suivi de L'Amour. Jacques Serrazac, Les Solitaires Intempestifs, 2000, 144 p., 37 F. Quand j'ai appris que la chanson « La dame de... » était... ça faisait déjà pas d'années qu'elle l'était... (Préambule)

PERIODIQUES

Les Cahiers / Comédie-Française, N°38, hiver 2000-2001 = Table ronde autour de Critique du théâtre de Jean-Pierre Serrazac et Robert Alt.

La Scène (Le magazine des professionnels du spectacle), N°20, mars 01 = Dossier « Développer une carrière d'artiste ». Supplément = « Lieux du possible » : enquête de François Campana et Anne Quentin : L'Atelier du Plateau/Batofar/Collectif 12/Echangeur/Garo au Théâtre / Le Hublot/Naxos Bobine/Plateau 31 / Théâtre Studio / Usine Hollander.

Du théâtre. Hors-série 12, février 2001 = « 5^e Forum du théâtre européen 2000 / Le comédien aujourd'hui, ombre et lumière ».

Actes du théâtre (SACD/Entr'Actes/Bilingue français-anglais), N°12, février 2000-février 2001 = Traduire, éditer, représenter : le réseau TEA et les rubriques habituels...

Revue d'histoire du théâtre. N°207, 2000 / III = « Jean Vilar : régie ou mise en scène ? » (L. Montillet) - « Les monstres de Molère »...

Frictions / Théâtre-écritures. N°3, automne-hiver 2000 = CAF Bondi/François Tabori, Cantarella, Jeannetteau, Fischbach, Jouanneau, Artaud, Müller.

Scènes (La Bellone - Bruxelles), N°5, décembre 2000 = « L'environs du décor, métiers de théâtre ».

Cahiers de théâtre / Jeu (Québec), N°97, décembre 2000 = Dossier « Figures masculines de la scène québécoise » - Dossier « Festivals ».

Actualité de la Scénographie, N°115, février 2001 = Lo Grand Théâtre de Reims = L'Empreinte, Café-Musiques - Bruno Goubert, éclairagiste.

Résonnances (Réseau Paroles dans la Cité), N°15, automne/hiver 2000 = Dossier « Inventer le bien commun ».

Verrières (Centre Régional du Livre / Franche-Comté), N°5, janvier 01 = Dossier « Théâtre et écritures contemporaines » (Théâtre en Franche-Comté - Éditions Les Solitaires Intempestifs - Jean-Luc Lagarde - Lambert-Wild).

Lettre d'information / Ministère de la culture et de la communication. N°76, 31/12/00 = Dossier « Schémas de service collectifs ». N°77, 30/01/01 = Musée Guimet - Le droit de prêt/Catherine Tasca. N°78, 28/02/01 = Dossier « Perspectives en faveur de la musique ».

Documents / Revue des questions allemandes. N°5-2000, nov-déc, 2000 = Dossier « L'armée allemande à un tournant » - Les revues de l'ex-RDA.

Le français aujourd'hui. N°132, janvier 2001 = « Le français vu d'ailleurs », coord. Danièle Manesse et Martine Marquilla Larray.

ÉTRANGER

Anglais - Community Theatre / Global Perspectives. Eugene van Erven, Routledge, London and New York, 2000, 270 p.

Anglais - The Grotowski Sourcebook. Edited by Richard Schechner and Lisa Walford, « Worlds of Performance », Routledge, London and New York, 1997-2001, III, 516 p.

Anglais - Hamlet and the Baker/Son / My Life in Theatre and Politics. Augusto Boal, trans. Adrian Jackson and Candida Blacker, Routledge, London and New York, 2001, III, 366 p.

T/P a reçu des revues de langues • espagnole - ADE Teatro (84), Escena (Costa Rica - 45) • italienne - Sipario (619-620).

Evelyne Ertel / Texte • Alain Fonteray / Photos

Chronique d'une rencontre

Il est dans la vie deux sortes de rencontres : les premières semblent être le fruit du pur hasard ; les autres apparaissent – une fois qu'elles ont eu lieu – comme marquées du sceau de la nécessité. On se dit – après coup – que, bien sûr, ces deux-là étaient faits pour se rencontrer, leurs itinéraires ne pouvaient que se croiser tôt ou tard : c'est comme s'ils avaient eu rendez-vous. Tel est bien le sentiment exprimé [dans le programme des *Enfants gâtés*] par Jean Danet, directeur des Tréteaux de France, à propos de sa rencontre avec le Théâtre du Campagnol et son directeur-metteur en scène : « Je pense que ce que nous réalisons au cours de notre existence est écrit dans un livre que nous ne savons pas lire... C'était sans doute écrit, qu'un jour je rencontrerais Jean-Claude Penchenat. Il est dans l'ordre des choses qu'il nous rejoigne sous notre chapiteau... Il était impossible que les Tréteaux ne le rencontrent pas. » E.E.

Tréteaux de France / Jean Danet • Théâtre du Campagnol / Jean-Claude Penchenat

ÉTUDES THÉÂTRALES

Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L.

Jouer le monde

La scène et le travail de l'imaginaire

Pour Robert Abirached

Dans ce titre - *Jouer le monde* - se nouent les thèmes qui marquent le travail de Robert Abirached, explorateur de l'imaginaire, historien et professeur, auteur dramatique, chroniqueur de l'actualité, grand commis de l'État. Un œil sur l'héritage de Vilar et de Blin, l'autre sur le théâtre à venir, sans concession aux effets de mode, Robert Abirached occupe sur l'échiquier théâtral et culturel une place primordiale et féconde.

Les textes ici rassemblés, offerts par quelques-uns de ses amis (*) - écrivains, hommes de théâtre, universitaires - , croisent très librement les champs dans lesquels il a œuvré. Études sur l'acteur et le personnage, essais sur les poétiques du contemporain (Koltès, Beckett, Schéhéâd, Matéi Visniec...), réflexions sur la politique théâtrale et la pédagogie, mais aussi hommages d'un poème, d'une nouvelle, d'une pièce brève inédits.

(*) Philippe Avron, Hervé Blutsch, Jean Boillot, Michel Chaillou, Joseph Danan, Michel Deguy, Fouad El-Etr, Jean Florene, Gabriel Garrahan, Armand Gatti, Denis Guénoun, Jacques Lassalle, Patrick Le Mauff, Jean-Jacques Lerrant, David Lescot, Joël Masson, Gabriel Monnet, Roland Monod, Jacques Nicket, Dominique Noguez, Pierre Oster Soussouev, Didier Plassard, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Emmanuel Wallon.

Ferne de Blocty, place de l'Hocaille - B-1348 Louvain-la-Neuve. Tél. : 32/010.47.22.72 et 47.23.14. Fax : 47.22.37. E-mail : wibo@thea.ucl.ac.be. Adresse Internet : http://www.thea.ucl.ac.be

Prix Georges Jamati

Attribué par l'Association des Amis de Georges Jamati

● Le PRIX GEORGES JAMATI récompense l'auteur d'un ouvrage soit manuscrit soit publié dans les deux dernières années et concernant l'esthétique théâtrale. Son montant sera en 2001 de douze mille francs.

● Les candidats doivent envoyer un exemplaire de leur ouvrage à chacun des membres du jury :

Monsieur André Weinstein, 62 rue Tiquetonne, 75002 Paris.
Mademoiselle Anne Souriau, 64-70 rue des Chantiers, 78000 Versailles.
Mademoiselle Lise Jamati, 211 rue de l'Université, 75007 Paris.

● Deux exemplaires seront envoyés si les candidats en adressent la demande à Mademoiselle Jamati.

● Les candidatures doivent parvenir avant le 31 octobre 2001, accompagnées, si possible, d'un bref curriculum vitae.

Théâtre de Gennevilliers Avril - Mai 2001

Arlequin poli par l'amour

Marivaux / Jean-Michel Rabeux - Sylvie Reineau
La Compagnie de Scène Nationale de Villeneuve d'Ascq
27 avril-20 mai 2001

Les caprices de Marianne

Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée
Alfred de Musset / Philip Boulay
Cie du Tournesol / Scènes Nationales de Belfort,
Mulhouse et Forbach / DRAC Ile-de-France / JTN
27 avril-20 mai 2001

Dans les prochains numéros de Théâtre/Public (sous réserve)

T/P 159, mai-juin 2001 = Dossier Franck Wedekind /
Jean-Louis Besson - Maison Antoine Vitez.
T/P 160-161, juillet-octobre 2001 = Dossier Heiner Müller /
Jean Joudheuil.

T/P 162, novembre-décembre 2001 = Dossier Buto / Odette Aslan.
A venir = Meyerhold, la mise en scène dans le siècle /
Jean-François Marguerin - Rencontre CNRS novembre 2000...
Dossier Actualité du cirque / Jean-Marc Lachaud...

● Liste des numéros disponibles, avec aperçus des sommaires,
sur demande.

Abonnement à Théâtre/Public

Nom :

Adresse :

.....

France : 350F (53,36 Euros) - Europe : 380F (57,93 Euros)
Autres pays : 410F (62,50 Euros)

Je m'abonne pour un an à la revue Théâtre/Public
à compter du n°

Bulletin à remplir et envoyer accompagné du règlement à
Théâtre/Public, 41, avenue des Grésillons 92230 Gennevilliers
Renseignements : Tél. 01.40.32.26.10 - Fax 01.40.86.17.44

Théâtre/Public est en vente

A PARIS

Coup de Théâtre
7, Rue des Moulins, 1^e
Librairie Delamain
155, Rue St-Honoré, 1^e
FNAC Forum
1, Rue Pierre Lescot, 1^e
Studio Théâtre
99, Rue de Rivoli, 1^e
Librairie Théâtre
3, Rue du Marais, 2^e
Librairie Epigramme
26, Rue St-Antoine, 4^e
Librairie Ignazi
17, Rue Jouy, 4^e
Librairie Compagnie
58, Rue des Ecolas, 5^e
Librairie Uri-Eller
16, Rue du Santuari, 5^e
Librairie des PUP
49, Bd St-Michel, 5^e
Librairie Bonaparte
31, Rue Bonaparte, 6^e
Le Coupe Papier
19, Rue de l'Odéon, 6^e
FNAC Montparnasse
136, Rue de Rennes, 8^e
Librairie du Spectacle
Garnier Arnoux
5, Rue de Montfaucon, 8^e
Librairie La Hune
170, Bd St-Germain, 6^e
Librairie Tschann
125, Bd Montparnasse, 8^e

EN BANLIEUE

BOBIGNY
MC 93
1, Bd Lénine

NANTERRE
Théâtre des Amandiers
7, Av. Pablo Picasso

CRETEIL
Maison des Arts
Place Salvador Allende

MONTREUIL
Librairie Folio d'Encre
19, Rue du Général Gallieni

SAINTE-DENIS
Librairie Folio d'Encre
19, Rue Jean Jaurès

EN PROVINCE

AVIGNON
La Mémoire du Monde
36, Rue Carnot

BESANÇON

FNAC Saint-Lazare
109, Rue Saint-Lazare, 9^e

Librairie Alias
21, Rue Boulevard, 14^e

FNAC Etoile
26, Rue des Terres, 17^e

Librairie de Paris
7, Place Clichy, 17^e

Librairie L'Humeur Vagabonde
44, Rue du Poteau, 18^e

CAEN

Au Brouillon de Culture
29, Rue Saint-Sauveur

DIJON

Théâtre National
Rue Monge

DUNKERQUE

Le Furet du Nord
Place de la République

GRENOBLE

Librairie de l'Université
2, Place Dr. Léon Martin

MARSEILLE

Librairie Regards
2, Rue de la Charité

MONTLUÇON

Librairie Le Talon d'Achille

6, Place Notre-Dame

MONTPELLIER

Librairie Sauramps

4 bis, Rue Baudin

NANCY

L'Autre Rive

19, Rue du Pont Moulu

NANTES

Librairie vant d'Ouest
5, Place du Bon Pasteur

NICE

Théâtre de Nice
Promenade des Arts

ROUEN

Au Brouillon de Culture

29, Rue Saint-Sauveur

TOULOUSE

Librairie Ombres Blanches

50, Rue Gambetta

TOURS

Librairie Le Livre

2, Place Dr. Léon Martin

VILLEURBANNE

T.N.P.

Place Lazare Goujon

A L'ÉTRANGER

BRUXELLES

Librairie Tropismes

11, Galerie des Princes

MONS

Librairie André Latto

9, Rue du Havre

LAUSANNE

Librairie Segalat

4, Rue de la Pontaise

CANADA

MONTRÉAL

Librairie Olivier

6219 Chemin de la Côte

des Neiges

ESPAGNE

BARCELONE

L'Amitière

5, Rue des Bassinages

STRASBOURG

Librairie des Facultés

2, Rue de Rome

Strasbourg-Esplanade

GRECE

ATHÈNES

Librairie Kauffmann

Mavrokordatos 8

PORTUGAL

LISBONNE

Librairie Buchholz LDA

Rua Duque de Palmela 4

SUISSE

GENÈVE

Le Rameau d'Or

17-19, Bd Georges Favon

I'Université de Rennes 2 / Haute-Bretagne

Un colloque consacré aux
Dramaturgies contemporaines d'Afrique noire
se tiendra en janvier 2002 à
l'Université de Rennes 2 / Haute-Bretagne

Laboratoire *La présence et l'image*
(Programme « Mutations de la scène contemporaine »)
Renseignements auprès de Sylvie Chalaye, Université de Rennes 2,
Département Arts du spectacle, 6 avenue Gaston Berger, 35043 Rennes



Les indépendan-tristes de Williams Sassine, mise en scène de Jean-Claude Idée, Compagnie les 7 Kouss, 1999. En pleine guerre civile, sept personnages rassemblés dans une gare, « dans l'attente d'un train qui ne viendra pas »... [Alain Chambareaud]

une "Afrique en morceaux" que se déroule l'action des *Indépendan-tristes*. En pleine guerre civile, et alors que le bruit des explosions va s'amplifier au fur et à mesure de la progression dramatique, sept personnages se trouvent rassemblés par le hasard dans une gare, dans l'attente d'un train qui ne viendra pas, puisque aussi bien « on a volé les rails »... Pour tuer le temps, ces personnage vont donc raconter leur histoire, à l'exception notable toutefois de l'un d'entre eux, le mercenaire Bob Renard, qui sera exécuté par "l'albinos" pour avoir refusé de jouer le jeu. On voit ici la dette de Sassine à l'égard d'un modèle qui, des *Mille et une nuits* jusqu'au *Décaméron*, n'a cessé de nourrir et d'enrichir la littérature universelle, et qui permet de donner la parole tour à tour à "la femme", fille d'un prêtre et enceinte d'un Chinois, au "fils" nommément désigné comme le descendant de l'empereur Bokassa, à "Sax" le saxophoniste noir, à "Barwoman", la petite vendeuse oubliée naufragée dans la gare par son propre père, au "rebelle", et enfin à "l'albinos", fils d'un dictateur révolutionnaire dans lequel on reconnaît assez facilement Sékou Touré.

A la manière des personnages imaginés par Bocace, chacun tente donc de tromper sonangoise par une série de discours en forme de soliloques qui disent l'absurdité et la morosité du temps présent. Mais comme « les histoires vraies sont trop tristes », et qu'il y a belle lurette qu'Alioune Diop a cessé de « refaire la présence africaine dans le monde », alors on invente, n'importe quoi, des paraboles, des légendes, des fables... quitte à réécrire *Le corbeau et le renard* ou à proposer une version plus optimiste des déments du chat et de la souris !

Il y a d'ailleurs lieu d'observer que les propos qu'échangent entre eux les protagonistes de la pièce ne sont sans doute pas étrangers aux conversations qui meublaient les journées et les nuits du "Marco Polo", ce bar de Conakry dont Williams Sassine avait fait son quartier général, et où il venait glaner les dernières nouvelles de "radio trottoir".

Toutefois, c'est ici le lieu de souligner que la mort n'a pas permis à Sassine de terminer sa pièce – son texte s'arrête à l'exécution de Bob Renard – et c'est Jean-Claude Idée, bien connu du public de Limoges, qui a décidé de lui donner une suite en estimant qu'"elle était suffisamment construite pour proposer des personnages définis et une situation clairement établie". (Extrait de la préface.)

Le Directeur du "Magasin d'écriture théâtrale" de Bruxelles a donc puisé dans une série de textes de l'auteur, restés à l'état de fragments, pour proposer de cette galerie de personnages déçus par les Indépendances – d'où le titre en forme de calèmbo – une image compatible avec le projet de l'œuvre globale.

Bien que la difficulté de l'entreprise soit patente, le pari nous a paru réussi dans la mesure où *Les indépendan-tristes* confirme le tournant poétique opéré par Sassine à compter du *Zéhéros n'est pas n'importe qui*. Rompt avec le dolosisme et l'évangélisme de ses précédents romans, *Saint Monsieur Baly*, *Wirryamu* et *Le jeune homme de sable*, l'écrivain guinéen semble en effet avoir désormais opté pour une écriture carnavalesque, comme si brusquement une digue avait sauté, donnant libre cours à une verve longtemps contenue, mais au demeurant déjà discernable dans les fragments poétiques et les chansons qui ponctuent certains épisodes de *Wirryamu*, et surtout du *Jeune homme de sable*, dont l'épilogue s'organise autour d'un véritable dialogue entre le héros et la mystérieuse "voix" qui l'habite.

Bibliographie

Romans, nouvelles

Saint-Monsieur Baly, Présence Africaine, Paris, 1973, réédition 1995.

Wirryamu, Présence Africaine, Paris, 1976.

Le jeune homme de sable, Présence Africaine, Paris, 1979.

L'alphabète, Présence Africaine, Paris, 1982.

Le zéhéros n'est pas n'importe qui, Présence Africaine, Paris, 1985.

L'Afrique en morceaux, nouvelles, Le Bruit des autres, Solignac, 1994, réédition 1997.

Théâtre

Legendé d'une vérité, suivi de *Tu Laura*, Le Bruit des autres, Solignac, 1995.

Les indépendan-tristes, Le Bruit des autres, Solignac, 1997.

Outre le traitement parodique des personnages réduits à l'état de boutons ou de marionnettes, Williams Sassine confirme dans *Les indépendan-tristes* sa volonté de rupture avec le "sérieux" qui caractérisait ses premiers textes pour donner libre cours au sentiment mêlé d'amertume et d'absurde que suscite chez lui le spectacle d'une Afrique livrée à la "démon-cratie". Dérisio, humour, érotisme et poésie – on notera la récurrence des "contes pour enfants" – semblent donc les armes que Sassine avait décidé de mettre au service d'une création dramatique dans laquelle la dimension autobiographique affleure à chaque scène, en conservant au demeurant jusqu'au bout toute son ambiguïté, puisque si les personnages du bœuf et de l'albinos renvoient de toute évidence à l'histoire personnelle de l'écrivain, en revanche, à l'épilogue des *Indépendan-tristes*, seule la femme métisse échappe à la folie meurtrière et reste vivante parmi les morts. « Elle symbolise l'avenir », prédit Jean-Claude Idée. Un choix que n'aurait sans doute pas ratifié l'auteur de *Mémoire d'une peau*, qui s'est toujours montré réticent à l'égard des théories du métissage culturel prônées par Senghor et ses amis, et qui estimait que le malheur de l'Afrique avait en grande partie pour origine l'abandon des dieux tutélaires au profit des cultes et des cultures imposés par cinq siècles de domination coloniale.

N'est-ce pas l'un des écrivains contemporains les plus proches de Sassine par la pensée qui écrivait en 1980 : « Quand on brûle ses anciennes divinités, les nouvelles n'en finissent pas de vous paraître secrètement usurpatrices ou subversives. On perd pied sur des terres qui ne sont que marécages ».¹

Jacques Chevrier

1 – *Le Bruit des autres*, Solignac, 1995.

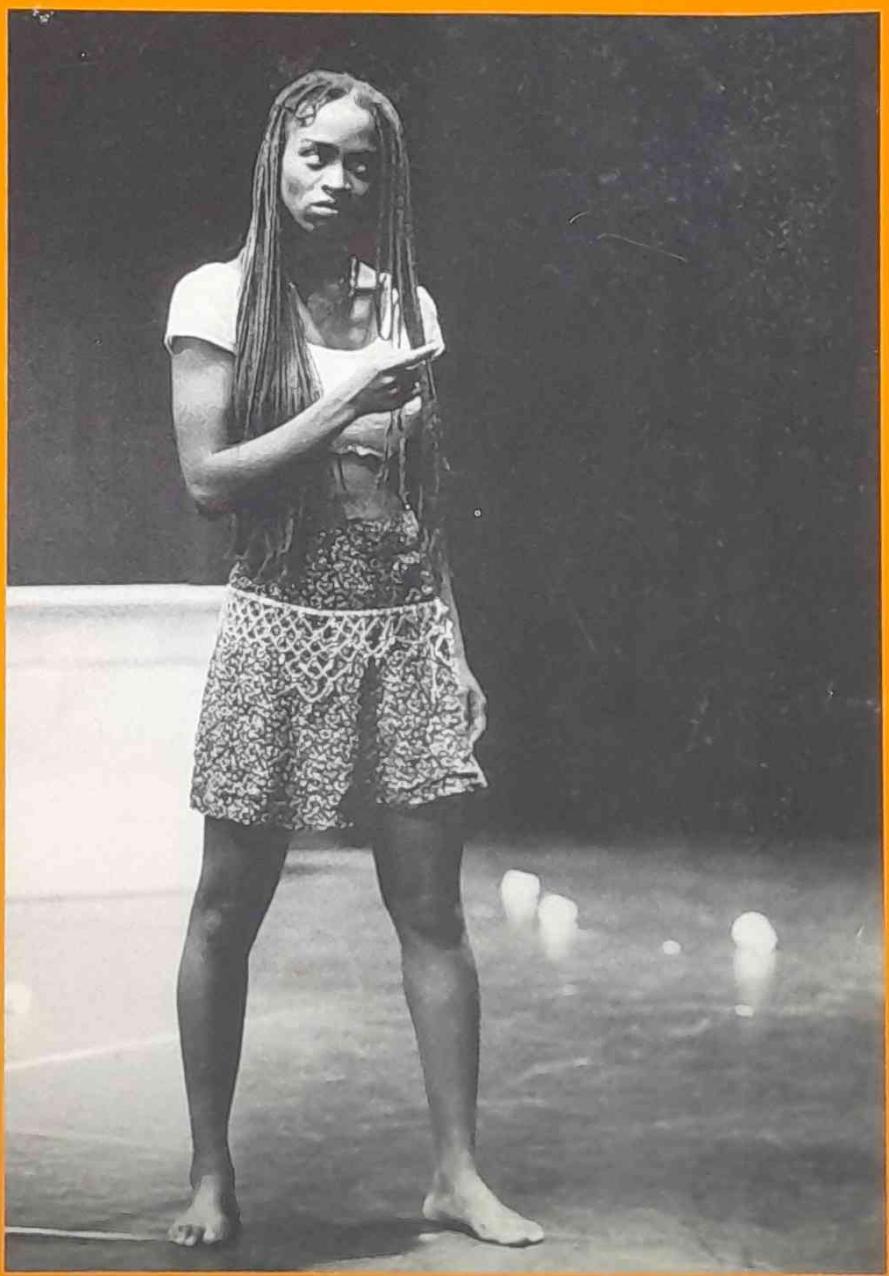
2 – *Le Bruit des autres*, Solignac, 1997.

3 – Sous ce titre est paru aux Editions Le Bruit des autres, en 1994, une série de fragments qui disent au moyen d'une écriture baroque, à la fois tragique et bouffonne, le désarroi de l'homme aux espoirs éventrés.

4 – Tchicaya U Tam'si, *La main sèche*, Robert Laffont, Paris, 1980.

● Jacques Chevrier. Professeur de littérature comparée, Centre International d'Études Francophones de la Sorbonne-Paris IV. Auteur, notamment, de *Littérature noire*, Armand Colin. Directeur de la collection "Archipels littéraires", Editions Moreux.

Afrique noire : écritures contemporaines



Théâtre/Public 158

Théâtre/Public

Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française

6 Introduction
Sylvie Chalaye

Figures des limbes

- 10 Péplière africaine en Limousin
Monique Blin / S.C.
- 13 Ubu Repertory Theater : un pont vers l'Afrique des Amériques
Françoise Kourilsky / S.C.
- 16 Une mine africaine : la Bibliothèque Gaston Baty
Colette Scherer
- 17 Un catalogue aux couleurs singulières
Emile Lansman
- 20 Sony Labou Tansi : un "chouette petit théâtre bien osé"
Bernard Magnier
- 25 Williams Sassine : ouvrir la voie en enlevant les rails
Jacques Chevrier
- 28 Le parloir africain du théâtre contemporain
Gabriel Garran / S.C.

Écritures d'ici et d'au-delà

- 35 Le miroir inattendu des violences modernes
S.C.
- 41 Caya Makhéié : mythes, enfers et damnation
Adèle King
- 43 Entretien avec Caya Makhéié
S.C.
- 47 Michèle Rakotoson : pour un théâtre "poétique"
Christiane Makward
- 51 Koffi Kwahulé : de Koltès à Coltrane
Alix de Morant
- 57 Entretien avec Koffi Kwahulé
Gilles Mouëlic
- 59 Paroles de metteurs en scène
Serge Travnouez / S.C., Daniela Giordano
- 65 Koulsy Lamko : la folie du papillon
Natasa Raschi
- 68 Entretien avec Koulsy Lamko
S.C.
- 72 José Pliya : le "nègre errant" se retrouve au théâtre
Judith G. Miller
- 74 Entretien avec José Pliya
S.C.
- 76 Paroles de metteurs en scène
Ruddy Silaire / S.C., Jean-François Prévand / S.C.
- 79 Kossi Efoui : rencontres et points de suspension
S.C.
- 81 Entretien avec Kossi Efoui
S.C.

Masques de l'Africanité

- 86 Théâtre africain et identité contemporaine
S.C.
 - 92 Africanité en question
Table ronde / S.C.
 - 98 Pour une africanité déplacée
Koffi Kwahulé / S.C.
 - 101 Bibliographie
S.C.
-
- ### Carnet
- 102 Chroniques : De... – Janvier-Février • Librairie : Claude Confortès,
Répertoire du théâtre contemporain de langue française (Raymonde
Terminski) – David Trott, Théâtre du XVIII^e siècle (Patrice Pavis) •
T/P a reçu.

Revue bimestrielle
publiée par le
Théâtre de Gennevilliers

avec le concours du
Centre National du Livre

Rédacteur en chef
Alain Girault

Rédaction
Alain Etienne
Dominique Landré
Nicole Martin
Michèle Raoul-Davis
Bernard Sobel

Administration
Philippe Grimm

Diffusion
Angela De Vincenzo

Secrétariat
Catherine Ferval

Rédaction-Administration
Diffusion
41, av. des Grésillons
92230 Gennevilliers
Tél. 01.41.32.26.10 – Fax 01.40.86.17.44

Directeur de la publication :
Bernard Rothstein
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2001
Commission paritaire n°58817

Photocomposition et impression :
CL2, 56 Bd Davout
75020 Paris

ISSN 0335-2927

Remerciements pour les soutiens qui ont permis la réalisation de ce numéro :

Ministère de la Culture et de la Communication
Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles

Ministère des Affaires étrangères
Service des affaires francophones

Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française

Dossier conçu et réalisé par Sylvie Chalaye

Pourquoi faut-il que l'émotion soit inévitablement "discrète" et la bonhomie "souriente", et les deuils "cruels". Ce n'est pas défendre la langue française que l'écrire ainsi. Les seules personnes qui défendent la langue française (comme l'Armée pendant l'affaire Dreyfus) sont celles qui "l'attaquent". Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains, et qu'on protège, est inouïe. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue comme chaque violoniste est obligé de faire son "son".

(...) la seule manière de défendre la langue française, c'est de l'attaquer... Parce que son unité n'est faite que de contraires neutralisés, d'une immobilité apparente qui cache une vie vertigineuse et perpétuelle.

Marcel Proust, lettre à Mme Straus du 6 novembre 1908,
Correspondance générale, t. VIII, p. 276-278

Au fond il n'a renoncé à rien. Il tire la langue par la queue, la triture, recommence, manigance de telle sorte qu'il finit par se sentir coupable ou plutôt *alien*. Comment expliquer autrement ses transports et ses attachements coupables pour l'idiome des maîtres ? Plus grave encore, il avoue le bouché à bouche avec le gentil, le Samaritain, le Romain, tous ces Tintin, 'ts bonhommes-là, z'oreilles, tout petits avec de grandes oreilles, langue fourchue jusqu'à la septième génération, qui se sont brassés et coagulés en une langue avec laquelle il taille des pipelettes. Non pas qu'il la viole, c'est pas civilisé. Il la cannibalise plutôt et c'est déjà bien comme ça. Les Gaulois ont bien été romanisés, non ? Ils n'en sont pas morts. Y a pas de honte à ça. A être *alien*. Etranger à soi, à son histoire. Car qui manie deux langues, la maternelle et la colonelle, baise forcément mieux.

Blaise N'Djehoya, *Le Nègre Potemkine*,
Lieu Commun, 1988, pp. 200-201



Bakary Sangaré dans *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku de Tchicaya U Tam'si*, mise en scène de Gabriel Garran, 1989.
[Pascal Maine]

Ecritures contemporaines d'Afrique noire francophone ? Voilà une association de termes bien incongrue au regard de notre imaginaire et des clichés qui continuent de coller à l'histoire de l'Afrique subsaharienne. Comment ce continent reconnu comme dépositaire de la culture orale abandonnerait-il son identité atavique pour entrer dans la sphère plurielle et mosaïque, souvent aussi iconoclaste, des "écritures contemporaines" ?

L'imaginaire occidental n'associe guère la contemporanéité à ce continent primitif, continent ancestral. L'Europe reste attachée à ces valeurs mythiques qu'elle a perdues dans le tourbillon de sa fulgurance progressiste, mais qu'elle souhaiterait toujours conserver sous cloche pour satisfaire ses nostalgies anthropologiques et ses passions ethnographiques.

Ce numéro n'est pas consacré au "Théâtre africain". Et du reste on serait bien en mal de savoir ce qu'est le théâtre africain. Le terme est bien trop générique et globalisant. Il existe sur le continent de multiples formes d'expression dramatiques. Les unes issues de rites traditionnels, d'autres en prises avec l'évolution du théâtre dans le monde. Les théâtres d'Afrique sont multiples. L'objet de ce numéro touche à un aspect singulier et récent du théâtre africain, ce théâtre qui s'affirme dans la dernière décennie du siècle à travers une expression dramatique écrite, qui met en crise les idées reçues sur la littérature africaine, et qui s'attaque à la langue française, autant qu'aux formes conventionnelles du théâtre, sans pour autant convoquer les fétiches de la tradition. C'est l'expression singulière d'une génération d'auteurs qui ne se réclament d'aucune école, mais qui ont justement en commun d'affirmer leur individualité. « Ce qui peut nous identifier ce n'est pas la façon dont nous fabriquerions une autre parole affirmative, une autre définition de nous-mêmes, mais le refus de la définition », déclare Kossi Efoui.

Ces auteurs sont originaires d'Afrique francophone et utilisent le français, langue du colonisateur, comme un matériau avec lequel s'engage une lutte, lutte libératoire, lutte de dépassement, lutte d'où jaillit une inventivité sans concession. « Pour ne pas subir cette langue, il faut que je la fasse sonner autrement », dit Koffi Kwahulé. Ces enfants terribles s'appellent : Kossi Efoui (Togo), Koulsy Lamko (Tchad), Michèle Rakotoson (Madagascar), Valérie Goma (R.D.C.), José Pliya (Bénin), Elie Liazéré (Côte d'Ivoire), Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), Mama Kéita (Guinée), Léandre-Alain Baker (Congo), Moussa Diagana (Mauritanie), Moussa Konaté (Mali), Caya Makhélé (Congo), Jean-Luc Raharimanana (Madagascar), Jean-Pierre Guingané (Burkina Faso), Kangni Alemdjorodé (Togo), Mercedès Fouda (Cameroun), Ousmane Alédji (Bénin), Florent Couao-Zotti (Bénin), Kouam Tawa (Cameroun), Ludovic Obiang (Gabon)...

Les œuvres qui appartiennent à cette mouvance, construisent aujourd'hui peu à peu un répertoire et entrent en dialogue avec l'écriture contemporaine, interrogent la forme, la construction du personnage et inventent des dramaturgies étonnantes qui questionnent le théâtre occidental de l'intérieur. Les auteurs dont nous allons évoquer les œuvres ne sont pas là où on les attend, là où on attend l'écrivain africain. Emergent au contraire une modernité déconcertante, une inventivité nourrie autant aux sources de l'oralité qu'aux sources du cinéma hollywoodien. Et voilà que là où on attend le griot, on reconnaît un jazzman.

Comme libérées des inhibitions qui ont longtemps pesé sur une création africaine qui ne pouvait se défaire des normes coloniales, ces écritures renversent au contraire les bornes, attaquent la

langue et insinuent dans la forme, pour mieux la déconstruire, des parasites que l'on appelle doutes et questionnements. Kossi Efoui revendique par exemple le principe du cheval de Troie nécessaire à l'action créatrice africaine contemporaine.

Les écritures d'aujourd'hui ne disent plus cette Afrique circonscrite et pittoresque, Afrique mythique, qui hante notre mémoire d'enfant et qu'on associe encore à la jungle, au tam-tam, aux rois cannibales, aux animaux de la brousse... L'Afrique se fait urbaine, migrante, mouvante et insaisissable. Elle se fait ici et ailleurs. Elle qui a perdu l'ombre projetée de son histoire avec la rencontre occidentale, elle est ici et au-delà, sans limite, sans frontière, résolument essaimante puisque là seul est sa survie.

Ces écritures se pensent avant tout au monde, fièrement. « La question que nous nous posons, affirme Kossi Efoui, est celle des outils dont nous disposons aujourd'hui pour dévorer le monde, pour dire notre appétit du monde. » Les auteurs de cette génération ont la force de lever la tête et sont convaincus non pas d'apporter seulement quelque chose à leur peuple, mais d'apporter quelque chose à l'humanité. Et c'est en apportant à l'humanité qu'ils apportent à leur peuple.

Nous évoquerons d'abord les conditions particulières qui ont permis l'émergence de ces écritures au début des années 90. Des hommes et des femmes de théâtre, dès 1980, avaient senti qu'un frémissement artistique montrait le bout de son nez du côté de l'Afrique noire et ont su engager une politique de stimulation et de soutien. Ils s'appellent alors Monique Blin du côté de Limoges, Françoise Ligier et Annick Beaumesnil avec la merveilleuse aventure du Concours interafricain de RFI qui fit connaître les auteurs et leurs écritures, ils s'appellent encore Gabriel Garan, du côté du Théâtre International de Langue Française, ou Françoise Kourilsky, à New York avec l'aventure de Ubu Repertory Theater ; ils s'appellent aussi Emile Lansman, qui fut le premier à éditer ces textes, ou encore Jacques Scherer, qui a su établir un fond de théâtre d'Afrique noire à la Bibliothèque Gaston Baty.

Nous n'oublierons pas non plus les mânes qui ont présidé à cette émancipation, à cette désinhibition. Sony Labou Tansi a joué un rôle indéniable en ouvrant la brèche. Sa personnalité hors du commun, sa fantaisie qui se retrouve dans son théâtre, son audace ont ouvert la voie. Il fut sans doute le premier à oser s'en prendre aux modèles. Beaucoup des auteurs qui se lancèrent dans ces formes inattendues ne connaissaient pas Sony et le découvrirent après sa mort. Il a été l'écrivain africain dont le parcours et l'œuvre ont donné confiance à cette génération nouvelle dans son désir de déconstruire les repères sans les remplacer par la tradition.

Tchikaya U Tam'si, le poète, comme Williams Sassine ont aussi à leur façon annoncé le séisme qui allait emporter le théâtre africain vers des dramaturgies nouvelles difficilement identifiables, déconcertantes pour les spectateurs que la différence bien repérable de l'autre rassure.

Les six auteurs dont nous explorerons les œuvres et entendrons les voix dans ce numéro – auteurs que nous jugeons exemplaires parce qu'ils ont tous publié un ensemble de textes dramatiques significatifs, mis en scène ou mis en lecture scénique et souvent traduits en plusieurs langues – sont tous des auteurs en exil, des auteurs du voyage qui revendentiquent de ne pas être "installés". Leurs écritures refusent les définitions simplificatrices, les catalogues, les identifications, mais ils ont en commun une dynamique de crise. « Se

battre pour ne pas se laisser définir par les autres »², dit Koffi Kwahulé. « Jouer avec toutes les figures possibles et imaginables de l'identité parce que je pense que les territoires de l'identité sont une scène de théâtre », revendique de son côté Kossi Efoui. Leurs écritures mettent en crise le monde contemporain, cette ère de la post-colonie et de la mondialisation. Ce sont des écritures "tornantes", des écritures de "l'éclatement du sens" et des référents, qu'ils soient occidentaux ou africains. Tous abordent le théâtre comme un jouet à déconstruire pour inventer un autre jeu, avec d'autres règles.

Enfants terribles de la Postcolonie ou plutôt de la Post-indépendance, ils ont échappé au joug colonial et se construisent en dehors de toute influence intellectuelle ou littéraire du modèle occidental, mais ils ne sont pas non plus en réaction au colonialisme et au modèle du Blanc. « Ils tournent le dos », comme dit Kossi Efoui. Entièrement désinhibées, ce sont des écritures de l'affirmation de soi, de l'individualité, mais qui ne sont pas dénuées des responsabilités du poète. C'est pourquoi ces écritures dérangent. Elles subvertissent les formes occidentales en inoculant dans la langue et la dramaturgie une pulsion inédite et une virtuosité à se jouer des référents et à les retourner sur eux-mêmes, comme si l'expression dramatique se laissait traverser par l'esprit même du jazz : une subversion source de vie et de renouvellement. Ces écritures de "mauvais garçons" rompent les amarres et suivent la dérive rimbalienne ; elles s'amusent des tropismes et questionnent l'être, quelle que soit sa couleur.

Malheureusement, ces textes ne sont encore que trop rarement montés. Mais les metteurs en scène qui s'en emparent et ont exploité ces écritures de l'intérieur, portent sur elles un regard souvent très éclairant. C'est pourquoi nous avons non seulement donné la parole aux auteurs pour leur permettre de se positionner par rapport à ce courant d'écritures, mais nous avons aussi été à la rencontre de metteurs en scène de tous horizons, français et étrangers, qui ont avec ces écritures une relation particulière, tel en France Gabriel Garan qui a avec elles un déjà long compagnonnage, ou Serge Travnouze comme Jean-François Prévand qui les découvrent aujourd'hui ; tel l'Haïtien Ruddy Silaire de l'autre côté de l'Atlantique, ou Danièle Giordano en Italie.

Écritures des années 90, écritures d'après Sony Labou Tansi, ce sont des écritures de l'entre-deux qui assument cet écartement. Ce théâtre provoque l'Occident sur son terrain, mais avec des armes inconnues et hybrides, des armes futuristes, inouïes, inventées, qui désintègrent la langue et font disparaître les contours habituels de l'Africanité. Car celle-ci n'est plus à la surface, la voilà "prise dans la masse" de la matière littéraire et dramaturgique.

Sylvie Chalaye

1 - Entretiens dans ce numéro.

2 - Catherine Bédarida, "Kwahulé, africain et citoyen du monde", in *Le Monde*, 16-17 juillet 2000.

● Sylvie Chalaye. Auteur d'ouvrages consacrés aux écritures dramatiques d'Afrique francophone, dont notamment *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui* (Lansman, Carnières, 2001) et *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du siècle* (à paraître aux Presses Universitaires de Rennes). Sylvie Chalaye est maître de conférences à l'Université de Rennes 2, membre du Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle du CNRS. Elle enseigne l'histoire et l'esthétique du théâtre, l'analyse de la mise en scène et anime, à l'I.E.T. de Paris III ainsi qu'à Rennes 2, un séminaire sur les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone.

Figures des limbes

Je suis le masque-caméléon
Je suis le fils ainé de la création
Au commencement
A ma naissance
Il n'y avait rien
Terre n'était pas encore née
Dans l'immensité du vide premier
Flottait le fœtus de la terre
La peau de la terre était si fine
Que pour marcher
Je l'effleurais à peine
De peur de la déchirer
De cet avant
Est née ma démarche hésitante
Je suis le masque-crabaud
Je suis le fils ainé de la création
Au commencement
A ma naissance
Il n'y avait rien
Terre n'était pas encore née
Dans l'immensité du vide premier
Flottaient quelques étoiles de terre
Pour me déplacer
Je sautais de motte à motte
De cet avant
Est née ma démarche sautillante
Je suis le masque-calao
Je suis le fils ainé de la création
Au commencement
A ma naissance
Il n'y avait rien
Terre n'était pas encore née
Dans l'immensité du vide premier
Je flottais seul
A la mort de ma mère
Sans fœtus de terre ni motte de terre
J'ai fendu mon nez
Pour l'y ensevelir
De cet avant
Est né ce nez-tombe qui surplombe ma tête

Pépinière africaine en Limousin

Entretien avec Monique Blin

Crée en 1988, à l'initiative de Monique Blin qui dirigeait alors le Festival International des Francophones en Limousin, la Maison des auteurs de Limoges a incontestablement stimulé les nouvelles écritures africaines et favorisé leur éclosion en créant les conditions favorables au travail d'écriture, en suscitant les rencontres, les croisements, les hybridations d'où sont nés parfois de magnifiques projets. Beaucoup des auteurs qui participent aujourd'hui de cette nouvelle génération de dramaturges sont passés par une résidence d'écriture à Limoges, à commencer par l'éclairage Sony Labou Tansi. Mais aussi Jean-Luc Raharimanana, Michèle Rakotoson, Kouly Lamko, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Elie Liazéré, Kangni Alemdjorodo, Maurice Bandaman, Moussa Diangana, Moussa Konaté... et bien d'autres.

●

Quand vous avez lancé avec Pierre Debauche le Festival des Francophonies, aviez-vous déjà l'idée de créer une maison des auteurs ? S'agissait-il déjà de porter une attention particulière aux écritures ou pensiez-vous donner la priorité aux spectacles ?

Oui et non. Au départ on souhaitait montrer et faire connaître ce théâtre d'expression française venant des quatre coins du monde. Mais il s'agissait avant tout du théâtre contemporain, c'était une mission que nous nous étions donnée. Car ce festival est né d'une initiative, personne ne nous a rien demandé. Très vite s'est donc posée la question de l'écriture. Le théâtre contemporain passe par les textes. La nécessité de rechercher et de promouvoir ces auteurs d'expression française qui écrivent dans le monde n'a pas tardé à s'imposer.

Le Festival est né en 1984 et la première résidence s'est faite en 1988. Qu'est-ce qui a rendu possible l'accueil des premiers auteurs ?

On souhaitait alors accueillir quatre auteurs, qui furent Sylvain Bemba du Congo-Brazzaville, Bernard Zadi Zaourou de Côte d'Ivoire, Michèle Rakotoson et David Jamanoro que j'avais rencontrés en allant à Madagascar. On a d'abord trouvé un soutien auprès du CNL qui a examiné les candidatures que nous proposions et qui a accordé des bourses. Il y a eu aussi l'association Beaumarchais qui a tout de suite compris les enjeux de ces résidences et qui a accordé des bourses pour que des auteurs viennent chaque année à Limoges, que des lectures soient présentées au public. L'association Beaumarchais a même été plus loin que nous l'espérions en aidant à l'édition des textes. Car il ne suffit pas d'écrire, il faut être édité pour être reconnu. Avec la collaboration d'Emile Lansman, qui a fait un travail extraordinaire pour la connaissance et la reconnaissance de ces écritures, une collection est née en 1990.

pour écrire, parce que personne ne vit vraiment du métier d'auteur en Afrique. C'est en leur préservant trois mois hors du quotidien que ces écritures peuvent être accouchées. Ces auteurs ont aussi besoin de se rencontrer entre eux, ils se connaissent de réputation, mais il faut voir comment la vie se passe dans cette "Maison des auteurs" où ils se confrontent, ils se lisent, discutent... passent des nuits entières à débattre. Ensuite, ils gardent des relations entre eux, il y a des liens qui se nouent, des réseaux qui se créent.

Mais la Maison n'a pas été créée que pour accueillir des auteurs du Sud...

En fait, c'était surtout la mission que je m'étais donnée dans un premier temps. Car le Canada, la Belgique ont déjà des structures de soutien aux auteurs. Mais par la suite j'ai souhaité que la Maison prenne plus d'importance et qu'elle s'agrandisse pour que nous puissions augmenter les rencontres possibles avec des auteurs de toutes nationalités. Il y a aujourd'hui trois studios et quand on a six ou sept auteurs en même temps, il faut prendre des hébergements extérieurs. J'avais essayé de négocier un agrandissement de la maison avec la ville de Limoges mais je suis partie sans avoir obtenu gain de cause. La Bibliothèque multimédia est aussi un argument fort. La bibliothèque s'est donné une orientation francophone, très complémentaire du travail que nous avons entamé.

Le Festival est né en 1984 et la première résidence s'est faite en 1988. Qu'est-ce qui a rendu possible l'accueil des premiers auteurs ?

On souhaitait alors accueillir quatre auteurs, qui furent Sylvain Bemba du Congo-Brazzaville, Bernard Zadi Zaourou de Côte d'Ivoire, Michèle Rakotoson et David Jamanoro que j'avais rencontrés en allant à Madagascar. On a d'abord trouvé un soutien auprès du CNL qui a examiné les candidatures que nous proposions et qui a accordé des bourses. Il y a eu aussi l'association Beaumarchais qui a tout de suite compris les enjeux de ces résidences et qui a accordé des bourses pour que des auteurs viennent chaque année à Limoges, que des lectures soient présentées au public. L'association Beaumarchais a même été plus loin que nous l'espérions en aidant à l'édition des textes. Car il ne suffit pas d'écrire, il faut être édité pour être reconnu. Avec la collaboration d'Emile Lansman, qui a fait un travail extraordinaire pour la connaissance et la reconnaissance de ces écritures, une collection est née en 1990.

Le lancement d'une collection théâtrale qui édite ces auteurs a été essentielle à l'émergence et à la survie de



Présentation de la 16^e édition du Festival de Limoges à l'Atelier du Plateau, Paris, 1999. Caya Makhlé, Koffi Kwahulé et Monique Blin. [D.R.]

ces écritures contemporaines d'Afrique qui ont pu ainsi se lire, s'entendre, s'échanger, circuler...

Paul Tabet est un grand homme de culture et s'intéresse comme il l'a fait, aux auteurs du Sud, c'est une action symbolique très forte. Cette nécessité de l'édition que je suis parvenue à lui faire partager m'est apparue un jour à Cotonou. J'étais au Centre Culturel Français, et sur la photocopieuse, j'ai vu *La retraite* de David Jamanoro : le livre était usé d'avoir été lu et photocopié. J'en ai été bouleversée. C'était pour moi un signe évident. Le lecteur était là, il fallait simplement lui donner de la nourriture, en soutenant ces auteurs et en soutenant l'édition.

Il y a aussi tout un travail à faire du côté de la diffusion. Certaintement. J'étais au FESTHEF cet été, au Togo, et j'ai encore été étonné de voir combien les Africains connaissent mal leur littérature parce qu'ils ne peuvent pas la lire. Les textes édités ne sont pas encore assez diffusés en Afrique. Quand je pars en voyage, je pars avec des valises de livres : ce sont les plus précieux cadeaux que l'on puisse faire. Il y a une urgence à diffuser ces textes à prix modeste en Afrique.

N'avez-vous pas le sentiment que l'action du Festival reste un peu isolée ?

Au Canada-Québec, il y a des résidences organisées par le Centre des auteurs dramatiques. Chaque année il invite un auteur africain au Québec. Emile Lansman vient aussi d'ouvrir un Centre des Ecritures en Belgique. Et il y a fort à parier qu'Emile va faire venir des auteurs africains. La Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon en invite aussi. Il y a également tout le travail que fait Françoise Kourilsky avec l'Ubu Repertory Theater. Elle vient à chaque festival, fait traduire des textes en anglo-américain et organise à New York des lectures. C'est un peu comme si ces textes pouvaient avoir une seconde vie outre-atlantique, et c'est un maillon très important quant à la reconnaissance internationale des auteurs.

Et le concours théâtral interafricain de RFI ?

C'est RFI qui a lancé les premiers auteurs. Les textes ont été diffusés, enregistrés par les ondes, c'était une vraie stimulation pour les auteurs. Il y avait un chemin à suivre pour être connu. RFI a joué un très grand rôle et c'est très dommage que ce concours disparaîsse. L'investissement consenti depuis les origines méritait d'être poursuivi.

Ces écritures se désenclavent des problématiques purement francophones, pour entrer dans la sphère avant tout du théâtre.

Ces écritures seront vraiment reconnues quand les centres dramatiques s'empareront de ces textes. Il faudrait que cette frilosité s'arrête et que les metteurs en scène et les directeurs de Centres Dramatiques ou de Scènes Nationales lisent et franchissent le pas.

Quel a été le premier auteur révélé par Limoges ?

Sony Labou Tansi a joué un rôle important. Il avait une vision très prémonitoire de la société et une façon de bousculer le langage complètement inouïe à l'époque, et qui ne pouvait pas laisser indifférent.

On considère que c'est lui qui a amené un tournant nouveau dans les écritures contemporaines. Est-ce que vous avez conscience que quelque chose d'historique se passait à Limoges à sans doute stimulé Sony comme dramaturge. Il était alors connu comme romancier, mais pas comme homme de théâtre ; et c'est en venant à Limoges avec le Rocado Zui Théâtre que le dramaturge s'est fait connaître. Il a joué un rôle pour tout le monde. C'est en regardant aujourd'hui de rière soi que l'on voit que Limoges a généré des écritures. Le festival en somme a un peu tracé la route. Mais l'essentiel, c'est que Limoges ne soit pas seule à faire cela.

Comment avez-vous repéré les auteurs qui avaient quelque chose dans le ventre ? Tous n'avaient pas la réputation

Sony Labou Tansi avant de venir à Limoges et certains ont aujourd'hui une vraie reconnaissance.

En allant sur le terrain. En se déplaçant, en rencontrant les artistes. Les festivals en Afrique ont joué un rôle aussi. Il y a de plus en plus de festivals africains. On constate une passion du théâtre chez les jeunes Africains. Les compagnies se battent pour présenter dans des conditions très difficiles des textes d'auteurs contemporains. Les Africains revendiquent fortement ces écritures et il y a une grande curiosité chez tous les metteurs en scène.

Comment s'est faite par exemple la venue de Kossi Efoui qui était alors inconnu ?

J'avais été au Togo et, en sortant du Centre Culturel Français, il y avait deux jeunes garçons qui m'attendaient. Ils me disent : « On te kidnappé, on t'emmène. On veut que tu nous connaisses. » C'étaient Kossi Efoui et Camille Amour. On a passé la journée ensemble, ils m'ont emmenée au Bénin à Cotonou. Ils m'ont donné leurs manuscrits. Et il était évident que ces jeunes avaient du talent et qu'ils fallait les faire venir à Limoges.

Et Koulsy Lamko ?

Koulsy Lamko, c'est à Ouagadougou que je l'ai rencontré, à travers le travail que Prosper Kompaoré faisait avec sa compagnie. Il y a des délics qui se font parfois quand on rencontre quelqu'un. On peut se tromper, mais il y a un feeling qui fonctionne. Et on se dit : cet homme, qui est-il ? Il a une parole engagée, il se préoccupe de ce qui se passe autour de lui, de la vie sociale. Et si je m'intéresse à ces écritures d'Afrique, c'est d'abord pour leur contenu, leur engagement.

Mais vous n'avez pas été chercher tous les auteurs en Afrique...

J'ai d'abord donné une priorité aux auteurs qui habitent le continent africain. Puis je me suis dit que les artistes qui avaient fait le choix d'émigrer, il était aussi important de les faire connaître ici et en Afrique. Pour Koffi Kwahulé par exemple, c'est grâce à une "lecture". Je me déplace beaucoup dans les "lectures". Koffi est venu à Limoges où il a écrit *Bintou*, puis avec le soutien du festival et d'Afrique en créations il est parti en Côte d'Ivoire monter *Fama* avec l'Ymako théâtre. Et je suis assez fière de ce voyage de retour que lui a permis le Festival. Grâce à son rayonnement, le Festival protège aussi les auteurs et leur permet de faire entendre leur parole sans trop de dommage.

Certains considèrent que ces auteurs seraient dénaturés, inauthentiques, et ce titre le Festival aurait une grave responsabilité, celle d'avoir fait dévier le destinataire de ces écritures, d'avoir soumis les auteurs à influence...

Je crois que ce sont ceux qui ne font rien qui disent cela. Quand un auteur vient à Limoges, on ne lui dit pas : « Tu dois écrire comme ça. » On met simplement à sa disposition des moyens techniques, pratiques, des conditions de travail. Et l'auteur écrit ce qu'il a envie d'écrire. Puis il rentre chez lui et continue d'écrire. Quand on parle de l'Afrique et de ses relations avec le Nord, il y a toujours cette discussion épau- sante et stérile qui pointe son nez. On est tous métissés, c'est ce qu'il faut revendiquer. Je suis les influences des différents lieux où je me déplace. Quand un Français travaille avec Peter Stein en Allemagne, ou Luca Ronconi en Italie, ils sont heureux de découvrir une autre démarche artistique. C'est grâce aux apports extérieurs qu'une personnalité se développe-

pe et trouve son chemin. Penser que les Africains seraient déformés par leurs contacts artistiques avec le Nord, c'est stérile, conservateur et dangereux. On voudrait les enfermer dans une boîte et qu'ils continuent de rester ce que l'on veut qu'ils soient pour satisfaire notre propre soif d'exotisme. Les auteurs se préoccupent aujourd'hui avant tout de la société. Un auteur doit être universel, on doit pouvoir l'écouter des quatre coins du monde. Edward Bond est justement ici, car il parle de préoccupations qui nous touchent tous. Il y a un homme qui m'a beaucoup influencé dans ma démarche. Il s'agit d'un peintre, Wifredo Lam, ses parents étaient dahoméen (Bénin) et chinois, il est né à Cuba, il est venu en Europe un peu avant la guerre d'Espagne. C'était pour faire des études, sa famille estimait que rester à Cuba, dans une île, l'empêcherait d'évoluer. Après l'Espagne, il est venu vivre en France, il a fréquenté les surréalistes, il a eu beaucoup d'échanges avec Picasso, Max Ernst, André Breton, Aimé Césaire... Cet homme était l'intelligence, la sensibilité même. Ses tableaux sont bouleversants. Il n'est pas aussi connu qu'il le devrait, car il n'a jamais soigné sa publicité. C'était un homme très métissé qui avait aussi beaucoup voyagé. La richesse de cette personnalité s'est construite dans la rencontre.

Vous ne dirigez plus aujourd'hui le Festival des Francophonies, Patrick Le Mauff a repris le flambeau, mais je crois que vous continuez votre action en direction des écritures...

Aujourd'hui, mon ambition est de continuer à travailler pour les auteurs et d'organiser notamment une résidence en Afrique. C'est très bien de faire venir les auteurs en Europe mais il y a aussi des rencontres à provoquer sur le continent. Avec Adama Traoré, qui dirige le Festival des Réalités à Bamako, on en parle depuis deux ans et cette résidence va voir le jour cette année en 2001. On travaillera avec la ville d'Angers qui est jumelée avec Bamako. J'ai rencontré Claude Yersin, le Directeur du Centre dramatique d'Angers, qui souhaite collaborer à cette initiative. Moussa Diagana et Moussa Konaté devraient se joindre à ce projet.

Quel est l'enjeu d'une résidence sur le continent africain ? Il faut penser à faire émerger des auteurs et cette résidence devrait permettre une vraie relation entre les aînés et les jeunes, une stimulation pour que les manuscrits soient plus aboutis et pour faire venir aussi des auteurs du Nord sur place se rendre compte des réalités.

Vous avez aussi récemment lancé le projet d'une résidence itinérante avec un premier galop d'essai au Liban...

En quittant le Festival, j'ai accompagné neuf auteurs au Liban pendant un mois pour une résidence d'écriture sur le thème de la frontière. Une expérience de rencontre avec des auteurs, des metteurs en scène, des journalistes, des enseignants. Ce fut une réflexion très forte pendant ce mois au Liban. De retour, les textes ont fait l'objet de plusieurs mises en lecture. Ils vont être publiés et il est aussi question de revenir au Liban donner des lectures.

Pourquoi travailler en direction des écritures ?

Il n'y a pas de théâtre s'il n'y a pas d'écriture. Il faut donner au théâtre les moyens d'évoluer avec une priorité pour l'Afrique. Autant faire en effet ce que les autres ne font pas ! L'Afrique nous donne beaucoup. Il faut le faire savoir. A chaque fois que je me déplace, j'apprends énormément et je ne veux pas être seule à apprendre.

Sylvie Chalaye, Paris, novembre 2000

Ubu Repertory Theater : un pont vers l'Afrique des Amériques

Entretien avec Françoise Kourilsky

Installé à New York, l'Ubu Repertory Theater que Françoise Kourilsky fonde aux débuts des années quatre-vingt a largement contribué au rayonnement outre-atlantique des écritures dramatiques contemporaines d'expression française, grâce aux traductions, aux lectures, aux mises en espace, productions, coproductions et aux publications. Tchicaya U Tam'si ou Sony Labou Tansi lui doivent sans aucun doute cette reconnaissance internationale qui a stimulé les écritures contemporaines africaines. En juin 2000, l'Ubu a présenté une mise en espace de *Bintou* et aujourd'hui, après plusieurs publications consacrées aux théâtres d'Afrique, Françoise Kourilsky prépare un nouveau volume de pièces africaines traduites en anglo-américain qui réunira notamment *Bintou* de Koffi Kwahulé et *Nègrerrances* de José Pliya.

Comment est né le Ubu Repertory Theater ?

J'étais installée aux USA depuis un moment en tant que metteuse en scène indépendante. Et il se trouve qu'en 1981 Jack Lang m'a demandé de prendre la direction du Festival de Nancy. Je suis donc allée à Nancy pour faire un festival axé sur les Etats-Unis, puisque c'était ce que je connaissais le mieux. Je me suis bien amusée, mais je préfère tout de même les petites structures et j'ai choisi finalement de continuer mon travail de metteuse en scène commencé aux Etats-Unis et au Canada. Je suis alors revenue à New York avec le projet cette fois de créer un centre dramatique exclusivement consacré aux écritures contemporaines de tous les pays francophones. Le premier défi a été évidemment de trouver un lieu ; on a finalement déniché une sorte d'immeuble loft à Soho, un quartier qui était à ce moment-là artistiquement très à la mode. Mais ce n'était pas un théâtre, il nous a fallu donc travailler avec plusieurs structures et toutes sortes d'institutions.

Comment a commencé l'aventure africaine ?

J'ai très vite organisé un festival des écritures noires. J'avais alors invité Tchicaya U Tam'si, Sony Labou Tansi, Julius Amédé Laou, Bernard Zadi Zaourou et quelques autres...

Quelle a été la réception de ce théâtre ?

C'était formidable parce que les Africains-américains sont actuellement à la recherche de leurs origines. Il y a eu des tables rondes entre artistes africains et Africains-américains auxquelles se sont joints de grands artistes noirs : Amiri

Baraka (LeRoi Jones), Ntozake Shange, le metteur en scène de Broadway George Wolfe, actuellement directeur du Public Theater et il y avait même le futur prix Nobel Toni Morrison...

L'action de Ubu a été aussi déterminante dans le fait de mettre en liaison les artistes à travers les traductions...

C'était ma grande idée. Jouer *Huis clos* de Sartre ou *La cantatrice chauve* de Ionesco en français à New York peut encore passer, mais on ne peut pas jouer Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé ou même des auteurs contemporains français comme Koltès, Tilly ou Grumberg sans qu'ils soient traduits. La première chose a donc été de s'adresser à des traducteurs professionnels qui savent ce que c'est que le théâtre. Tous les textes traduits sont au moins mis en espagnol, ce qui permet en général au traducteur de peaufiner son travail en vue d'une production ou d'une édition éventuelles. Car il m'est apparu indispensable de créer une collection de pièces qui puissent circuler.

En ce qui concerne l'Afrique, il y a déjà eu, je crois, deux volumes...

On a en effet publié plusieurs pièces africaines : *Afrique I* et *Afrique II* qui sont aujourd'hui épuisées. On a également d'autres auteurs africains dans d'autres volumes non africains comme *Pièces de femmes* ou *Nouvelles pièces franco-phones* où, si mes souvenirs sont bons, figure *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé ; certaines ont été publiées hors volumes comme *La parenthèse de sang* de Sony Labou



Françoise Kourilsky avec les auteurs Diur N'Tumb (Zaire) et Bernard Zadi Zaourou (Côte d'Ivoire), 1987. (Marisela La Gra

Tansi, *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku de Tchicaya U Tam'si et bien d'autres*. Aujourd'hui la plupart de ces auteurs sont au programme de nombreuses universités grâce à ces traductions.

Il y a en effet un vrai travail qui est fait actuellement dans les universités américaines sur les écritures africaines beaucoup plus qu'en France.

Exact. Et le travail de traduction et de diffusion de Ubu y est pour beaucoup. Actuellement nous préparons un troisième volume *Afrique* qui rendra compte des écritures tout à fait nouvelles. Mon grand problème c'est que je suis à la recherche.

et c'est très difficile, de voix féminines africaines. Pour le moment, je dois le reconnaître, il n'y en a pas énormément. Il y a bien sûr Were Were Liking dont j'ai publié un texte, mais ses autres pièces sont plus de l'ordre du spectacle que de l'écriture au sens strict, or ce qui m'intéresse, c'est l'écriture.

Qui sont les spectateurs de ce théâtre ?

En grand majorité des Africains-américains, mais il y a aussi des membres d'autres communautés. De toutes les façons, le public d'Ubu est un public qui sait qu'à Ubu on fait des choses différentes d'ailleurs. C'est un public très mêlé. Même lorsque je suis amenée à faire des choses beaucoup moins contemporaines pour tous les lycées et collèges qui veulent revoir Sartre ou Camus, je vois très bien que je n'ai pas pour autant perdu le public africain-américain : quand on a fait la mise en espace de *Bintou* de Koffi Khawulé, c'était un public formidablement mêlé avec des gens très jeunes de 13-14 ans et aussi des adultes de toutes les

Comment les spectateurs ont-ils réagi à cette pièce ?

De façon très intéressante, parce que je fais toujours une discussion après le spectacle. Il y avait les acteurs, le metteur en scène et la traductrice qui était venue de Washington. Bien que Bintou soit très... quel est le terme qu'ils emploient déjà ? En tout cas très "localisée" dans la réalité française, la situation peut être très facilement adaptée à la réalité américaine, car la question des différences est très présente aux Etats-Unis. Pour les adolescents qui jouaient dans la pièce, ce fut très dur, à tel point que la jeune fille qui jouait Bintu a refusé que son frère, avec qui elle s'entend pourtant très bien, fasse partie d'un des gangs. Elle disait : « C'est déjà assez difficile de jouer ce rôle, je ne peux pas en plus

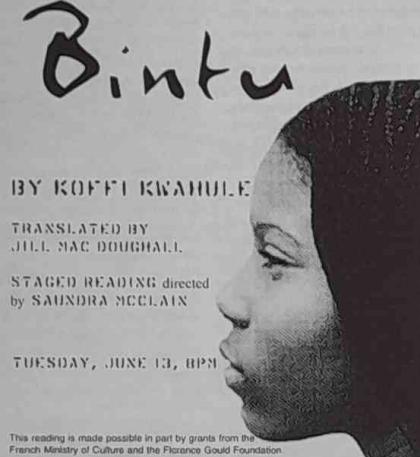
voir un frère qui fasse partie d'un gang rival ou même du sien. » La pièce fera partie du volume que je prépare actuellement avec 1962 de Mohamed Kacimi, *Nègrrerances* et José Pliya et une pièce de Mumbré Mujumbla, *La dernière enveloppe*. Ce sont des textes stylistiquement très différents, et il est important pour moi de montrer justement qu'il y a une écriture africaine beaucoup plus diverse et complexe qu'on ne l'imagine.

Une des grandes forces aussi de ce théâtre des années 90, c'est de ne pas vouloir être reconnu de manière exotique comme africain. Comment les Américains réagissent-ils

à cette nouvelle donne ?
Parce qu'elle peut les déconcerter, j'imagine.

En effet. Je suis sûr qu'une pièce comme *Nègrerrances* les déconcerte parce qu'il y a un certain côté, pas vraiment "abstrait" mais je dirais presque "métaphorique". Bintou, à mon avis, beaucoup moins parce qu'elle peut les raccrocher à certains problèmes socio-politiques qu'ils ont eux-mêmes avec les différentes minorités. En outre, et c'est ce qu'ils disent toujours, le colonialisme, ils ne l'ont pas connu. Eux, ce qu'ils ont connu c'est l'esclavage. C'est la grande différence. C'est un pays qui ne se guérit pas de l'esclavage. Par conséquent une pièce noire qui traite des problèmes qui ne sont pas vraiment liés à l'esclavage, mais plutôt à des problèmes colonialistes et même post-colonialistes, les déconcerte au début. Cela dit, le théâtre est fait pour déconcerter aussi.

Ubu a non seulement consacré l'universalité de ce théâtre qui ne se veut pas fermé sur l'Afrique et aussi réussi le tour de force des Africains entre l'Europe et



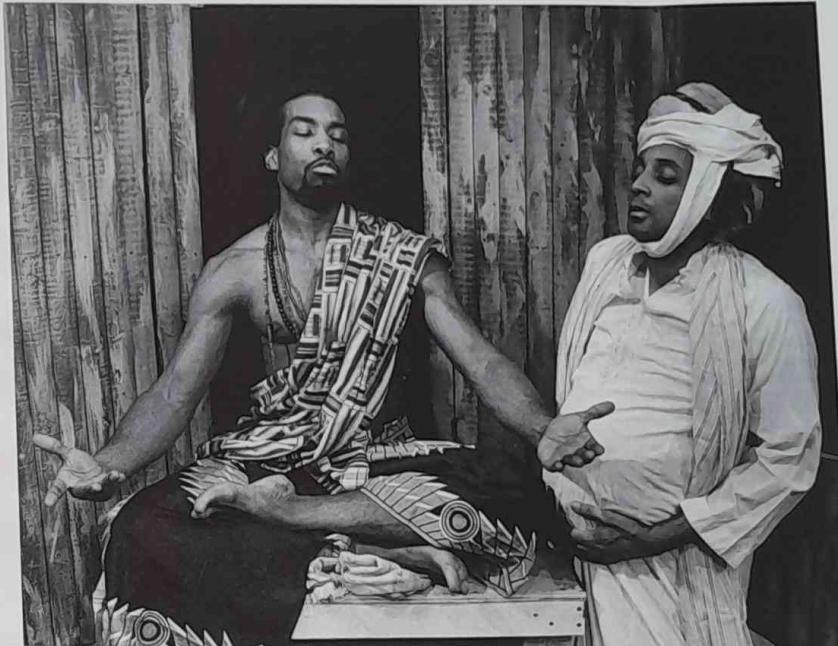
This reading is made possible in part by grants from the French Ministry of Culture and the Florence Gould Foundation.

phonie, mais a aussi réussi le tour de force de rencontrer les Africains entre l'Europe et que.

Oui, mais là aussi, c'est une question de moyens, car je ne peux plus aujourd'hui faire ce que j'ai fait à la suite de ce premier festival africain où j'avais pu faire venir pour une résidence de trois mois Sony Labou Tansi et Bernard Zadi Zaourou. Ils ont entre autres animé des ateliers dont les travaux ont été présentés à la fin du festival. Je n'ai plus aujourd'hui les moyens financiers nécessaires pour de telles opérations.

Ubu a-t-il réussi à produire une pièce africaine ?

Toujours avec difficulté, parce qu'en général il y a trop de personnages dans les pièces africaines et Ubu n'a pas les



Akwasie Asante et Lincoln Brown dans *Enough is Enough* (*Trop c'est trop*) de Protais Asseng, mise en scène de Jasper Mac Gruder, Ubu Repertory Theater, 1990. [Jonathan Staff]

moyens de produire de tels spectacles. En outre l'idée d'Ubu ce n'est pas seulement de produire, mais aussi, et surtout, de transmettre. Nous avons tout de même pu monter plusieurs pièces africaines, en coproduction par exemple avec une université de Harlem, notamment *La tortue qui chante* de Zinsou qui a remporté un vif succès tout comme *Trop c'est trop* du Camerounais Protas Asseng qu'on a joué trois semaines à New York.

Depuis une vingtaine d'années que vous portez à bout de bras Ubu, et que vous préparez un troisième volume de pièces africaines, pouvez-vous me dire quel est votre regard de metteur en scène et de lectrice sur ce théâtre des années 90 ?

D'abord il faut remarquer que la plupart de ces auteurs ne vivent plus en Afrique... C'est une question difficile. On peut dire que ces pièces sont sorties de l'exotisme mais on pouvait déjà en dire autant des pièces de Sony et de Tchicaya. En fait, ce qui est frappant ce sont les différences très marquées d'un auteur à un autre : il y a énormément de différence par exemple entre *Binouto* et *Nègrerances*, et à l'intérieur même de l'œuvre d'un auteur comme Koffi Kwahulé il y a des fossés entre les pièces ; *Binouto* ce n'est pas *Cette vieille magie noire* et *Iaz* c'est encore autre chose. Lai

● Ubu Repertory Theater, 95 Wall St., 21th Fl New York, NY 1000

Sylvie Chalaye Avignon juillet 2000

Une mine africaine à Censier : la Bibliothèque Gaston Baty

Voilà déjà plusieurs décennies que la Bibliothèque Gaston Baty, à l'Université de Paris III, contribue à une meilleure connaissance du théâtre d'Afrique noire francophone. Son action est à deux niveaux : d'abord, sa collection de pièces, en partie inédites, ensuite la documentation réunie sur ce théâtre depuis une trentaine d'années, qu'elle met à disposition de ses lecteurs.

La Bibliothèque Gaston Baty possède en effet une collection originale sur le théâtre africain francophone. C'est Jacques Scherer, alors directeur de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'ancienne Sorbonne, qui en fut l'initiateur. De novembre 1965 à février 1966, l'A.D.E.A.C. (Association pour le Développement des Echanges Artistiques et Culturels) l'envoie dans dix pays d'Afrique noire - Dahomey (actuel Bénin), Côte d'Ivoire, Sénégal, Mauritanie, Haute-Volta (actuel Burkina Faso), Niger, Cameroun, Gabon, Congo-Brazzaville, République centrafricaine -, en tournée de conférences avec la mission principale de rencontrer des auteurs dramatiques. Les premiers contacts sont pris au cours de réunions informelles dans lesquelles 133 pièces sont lues ou improvisées oralement par leurs auteurs. C'est peu après que l'OCORA (Office de Coopération Radiophonique), en collaboration avec les différentes radios africaines, décide en 1967 de lancer un concours théâtral inter-africain dont les résultats sont proclamés en 1968. Ce concours devient annuel par un règlement de 1969. Ce n'est que plus tard qu'il sera organisé par RFI.

Jacques Scherer se devait de participer au jury chargé de proclamer les prix, à partir des pièces sélectionnées par le comité de lecture. La collection de théâtre africain de notre bibliothèque a pour point de départ les pièces manuscrites, déposées par Jacques Scherer pendant 18 ans. Notons que figurent dans ces fonds quelques-unes des premières pièces des auteurs dont il est question dans ce numéro : *Kondo le requin* (1969) et *La secrétaire particulière* (1970) de Jean Pliya ; *Conscience de tracteur* (1973), *Je soussigné cardiaque* (1976) et *La coutume d'être fou* de Sony Labou Tansi ; *Y a bon chicouange* (1979) et *Le coup de vieux* (écrite avec Sony, 1982) de Caya Makhlé ; *Le Grand-Serpent* (1979) et *1+1=1* de Koffi Kwahulé (1982) ; *Mon fils de mon père* (1990) et *La Ziggourat de Babel* de Koulsy Lamko ; *Sambany* (1979) et *L'histoire de Koto* de Michèle Rakotoson.

Nous avons ainsi près de 1700 textes, auxquels se sont ajoutés les textes édités qui sont régulièrement achetés. L'ensemble constitue « la plus grande collection publique de pièces de théâtre africaines francophones connues à ce jour », écrivait le spécialiste Wolfgang Zimmer, de l'Université de Sarrebruck, dans la préface au catalogue de cette collection, publié en 1995 par les Presses de la Sorbonne Nouvelle sous le titre : *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la Bibliothèque Gaston Baty*. Les références y sont classées par auteur, avec un index par titre et par pays. A la bibliothèque, les lecteurs ont accès à un fichier spécial par auteur :

« Théâtre d'Afrique noire », qui a été étendu à l'ensemble du théâtre francophone dès 1996.

Outre ces textes, la Bibliothèque Gaston Baty possède un certain nombre de thèses, DEA et maîtrise inédites sur le théâtre africain (56). En effet, le plus ancien Institut d'Etudes Théâtrales de France (qui est aussi la seule UFR de théâtre indépendante) attire chaque année bon nombre d'étudiants africains. D'autre part, la présence de Jacques Scherer, jusqu'en 1983, et de ses successeurs, plus tard, a suscité des recherches sur le théâtre africain francophone. Outre ces travaux inédits, la bibliothèque a acquis la plupart des ouvrages parus sur ce thème, ainsi que des revues spécialisées (*Note librairie, Afrique en scènes, Africultures*) dont elle dépouille les articles, qui sont indexés dans notre catalogue auteurs et matières, comme les autres documents qui entrent dans notre bibliothèque théâtrale. En tout, il y a plus de 200 références indexées « Théâtre, Afrique noire » dans notre catalogue matières, non compris les textes.

Les lecteurs disposent donc d'une documentation importante à laquelle ils ont accès, pour l'instant encore, par des catalogues papier. Mais notre informatisation est en cours et la Bibliothèque Gaston Baty participe désormais au catalogue collectif national informatisé des bibliothèques universitaires devenu le système universitaire (S.U.), accessible gratuitement sur Internet. Les chercheurs lointains vont donc prochainement avoir accès aux références de nos collections sur le théâtre africain. En outre, grâce au catalogue de nos travaux inédits sur le théâtre, publié depuis 1972 par la *Revue d'Histoire du Théâtre* sous le titre « Recherche théâtrale et documentation à la Bibliothèque Gaston Baty », ils peuvent connaître l'existence de tel ou tel DEA, maîtrise ou thèse sur le théâtre d'Afrique noire, déposé ici.

Pourquoi ne pas préciser que certains de ces dramaturges africains ont aussi fait à l'I.E.T. des travaux de recherche : Koffi Kwahulé a soutenu à l'I.E.T., en 1992, une thèse intitulée *Anthologie critique de théâtre ivoirien* (1936 à nos jours) dont il a publié une version raccourcie en 1996 chez l'Harmattan : *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*. Gilbert Doho, auteur du Crâne, présenté au concours théâtral de 1980, a soutenu une thèse d'Etat en 1991 : *La vie théâtrale au Cameroun de 1940 à nos jours*. Nous avons aussi une maîtrise de Koulsy Lamko, réalisée en 1988 sous la direction de Jean-Claude Kl - lui aussi passé par l'E.T. - à l'Université de Ouagadougou (Burkina Faso). Ceci est peut-être anecdotique, mais il n'en demeure pas moins que ces travaux, trop peu connus, constituent un apport intéressant à la recherche sur le théâtre d'Afrique noire.

Il me reste à souhaiter que les auteurs et les universitaires continuent d'alimenter notre fonds en nous envoyant de nouveaux manuscrits.

Colette Scherer

Ingénieur de recherche à l'Université de Paris III
Directrice de la Bibliothèque Gaston Baty

Un catalogue aux couleurs singulières

Emile Lansman

Psycho-pédagogue de formation, Emile Lansman a enseigné pendant vingt ans tout en menant des projets de recherche et de formation dans les domaines de la littérature et du théâtre pour la jeunesse. Chroniqueur culturel pour divers médias francophones à partir de 1980, il a assuré la programmation d'un important centre culturel wallon avant de fonder sa propre maison d'éditions théâtrales fin 1989. Il est aujourd'hui chef de secteur pour la Province du Hainaut, détaché à la direction de l'association interprovinciale belge « Théâtre-Education » (Promotion Théâtre). A l'origine du Centre des Ecritures Dramatiques Wallonie-Bruxelles créé en 1999, il vient de s'en voir confier la gestion.

Le tout premier auteur que j'ai choisi d'édition - après le concours qui a donné naissance à la maison d'édition - n'avait rien à voir avec le projet que je m'étais fixé quelques semaines auparavant : publier une ou deux fois par an un texte d'un auteur belge peu ou pas connu pour lui donner un petit coup de pouce dans sa carrière débutante de dramaturge.

Cet auteur n'était autre que Sony Labou Tansi, romancier et homme de théâtre déjà notoirement estimé à l'époque, qui m'avait fait comprendre en quelques mots l'état « dramatique » de l'édition théâtrale francophone. Ainsi s'est ouverte pour moi, avec *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?*, une voie inattendue donnant par la suite une couleur singulière à mon catalogue.

Pourtant, rien ne me préparait à un tel parcours. Quelques années auparavant, j'avais simplement pris conscience du gouffre d'inculture dans lequel je vivais depuis quarante ans sans véritable problème de conscience. Comme beaucoup, j'ignorais superbement, dans ma soif de littérature francophone contemporaine, rien de moins qu'un continent entier. Je m'étais donc précipité sur les « bonnes » librairies pour dévorer quelques romans, quelques recueils de poèmes ou de nouvelles, et les rares pièces disponibles ça et là. Parmi elles, les œuvres de Sony dont j'avais également vu quelques spectacles à Limoges et Paris grâce notamment au Festival international des Francophonies en Limousin ou au Théâtre international de langue française.

Un choc ! J'étais fasciné - comme beaucoup sans doute - par la personnalité de cet auteur, sa langue, son audace... et aussi son impertinence à vouloir déplacer les montagnes que d'autres avaient plantées pour l'empêcher, lui et les siens, de vivre simplement leur vie d'homme. Cette première vraie rencontre professionnelle m'amena, en tout cas, à pousser ma curiosité plus loin, sur les traces de la génération montante.

Une Afrique vue d'ici

En dehors de quelques séjours de vacances bien éloignés de mes préoccupations d'aujourd'hui, il m'a fallu attendre 1992 pour foulé le sol africain dans le cadre d'un projet culturel significatif. Et encore sans lendemains immédiats. C'est dire si ma découverte des nouveaux dramaturges de ce continent s'est faite soit à travers mes lectures de manuscrits, soit - et c'est la majorité - par leur rencontre en Europe. C'est dire aussi si j'en mesure la limite. À plusieurs reprises, on n'a pas manqué de me reprocher de privilégier une écriture « immigrée », « euro-péanisée », voire abâtardie par les contaminations culturelles de tous ordres. Dont acte.

Cette accusation, si elle n'est pas sans fondement, me paraît quelque peu légère face à la réalité du terrain. Sûr qu'il existe dans tous les pays d'Afrique une dramaturgie « locale » dont j'ignore tout et dont je rends jamais compte à travers mes publications. Mais comment pourrait-il en être autrement pour moi qui ne vis pas là-bas, et qui ne comprends ni ne lis ces langues... de toute façon la plupart du temps essentiellement orales (me souffle-t-on).

Je n'ai rien d'un anthropologue et, après tout, réfute cette étiquette qui m'a été trop tôt collée de « refuge » des nouveaux dramaturges francophones africains. Ces auteurs ne représentent qu'un titre publié sur dix dans mon catalogue : il faut donc considérer mon intérêt davantage centré sur des paroles d'hommes et de femmes qui m'ont touché, ému, amusé... que de la manifestation d'une volonté de témoigner de l'évolution d'une dramaturgie spécifique. Car ce qui m'a toujours animé, c'est moins « l'authenticité » de leur situation et de leurs propos intrinsèques que la capacité de ces auteurs à faire vibrer un lecteur-spectateur au-delà de son giron, avec des œuvres qui lui parlent d'un ailleurs devenu tout à coup familier. Parce que les larmes, les peurs, les injustices, les joies, les rires se jouent des frontières géographiques et temporelles.

Cela dit, j'ai toujours été pleinement conscient de frequenter, pour une bonne part, des « métis culturels » autant influencés par leur vécu original que par des études en Europe ou des séjours successifs ayant tendance à se multiplier et à se prolonger. La plupart finissent d'ailleurs par accepter l'irréfutable réalité du non retour défini lorsque les points d'ancre deviennent trop nombreux par rapport au pays d'origine... surtout lorsque ce pays est en proie à une instabilité socio-politique ou des conditions économiques peu favorables à l'épanouissement d'une œuvre littéraire et dramatique.

Se démarquer du père

Paradoxalement, c'est sans doute à Montréal que j'ai le mieux compris l'influence qu'a pu avoir Sony sur les générations suivantes d'auteurs d'Afrique noire. En établissant un parallélisme (que certains jugeront certes audacieux) avec Michel Tremblay.

L'un et l'autre ont osé donner un coup de pied salutaire dans les conventions théâtrales de leur "pays" en rejetant le modèle "venu de France" et en osant une langue française sensiblement éloignée des règles académiques puisque patinée par l'usage. Pour Tremblay, ce fut l'adoption du joual, habilement mis dans la bouche des *Belles sœurs*, personnages populaires & combien attachants, pour affirmer l'existence d'une singularité culturelle trop longtemps brimée. Pour Sony, ce fut le cri du verme policé pour faire résonner des néologismes salutaires et beugler des "insanités" dont l'abondance et l'irrévérence tenaient lieu d'étendards à sa volonté manifeste d'empêcher de penser en rond.

Après quelques temps de flottement et d'incertitude, leur attitude a fait école. Avec la difficulté évidente qu'il ne suffit pas d'écrire en joual et de mettre en scène des "petites gens" pour être Michel Tremblay ; ni de truffer son discours de néologismes bricolés ou de termes plus ou moins sbireux pour être Sony Labou Tansi. Malentendu qui persiste dans les deux camps.

En Afrique en particulier, la tentation fut irrésistible... avant que le temps ne fit son œuvre et permette aux plus talentueux des générations suivantes de trouver peu à peu une voie personnelle et puissante.

C'est cette deuxième génération que j'ai surtout côtoyée au début de mon aventure éditoriale. Ceux qui avaient fait le deuil d'être Sony et avaient accepté l'idée qu'ils pourraient, au mieux, être un jour eux-mêmes. Ceux aussi qui avaient compris que si l'histoire de leur pays leur collait aux talons et chatouillait leurs désirs politiques de dénonciation de tous poils, leur regard militant de poète était au moins autant utile quand il se tournait non plus vers les grandes causes mais vers le monde immédiat dans lequel ils avaient une fâcheuse tendance à valser à contremps.

Ce furent ainsi de premières ouvertures avec Pius Ngandu Nkashama, Laurent Owendo, David Jaomanoro, Werewere Liking... Ensuite la rencontre avec les textes de Léandre-Alain Baker, Camille Amourou, Kossi Efoui, Koffi Khwahulé, Moussa Konaté, Gaoussou Diawara, Thierry Nlandu, Moussa Diagana, Maxime N'debeka... Enfin Koulsy Lamko, Elie Liazéré et quelques autres. Une moisson finalement relativement modeste, même si on semble aujourd'hui lui attribuer une certaine valeur significative... ce dont je me réjouis, bien sûr.

Avec le recul, cependant, il me semble que cette brassée de textes "africains" jalonnant mon catalogue au long de ces dix premières années de production, témoignent assez clairement de l'évolution rapide et multiforme de ces "métis de la plume". Leurs écritures, en s'affirmant peu à peu, se singularisent davantage et finissent par échapper aux définitions simplistes, donc à la manie des "tiroirs" dans lesquels on s'ingénie à vouloir classer l'inclassable. De ce fait, la reconnaissance littéraire et théâtrale dont ils bénéficient portent moins sur leurs origines géographique et culturelle que sur leurs qualités intrinsèques d'auteurs. Ce qui me semble un juste aboutissement de leurs aspirations... et, en toute modestie, de mon combat en ce sens, puisque j'ai toujours refusé d'ouvrir une collection spécifique pour les distinguer des autres auteurs.

Pour témoigner de l'évolution de ces expressions singulières qui échappent aux définitions simplificatrices, j'évoquerai en quelques mots le parcours de trois auteurs les plus significatifs : Kossi Efoui, Koffi Khwahulé et Koulsy Lamko ; trois auteurs qui illustrent bien la diversité de ces écritures inclassables et pourtant unies par des enjeux ambigus mais communs.

L'ambiguïté du désir

Le premier texte de Kossi Efoui que j'ai publié – *Récupérations* – comportait un "post-scriptum" débutant par deux citations. Une de Philippe Léotard et une de Blaise N'Djehoya se terminant par « Qui manie deux langues, la maternelle et la colonelle, bâise forcément mieux » (*Le nègre Potemkine*). Le ton était donné !

Au-delà de l'humour et de l'anecdote, l'essentiel de la richesse de ces nouvelles écritures réside dans la fracture plus ou moins acceptée dont elle rend compte : fracture de l'espace géographique et mental chez ces "émigrés de la deuxième heure", dont l'obsession première n'est plus de se faire le témoin agissant de la richesse et de la souffrance d'un peuple... ni de mener « cette entreprise archéologique qui est la quête d'une "authenticité", instrumentalisant la tradition pour mieux la dépuiller de son potentiel de contemporanéité. »¹ Ce qui amène Kossi à affirmer : « Il s'agit pour l'écrivain de refuser toute forme d'enfermement réducteur pour assumer cette part d'inquiétude permanente qui est l'exigence mondiale de l'écriture. »²

Et de fait, on va voir rapidement les préoccupations de ces auteurs aux "double racines" (plutôt que "déracinés") évoluer de manière très significative vers des thématiques à vocation nettement plus distanciée de leur "archéologie première"... Tout en persistant à affirmer par ailleurs haut et fort leur empathie citoyenne pour leur communauté d'origine, spoliée de ses richesses culturelles et matérielles. Ambiguïté ? Sans doute, mais d'autant plus belle que la plupart la revendique au lieu de la nier. Ainsi, dans le cas de Kossi Efoui, l'évolution de son écriture dramatique marque incontestablement le passage du traitement "poétique" d'une réalité locale (*Le carrefour, Récupérations*) au dépouillement du cadre et de l'anecdote. Il ne garde, dans *La malaventure ou Le petit frère du rameur* que la quintessence d'un propos qui tient autant de l'interrogation politique que de la réflexion philosophique... ce qui après tout n'est qu'un retour aux sources puisqu'il s'agit de sa formation première.

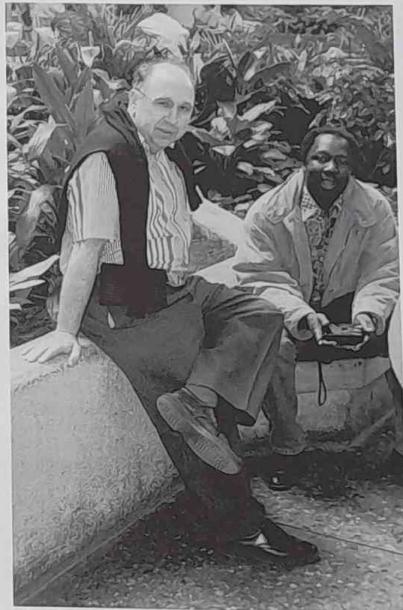
La démarche de Koffi Khwahulé est plus complexe. Sa pièce *Cette vieille magie noire* mêle habilement les trafics d'influences dans les milieux noirs de la boxe aux USA, les pouvoirs occultes, la lutte du bien et du mal (du jour et de la nuit, du blanc et du noir, etc.) mais aussi l'amour de la littérature et du théâtre. Le tout dans une ambiance faustienne du meilleur cru. On est bien loin des quartiers chauds d'Abidjan.

Les pièces suivantes de cet auteur s'inscrivent dans un décalage personnel intéressant, notamment avec *Bintou* où il transporte des pans de culture africaine (et notamment la pratique de l'excision comme symbole de soumission) dans une ville de banlieue européenne, sur fond de violence banalisée par la récession socio-économique. Ou avec *La dame du café d'en face* quand son regard se déporte (avec à la fois circonspection et tendresse) vers un petit coin de la société où il vit aujourd'hui. Avant de revenir aux sources et de se

pencher, dans *Fama*, sur les grandes étapes de l'histoire de l'Afrique avant, pendant et après la colonisation : un remarquable travail davantage dramaturgique qu'historique, inspiré par les romans de Kourouma (que le grand public n'a découvert que très récemment !)

Le parcours de Koulsy Lamko se singularise, quant à lui, par une volonté de rendre compte de la vie quotidienne à travers des textes qui prennent de plus en plus valeur universelle. Pourtant, sa première pièce que j'ai publiée s'apparentait, elle, à une des vaines bien connues chez les auteurs africains : convoquer les légendes ancestrales pour évoquer, en termes à peine voilés, des événements socio-politiques qui ont fait (ou défait) l'Afrique. *Ndo kela ou L'initiation avortée* est sur ce plan un modèle du genre, au même titre par exemple que *La légende du Wagadu...* de Moussa Diagana. Il s'agit en fait d'une véritable tragédie moderne où les jeunes prennent le pouvoir dans une société corrompue, prônant le bonheur par le travail et le partage, mettent à mal les traditions ancestrales – notamment le sort de la femme à travers l'excision – avant de se faire grignoter peu à peu à leur tour par la corruption. Quand l'unité n'existera plus, il sera facile de mater les derniers. Toute ressemblance...

● Le catalogue "Théâtre" de Lansman Editeur-diffuseur est disponible 63, rue Royale à B, 7141 Carnières (Belgique). Tél. (32.64) 44.75.11 - Fax (32.64) 44.31.02.



Emile Lansman et Koulsy Lamko, Festival des Amériques, Montréal, 1997. [D.R.]

Emile Lansman

Sony Labou Tansi : un "chouette petit théâtre bien osé"

Bernard Magnier

"Molière noir", "Black Shakespeare", "Ubu congolais"... On ne prête qu'aux riches et Sony Labou Tansi était riche de ses mots, de ses "chairs mots de passe". Aussi, les superlatifs n'ont-ils pas manqué pour tenter de définir ce créateur qui, dans son quartier de Makélékélé à Brazzaville, de ses premières œuvres jusqu'à sa mort survenue en 1995, a observé depuis sa fenêtre congolaise le spectacle du monde afin de nous le restituer dans ses romans et ses pièces.

En quelques quinze ans, Sony Labou Tansi s'est imposé dans le domaine romanesque (six romans ont été publiés aux Éditions du Seuil) et dans le domaine théâtral (plus de vingt pièces, dont certaines inédites, mais pour l'essentiel publiées aux Éditions Lansman) où il figure parmi les rares dramaturges africains à avoir connu une véritable audience internationale. Une audience qu'il doit à l'originalité de sa démarche créative, de son écriture et de sa thématique. Une audience qui lui confère une place singulière parmi les écrivains africains.

La conquête de l'ouest

Révélé grâce au concours de théâtre organisé par Radio-France International qui lui assura d'emblée un large écho sur le continent, Sony Labou Tansi – accompagné de sa troupe, le "Rocado Zulu Théâtre", qu'il créa avec quelques amis congolais en 1979 – a, pendant quinze ans, multiplié les aller-retours entre l'Afrique et l'Occident. Invités privilégiés du Festival International des Francophonies de Limoges, Sony et le Rocado Zulu Théâtre y présentèrent successivement *La rue des mouches* et *L'arc-en-terre* (mise en scène de Sony Labou Tansi et Pierre Vial) en 1985, *Antoine m'a vendu son destin* (mise en scène Sony Labou Tansi et Daniel Mesguich) en 1986, *Moi veuve de l'empire* (mise en scène Sony Labou Tansi et Michel Rostain) en 1987, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* (mise en scène Sony Labou Tansi et Jean-Pierre Klein) en 1989 ; ces pièces, ayant été créées à Brazzaville, ont ensuite été présentées dans plusieurs villes européennes et africaines, et, pour la plupart, éditées. Dans le même temps, le théâtre de Sony Labou Tansi a également été monté par différents metteurs en scène : Gabriel Garra pour *Je soussigné cardiaque*, Sanvi Panou pour *La parenthèse de sang*, Guy Lenoir pour *La résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, Tola Kokoui pour *Conscience de tracteur*. Et, en 1985 – phénomène des plus rares pour un dramaturge contemporain vivant – trois de ses pièces ont été à l'affiche à Paris.

Ainsi, à Limoges ou Paris, à Bruxelles, Sienne ou Bordeaux, à La Chaux-de-Fonds, New-York ou Lausanne, ou bien encore à Tunis, Dakar ou sur l'insolite caravane fluviale du B.B.K.B. qui mena des artistes de tous horizons et de toutes

disciplines de Bordeaux à Bangui et Brazzaville, des publics curieux ont eu la chance de découvrir ce théâtre qui offre une authentique création, débarrassée des emprunts faciles et de tout exotisme de pacotille.

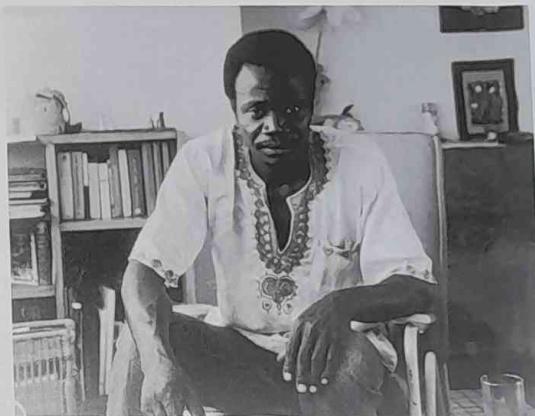
Les tropicalités universelles d'une œuvre originale

Sony Labou Tansi aimait à bousculer les bornes du raisonnable, du conforme et du confortable. Il souhaitait ainsi éveiller le lecteur (« j'écris pour réveiller les hommes ») et l'amener à réagir comme il aimait à se remettre en cause lui-même : « J'écris pour qu'il fasse peur en moi ». Son exubérance syntaxique, ses nombreuses créations lexicales, ses constructions digressives, son insolence littéraire, sans tabou ni retenue – tout ce qu'il nomme lui-même ses « tropicalités » –, en font un écrivain original qui n'a jamais renoncé pour autant aux engagements fondamentaux de ses aînés : « Je suis fait pour dire la part de l'histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles », écrit-il dans l'avertissement aux *Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Une phrase qui n'est pas sans rappeler les mots emblématiques de Césaire dans *Le cahier d'un retour au pays natal* : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont pas de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. »

Un théâtre classique

A l'évidence, le théâtre de Sony Labou Tansi entretient des connivences étroites avec le théâtre classique européen. Le drame congolais retrouve volontiers la fantaisie et l'insolence de Molière ainsi que le goût pour les scènes de genre ou les duels verbaux auxquels se livrent les couples maître-valet (Antoine-Riforoni et Antoine-Moroni dans *Antoine m'a vendu son destin*, Julius Caid Kesaïre-Oko Navès et Oko Brutus dans *Moi, veuve de l'empire*, Walante-Touma dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*) ou les couples gémellaires (Moroni-Riforoni, Oko Brutus-Oko Navès). Il n'est pas sans évoquer Racine lorsque l'amour et le pouvoir sont les enjeux d'un combat qui a comme protagonistes Cléopâtre, Jules César, son cousin Oko Navès et son neveu Oko Brutus dans *Moi, veuve de l'empire*. De même qu'il n'hésite pas à s'inspirer directement de Shakespeare lorsqu'il transpose le drame élisabéthain de Vérone dans le Soweto sud-africain d'aujourd'hui (*La résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*).

Ainsi donc, à la lecture des textes de Sony Labou Tansi, plusieurs noms viennent inévitablement en mémoire... Bien sûr Molière, bien sûr Racine et Shakespeare, déjà cités ; bien sûr, Rabelais, Alfred Jarry ou Albert Camus. Bien sûr, la farce



Sony Labou Tansi. [D.R.]

et l'humour, la tragédie où les amours se mêlent à la politique, bien sûr l'absurde, la démesure ou la paillardise mais, au-delà de ces connivences occidentales (qui existent incontestablement !), il y a aussi la parole novatrice, la magie du mot neuf dressé à la face du spectateur. Une langue goulue, flamboyante, extravagante et prophétique, luxuriante et mystique.

Sous les masques merveilleux

Il serait, dès lors, tentant d'appeler au "réalisme merveilleux", au "merveilleux baroque" ou bien encore au "réalisme magique" que nous empruntons (et imposons !) souvent aux écrivains de la Grande Caraïbe ou du Brésil pour masquer notre impuissance cartésienne et notre impossibilité de nommer cette intrusion du surnaturel dans quotidien littéraire. Sony Labou Tansi ne dépareillerait pas derrière ce paravent commode, mais, comme certains de ses "collègues" écrivains, il est de ceux qui évoquent les fenêtres fantastiques de la réalité et revendiquent n'avoir dit que la plus évidente quotidietté – ou pour le moins une manifestation commune et admise par tous –, là où nous avons cru apercevoir une présence extraordinaire, surnaturelle, fantastique, magique. Et lorsque nous souhaitions établir une parenté romanesque avec l'écrivain colombien Gabriel García Marquez, Sony Labou Tansi, sans dénier certaines lectures, a néanmoins souhaité ajouter cette autre filiation : "García Marquez c'est ma grand-mère !".

Sans référence ni déférence

A demeurant, qu'importe les estampilles et autres étiquettes, l'essentiel n'est-il pas que la lecture amène cet étrange plaisir composé tout à la fois d'interrogations sur le réel, de curiosités et d'évasions dans la saveur des mots. Autant d'ingrédients présents dans l'œuvre de l'écrivain brazzaillinois qui, comme tout grand créateur, n'offre pas une mais des lectures plurielles, contradictoires et complémentaires. L'originalité de Sony est là, dans cette parole débarrassée des contingences, des références et des déférences mais aussi dédouanée des ombres tutélaires et des "oncles" littéraires.

Les racines africaines

Au-delà de toutes lectures européennes et de toutes complicités latino-américaines, c'est dans la culture kongo (dans sa plus vaste acceptation et par-delà les limites du fleuve) que Sony puise la virulente créativité de sa langue d'expression. Dans son œuvre, comme dans ses engagements politiques, Sony Labou Tansi montrera sans cesse son attachement profond à ses origines. Il écrira, ça et là, des textes poétiques en kikongo et se livrera (plus rarement) à quelques traductions de certains de ses compatriotes (Faustin Noanga-Senga, par exemple) mais l'essentiel de son œuvre "francophone" porte également l'empreinte de cet héritage.

La langue et la structure de son œuvre sont en effet redéposables à ces apports. La langue était pour Sony un matériau qu'il convenait de subvertir, de bousculer, d'enrichir et de violer. Une entreprise, parfois déstabilisante pour son lecteur, qui l'écrivain a toujours souhaité situer loin de toutes les catégorisations, de toutes les barrières : « Il ne faut pas être piégé par le dictionnaire, ni par la syntaxe. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la langue française, mais le langage que je peux y trouver, pour arriver à communiquer. »

Autre ancre dans le territoir africain, c'est également dans le théâtre traditionnel – ou dans les manifestations qui peuvent s'apparenter à cette forme d'expression artistique – que l'auteur-metteur en scène puisait une partie de ses ingrédients dramaturgiques, et, en particulier, la symbolique traditionnelle, souvent reprise et adaptée à une forme théâtrale moderne. Ainsi, Sony Labou Tansi s'estimaire redéposable du "Kingizila", du "Nkoloba", ou du "Lemba", successivement définis par l'auteur lui-même comme « théâtre de la guérison », « théâtre des marionnettes-fétiches » et « théâtre de l'initiation à la richesse ».

Soyinka, Tchicaya et Bemba

A ces sources traditionnelles collectives, il convient d'associer deux écrivains africains contemporains dont le travail trace dans l'œuvre (voire dans la signature) de Sony Labou Tansi et qui se sont révélés être des "phares" pour

l'écrivain congolais. Wole Soyinka figure au premier rang et nul doute que le parcours littéraire et militaire de celui qui allait devenir, en 1986, le premier Africain Prix Nobel de littérature n'a servi d'itinéraire emblématique au dramaturge débutant qui signa l'une de ses premières pièces sous le pseudonyme de Sony-Ciano Soyinka. Il en va de même et plus encore, de son aîné et compatriote, Tchicaya U Tam'si, dont certains ont souligné l'homophonie de la fin du patronyme, qui a toujours été un "phare", une sorte de "modèle", et Sony ne manquait jamais de rendre visite, lors de ses passages à Paris, à celui qu'il appelait « le père de notre rêve ».

A ces deux noms, il faut associer la présence discrète à Brazzaville d'un autre aîné, Sylvain Bemba, décédé quelques mois après son cadet, homme-ligé de la littérature congolaise qui n'a cessé de jouer un rôle de passeur de mots et de textes, de lecteur privilégié et prioritaire pour bon nombre de ses jeunes compatriotes et pour Sony en particulier. Homme de l'ombre, discret et disponible, Sylvain Bemba savait être à l'écoute et accompagner la création de ses cadets. Pour Sony Labou Tansi, il fut un ami, complice et confident, qui joua incontestablement un rôle dans ses lectures et dans son écriture, en acceptant la tâche ingrate de la première relecture critique et des premières corrections des manuscrits.

Le choix du burlesque tragique

Dans son œuvre, provocante et déroutante (« on ne fait pas d'omelette sans casser les mots »), Sony Labou Tansi savait, avec humour, donner force à sa fable. Afin de « parler de l'absurdité de l'absurde » et « inaugurer l'absurdité du désespoir », Sony Labou Tansi, face aux « mochetés » du monde, opposait la force du rire et de la farce.

A la manière d'un caricaturiste, le dramaturge comme le romancier – ici plus encore indissociables – accentuaient le trait, ne refusait aucun excès à ses personnages et c'est au contraire dans la démesure qu'il trouvait l'occasion de stigmatiser les travers de ses cibles favorites. Ses dictateurs sont des monstres grotesques : le Guide Providentiel de *La vie et demie* est ignoble de cruauté ; Martillimi Lopez, « fils de Maman nationale », dans *L'Etat honteux*, gouverne grâce à sa « hemie » et revendique « pour emblème sa braguette » ; Julius Caïd Kaessaire, dans *Moi, veuve de l'empire*, est un dictateur « qui ne garde rien de civilisé que la beauté et la clarté du verbe » ; Walante, dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, bannit toute présence mûre autre que la sienne propre et celle des « Inséminateurs de la Patrie » par lui nommés, etc. Les autres représentants du pouvoir ne sont pas mieux présentés, ils sont souvent cupides, fourbes et prêts à tout pour prendre la place de leur supérieur hiérarchique. Les militaires ont l'obéissance arbitraire et bornée (« un sergent, ainsi que son nom l'indique, doit parfaitement savoir servir les gens », déclare le sergent Cavacha dans *La parenthèse de sang*). Mais, si le rire est sans cesse présent, celui-ci est amer et conduit inexorablement ses personnages vers le tragique. La mort est en effet souvent au rendez-vous.

Les morts ne sont pas morts

Sony Labou Tansi semble mettre en pratique, dans son œuvre, le célèbre vers du poète sénégalais Birago Diop tant la mort y est sans cesse présente mais souvent refusée, congédie et niée. Martial, le rebelle de *La vie et demie*, ne veut pas « mourir cette mort » et revient hanter les jours et les nuits du Guide Providentiel. De même qu'Aleyo, l'un des personnages de *La parenthèse de sang*, s'interroge sur la réalité de sa mort (« C'était donc ça, la mort. Rien que ça ? Si bonne !

Si vivante ! Si... ») et, plus tard, constate : « En un mot, la mort c'est comme la vie : le problème c'est d'y croire. »

La femme est la sauveuse exacte de Dieu

Autre sujet d'originalité dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : la présence efficace des femmes. Le romancier comme le dramaturge (bien que celui-ci soit plus limité par le manque de comédiennes africaines susceptibles d'interpréter les rôles) choisissait souvent un personnage féminin pour incarner la raison et les « forces du bien ». Aux tyrans, qui sont nombreux dans son œuvre romanesque et théâtrale, Sony Labou Tansi opposait volontiers des personnages féminins, plus sympathiques, qui viennent apporter une note d'espoir. Ainsi, Chaitana qui venge son père dans *La vie et demie*, la fabuleuse Estina Bronzario qui refuse de se soumettre dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, la généreuse Cléopâtre de *Moi, veuve de l'empire*, ou la pure Juliette de *La résurrection rouge et blanche*. Une présence qui trouve sa pleine justification dans le dernier avertissement de la dernière pièce publiée, *Monologue d'or et noces d'argent* : « Je parle d'une magnifique femme qui a nom "la Terre". Et pourquoi une femme ? Parce que même si tous les hommes l'ont oublié, la femme est la sauveuse exacte de Dieu. Elle plonge dans tout ce que la vie bouge. »

Un théâtre métis ?

Alors donc, théâtre métis ? Peut-être ? Sans doute ! Un théâtre qui ne renie aucun apport et trouve quelques-unes de ses sources dans la tradition africaine, dans la symbolique des couleurs, dans la localisation des objets dans l'espace, dans la circulation de la parole, dans le choix des gestes, dans la place faite à la musique. Sony Labou Tansi aime à inverser les postulats et manier le paradoxe : « Dans la tradition grecque, c'est le théâtre qui a emprunté à la religion, dans notre tradition ce sont les féticheurs qui empruntent au théâtre parce que le théâtre c'est la magie », dira-t-il à propos de ses sources africaines d'inspiration. De même, évoquant la gestuelle et la place de choix accordés à la musique dans ses spectacles, il déclarait : « En Europe, on définit la musique comme un ensemble de sons agréables à l'oreille. En Afrique, je crois que la musique devrait être définie comme un ensemble de sons agréables au corps. Il y a une manière de vivre le corps en Afrique et le spectacle dépend beaucoup de cette conception. Le théâtre est d'abord et avant tout un spectacle, pour le corps et pour l'âme, un jeu cruel de communion et de dispute. On nous demande de prêter notre corps et notre âme aux spectateurs. »

Loi du confort et du conformisme

Cette indépendance créative dans l'écriture et la conception du spectacle s'accompagne aussi d'une approche thématique nouvelle. Certes, Sony dénonce les dictatures et les arbitraires. Il n'est pas le premier et il ne sera sans doute pas le dernier, car les modèles continuent d'offrir une abondante matière première. Mais ses préoccupations, pour africaines qu'elles soient, n'en sont pas moins à l'écoute du monde et des mondes.

Ainsi, Sony Labou Tansi parvient à ébranler nos petites certitudes esthétiques, à déjouer nos conformismes, à nous détourner du confort des habitudes, à nous restituer une autre image de l'Afrique. Il sait éviter les pièges d'un "théâtre noir pour spectateurs blancs", et ne pas sombrer dans quelques "africanités" et autres tentations faciles auxquelles certains créateurs africains ont cédé, encouragés en cela par des



Pascal N'Zonzi dans *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi. « La pièce, dit Gabriel Garran - qui l'a mise en scène en 1985 - se situe entre la maladie de la colonisation et la récupération de cette maladie à l'intérieur des indépendances. Le personnage principal, un instituteur, est une sorte d'Antigone masculin qui n'accepte pas la prévarication, les compromis. » (Florence Daudé)

Bibliographie

Roman

La vie et demie, Le Seuil, 1979, réédition "Points roman" n°309.
L'Etat honteux, Le Seuil, 1981.
L'anti-peuple, Le Seuil, 1983.
Les sept solitudes de Lorsa Lopez, Le Seuil, 1985, réédition "Points roman" n°680.
Les yeux du volcan, Le Seuil, 1988.
Le commencement des douleurs, Le Seuil, 1995.
Dix "Interventions" dans le roman-feuilleton *Marc Polo ou Le nouveau livre des merveilles*, Circa/Solin, 1985.

Nouvelles

Parmi les textes publiés dans des recueils collectifs :
Le malentendu, RFIA/ACCT, 1979.
Le serment d'Hippocrate, in *Un voyage comme tant d'autres et onze autres nouvelles*, Hatier/ACCT, 1984.
Lèse-majesté, in *Le fossoyeur et sept autres nouvelles*, Hatier/ACCT, 1986.

Poésie

De nombreux poèmes épars réunis ou non en recueil.
Vers au vinaigre, *La vie privée de Satan*, *Les yeux de l'espoir*, antérieurs à 1973, inédits.
Nafro plus loin que jadis. Déjà j'ai habité tous ces mots, inédits.
Poèmes et vents lissés. Le bruit des autres, 1995.
Le quatrième côté du triangle, Editions Acoria, 1999.

Théâtre

Conscience de tracteur, NEA/CLE, 1979.
La parenthèse du sang, suivi de *Je soussigné cardiaque*, Hatier "Monde noir poche", 1981.
Antoine m'a vendu son destin, Equateur n°1, 1986, réédition Editions Acoria "Théâtre", 1997.
Moi, veuve de l'empereur, L'Avant-Scène Théâtre n°815, octobre 1987.
Le coup de vieux (avec Caya Makhléï), Présence Africaine, 1988.
Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?, Editions Promotion Théâtre/Lansman, 1989.
La résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette, supplément au n°83 d'Auteurs, septembre 1990.
Une chouette petite vie bien osée, Editions Lansman, 1992.
Théâtre 1 : Qu'ils le disent... qu'elles le beuglent..., suivi de *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, réédition Lansman, 1995.
Théâtre 2 : Une vie en arbre et chars... bonds, suivi de *Une chouette petite vie bien osée*, Lansman, 1995.
Théâtre 3 : Monologue d'or en noces d'argent pour douze personnages (nouvelle version de *Une vie en arbre et chars... bonds*), suivi de *Le trou*, Editions Lansman, 1998.
En outre, plusieurs pièces sont citées par Sony Labou Tansi lui-même dans divers articles, sans que nous sachions s'il s'agit de textes édités plus tard sous d'autres titres ou de véritables inédits ; parmi celles-ci : *Monsieur Tout-Court*, *Le bombardé*, *Le ventre*, *La peau cassée*, *La coutume d'être fou*, *Confession nationale*, *Les enfants du champignon et Franco, loge de Dieu* (spectacle musical), inédit.

Divers

L'autre monde (recueil réunissant un ensemble d'écrits inédits : poèmes, théâtre, nouvelles, ébauche de roman), Revue noire, 1997.

complicités mal pensantes et des connivences mercantiles. Refusant les sollicitations, les facilités et la quiétude d'un exil consenti, loin des bruits et bruissements occidentaux mais dans les fureurs et les drames politiques congolais, Sony Labou Tansi a poursuivi sa route créative – non sans parfois quelques "tics syonyens", quelques marques de fabrique usées et réutilisées, rares scorings d'une langue originale et digne de ce monde dramaturgique qui n'appartient qu'à lui et que l'on peut aisément identifier. La parole de Sony Labou Tansi est avant tout celle d'un homme libre et

son cri paraît tel, nu, cru, dru et brut. Redoutable honneur et privilège indiscutables, il était ainsi devenu, tout à la fois et souvent à son insu, un auteur attendu par la critique, un provocateur inspiré et dérangeant, un modèle admiré et parfois jalouse par ses contemporains et l'un des porte-parole littéraires les plus écoutés du continent.

« Aucune mort n'a assez de ventre pour engloutir la lumière »

Ainsi, Sony Labou Tansi a largement contribué à inscrire l'Afrique, dans notre regard occidental, comme un continent à la littérature mature (qualité trop souvent encore déniée malgré trois Prix Nobel de littérature, en l'espace de six ans, ce qui est... encourageant pour une terre prédominamment d'oralité !). Son œuvre a su s'affranchir d'un militantisme immédiat et offrir la force et l'élegance d'un oralisme lyrique fécond, avec parfois, ça et là, quelques élans mystiques. Une œuvre d'urgence et de chaos où il est question de sang et de mort, de « viande » et de « hernie », d'amour et de déraison, de honte et de conscience. Une œuvre pour laquelle l'auteur revendiquait trois sources d'ancre et d'inspiration « la rue, la mémoire et le rêve ». Une œuvre qui, d'ores et déjà, prend date et propose la voix de l'humanisme et des fraternités... » A ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant », disait-il dans la préface de *La vie et demie*, un propos qui, plus de vingt ans plus tard, reste d'une absolue actualité. Même si le dernier manuscrit romanesque a pour titre... *Le commencement des douleurs*... Même si l'actualité a souvent tendance à jeter son lot de haine, même si la médiocrité semble prendre le pas sur l'esprit, l'intelligence et la raison... Même si le 14 juillet 95, la maladie a su vaincre l'esprit, l'intelligence et la raison... Même si *Qu'ils le disent... qu'elles le beuglent*, la pièce écrite en 1993, s'achève sur cette ultime et douloureuse avertissement : « Ne vous y trompez pas : la mort est un Dieu sans tête ni queue. Aucune voix ne lui appartient. La vie a été tendrement posée sur le chaos. La mort comme une fiévreuse folle s'est mise à se gaver. Pourtant aucune mort n'a assez de ventre pour engloutir la lumière. Aucun mensonge, aucunes ténèbres n'ont pouvoir sur elle. Le siècle qui vient appartient à la lumière. Voici venir la dernière de toutes les morts : la mort béante du néant. L'univers se venge de la course honteuse que, des milliards d'années durant, la matière lui a imposée. Attachez-vous, nous entrons dans la turbulence. La torture a encore quelques menées à placer. »

Prudence et méfiance, donc, mais en souhaitant qu'un jour – qu'il nous plait d'espérer prochain – il ne sera plus nécessaire de recourir à des adjectifs devenus superfétatoires, à des épithètes géographiques ou linguistiques rendus obsolètes, et que le seul nom d'un auteur du continent suffira à guider le lecteur et le spectateur. Ce jour-là, le public occidental n'ira plus voir du "théâtre africain" mais écouter et entendre, parmi d'autres, le "chouette petit théâtre bien osé" d'un dramaturge contemporain nommé... Sony Labou Tansi.

Bernard Magnier

● Bernard Magnier. Journaliste. Concepteur de l'exposition "Théâtres d'Afrique noire", BPI Beaubourg, 1984. Directeur de la collection "Afrique", Editions Actes Sud. A publié l'anthologie *Poésie d'Afrique au Sud du Sahara*, Actes Sud / Unesco, 1995.

Williams Sassine : ouvrir la voie en enlevant les rails

Jacques Chevrier

Homme de l'exil et du croisement, Williams Sassine aborde l'écriture dramatique après une longue carrière de romancier. Il n'en a pas le temps de construire une œuvre dramatique. Mais les deux pièces qu'il a laissées affirment cette dramaturgie du destin individuel et creusent, à leur manière, la brèche entamée par Sony Labou Tansi.

C'est un peu par hasard que Williams Sassine est venu à l'art dramatique. En 1990, à la faveur de la première Biennale des Arts et des Lettres, Dakar avait accueilli un certain nombre d'écrivains dont l'auteur du *Jeune homme de sable*, que je n'avais, personnellement, pas revu depuis un bon moment. Je savais qu'il était rentré d'exil après plusieurs années d'errance, mais j'avais également appris que l'accueil réservé par ses compatriotes guinéens à son retour avait été particulièrement inamical, et qu'il en était très affecté.

Quand donc je revis Williams Sassine à Dakar, je faillis ne pas le reconnaître, tant il était physiquement et moralement marqué par les épreuves qu'il venait de traverser. Je sentais bien qu'il fallait faire quelque chose pour l'aider à franchir cette mauvaise passe, mais quoi ? C'est alors que naquit l'idée de lui proposer une résidence d'écriture à Limoges, façon de l'arracher – fut-ce provisoirement – à l'atmosphère délétère de Conakry. Avec le soutien de Monique Blin, Sassine obtint donc en 1991 une bourse du Centre National du Livre, dans le cadre du 8^{me} Festival des Francophonies en Limousin, et c'est dans ce contexte qu'il s'est essayé à l'écriture dramatique, lui qui, jusque-là, n'avait produit que des textes romanesques.

Il faut croire que l'atmosphère studieuse de Limoges eut les meilleurs effets sur l'écrivain guinéen, puisque de ce séjour sont nées deux pièces de théâtre, *Légende d'une vérité* et *Les indépendan-tristes*². La première, créée par le Théâtre National de Guinée en juin 1995, à Conakry, puis présentée quelques mois plus tard dans le cadre du Festival des Francophonies à Limoges, reprend le vieux mythe de la création du monde tel que narré dans la Genèse, mais, ici, la confrontation entre Adama et Awa s'inscrit au cœur même d'un village africain. Au moment où le rideau se lève, les protagonistes nourrissent le projet de quitter ce village pour un improbable exil dans une Europe rêvée comme pays de Cocagne. Mêlant références bibliques et notations réalistes, la pièce oscille ainsi constamment de la fantaisie la plus débridée aux allusions ironiques évoquant le délabrement d'une

Afrique sur laquelle plane le spectre de la guerre civile. Ainsi, le personnage d'Awa tend-il à se confondre avec la figure mythique de Mamy Wata, la déesse des eaux chère à la tradition orale, tandis qu'au « ciel vide » d'un continent largement désacralisé et miné par la famine et les conflits interethniques, Awa oppose l'image d'une Afrique immuable dans ses valeurs ancestrales : « Le village, les arbres, les lianes, les dieux, les ancêtres, les contes, les légendes, les mythes, la lune, oui, la lune et le chant des enfants. » Mais tout cela appartient désormais au passé, et c'est dans



Williams Sassine. [Patrick Fabre]

Théâtre/Public 158



Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française

Dossier conçu et réalisé par Sylvie Chalaye

Ce numéro n'est pas consacré au "Théâtre africain". Et du reste on serait bien en mal de savoir ce qu'est le théâtre africain. Le terme est bien trop générique et globalisant. Il existe sur le continent de multiples formes d'expression dramatiques. Les unes issues de rites traditionnels, d'autres en prises avec l'évolution du théâtre dans le monde. Les théâtres d'Afrique sont multiples. L'objet de ce numéro touche à un aspect singulier et récent du théâtre africain, ce théâtre qui s'affirme dans la dernière décennie du siècle à travers une expression dramatique écrite, qui met en crise les idées reçues sur la littérature africaine, et qui s'attaque à la langue française, autant qu'aux formes conventionnelles du théâtre, sans pour autant convoquer les fétiches de la tradition. C'est l'expression singulière d'une génération d'auteurs qui ne se réclament d'aucune école, mais qui ont justement en commun d'affirmer leur individualité. S.C.

Figures des limbes

Le Festival International des Francophonies en Limousin, « pépinière africaine » – entretien avec Monique Blin. L'Ubu Repertory Theater, « pont vers l'Afrique des Amériques » – entretien avec Françoise Kourilsky. L'Afrique à la Bibliothèque Gaston Baty – par Colette Scherer. Le catalogue "africain" d'un éditeur wallon – par Emile Lansman. Deux dramaturges qui ont montré la voie : Sony Labou Tansi – vu par Bernard Magnier – et Williams Sassine – par Jacques Chevrier. Le « parloir africain du théâtre contemporain » en France – entretien avec Gabriel Garran.

Écritures d'ici et d'au-delà

Des dramaturges qui, loin du « rêve d'exotisme du monde occidental », offrent un « miroir inattendu des violences modernes » : Caya Makhlé, Michèle Rakotoson, Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko, José Pliya et Kossi Efoui. Articles signés Sylvie Chalaye, Adèle King, Christiane Makward, Alix de Morant, Gilles Mouëlic, Daniela Giordano, Natasha Raschi et Judith G. Miller. Entretiens avec Caya Makhlé, Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko, José Pliya et Kossi Efoui – et avec les metteurs en scène Serge Travoulez, Ruddy Silaire et Jean-François Prévand.

Masques de l'Africanité

Les théâtres africains face à la question des identités contemporaines : un article de Sylvie Chalaye, une table ronde avec trois auteurs présentés dans ce numéro – Kossi Efoui, Koffi Kwahulé et Caya Makhlé –, un entretien avec Koffi Kwahulé sur sa participation à la récente manifestation de l'AFAA "L'Afrique en créations".

Carnet

Librairie : Claude Confortès, *Répertoire du théâtre contemporain de langue française* (Raymonde Termkine) – David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle* (Patrice Pavis).

Couverture : Aïssa Maïga dans *Bintou* de Koffi Kwahulé, mise en scène de Gabriel Garran, TILF, 1997. Photo de Donietta Grossert.

Le parloir africain du théâtre contemporain

Entretien avec Gabriel Garran

C'est au milieu des années quatre-vingt que Gabriel Garran lance son projet d'un théâtre international de langue française, pour faire entendre des écritures contemporaines venues d'autres horizons et susceptibles de renouveler notre écoute du français. L'Afrique sera au cœur de son action et il n'aura de cesse de faire connaître des auteurs comme Tchicaya U Tam'si ou Sony Labou Tansi. Il organise à Paris, comme en Avignon, des festivals de lectures et de mises en espace qui font entendre ces voix nouvelles, tels "Le parloir africain" en 1986, "O saison O Congo" en 1988, "Paroles nomades" en 1993 ou "Africaine noire et blanche" en 1997. Homme d'intuition, il est le premier metteur en scène français à avoir perçu l'émergence d'écritures africaines radicalement nouvelles et en rupture avec les habitudes esthétiques tant africaines qu'occidentales. Homme de paroles surtout, il est un des premiers metteurs en scène français à avoir monté ces auteurs africains alors inconnus et à avoir donné une visibilité à ce théâtre en s'impliquant sans réserve, dans des mises en scène parfois périlleuses au regard des institutions. C'est ainsi que Gabriel Garran fit entrer l'Afrique contemporaine dans des lieux comme le Théâtre de la Tempête, le Théâtre Antoine, les Bouffes du Nord, le studio des Champs-Elysées. De *Je soussigné cardiaque* qu'il monte à Chaillot en 1985 à *Bintou de Koffi Kwahulé* en 1998, en passant par *Les jours se traînent les nuits aussi* de Léandre-Alain Baker en 1993, il y a le parcours d'un homme à qui l'on doit d'avoir fait exister une parole africaine contemporaine dans toute sa diversité.

Comment est née l'idée de la création du Théâtre International de Langue Française ?

En fait, j'ai fondé deux maisons : le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers et le Théâtre International de Langue Française. Je dirais que je suis passé de la décentralisation à "l'externalisation". Après avoir œuvré près de vingt ans à Aubervilliers, j'estimais que l'aventure de la décentralisation était devenue pérenne, et j'avais envie de me tourner vers les expressions contemporaines et surtout cette radicalité contemporaine qui me passionnait. J'avais besoin de m'ouvrir à quelque chose de plus neuf. C'est arrivé finalement à la suite

de deux expériences : la première, c'est que j'ai été sollicité pendant un an et demi pour m'occuper à Québec de ceux qu'on appelle les "finissants" de l'Ecole Nationale du Théâtre de Montréal, et monter un texte de Philippe Adrien, *Albert I.*. J'ai alors vécu quatre mois à Montréal au temps de la Révolution dite tranquille, et c'est vrai que j'ai reçu de plein fouet une réalité qui était complètement identitaire à partir de la langue française. Sans être "anti-anglophone", ce qui serait absurde, j'étais interpellé par la résistance de la goutte de rosée de langue française au milieu de la marée anglophone, par cette vitalité culturelle qui s'arc-boutait sur la langue et s'accompagnait de toute une effervescence artistique. Mais fermons cette parenthèse. Quelques mois après, en 1984, je me suis retrouvé en Afrique. Et là, j'ai eu un second choc. Après un périple qui pourrait faire l'objet d'une nouvelle tant il était pittoresque, je me suis retrouvé à 300 km de Brazzaville dans une cité qui s'appelle Mindouï, sans électricité. Là, il y avait une représentation d'une troupe congolaise en tournée, et j'ai vu près de 1500 personnes qui se pressaient devant une salle de 400 places. J'ai assisté à un spectacle déambulatoire dans une ambiance étonnante que mon esprit occidental arrivait à peine à concevoir : on laissait les enfants circuler, les torches et les lampes à pétrole attiraient les chauve-souris... C'est ainsi que j'ai fait connaissance avec Sony Labou Tansi, l'auteur de la pièce, *La peau cassée*... Par la suite on s'est retrouvés à Brazzaville où il m'a fait rencontrer la plupart des écrivains de la place. Et je me suis étonné qu'ils n'usent pas de leur langue propre. Alors ils m'ont renvoyé dans les cordes en me rappelant que nous (les Français) étions arrivés il y a deux siècles, que pour l'essentiel il n'y avait pas de tradition écrite, qu'il y avait une quarantaine de langues, que, qu'on le veuille ou non, le français était leur langue interethnique et leur langue internationale et qu'ils pouvaient faire, tout en regrettant la situation, de la langue française leur langue de travail. C'est ce qui m'a conduit, de Montréal à Brazzaville, à me dire qu'il manquait un instrument en France qui se consacre, d'abord, à la diversité des cultures de langue française, ensuite au phénomène des nouvelles littératures qui venaient un petit peu secouer le franco-centrisme qui n'était pas forcément l'avenir de la langue française. En même temps qu'il y avait une réalité historique, une réalité géographique aussi, qui montrait qu'à la fin du 20^e siècle la majorité des

locuteurs de cette langue se déplaçait de la France vers l'extérieur. D'autre part, je voyais dans la vitalité de ces émergences une aventure prometteuse, à l'égal, par exemple, de la littérature hispano-américaine par rapport à la péninsule ibérique. C'est ainsi que, alors que je dirigeais le CDN d'Aubervilliers, j'ai décidé de me lancer dans cette aventure qui aurait pu durer trois mois, mais qui continue aujourd'hui encore.

Vous avez donc découvert le théâtre africain à travers l'aventure du Théâtre International de Langue Française ?

Oui. Au départ je ne savais rien de la littérature africaine. J'ai d'abord lu les romans de Sony Labou Tansi qui sont d'une luxuriance presque sud-américaine dans l'exubérance et dans la qualité du jeu entre le fantastique et le réel. Puis, assez rapidement, des textes dramatiques me sont parvenus, notamment grâce au Concours théâtral interafricain de RFI qui était à l'époque le seul pourvoyeur de pièces africaines. Dommage que ce concours se soit arrêté.

Comment le projet a-t-il finalement vu le jour ?

J'ai d'abord porté un projet pour un théâtre international de langue française au ministère et je suis allé trouver Robert Abirached pour lui dire : « Ecoute, je crois que ce que j'avais à dire est dit en ce qui concerne Aubervilliers, l'aventure a cessé d'être romantique avec cette tendance à faire du théâtre labellisé. Ce qui m'intéresse, c'est la radicalité contemporaine et je pense que la radicalité de l'écriture contemporaine est dans la francophonie, dans ce qui se passe hors de nos frontières. »

C'était le premier spectacle du TILF ?

Oui, la première création. Mais la toute première manifestation du TILF a eu lieu en 1985 au Centre Pompidou qui nous avait donné l'accès à la petite scène de lecture. La première lecture de *Je soussigné cardiaque* a eu lieu là, lors d'une manifestation qu'on avait intitulée "Dire les langues françaises".

Pourquoi finalement avez-vous choisi *Je soussigné car-*



Gabriel Garran dirige une répétition de *Maréchal Nnikon Nniku*, 1988. [J.-P. Tesson]

diaque plutôt que La parenthèse de sang, puisque je crois savoir que vous avez hésité entre ces deux pièces ?

Il s'est trouvé que quelqu'un d'autre avait promis à Sony qu'il allait monter *La parenthèse de sang*, et puis je dois dire que *Je soussigne cardiaque* me plaisait beaucoup ; la pièce se situe entre la maladie de la colonisation et la récupération de cette maladie à l'intérieur des indépendances. Le personnage principal, un instituteur, est une sorte d'Antigone masculin qui n'accepte pas la prévarication, les compromis.

C'était le coup de gong d'une longue aventure africaine ? J'ai voulu en effet poursuivre l'exploration de ces écritures. Dès l'année suivante j'ai organisé "Le parlac africain et malgache" en Avignon qui était une mise en épure de textes théâtraux. Il y avait *Qui hurle dans la nuit ?*, un texte d'une Zaïroise, Martine Diur NTumb, mis en scène par Sonia Emmanuel ; *La fille des dieux d'un Sénégalais*, Abdou Anta Ka, par Tola Koukoui ; *Mhoi-Ceul* de l'Ivoirien Bernard Dadié, par Pierre Vial ; *Qu'est devenu Ignouumba le chasseur ?* du Congolais Sylvain Bemba, par Pascal N'Zonzi... Entre temps, j'avais fait connaissance avec Tchicaya U Tam'si qui sortait d'un sanatorium. Je crois que j'ai tout de suite été subjugué par le personnage. Et ce fut le début d'une amitié très forte. Je l'appelais « Prince », il m'appelait « Maître »... Il m'a fait lire *Le destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku*. La pièce m'avait beaucoup intéressé, mais je n'avais alors ni le lieu, ni les moyens scénographiques et matériels pour la monter. Alors il m'a donné d'autres textes, dont une nouvelle sous forme dialoguée : *Le bal de N'Dinga*. J'ai tout de suite eu un coup de cœur pour ce texte. Nous étions fin 86. Le Pavillon du Charolais, où se trouve l'actuel Théâtre International de

Langue Française, nous ne l'obtiendrons qu'en 1992. J'ai donc fait le tour des théâtres des ex-camarades, de quelques théâtres privés ou semi-privés et on me disait invariablement : « On sait tout ce que vous avez fait... Alors de quoi voulez-vous nous parler ? » Je répondais : « Du *Bal de N'Dinga*... « Ah ! Qui est l'auteur ? » – Tchicaya U Tam'si. « Vous pouvez répéter ?... » Enfin bon, je me faisais jeter, on me prenait pour un rigolo. J'ai mis deux ans pour porter à bout de bras ce projet. Et c'est grâce à Philippe Adrien, avec le Théâtre de la Tempête, que j'ai pu monter cette pièce pour sept représentations en 88 avec Pascal N'Zonzi, Christine Sirtaine, Marius Yéolo et Henri Delmas. Le succès a été quasi immédiat grâce au bouche-à-oreille. La pièce a été reprise au Théâtre de l'Œuvre, au Théâtre Antoine puis aux Bouffes du Nord, et on a pratiquement joué partout dans le monde pendant trois ans, plus de 250 représentations et jusqu'à Brazzaville où les comédiens ont eu une véritable ovation devant 1200 personnes. Tchicaya n'a jamais pu voir le triomphe de sa pièce ; il est mort quinze jours avant le début des répétitions.

Mais pendant la tournée du Bal de N'Dinga, vous avez continué votre action en direction de l'Afrique...

Il y avait eu aussi en 1988, "O saison O Congo" au Théâtre de la Tempête, avec des metteurs en scène comme Pierre Debauche, Philippe Adrien, Daniel Mesquich et Pascal N'Zonzi qui avaient fait entendre des textes entre autres de Sylvain Bemba, Maxime N'Debeka, Frédéric Pambou. Sony Labou Tansi avait présenté son travail sur *Roméo et Juliette*. Le TILF n'avait toujours pas de lieu, mais grâce à François Baré qui a beaucoup défendu le texte de Tchicaya, je suis parvenu, à la suite d'un stage, à monter une production pour *Maréchal*



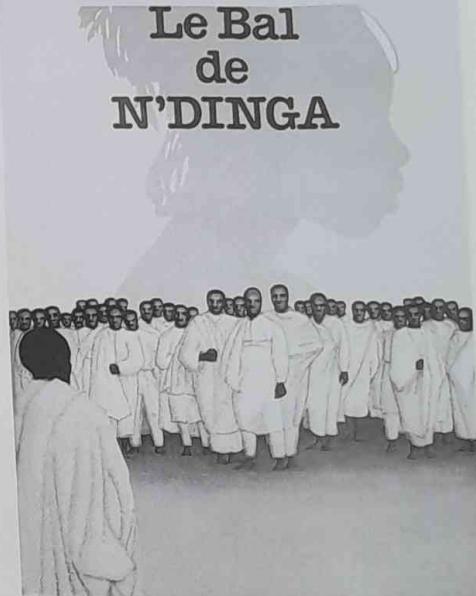
Bakary Sangaré dans *La fille des dieux* d'Abdou Anta Ka, mise en scène de Tola Koukoui, "Le parlac africain et malgache" – « une mise en épure de textes africains » organisée par Gabriel Garran –, Avignon 1986, Cloître des Célestins. [Pascal Baril]

Affiche d'un spectacle qui fera le tour de Paris : après la création au Théâtre de la Tempête en 1988 et une reprise au Théâtre de l'Œuvre, c'est le Théâtre Antoine puis les Bouffes du Nord qui accueilleront *Le bal de N'Dinga*. Un succès alors sans précédent dans l'histoire des écritures dramatiques africaines.

THEATRE ANTOINE

SIMONE BERRIAU
DIRECTION HELENA BOISSI - DANIEL DARES

Le Bal de N'DINGA



*Nnikon Nniku à la Villette avec Bakary Sangaré. J'y ai aussi présenté *La légende du Wagadu...* de Moussa Diagana.*

Et fin 1991, paradoxalement, alors que vous ne parveniez pas à intéresser le "théâtre missionné" à ces écritures africaines, vous réussissez à convaincre le Studio des Champs-Elysées où vous montez *Les jours se traînent, les nuits aussi* de Léandre-Alain Baker. Comment avez-vous découvert ce texte ?

J'ai eu le manuscrit par RFI. C'est un texte que je trouve très poétique. Il introduisait tout d'un coup deux univers jumelés : l'Afrique et le monde occidental, et que ce soit un auteur africain qui l'ait écrit m'intéressait. En plus de cela, il y avait une assez belle parabole... Je l'ai montée avec Issaach de Bankolé, mais je ne suis pas sûr de l'avoir bien monté ; le décor était lourd, le Studio des Champs-Elysées était petit...

Aviez-vous déjà le sentiment qu'il y avait là une écriture, une nouvelle dramaturgie africaine qui se dégageait ?

Je sentais un frémissement. D'ailleurs à Chaillot j'avais organisé, conjointement avec Vitez, une table ronde : "Théâtre africain : théâtre ethnique ? théâtre national ? théâtre d'auteur ?" qui soullevait déjà en soi les interrogations actuelles sur l'africanité. J'en discutais avec Tchicaya qui disait : « Moi je veux qu'on me foute la paix ! Je suis un écrivain. » Faire entrer

Baker au Studio des Champs-Elysées devenait finalement tout un symbole. Déjà à cette table ronde, on sentait que les auteurs ne voulaient plus se laisser enfermer dans l'africanité, ils affirmaient la nécessité de garder leurs origines, mais aussi de les dépasser... Et la pièce de Baker à ce titre arrivait à point nommé parce qu'elle allait convoquer un public qui ne savait pas ce qu'était le théâtre africain. Et c'était d'autant plus le cas au Studio des Champs-Elysées.

Quelles sont les autres grandes étapes africaines de l'histoire du TILF ?

Fin 1992, nous avons obtenu le Pavillon du Charolais. Et ma toute première initiative dans le lieu a été "Esquisses pour l'Afrique" avec quatre spectacles accueillis. Puis il y a eu "Paroles nomades" en Avignon, au Chêne noir en 93, avec des mises en lecture dont notamment *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé. Mais c'est surtout en 97 que tout recommence, que l'on sent comme un nouvel élan des problématiques africaines et qu'on lance "Afrique noire et blanche". On a mis en lecture *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, *Les soleils des indépendances* de Kourouma, *Bintou* de Koffi Kwahulé, *Nuit blanche* de Mama Kéita ; il y a eu Georges Mboussi qui a présenté *L'état honteux* de Sony Labou Tansi, *Ubu toujours* de Vincent Mambachaka et Richard Demarcy ; Alougbine Dine est venu



Bakary Sangaré dans *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku de Tchicaya U Tam'si*. Une pièce que Gabriel Garran a lue dès 1986, mais qu'il ne montera qu'en 1989 à la Villette. [Pascal Maine]

32



« Deux univers jouxtés : l'Afrique et le monde occidental... » Jean-Daniel Laval et Isaach de Bankolé dans *Les jours se traînent... les nuits aussi de Léandre-Alain Baker*, mise en scène de Gabriel Garran, 1991. [Pascal Maine]

aussi présenter *La ligne d'Israël Horovitz*... Et après un premier travail d'atelier, j'ai privilégié de façon complètement passionnelle *Bintou* parce que j'étais dans l'évidence d'un auteur, d'une démarche, d'une langue. J'étais convaincu que, quels que soient les obstacles, je monterais cette pièce.

Qu'est-ce qui dans *Bintou* a fait que vous vous êtes dit : « Là, il y a quelque chose que j'ai envie d'explorer ?
Il y a des moments où les œuvres parlent et ce ne sont pas des concepts abstraits qui parlent, mais quelque chose de quasiment chameau. Il y a chez moi, parfois heureusement, une sorte de prémonition vibratoire. Là, je l'ai eue parce que, je le dis très bêtement, j'ai lu la pièce d'une traite. Après, j'ai recommencé sans être rassasié, en en faisant quasiment un livre de chevet. C'est d'abord la vigueur du texte qui m'a interpellé. Je connaissais Koffi Kwahulé comme acteur, je l'avais dirigé dans le personnage de l'Ogre pour une lecture du texte posthume de Sony, *Monologue d'or et d'argent*. On l'avait présenté en Avignon, au Théâtre des Halles, chez Timar, puis au Théâtre de la Métaphore à Lille, à l'époque de Mesguich. Et lorsque j'ai lu *Bintou*, je me suis dit que le texte ressemblait à l'homme, c'est-à-dire qu'il recelait une puissance retenue étonnante et était le fait d'un grand "orchestrateur" de la parole.

Vous étiez sensible à la dramaturgie musicale de la pièce.
Musicale et cinématographique. Pour moi, c'est une sorte de regard lyrique sur une génération et surtout, autre originalité, c'était la première fois que le théâtre parlait de l'Afrique en France. De même qu'il avait pu y avoir LeRoi Jones et les Negro-Américains aux Etats-Unis, Kwahulé, à son tour, affirmait une sorte d'identité négro-métropolitaine restant intrinsè-

quement africaine, non plus dans des éléments dont l'africanité est visible, mais dans l'architecture intérieure même de l'œuvre, c'est-à-dire dans cette absence de construction convenue, classique, mais qui, dans sa thématique africaine renvoie étrangement aux Grecs par la puissance tragique. C'est une écriture éclatée. Pour moi, ça allait au-delà de la question de l'excision, de la punition infligée par la culture africaine. Et puis il y a cette énergie continue, notamment dans le langage des jeunes. C'est une pièce sur la jeunesse comme peu d'auteurs français savent en faire ; je ne vois pas ce phénomène de gang, de banlieue, de marge traité par un auteur français comme Kwahulé l'a créé.

Si l'on regarde les grandes étapes de votre itinéraire africain, de Je soussigné cardiaque de Sony à *Bintou* de Koffi Kwahulé en passant par *Le bal de N'Dinga de Tchicaya* et *Les jours se traînent, les nuits aussi de Baker*, comment vous retrouvez-vous dans des écritures et des univers aussi contrastés ?

Ce qui m'intéresse avant tout c'est l'aventure de l'écriture et la production de la langue. Or le vecteur principal entre Sony Labou Tansi, Tchicaya U Tam'si, Léandre-Alain Baker et Koffi Kwahulé, c'est la langue, une langue constamment fécondée par des univers qui leur sont propres – et cela se retrouve chez la plupart des dramaturges africains –, des univers où quotidien, onirisme, réalité et surnaturel s'entre-mêlent, si j'ose dire, naturellement.

Sylvie Chalaye, Paris, novembre 2000

● Gabriel Garran dans T/P - 2 (*Commune*), 49 (*Coriolan*), 144 (*Bintou*).

33

Ecritures d'ici et d'au-delà

LA FEMME – Je savais qu'un jour tu t'en irais. Que tu ne t'habitueras jamais à vivre dans l'impasse. Tu n'es pas né sous le signe du caméléon comme la plupart ici. Tu es né pour tisser ta toile et demeurer nu. Signe de l'araignée. Tu es né à ta nudité. Un jour tu es venu me dire...

LE VOYAGEUR – Je pars.

LA FEMME – Tu pars.

LE VOYAGEUR – Je ne suis pas heureux ici.

LA FEMME – Tu n'es pas heureux ici.

LE VOYAGEUR – Je veux me tracer un chemin hors de ce carrefour.

LE VOYAGEUR – Et tu ne m'as pas compris. Toi, dans ta tête, ça parlait de fuites, de reniements. Pourquoi te fuirais-je ? Tu sais cette histoire... Tu ne m'as pas compris

(...)

LA FEMME – Pourquoi es-tu revenu ?

LE VOYAGEUR – Quelle Vérité veux-tu savoir, partir ou revenir, quelle importance. C'est faire semblant, toujours. Ne me demande pas pourquoi...

LA FEMME – Pourquoi es-tu revenu ?

LE VOYAGEUR – Là-bas, je suis l'étranger.

LA FEMME – Et ici ?

LE VOYAGEUR – Je suis l'étranger.

LA FEMME – Arrête.

LE VOYAGEUR – Là-bas mes sommeils étaient disparates et je m'effratais. Je vois une femme s'avancer vers moi. Je lui tends la main. Elle me traverse et s'en va. J'étais un fantôme, je faisais même peur. Là-bas je suis autrui.

LE FEMME – Et ici ?

LE VOYAGEUR – Un matin, là-bas, j'ai senti la moisissure pousser dans mes mains que personne ne serrait plus depuis longtemps. Et dans mon cœur, l'herbe poussait drue, opaque. Ça commençait à m'aveugler.

LA FEMME – Et peu à peu, ça a commencé à te faire des pensées, méchamment.

LE VOYAGEUR – Alors je suis revenu. Parce que là-bas je serais demeuré l'étranger.

LA FEMME – Et ici ? Ici, tu es égaré, recherché.

LE VOYAGEUR – Egaré, recherché, égaré, recherché...

LA FEMME – Qu'est-ce que tu fabriques ?

LE VOYAGEUR – Je répète. Comme ça, quand on me demandera : « Qui va là ? » je pourrai répondre : « Egaré, recherché, mon sergent. »

Kossi Efoui, *Que la terre vous soit légère*,
Editions Le Bruit des autres, Solignac, 1996, pp. 21-22

Le miroir inattendu des violences modernes

Sylvie Chalaye

L'Éternel dit à Cain : Où est ton frère Abel ?
Il répondit : Je ne sais pas ; suis-je le gardien
de mon frère ? Et Dieu dit : Qu'as-tu fait ?
La voix du sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi.
La Genèse, IV, 9, 10.

La majorité du public occidental ne s'imagine pas directement concernée par le théâtre africain, qui évoque pour lui des images lointaines avec cases, palmiers, baobabs, cabanasses et surtout rythmes de tam-tam, accents de kora, danses et masques. C'est tout le rêve d'exotisme du monde occidental qui resurgit ici. On croit la création africaine inexorablement tournée vers la tradition ancestrale, vers une quête mythique des origines, et interroger sa modernité paraît presque incongru.

Le nécessaire repli sur soi

Il est vrai qu'au lendemain des Indépendances, une tendance générale engage le théâtre africain du côté de l'histoire. Enfin dégagée de la censure coloniale, la création théâtrale participe largement à l'entreprise de réhabilitation de la culture africaine et de ses traditions. Il s'agissait notamment de magnifier de grandes figures historiques autour desquelles la nation noire pourrait se galvaniser, retrouver confiance et fierté. S'appuyant sur l'idéologie négritude, les dramaturges africains se consacrent à de grandes épopées historiques. Les Ivoiriens Bernard Dadié avec *Iles de tempête*¹ et Zadi Zaourou avec *Les sofas*², les Maliens Seydou Badian avec *La mort de Chaka*³ et Massa Makan Diabaté avec *Une si belle leçon de patience*⁴, le Guinéen Djibril Tamsir Niane avec *Sikasso ou la dernière citadelle*⁵, le Sénégalais Cheik N'Dao avec *L'exil d'Albour*⁶, le Béninois Jean Pliya avec *Kondo le Requin*⁷... tous contribuent à reconstruire une mythologie héroïque qui fonde la nation noire autour de grandes figures de résistance à la colonisation comme celle de Samory Touré, Béhanzin, Chaka Zoulou, Albouri, Kimpa Vita, Toussaint Louverture... Dès les années soixante, ce mouvement avait d'ailleurs touché plus largement la littérature noire : le Martiniquais Aimé Césaire publiait *La tragédie du Roi Christophe*, le Haïtien Edouard Glissant écrivait *Monsieur Toussaint* et l'Africain-Américain LeRoi Jones racontait une révolte d'esclaves sous la direction du célèbre Nat Turner dans *Le bateau d'esclaves*.

Cependant dix ans après la décolonisation, à la fin des années 70, commence la désillusion. On découvre qu'en se retirant la colonisation a laissé derrière elle un limon funeste où d'autres tyrannies ont germé, faisant le lit de la corruption et des malversations en tout genre. Le théâtre se met à dénoncer le népotisme et toutes les perversités des dictatures qui rongent l'Afrique. Sorti du rêve des lendemains de l'indépendance, le théâtre revient à une réalité souvent décevante où les injustices sont insupportables. La création théâtrale abandonne peu à peu le drame historique pour explorer la satire sociale et politique. L'Ivoirien Zadi Zaourou dénonce la corruption et les trafics de toute sorte dans *L'œil*⁸, le Congolais Maxime N'Debeka s'en prend à la délinquance politique dans *Le président*⁹, quant à Sony Labou Tansi, de *Je soussigné cardiaque*¹⁰ à *Monologue d'or et noces d'argent*¹¹, en passant par Antoine m'a vendu son destin¹², *Moi, veuve de l'empire*¹³, ou *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha*¹⁴, c'est quasi l'ensemble de son œuvre théâtrale qu'il consacre à fustiger les dictatures de tout poil¹⁵.

D'ailleurs à partir des années 80, on ne peut plus parler de panafrikanisme théâtral, autrement dit d'un théâtre africain qui formerait une seule et unique entité esthétique. En revanche se développent, dans la plupart des pays d'Afrique, des pratiques théâtrales nombreuses et diverses. La troupe de la Camerounaise Wéréréré Liking, qui fonde le Ki-Yi M'Bock en Côte d'Ivoire, se lance dans l'exploration des rites anciens remis au service d'une théâtralité africaine retrouvée, l'équipe de Marie-Josée Hourantier avec le Bin Kadi So s'engage dans une recherche esthétique du même type. D'autres compagnies, comme Bam Taaré au Sénégal ou, plus récemment, Ymako Théâtri en Côte d'Ivoire, se consacrent à un théâtre pour le développement fortement enraciné dans la réalité quotidienne du public visé puisque ce théâtre s'attaque à des sujets comme le sida, la scolarisation des enfants, les sectes, la condition des femmes, etc. D'autres enfin relèvent d'esthétiques singulières tout entières impulsées par l'originalité d'un artiste comme, jusqu'à la fin des années 80, le Didiga Théâtre avec Zadi Zaourou en Côte d'Ivoire, ou le Rocado Zulu avec Sony Labou Tansi au Congo, malheureusement disparu aujourd'hui, et surtout l'ensemble Kotéba avec Souleymane Koly et une vitalité qui ne s'est pas émoussée, ou encore L'Atelier nomade avec Alougbine Dine au Bénin et l'Atelier Théâtre de Lomé avec Kangni Alemdjoro au Togo. Le Marché des Arts du Spectacle Africain (MASA) à Abidjan et les nombreux autres festivals qui ont fleuri sur le continent, FITMO au Burkina Faso, FITHEB au Bénin, FESTHEF au Togo, Festival des Réalités au Mali... témoignent avec force de cette diversité des pratiques scéniques.



« Bintou a treize ans. Elle est chef de gang, le nombril au vent et le couteau au poing. » Delphine Clairice, Aïssa Maiga et Emeric Marchand dans *Bintou* de Koffi Kwahulé, mise en scène de Gabriel Garran, TILF, 1997. (Donietta Grossert)

Un théâtre qui engage le monde

Mais s'ajoutent aujourd'hui, à cette diversité, des écritures théâtrales africaines qui arrachent la littérature dramatique au déterminisme du sol et des origines, une littérature où l'Afrique se pense au monde et qui se donne les mêmes ambitions universalistes que la culture occidentale. Depuis la fin des années 80, on constate l'émergence d'écritures qui ne sont pas en quête d'une Afrique ancestrale, ni cramponnées au mythe d'une tradition théâtrale perdue. Ce sont au contraire des dramaturgies solidement ancrées dans la réalité d'aujourd'hui et une réalité qui ne se veut pas cloisonnée, fermée sur le monde africain. Les dramaturges s'emparent de sujets qui mettent en jeu l'Afrique dans le monde et qui ne s'adressent pas seulement à un public africain, mais qui concerne un public sans frontière, africain, européen, américain aussi.

Ces nouvelles écritures dramatiques, qui s'affirment avec Caya Makhlé ou Léandre-Alain Baker du Congo, Koffi Kwahulé ou Elie Liazéré de Côte d'Ivoire, Moussa Konaté du Mali, Kouly Lamko du Tchad, Mama Kéita de la Guinée, Kossi Efoui du Togo, Michèle Rakotoson de Madagascar, José Pliya du Bénin... sortent de l'enclave africaine francophone pour entrer véritablement en dialogue avec la création contemporaine européenne et participer au paysage culturel français, voire européen. Ce sont des écritures qui dépassent le particularisme des origines et dont on doit reconnaître la portée universelle.

Il n'est plus possible à présent pour le spectateur européen d'envisager le théâtre africain en tant qu'observateur "eth-

nographe", amateur d'exotisme, ou sincèrement intéressé par l'étrangeté d'une théâtralité qui appartient à une autre culture ou par l'éloignement de problèmes qui touchent une autre société. Aujourd'hui, toute une série de dramaturges africains revendiquent un théâtre au carrefour des cultures qui les traversent et les influencent. Motif qui est au cœur d'une écriture comme celle de Kossi Efoui dont la croisée des chemins structure la dramaturgie, même s'il se positionne contre et « joue le mauvais garçon », comme il dit, pour « trouver une écriture qui ne soit ni africaine ni occidentale ; qui émane peut-être de ces cultures, mais qui soit autre chose. Qui sera toujours autre chose que ce qui l'a provoqué. »¹⁶

Il s'agit d'un théâtre brutalement travaillé par les contradictions du monde contemporain par ses antagonismes et qui convoque autant l'Europe que l'Amérique ou l'Afrique. Ces dramaturges rappellent l'Occident à son histoire. L'histoire contemporaine de l'Occident ne peut se comprendre sans l'Afrique. L'Europe s'est construite avec l'Afrique et ne saurait aujourd'hui tenter de résoudre ses problèmes en occultant tout un pan de son passé. Tout se passe comme si les dramaturges de ce théâtre avaient fait le choix d'avances masqués pour mieux mettre en crise le spectateur, pour mieux l'atteindre et l'obliger à ne pas rester sur le bord, observateur lointain d'un théâtre qui le fascine mais ne le concernerait pas. L'enjeu, tel que le définit Kossi Efoui, consiste à « ne plus être présent là où on est attendu, mais systématiquement donner rendez-vous ailleurs, déplacer les questions ailleurs. »¹⁷

La publication en 1999 par Théâtrales de deux pièces de Koffi Kwahulé, *La dame du café d'en face* et *Jaz*, et plus

récemment de deux autres titres, *Big Shoot et P'tite-Souillure*, a représenté une étape importante dans l'histoire du théâtre africain, qui consacrait d'abord une écriture contemporaine d'expression française et la dégageait des problématiques purement francophones dans lesquelles on la cantonne encore. C'est aussi tout le travail de La Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon qui accueille ces auteurs régulièrement en résidence, et leur reconnaît ainsi avant toute une place dans l'espace de la création théâtrale contemporaine.

Violences d'ici et d'ailleurs

Quelques exemples suffisent à prouver combien ces dramaturgies sont ancrées dans notre contemporanéité. Ce sont les violences modernes qui secouent ce théâtre, violence urbaine, violence familiale, violence économique, violence médiatique, violence sociale... Violence d'ici et de là-bas.

« La tragédie aujourd'hui renait avec le fait divers »¹⁸ comme l'écrit Alix de Morant à propos de *Bintou*¹⁹ de Koffi Kwahulé. La pièce met en scène la jeunesse délinquante, qui abandonne ses cadavres au coin de la rue, y cotoie la violence familiale qui enterre les siens à la cave, l'une fait voler la cité en éclats, l'autre la consume de l'intérieur, et quand les deux se télescopent, c'est une tragédie antique qui se lève et met à vif le nerf de l'archaïsme resté au cœur la modernité.

Bintou a treize ans. Elle est chef de gang, le nombril au vent et le couteau au poing. « Poussée envers et contre tous sur le froid béton d'une cité où même les flics n'osent pas aller. »²⁰ Elle rêve de devenir danseuse du ventre. Poisson ondoyant et insaisissable, elle échappe à l'autorité d'un père démissionnaire qu'on ne voit jamais depuis qu'il a perdu son emploi, à celle d'une mère impuissante, épisaut par les ménages, à celle d'un oncle hypocrite qui dissimule ses désirs incestueux sous de faux préceptes moraux. Et, pour reprendre l'image d'Alix de Morant : « Autour de son nombril, gravitent les planètes de trois jeunes rois de la cité, Manu l'Européen, Kelkhal le Maghrébin, Blackout l'Africain, dévolus au culte de Bintou, leur déesse de la révolte, sans-culottes aux jupes trop courtes et aux cuisses veloutées. »²¹ Les trois mages suivent son étiole et sont prêts à toutes les offrandes, même si elle file dans la nuit à contre-sens à 200 à l'heure à bord d'une tire volée, même si sa lumière à la fulgurance d'un AK47 qui fait feu, ou l'incandescence d'un lycée qui flambe... « Je sais que je ne verrai jamais éclorer mes dix-huit ans, mais ça ne me fait rien »²², déclare Bintou. Rien ne saurait domestiquer ce poisson ondoyant, même une fois la grande résolution prise, même une fois le grand voyage ancestral accompli sur la lame du couteau de l'Exciseuse... *Bintou* file encore entre les doigts : « Que la nuit seule soit témoin de ce drame. Lavez le sang et creusez la tombe ici. Personne n'aura l'idée de fouiller à l'intérieur même de la maison. »²³

C'est encore une famille immigrée que l'on retrouve dans *Il nous faut l'Amérique*²⁴, une famille avec ses rôles, ses déceptions, ses rancœurs, ses disputes... sujet qui est aussi celui d'*Un appel de nuit*²⁵ du Malien Moussa Konaté ou d'une pièce de Kossi Efoui comme *Le petit frère du rameau*²⁶ dans laquelle, après le décès de l'une des leurs, quatre immigrés dont on ne connaît pas l'origine, enfermés dans une pièce d'où ils scrutent la rue et une fenêtre éclairée, interrogent la clandestinité de leur condition et l'étouffant secret qui les condamne à rêver leur identité :

On ne parle pas de la mort de Kari dans le journal. Pas un seul

mot. L'autre fille qui est morte, on en a parlé. Celle que ses parents ont tuée parce qu'on ne pouvait pas la rapatrier en Turquie pour la marier. On en a parlé parce qu'on sait de quoi elle est morte. Kari, on ne sait pas... On ne sait pas ?... Ou on se tait ??

Ici l'immigration, là-bas le bidonville. Dans *Récupérations* Kossi Efoui dénonce les manipulations d'une société où tout se recycle jusqu'à la misère. Et le bidonville où évoluent les personnages pourrait tout aussi bien être à Brazzaville qu'à Bogota, Bombay ou Lomé. La pièce se construit autour d'un plateau de télévision dont le décor est la réplique exacte d'un quartier pauvre et dans lequel on tourne une émission sur la misère avec des spécialistes de la question. Et pendant que l'on filme les habitants du bidonville dans le décor du studio et que s'étale sous l'œil de la caméra leurs détresses et leurs déchirances, le vrai bidonville, qui est le leur, est rasé par des bulldozers. Dans *Tout bas... si bas*²⁷ de Kouly Lamko, le bidonville est tout aussi international. Kouly Lamko dit d'ailleurs d'un de ses personnages dans les didascalies liminaires : « Il pourrait être blanc côté cour, noir côté jardin, et vice versa. La violence a-t-elle deux teintes ? »²⁸ Quant à cette violence médiatique qui n'a aucun scrupule à remuer la misère, on la retrouve ici encore dans la personne d'un reporter prêt à tout pour un scoop.

C'est toujours la violence des médias dans *Cette vieille magie noire*²⁹ de Koffi Kwahulé, mais cette fois de l'autre côté de l'Atlantique. A côté de l'immigration en Europe, des bidonvilles du Tiers-Monde, voici la réussite faustienne du rêve américain : le monde impitoyable du *star system*, où pratissent sport et show business. La pièce se déroule à New York dans l'univers de la boxe et illustre un autre aspect du devenir de l'Afrique dans le monde.

Ces dramaturgies nouvelles évacuent souvent les typologies raciales. C'est notamment le cas de l'ensemble de l'œuvre de Kossi Efoui où les origines des personnages ne sont jamais précisées. Selon Caya Makhlé lui-même, l'aventure du clochard Makiaudi dans *La fable du cloître des cimetières*³⁰ « se passe dans une sorte de no man's land dans lequel (son) désir était que chaque lecteur, chaque spectateur trouve son africanté s'il y a africanté, sa judaïté, s'il y a judaïté, etc. »³¹

*Jaz*³², la pièce de Koffi Kwahulé, évoque une société qui tente désespérément d'assainir un monde qui sécrète toujours plus d'ordures. Une femme, qui pourrait être blanche, jaune ou noire, raconte un viol dont elle a peut-être été la victime, elle ou une autre, et comment l'agression engendre le fantasme d'un meurtre, celui de l'agresseur. Toute une partie de l'histoire de *Jaz* se déroule autour d'une sanseinte, théâtre même du viol.

En fait, ces dramaturgies africaines de la dernière décennie ne manquent pas non plus de convoquer la société européenne et analyse ses obsessions et ses scléroses. Dans *Les jours se trainent les nuits aussi*³³ de Léandre-Alain Baker, tout commence par une femme qui en rentrant chez elle, après une journée de travail, trouve dans sa baignoire un Africain. On retrouve le même prototype de rencontre dans *La danse aux amulettes*³⁴ de Caya Makhlé ou dans *Nuit blanche*³⁵ du Guinéen Mama Kéita, à une station de bus cette fois.

L'héroïne de *La dame du café d'en face*³⁶ de Koffi Kwahulé est une vieille dame tyrannique qui exerce son ascendant sur tout son entourage : son mari, sa fille, son gendre et sa petite fille récemment mariée à Sékou un Africain. Et à travers cette famille, c'est tout le drame de la société européenne qui se joue, une société vieillissante et



«L'univers des cités, la délinquance, la drogue...» Aissa Maiga, Delphine Clairice, Solal Valentin et Samuel Légitimus dans *Bintou* de Koffi Kwahulé, mise en scène de Gabriel Garran. [Donieta Grossert]

arrêtée, mais dont le vampirisme permet encore d'échapper à la dégénérescence.

Une africanité en creux

Bien qu'universel, ce théâtre n'est pas pour autant dénué d'identité, bien au contraire. L'africanité de ce théâtre n'est plus dans un spectatorial repérable à l'œil occidental, dans une thématique africaine ou une typologie des personnages ; l'africanité n'est pas dans l'extériorité et le démonstratif. Elle parvient ici à dépasser ce déterminisme du paraître qui colle au destin de la condition du Noir. Elle s'imprime dans la dramaturgie même, dans l'interrogation de la langue et de l'écriture, dans l'approche de la structure dramatique et la singularité des écritures. Tout se passe comme s'il y avait là un enjeu de réappropriation de la forme, une forme dramatique à explorer et à réinventer comme les anciens esclaves l'ont fait de la musique européenne pour créer le jazz.

Et cette africanité nouvelle, qui s'inscrit en creux, est tout aussi partie prenante de la contemporanéité de ce théâtre. Elle avance sans éclairon ni trompette et échappe à l'exotisme et aux clichés. Elle ne saurait surtout fonder une esthétique commune à toutes ces œuvres. La communauté esthétique se situe plutôt dans cette attitude culturelle face au réel que les dramaturges africains ne savent envisager sans le transcender.

S'il convoque la réalité de notre temps, le réalisme n'est pas pour autant une finalité de ce théâtre. Le réalisme est en effet rapidement dépassé par une inventivité dramaturgique qui puise autant dans la narration cinématographique que

dans la tragédie grecque, la griotique ou la veillée de contes africaine, mais il est aussi renversé par la portée allégorique des personnages et la valeur de parabole des histoires.

Bintou, qui évoque l'univers des cités, la délinquance, la drogue et que l'on pourrait rapprocher du *Pit-bull* de Lionel Spycher ou du théâtre de Xavier Durringer, va pourtant beaucoup plus loin que ces pièces, car elle n'en propose pas un arrêt sur image, la captation naturaliste d'une tranche de vie à la façon de l'émission *Streap tease*. *Bintou* propose un questionnement métaphysique, interroge le manque viscéral d'une jeunesse qui brûle sa vie par les deux bouts :

Une fois sur l'autoroute, elle me dit : Prends l'autre voie. Mais c'est en sens interdit, je lui réponds. Alors, prends le sens interdit, elle me dit. Les voitures klaxonnent de partout, tu vois, mais en s'écartant. Je lui dis qu'ils finiront par nous rentrer dedans, mais elle répond que non, qu'ils tiennent trop à leur putain de vie pour oser une chose pareille. Plus vite ! elle me fait. Je dis : je ne peux pas aller plus vite. Alors, elle glisse sa jambe entre mes cuisses, repousse mon pied et pose son pied sur l'accélérateur. Et comme elle a les jambes écartées et que sa robe est trop courte comme d'habitude, je vois qu'elle n'a rien... C'est pas que j'en ai jamais vu... non c'est pas ça, tu vois... mais là, en pleine autoroute, à fond la caisse, en sens interdit, avec tous ces klaxons, j'ai cru que j'hallucinais. *Bintou*, on va se tuer ! je lui dis. Et tu sais ce qu'elle me répond ? Crois-tu qu'il y ait une façon plus excitante de mourir ? Et elle enfonce le reste du chaminignon dans le ventre de la tire.³⁹

La tragédie de l'excision prend alors une portée symbolique qui dépasse les contingences de l'aventure. *Bintou* est une figure d'absolu, une « Madone d'Apocalypse »⁴⁰, qui a sur la jeunesse la séduction de la mort. Inaccessible aux

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

« L'enfant au bras pyrogénové »⁴¹ de *Tout bas... si bas* joue lui aussi un rôle quasi messianique. La naissance improbable, que la fillette annonce, d'un bébé au beau milieu du bidonville, qui vient au monde « les pieds en avant, pris dans le sac »⁴², qui s'étouffe et innonde de sang le ventre desséché de la vieille de soixante-quinze ans qui l'engendre, cette naissance d'un « bébé miraculé qui apporte le salaire et la paix »⁴³, comme le dit le reporter, c'est la naissance tant attendue des jeunes démocraties africaines.

Dans *Le petit frère du rameur* de Kossi Efoui, la condition d'immigré et les sacrifices qu'elle impose sont prises en charge par un personnage allégorique qui joue les Arlésiennes et sur lequel ne cessent de s'entretenir les personnages :

Le grand homme va et vient, entre ici et là-bas. On l'appelle le Rameur. Le grand homme parle la tête en l'air. On l'appelle le paradis prophète. Alors il dit des choses. Il dit qu'il sait tout ce qui est bien. Il dit vos enfants sont junkies, faites taire vos enfants. Et quand il dit « La terre est à nous », faut répondre « Quelle poésie » (...) Kari dit au grand homme « C'est ici que ma vie a commencé ». Il répond « La vie a commencé avant toi, là-bas. Tu vas hériter de ce qui reste. Des garçons sont survécus. (...) On a tout vu des préparatifs. Un foulard de mariage pour l'emballage cadeau. Et Kari saute sur la fenêtre !»

Ce théâtre met en scène une Afrique contemporaine, dont l'errance est l'identité même, une Afrique qui doit se penser en dehors de sa terre d'origine et penser son devenir au monde, et non plus à sa terre. On est tenté de parler de « dramaturgies de l'exil ». Non pas parce que beaucoup de ces pièces ne situent plus leur action en Afrique, mais en Europe et jusqu'en Amérique comme *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé ; non pas parce que les dramaturges de ce théâtre ont pour la plupart choisi de vivre loin de leur terre natale et partagent leur existence entre la France et l'Afrique, mais surtout parce que les espaces que convoque leur écriture sont en quelque sorte des espaces « trou », des espaces de l'absence, du manque, de l'entre-deux. Alors que le théâtre historique post-colonial s'évertuait à combler un vide culturel et identitaire, les dramaturgies d'aujourd'hui dénoncent au contraire le vide, et assument sa bénédiction comme un questionnement existentiel qui interroge le monde contemporain et le devenir d'une société qui a perdu tous repères, historiques, géographiques, économiques, familiaux, moraux, spirituels...

Du côté de chez Dieu », le bidonville où se déroule *Récupérations* de Kossi Efoui a tout d'un espace « leurre », un espace qui représente un lieu et son absence en même temps. Le lieu qui convoque la pièce n'est pas le bidonville, mais simplement son indice théâtral, une réplique plus vraie que nature élaborée pour les besoins d'une émission de télévision. Un espace doublement artificiel : le décor représente un décor, où l'on se joue des personnages qui eux pourtant sont en train de jouer leur existence.

Même un espace aussi circonscrit que le ring sur lequel s'ouvre *Cette vieille magie noire* s'avère équivoque. Carré vite le spectateur ne sait plus s'il s'agit d'un ring de boxe, d'une scène de théâtre où Shorty, qui veut devenir comédien, donne une représentation du *Faust* de Goethe, ou d'un décor de télévision pour une émission sur la carrière éblouissante du champion que commente frénétiquement le

reporter. La mise en abyme empêche tout ancrage spatial. Et le ring finit par nous apparaître suspendu comme une montgolfière, espace de l'envol et du voyage.

Cette impression d'espace suspendu où s'abolissent les limites, elle s'impose aussi dans *Un appel de nuit* de Moussa Konaté à travers l'artifice du téléphone qui structure la dramaturgie de la pièce, mais également dans *Le petit frère du rameur* où Kossi Efoui enferme ses personnages dans un lieu qui s'avère être un ancien studio de cinéma, chambre noire où les hantises se révèlent à la conscience et qui offre aux spectateurs des précipités d'existence.

Dans *La fable du cloître des cimetières* de Caya Makhélé, Makidi descend aux Enfers pour y retrouver Motéma, une femme qui prétend l'aimer et qu'il doit arracher à la mort. Mais le spectateur ne parvient jamais à vraiment cerner l'au-delà où Makidi accomplit sa quête. Cet autre monde semble avant tout un espace transitoire qui n'est ni la vie ni la mort. C'est davantage une morgue, un espace de conservation, l'espace où la mémoire accomplit son devoir. La mise en scène de Patrick Mohr, avec le Théâtre Spiral en 1997, rendait parfaitement cette instabilité de l'espace, cette immatérialité aussi, par le jeu de ces structures métalliques qui dessinaient dans l'espace des volumes en forme de cercueil, boîtes sans fond autorisant toutes les traversées possibles.

Le « Quartier des accroupis », dans la pièce de Koulsy Lamko, *Tout bas... si bas*, représente une concession où l'on ne s'assoit pas, on ne s'installe pas, on reste accroupi, prêt à partir. « Les accroupis, précise Koulsy Lamko dans la didascalie, sont ceux qui habitent en zone non lotie, donc susceptibles d'être « déguerpis » et qui, pour cause, ne construisent rien de définitif. »⁴⁴ Le lieu exprime l'instabilité, la précarité d'un peuple qui ne peut pas s'encraciner.

Cet espace du passage et de l'attente, on le retrouve dans *Nuit blanche* de Mama Keita avec l'arrêt de bus, et surtout, de manière quasi obsessionnelle chez Kossi Efoui, tant il hante plusieurs de ces pièces à travers notamment le motif de la croisée des chemins. *La malaventure*⁴⁵ ou *Que la terre vous soit légère*⁴⁶ convoque cet espace qui par excellence n'en est pas un : le carrefour, titre d'ailleurs de la première version de la pièce⁴⁷.

Le théâtre des années 90 exprime avec force l'errance, le déracinement et surtout l'impossible retour. Celui du Poète, « étranger là-bas, paria ici », dans *Le carrefour*, ou celui du Voyageur, « là-bas étranger, ici égaré », dans *Que la terre vous soit légère* :

Le voyageur : Là-bas mes sommels étaient disparates et je m'effritais. Je vois une femme s'avancer vers moi. Je lui tends la main. Elle me traverse et s'en va. J'étais un fantôme, je faisais même peur. Là-bas je suis autre.

La femme : Et ici ?

Le voyageur : Un matin, là-bas, j'ai senti la moisissure pousser dans mes mains que personne ne serrait plus depuis longtemps. Et dans mon cœur, l'herbe poussait drue, opaque. Ça commençait à m'aveugler.

La femme : Et peu à peu, ça a commencé à te faire des pensées, méchamment.

Le voyageur : Alors je suis revenu. Parce que là-bas je suis demeuré l'étranger.

La femme : Et ici ? Ici. Tu es égaré, recherché⁴⁸.

L'exil que met également en scène *Bintou* est celui d'une jeunesse issue de l'immigration. *Bintou* a définitivement renoncé à l'Afrique, elle s'est construit une autre identité :

La mère : Ton père et moi...

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

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

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

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

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

Ce voyage de retour, elle l'accomplira pourtant. Mais ce sera sur la lame du couteau de Moussoba, l'Exciseuse. Voyage fatal : Bintou meurt. Cet exil sans retour est aussi culturel, c'est l'exil d'une culture chimérique qui n'a plus de terre de référence. Bintou est africaine par sa famille, mais elle va à l'école occidentale et se passionne pour la danse orientale : entre Okoumé, Manu et Kader, elle est au carrefour de trois cultures, de trois mondes. Grand-écart identitaire des cultures urbaines.

Tourné vers un public aussi africain qu'occidental, ce théâtre de la dernière décennie se veut éminemment politique. C'est un théâtre qui va à la rencontre de l'autre, l'interpellé, le questionne, le provoque aussi. C'est un théâtre qui vise à mettre en crise le spectateur au lieu de le conforter dans ses habitudes : il lui ouvre les yeux sur le monde, sur une Afrique qui n'est plus là où on l'attendait, sur toutes ces bénédies, souvent nées de l'histoire, qui trouvent la société contemporaine. Perspective d'engagement dans laquelle s'inscrit toute la démarche d'un auteur comme Koffi Kwahulé qui dans une table ronde déclarait écrire pour tenir de répondre à la question que Dieu pose à Cain : « Mon rêve aujourd'hui, ce serait d'écrire une histoire à l'eau de rose, et je n'y arrive pas. J'aimerais écrire une pièce qui ne parle pas de viol, une pièce où les oiseaux gazouillent, les feuilles tombent, la nature est belle... Mais systématiquement, comme par une espèce de fatalité, je me surprends en train de répondre à la question que Dieu pose à Cain. Cette question "Qu'as-tu fait de ton frère ?" fondé à mon avis la spécificité du théâtre en tant qu'art. Je veux pouvoir répondre à cette question si Dieu me la posait. Qu'ai-je fait de mon frère ? Ce que j'en ai fait, j'essaie d'en témoigner dans mon théâtre. »⁵⁰

Sylvie Chalaye

- 1 – Bernard Dadié, *Îles de tempête*, Editions Présence africaine, Paris, 1973.
- 2 – Bernard Zadi Zaourou, *Les sofas*, Editions P.J. Oswald, Paris, 1975.
- 3 – Seydou Badian, *La mort de Chaka*, Editions Présence africaine, Paris, 1961.
- 4 – Massa Makan Diabaté, *Une si belle leçon de patience*, D.A.E.C./O.R.T.F., Paris, 1972.
- 5 – Djibril Tamcir Niane, *Sikasso ou la dernière citadelle*, Editions J.P. Oswald, Honfleur, 1971.
- 6 – Cheik N Dao, *L'exil d'Albouri*, Editions P.J. Oswald, Paris, 1967.
- 7 – Jean Plily, *Kondo le requin*, O.R.T.F./D.A.E.C., Paris, 1969.
- 8 – Bernard Zadi Zaourou, *L'ail*, Editions L'Harmattan, Paris, 1983.
- 9 – Maxime N'Debeka, *Le président*, Editions P.J. Oswald, Honfleur, 1970.
- 10 – Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque*, Editions Hatier, Paris, 1981.
- 11 – Idem, *Monologue d'or et noces d'argent*, Éditions Lansmann, Belgique, 1998.
- 12 – Idem, *Antoine m'a vendu son destin*, in *Équateur* n°1, 1986, Éditions Acoria, rééd., Paris, 1997.
- 13 – Idem, *Moi, veuve de l'empire*, in *L'Avant-Scène Théâtre* n°815, Paris, 1987.

● Une première version de ce texte a été publié dans *Registres* n°4, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

14 – Idem, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, Éditions Lansman, Belgique, 1989.

15 – La plupart des œuvres théâtrales de Sony Labou Tansi sont publiées aux Éditions Lansman. Par ailleurs, les pièces évoquées dans cette étude sont consultables à la Bibliothèque Gaston Baty, qui possède un fonds de théâtre africain remarquable. Voir *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la bibliothèque Gaston Baty sous la direction de Colette Scherer*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995.

16 – Kossi Efoui, "Enfermement et liberté ou l'écriture de la distance", Propos recueillis par Marie-Noëlle Vibert, in *Noire Librairie*, n°131, septembre 1997.

17 – Propos extraits de la table ronde "Africanité et création contemporaine", animée par Sylvie Chalaye, qui s'est tenue à l'Université de Rennes 2/Haute Bretagne dans le département des Arts du spectacle, le 13 janvier 1999, avec Caya Makhélé (Congo), Kossi Efoui (Togo), Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire). Voir dans ce numéro, page 92.

18 – Alix de Morant, *Cassandra* n°15, mai 1997.

19 – Koffi Kwahulé, *Bintou*, Éditions Lansman, Belgique, 1997.

20 – *Ibid.*, p. 5.

21 – Alix de Morant, *Cassandra* n°15, mai 1997.

22 – Koffi Kwahulé, *Bintou*, op.cit., p. 26.

23 – *Ibid.*, p. 45.

24 – Koffi Kwahulé, *Il nous faut l'Amérique*, Éditions Acoria, Paris, 1998.

25 – Moussa Konaté, *Un appel de nuit*, Éditions Lansman, Belgique, 1995.

26 – Kossi Efoui, *Le petit frère du rameur*, Éditions Lansman, Belgique, 1995.

27 – *Ibid.*, p. 6.

28 – Koulsy Lamko, *Tout bas... si bas*, Éditions Lansman, Belgique, 1995.

29 – *Ibid.*, p. 6.

30 – Koffi Kwahulé, *cette vieille magie noire*, Éditions Lansman, Belgique, 1993.

31 – Caya Makhélé, *La fable du cloître des cimetières*, Éditions de l'Harmattan, Paris, 1995.

32 – Propos extraits de la table ronde "Africanité et création contemporaine", Université de Rennes 2, le 13 janvier 1999. Voir dans ce numéro, page 92.

33 – Koffi Kwahulé, *Jaz*, Éditions Théâtrales, Paris, 1998.

34 – Léandre-Alain Baker, *Les jours se traînent, les nuits aussi*, Éditions Lansman, Belgique, 1992.

35 – Caya Makhélé, *La danse aux amulettes*, Éditions Acoria, Paris, 1997.

36 – Mama Kéita, *Nuit blanche*, Éditions Lansman, Belgique, 1995.

37 – Koffi Kwahulé, *La dame du café en face*, Éditions Théâtrales, Paris, 1998.

38 – Koffi Kwahulé, *op.cit.*, p. 17.

39 – Sylvie Chalaye, "Une Madone d'Apocalypse née sur le béton des cités", in *Théâtre/Public* n°144, novembre-décembre 1998.

40 – Koulsy Lamko, *op.cit.*, p. 10.

41 – *Ibid.*, p. 8.

42 – *Ibid.*, p. 13.

43 – Kossi Efoui, *op.cit.*, p. 10.

44 – Koulsy Lamko, *op.cit.*, p. 7.

45 – Kossi Efoui, *La malaventure*, Éditions Lansman, Belgique, 1993.

46 – Kossi Efoui, *Que la terre vous soit légère*, Éditions Le Bruit des autres, Solignac, 1996.

47 – Idem, *Le carrefour*, in *Théâtre Sud*, n°2, Éditions L'Harmattan, Paris, 1990.

48 – Idem, *Que la terre vous soit légère*, Éditions Le Bruit des autres, Solignac, 1996, pp. 21-22.

49 – Koffi Kwahulé, *op.cit.*, p. 31.

50 – Propos extraits de la table ronde "Africanité et création contemporaine", Université de Rennes 2, le 13 janvier 1999. Voir dans ce numéro, page 92.

Caya Makhélé : mythes, enfers et damnation

Adèle King

Romancier, poète, éditeur, Caya Makhélé est aussi l'auteur de plusieurs pièces de théâtre. Ses œuvres dramatiques, pleines d'actions, de musique, de bruitage, sont également très littéraires, souvent préfacées d'une présentation écrite, truffée de jeux de mots et d'allusions ou de citations d'auteurs de divers pays. Quelques pièces ont une distribution importante, mais le plus souvent Makhélé écrit des pièces à une ou à deux voix, où les personnages s'interrogent sur le sens de leur vie. Malgré la diversité de style d'une pièce à l'autre, il y a une unité de vision, qu'on pourrait définir comme un humanisme qui révèle la violence et le besoin d'amour au cœur de l'homme.

Makhélé ne cherche pas à montrer l'Afrique aux Européens. Ses pièces ne sont pas ce que l'Occident a tendance à anticiper dans le théâtre d'Afrique. Elles sont en même temps africaines et universelles. « Tout le monde, dit-il, peut s'identifier aux personnages, mais voir aussi que la pièce est africaine. » Il précise que les mythes à la base de son œuvre sont universels ; ils pourraient avoir leur source dans l'Afrique ou la Grèce ancienne. En fait, la vision profonde reste africaine. Le monde des esprits n'est pas séparé du monde quotidien ; les masques arrivent pour signaler un espace spirituel. Le style, la langue, la progression dramatique sont, dit-il, africains.

On peut voir aussi un procédé africain dans sa façon de capturer le spectateur, comme on capte l'assistance dans le récit d'un conte traditionnel. Dans *La fable du cloître des cimetières*, chaque scène est précédée d'un surtitre indiquant l'action. C'est un moyen de mettre le spectateur « en charge du fil conducteur du récit ; il sait à l'avance ce qui va se passer ». Dans *Picpus ou la danse aux amulettes*, deux Ombres, mimes invisibles des personnages, commentent pour le spectateur ce qui va arriver.

Il n'y a que rarement des scènes réalistes où l'action a lieu dans un endroit bien défini. Une pièce peut se passer en Afrique (mais non pas dans un pays précis) ou en France, ou bien n'importe où. Comme *En attendant Godot* de Samuel Beckett (qui aussi un immigré en France) se passe dans un pays sans précision, un pays d'« Everyman », les pièces de Makhélé, comme celles d'autres dramaturges de sa génération, décrivent les problèmes, les émotions de l'homme partout ou nulle part.

Un coup de vieux fait référence aux événements meurtriers qui ensanglantèrent l'université au Congo. Dans *La liberté des autres*, on trouve aussi un thème politique. Par un tirage au sort, Nzao, un chômeur, devient Chef Suprême. Nzao, qui se veut démocrate, se promène dans une brouette, pour éviter qu'on le critique pour sa voiture de luxe comme d'autres chefs africains. Mais il est bien dictateur. Il installe une religion de travail. Les citoyens doivent subir la zombification – sans pensée, sans conscience, et sans activité sexuelle pour limiter la population. Tous les livres sont brûlés. La seule culture est celle du minerai et des armes. La révolte finalement prend la forme d'une recherche de mots dans un dictionnaire, pour tenter de rouvrir la mémoire. Après ces premières pièces, Makhélé s'intéresse davantage aux destins individuels de ses personnages qu'à un message politique. Son « didactisme est lié à l'ourisme ». C'est au cœur de l'individu, au niveau de ses émotions profondes, de ses rêves, qu'un changement pourrait se produire.

La fable du cloître des cimetières est sa vision de la descente d'Orphée en enfer, un moyen d'aller au plus profond du moi. Makidi, qui a perdu son emploi comme « colleur de timbres au ministère de la santé publique », reçoit une lettre d'une femme inconnue qui l'aime mais qui s'est tuée en se jetant sous un train (un écho possible d'*Anna Karenina*, que Makhélé avait lu peu de temps avant d'écrire la pièce). A la recherche de cette femme, mais plus profondément à la recherche de l'amour et du sens de la vie, Makidi se couche dans un cercueil à la morgue. Plus tard il s'habille en travesti, puis rencontre un dieu-diable, Ogba, qui l'habille en moine. Il trouve que sa « personne se fond dans [son] costume » [p. 42]. Enfin, il devient lui-même le gardien de la morgue, se situant dans un monde sans distinction entre la vie et la mort : « L'enfer, c'est peut-être cette vie d'éternelle errance, sans jamais se poser, être ni vivant, ni mort. » [p. 33] C'est là qu'il habite la femme recherchée : « au pays où les choses ne sont que doubles et contraires » [p. 61]. Le parcours initiatique africain comprend une connaissance du monde uni de la vie et de la mort, un monde des doubles de la personnalité qui existent au-delà du corps, mais aussi une acceptation religieuse du besoin de rédemption.

Dans *Picpus ou la danse aux amulettes*, Picpus sort de l'hôpital psychiatrique où il était enfermé après le meurtre

d'une jeune femme dans la rue. Il devrait voir une conseillère qui l'aiderait à se réinsérer dans le monde normal. Se trompant d'adresse, il entre chez Sibylle, une prostituée. La situation, qui commence comme un malentendu assez banal, devient vite un jeu de l'amour et de la mort entre les deux personnages, avec une grande intensité sexuelle, mais aussi une peur réciproque. A la fin, Picpus rend Sibylle, puis lui-même, aveugle : sans pouvoir se voir, ils se cherchent dans leur monde noir. *Picpus ou La danse aux amulettes* est un mythe de la folie, de la destruction de la psyché. Comme *La fable...* c'est une version de la descente aux enfers, une descente qui, cette fois, ne mène pas à l'équilibre libre que Makiaadi a trouvé, mais au malheur.

Les travaux d'Ariane est le monologue assez court d'Ariane, figure qui rappelle à la fois l'Ariane dont le fil guidait Thésée ou Pénélope attendant le retour d'Ulysse – mais cette Ariane est le contraire d'une femme fidèle. En rentrant du travail, tout en buvant beaucoup, elle raconte ses aventures après avoir quitté un mari qui, il y a un an, a tué leur enfant, Orisha, parce qu'il était albinos. A la fin, nous apprenons que ce jour, l'anniversaire de la mort d'Orisha, Ariane a tué son mari, en le suffoquant, son sexe sur sa bouche, puis en urinant sur le corps. La conclusion choque, car sa confession ne montre aucun remords. Makhélé donne à Ariane une voix tellement juste que plusieurs lectrices étaient convaincues que Caya Makhélé était femme : « Je n'ai jamais aimé cette manière qu'ont les garçons de penser qu'il suffit de te mettre la main entre les jambes pour que tu sois au paradis. C'est loin le paradis. Et ce n'est pas sur terre. »

La fable... se passe en Afrique, mais où se passe l'action de *Picpus*? Peut-être dans une ville africaine, mais peut-être en Europe. Picpus, probablement africain, connaît Tchicaya U Tam'si et Sony Labou Tansi et évoque des problèmes politiques de l'Afrique contemporaine. Sibylle l'appelle fils des cannibales. Sibylle peut être de n'importe quelle nationalité. Ariane est africaine, mais où habite-t-elle? Il y a une référence au franc CFA, mais aussi à la FNAC, et même à une femme de ménage portugaise. Ce qui importe au spectateur ce n'est pas de situer l'action par rapport au monde quotidien, mais de comprendre les émotions extrêmes qui résultent des rencontres de ses personnages. Souvent, Makhélé écrit des introductions pour situer son œuvre dans un climat psychologique plutôt que réaliste. Ses pièces les plus récentes reviennent à l'Afrique, mais une Afrique fortement influencée par le monde de la diaspora noire.

Destins est un dialogue entre Elombé, ancien champion de boxe, et une voix intérieure de femme, accompagnée de la musique, pour lui donner la réponse. Elombé raconte le grand jour de la lutte entre George Foreman et Muhammad Ali au Congo le 30 octobre 1974, à laquelle, ayant trop bu, il n'assista pas. (L'alcool dérange souvent le comportement des personnages de Makhélé.) *Destins* est un hommage à Muhammad Ali, qui « venait pour délivrer le pays de la misère... qui revenait enfin des lointaines Amériques pour sauver son peuple ». Plus tard, Elombé, imitant son héros, entre dans le ring, malgré de graves problèmes de santé, pour gagner l'argent dont le chef de sa garde avait besoin pour une intervention chirurgicale. Elombé est mis KO, reste dans un coma pendant plusieurs jours, subit une crise.

Si *Destins* parle de l'influence des Noirs américains sur l'Afrique, *L'étrangère* s'adresse encore plus aux rapports entre les communautés de la diaspora noire dans le monde. Yémanja, le personnage principal, est une déesse vaudoue, la



Caya Makhélé, Rennes, 1999. [Sylvie Chalaye]

déesse de tous les exilés, revenue en Afrique des Antilles, où elle est mieux respectée, pour se venger sur une terre et un peuple qui l'ont oubliée.

Yémanja s'allie aux femmes africaines métamorphosées en touloulous – des femmes de légende guyanaise, possédées qui s'échappent de la société dominée par les hommes. Il y a des échos de la légende des Bacchantes, de *Lysistrata* d'Aristophane, et, à la fin, d'*Œdipe roi* de Sophocle. Parce que Balikoul, le chef du gouvernement, refuse d'accepter la divinité Yémanja, elle se sert de ses pouvoirs pour le faire coucher avec sa propre mère. Puis elle le condamne à refaire « le parcours de ses ancêtres » : « Tu seras docker à Marseille, éboueur à Amsterdam, mendiant à Manhattan, clandestin à Paris, ciré de chaussures à Bahia, prêcheur à Harlem et dealer à Bogota. Tu vivras l'opprobre, tes enfants traîneront ta malédiction à travers le monde, personne ne les reconnaîtra comme des humains... Pour avoir douté de mon retour, tes descendants connaîtront un pénible retour sur ta propre terre. » La pièce met en question le rapport entre l'Afrique et les Noirs du Nouveau Monde. Tandis que Balikoul croit qu'il n'est pas coupable de ce qui s'est passé il y a deux siècles, son père accepte la responsabilité d'avoir « laissé partir nos hommes et femmes les plus forts... vivre la servitude à notre place. Avec eux sont partis nos dieux. »

En réponse à une question sur le manque de coloration africaine dans quelques-unes de ses pièces, Makhélé dit que ses expériences et ses émotions sont liées à l'Afrique, mais qu'il est « africain dans un nouvel espace d'existence qui

Bibliographie

Y a bon Chicouangue (1979), *La liberté des autres* (1980), *Sa majesté le vent* (1981), pièces inédites, régulièrement montées au Congo-Brazzaville.

Le coup de vieux, en collaboration avec Sony Labou Tansi, Présence Africaine, Paris, 1988. Création en 1982 pour Radio France International.

Le petit matin, 1989, lecture à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, 1989.

La fable du cloître des cimetières, L'Harmattan, Paris, 1995. Ecrite en résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Grand Prix Tchicaya U Tam'si en 1993. Création au Théâtre de Poche à Genève en 1997, reprise à Dakar et à Limoges dans une mise en scène de Patrick Mohr.

– *The Fable of the Cloister of Cemeteries*, traduction anglo-américaine Suzanne Quittner-Beal, Chicote Award Winner au Festival de Théâtre de Cleveland, 1997.

Picpus ou La danse aux amulettes, L'Harmattan, Paris, 1995, réédition Acoria, Paris, 1997, sous le titre *La danse aux amulettes*. Création en juillet 1997 à Avignon (« off »), Espace Perspective, mise en scène de l'auteur.

L'étrangère, 1997, et *Destins*, 2000, à paraître dans un volume chez Acoria.

Les travaux d'Ariane, nouvelle, Editions Sépia, Paris. Prix Inédit-ACCT. Adaptée à la scène, 1998, mise en scène Gérard Navas, création à Ouagadougou, reprise au Théâtre Expression Sept, Limoges. Adaptation scénique de Koffi Kwahub, « Petites formes », 2000, Théâtre de la Verrière, Lille.

Caya Makhélé a aussi publié deux romans – *L'homme au landau*, L'Harmattan, 1988, et *Le cercle des vertiges*, L'Harmattan, 1992 –, des livres de jeunesse – *Une vie d'éléphant*, Edicel Hachette, 1987. *Les aventures de Kimbo, Boubou et Ako*, Edicel Hachette, 1989. *Le vieil homme et le petit garnement*, Editions Hurtubise, 1991 – et un recueil de poésie, *A plein cœur*, Arbre à Paroles, 1998.

“atrophies”. Dans *L'étrangère* Balikoul se plaint de ses discussions avec la « politicailler ».

Les pièces abondent d'allusions à plusieurs cultures. Les notes pour *Picpus* nous renvoient aux citations de Tchicaya U Tam'si et de Baudelaire, mais aussi à une adaptation du thème de la pantomime *Lulu* qui date de 1888⁵. Même le nom du héros vien de l'asile où le marquis de Sade était enfermé. Les images mêlent l'Europe et l'Afrique, le traditionnel et le contemporain : Ariane trouve que les cigarettes de son mari s'entassent « à une vitesse TGV ». Ogba dans *La fable...* fait ses potions du « vin de palme » mais aussi du « sperme de lilliputien ». [p. 48] Les milices dans *L'étrangère* sont ninjas et zoulous. Balikoul arrête Yémanja comme « immigrée clandestine », et parle d'employer des « sous-marins nucléaires ».

Malgré le sérieux, le tragique de ses pièces, Makhélé aime insérer un brin d'humour souvent absurde, et même une allusion à *La cantatrice chauve* de Ionesco : « Il ne songe qu'à s'affaler enfin dans un canapé Bambara, mettre ses babouches bambara, manger bambara, défaçonner bambara. » [p. 110] Dans *Picpus*, le pauvre héros, qui cherche à se réinsérer dans le monde normal, n'arrive pas à traverser la rue : « Je regarde le feu passer au rouge, je me dis lorsqu'il sera orange je m'appréterai, et au vert je passerai. Malheureusement, quand il passe au vert, j'ai à peine le temps de poser un pied sur la chaussée, que déjà il est rouge à nouveau. » [p. 89] Elombé, très pressé de sortir « oublie toujours une partie de [son] corps dans le lit ». Bien que comique, l'absurde est aussi signe de l'angoisse profonde des personnages qui, dans les situations diverses, essaient de s'expliquer aux autres, exigent d'être compris, mais font leur descente à l'enfer.

Adèle King

1 – Mon entretien avec Caya Makhélé, le 16 août 2000.

2 – Entretien avec Sylvie Chalaye, *Africultures*, n°1, 1997, pp. 96.

3 – *Ibid.*

4 – Les références au texte de *La fable...* et de *Picpus...* sont prises dans l'édition de L'Harmattan, Paris, 1995.

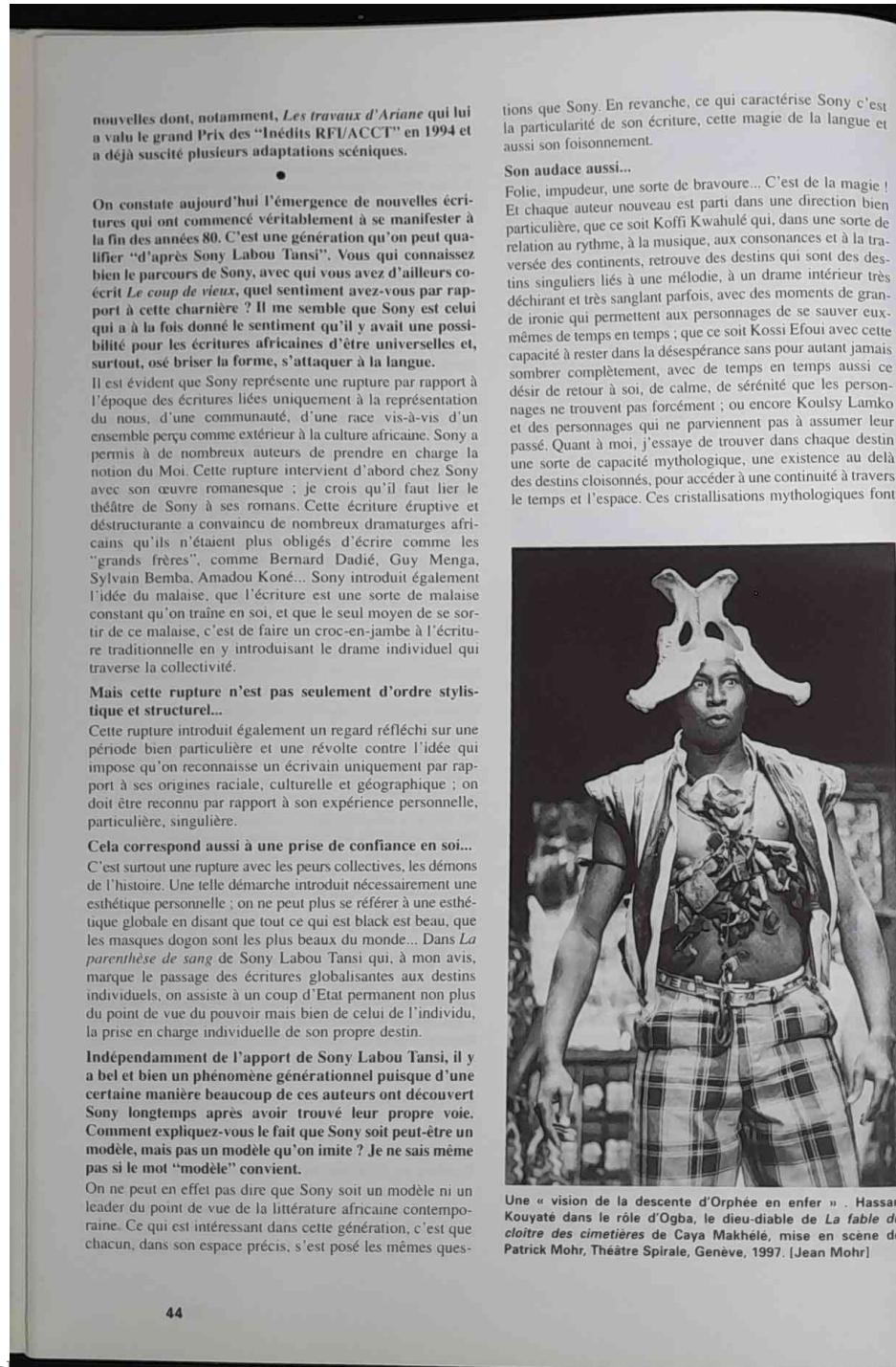
5 – Sylvie Chalaye, *op.cit.*

6 – « Ramifications », introduction à *L'étrangère*.

7 – Une œuvre assez obscure de M. Agoussi que Makhélé a trouvée à la Bibliothèque Nationale (mon entretien avec Caya Makhélé).

Entretien avec Caya Makhélé

Passeur, homme de transition et de partage, le Congolais Caya Makhélé appartient à cette nouvelle génération de dramaturges dont les voix s'affirment aujourd'hui, mais il est aussi celui qui porte la mémoire de Sony Labou Tansi dont il a été le compagnon de route et avec qui il a écrit *Le coup de vieux* (Présence africaine, 1988). Né à Pointe-Noire en 1954, il crée le « Cercle Littéraire de Brazzaville » où se retrouvent Marie-Léontine Tsibinda, Léandre-Alain Baker, Jean-Claude Mounkala, Frédéric Pambou et, bien sûr, Sony Labou Tansi, puis fonde la revue *Équateur* en 1986. Ecrivain, journaliste, il est aujourd'hui également éditeur et dirige les Éditions Acoria qu'il a fondées en 1997. Il est l'auteur de plusieurs romans, il a aussi publié des textes pour enfants et des



nouvelles dont, notamment, *Les travaux d'Ariane* qui lui a valu le grand Prix des "Inédits RFI/ACCT" en 1994 et a déjà suscité plusieurs adaptations scéniques.

On constate aujourd'hui l'émergence de nouvelles écritures qui ont commencé véritablement à se manifester à la fin des années 80. C'est une génération qu'on peut qualifier "d'après Sony Labou Tansi". Vous qui connaissez bien le parcours de Sony, avec qui vous avez d'ailleurs co-écrit *Le coup de vieux*, quel sentiment avez-vous par rapport à cette charnière ? Il me semble que Sony est celui qui a à la fois donné le sentiment qu'il y avait une possibilité pour les écritures africaines d'être universelles et, surtout, osé briser la forme, s'attaquer à la langue.

Il est évident que Sony représente une rupture par rapport à l'époque des écritures liées uniquement à la représentation du nous, d'une communauté, d'une race vis-à-vis d'un ensemble perçu comme extérieur à la culture africaine. Sony a permis à de nombreux auteurs de prendre en charge la notion du Moi. Cette rupture intervient d'abord chez Sony avec son œuvre romanesque ; je crois qu'il faut fier le théâtre de Sony à ses romans. Cette écriture éruptive et déstructurante a convaincu de nombreux dramaturges africains qu'ils n'étaient plus obligés d'écrire comme les "grands frères", comme Bernard Dadié, Guy Menga, Sylvain Bemba, Amadou Koné... Sony introduit également l'idée du malaise, que l'écriture est une sorte de malaise constant qu'on traîne en soi, et que le seul moyen de se sortir de ce malaise, c'est de faire un croc-en-jambe à l'écriture traditionnelle en y introduisant le drame individuel qui traverse la collectivité.

Mais cette rupture n'est pas seulement d'ordre stylistique et structurel...

Cette rupture introduit également un regard réfléchi sur une période bien particulière et une révolte contre l'idée qui impose qu'on reconnaît un écrivain uniquement par rapport à ses origines raciale, culturelle et géographique : on doit être reconnu par rapport à son expérience personnelle, particulière, singulière.

Cela correspond aussi à une prise de confiance en soi...
C'est surtout une rupture avec les peurs collectives, les démons de l'histoire. Une telle démarche introduit nécessairement une esthétique personnelle ; on ne peut plus se référer à une esthétique globale en disant que tout ce qui est black est beau, que les masques dogon sont les plus beaux du monde... Dans *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi qui, à mon avis, marque le passage des écritures globalisantes aux destins individuels, on assiste à un coup d'Etat permanent non plus du point de vue du pouvoir mais bien de celui de l'individu, la prise en charge individuelle de son propre destin.

Indépendamment de l'apport de Sony Labou Tansi, il y a bel et bien un phénomène générationnel puisque d'une certaine manière beaucoup de ces auteurs ont découvert Sony longtemps après avoir trouvé leur propre voie. Comment expliquez-vous le fait que Sony soit peut-être un modèle, mais pas un modèle qu'on imite ? Je ne sais même pas si le mot "modèle" convient.

On ne peut en effet pas dire que Sony soit un modèle ni un leader du point de vue de la littérature africaine contemporaine. Ce qui est intéressant dans cette génération, c'est que chacun, dans son espace précis, s'est posé les mêmes ques-

tions que Sony. En revanche, ce qui caractérise Sony c'est la particularité de son écriture, cette magie de la langue et aussi son foisonnement.

Son audace aussi...

Folie, impudeur, une sorte de bravoure... C'est de la magie ! Et chaque auteur nouveau est parti dans une direction bien particulière, que ce soit Koffi Kwahulé qui, dans une sorte de relation au rythme, à la musique, aux consonances et à la traversée des continents, retrouve des destins qui sont des destins singuliers liés à une mélodie, à un drame intérieur très déchirant et très sanglant parfois, avec des moments de grande ironie qui permettent aux personnages de se sauver eux-mêmes de temps en temps ; que ce soit Kossi Efoui avec cette capacité à rester dans la désespoirance sans pour autant jamais sombrer complètement, avec de temps en temps aussi ce désir de retour à soi, de calme, de sérénité que les personnages ne trouvent pas forcément ; ou encore Koulsy Lamko et des personnages qui ne parviennent pas à assumer leur passé. Quant à moi, j'essaye de trouver dans chaque destin une sorte de capacité mythologique, une existence au-delà des destins cloisonnés, pour accéder à une continuité à travers le temps et l'espace. Ces cristallisations mythologiques font



Une « vision de la descente d'Orphée en enfer ». Hassan Kouyaté dans le rôle d'Ogba, le dieu-diable de *La fable du cloître des cimetières* de Caya Makhlé, mise en scène de Patrick Mohr, Théâtre Spirale, Genève, 1997. [Jean Mohr]



« C'est loin le paradis. Et ce n'est pas sur terre. » *Les travaux d'Ariane* de Caya Makhlé, mise en scène de Gérard Navas et Albert Bilgho, Compagnie Fadjirilolo (Burkina Faso), Festival des Francophonies, Limoges, 1999. [Alain Chambaretaud]

que chaque personnage porte en lui une multitude de destins qui lui permettent à un certain moment de s'identifier à des éléments de la nature ou à d'autres personnages.

Ce travail autour des mythes grecs participe-t-il de l'universalité que revendent aussi ces écritures nouvelles ?

D'abord, ces mythes se retrouvent dans toutes les cultures, mais il se trouve que les mythes occidentaux ont été identifiés de manière plus précise que les mythes asiatiques ou africains ; mes personnages peuvent se reconnaître dans tous les mythes. D'autre part, je ne pense pas que les auteurs de cette mouvance-là écrivent dans le but d'être des auteurs universellement acceptés. C'est leur démarche qui les mène, si j'ose dire naturellement, vers l'universalité, même si ce n'est pas l'objectif recherché. Ce qui en revanche serait de l'ordre d'un mouvement ou d'une école, c'est le désir de ces auteurs de n'être point enfermés dans des catégories ; c'est un mouvement de liberté, d'acceptation de soi sans rejeter les autres, un mouvement qui permet de donner sa propre vision du monde sans être en dehors du monde, c'est surtout un mouvement où l'originalité de l'écriture est très importante. Ce sont des écritures qui ne se ressemblent pas les unes les autres et qui pourtant sont tendues vers des points de convergence : le travail sur une langue déstructurée, poétisée, où les poncifs ne sont pas de mise.

Une des autres caractéristiques de ce théâtre c'est l'engagement. Ce sont des écritures du Moi qui ne sont

cependant pas des écritures égotistes. Elles restent au contraire très engagées humainement, politiquement... Ici, le Moi doit être défini comme la capacité d'accepter d'être porteur de vilenie comme de bienfaisance. C'est un Moi d'ouverture qui s'engage dans le monde, non plus pour une cause idéologique ou raciale, mais simplement humaine. Ce qui rejoint en partie ma passion des mythes, c'est l'engagement vers le sacrifice : se donner en holocauste pour faire exister l'être humain.

Quand vous parlez de se donner en holocauste, on pense à *La fable du cloître des cimetières* où le personnage de Makiadi est finalement celui qui porte la responsabilité de la mémoire. Bien qu'il ne s'y prédestinait pas, il va être obligé d'être le gardien de la morgue. Il y a comme une grande responsabilité du poète africain, aujourd'hui, qui ne peut pas se voiler la face...

Le dramaturge africain aujourd'hui se raconte et il l'assume. Ce n'est plus une responsabilité de maquis, pour énoncer des idéologies, c'est la responsabilité de l'individu dans le monde. D'ailleurs, la plupart de ces écrivains sont des gens de voyage, des gens de nulle part et de partout, des gens qui ne se sont pas "installés" qui traversent le monde et d'autres façons de penser.

Si on parle plus spécifiquement de votre écriture, outre le mythe que nous avons déjà évoqué, il y a aussi ce qu'on pourrait appeler le fantastique ou l'irrationnel, le fait aussi qu'on a le sentiment d'être dans un

monde construit autour du quiproquo comme dans *La fable*... Phénomène qu'on retrouve chez d'autres auteurs, notamment chez José Pliya dans *Nègerrances*. Pourquoi avez-vous besoin de jouer avec l'irrationnel ?

C'est toujours l'idée de l'exil, du voyage constant qui finit par induire une sensation de démesure où il n'y a pas de cadre circonscrit. Mais c'est aussi... parce que souvent on nous demande : « Mais en quoi êtes-vous africains quand vous écrivez ces textes-là ? » Nous ne le sommes pas parce que nous utilisons des noms africains ou parce que telle ou telle pièce se passe à tel endroit de l'Afrique, nous le sommes parce que... en tout cas, moi, je le suis parce que je porte en moi cette capacité du "surréel", de la magie, de la dualité. Être un Africain dans le monde d'aujourd'hui suppose une dualité singulière, c'est être de culture occidentale autant que de culture africaine, et je ne parle pas de métissage, mais bien de dualité. Le théâtre en soi est déjà un acte magique, et l'introduction du surréel chez moi traduit la complexité de l'homme ; il est difficile de dire qui nous sommes et ce que nous pouvons devenir. C'est également une sorte d'engagement à résister à ce qui peut être la déconfiture d'une vie en la démultipliant, afin que cette vie devienne une sorte de passe-muraille qui permette à chaque individu d'entrer dans des espaces qui semblent lui être fermés. C'est ce qui permet à un peuple de se surpasser pour conquérir sa liberté face à une dictature quelconque. Là où intervient la dualité, c'est qu'un peuple qui se débarrasse d'un dictateur ne construit pas pour autant son avenir, le dictateur n'étant qu'un mur qui bouchait le passage ; ce mur abattu, on ne sait pas ce qui se trouve de l'autre côté, et c'est souvent de l'ordre de l'irréel ; tout ce qu'on avait imaginé et espéré ne s'y trouve peut-être pas. De l'autre côté du mur, du son, du nuage, de la frontière, se trouve une autre vie qu'il faut reconstruire, remodeler, transformer, et à ce moment-là, il faut se révéler à soi-même soit en tant que surhumain, au sens strict du terme, soit en tant que défaitiste. Par ailleurs, je pense que passer d'un état de vie à un autre, même dans un même espace, c'est déjà de l'ordre de la magie, comme le théâtre qui permet de porter un masque (encore une vie) le temps d'une représentation (temps irréel) qui pourtant est aussi dans le réel, dans la vérité de tous les jours.

Dans votre œuvre, l'idée des espaces traversés renvoie tout particulièrement à l'attraction de l'au-delà. Vous parlez des différents mondes dans le monde, mais il y a aussi une très grande présence des mères qui s'expriment parfois dans la descente de Makiadi aux enfers dans *La fable*... et toutes ces espèces de remanences, de souvenirs qui évoquent les morts dans *La danse aux amulettes*.

J'ai grandi dans une culture où les morts et les vivants n'étaient pas séparés. Le mort était présent pendant la veillée mortuaire, et on racontait des histoires qui disaient qu'il ne fallait pas regarder dans un miroir pendant qu'on emmenait le corps au cimetière, car autrement on risquait de le voir ; et qu'il ne fallait pas se retourner non plus au risque de voir tous les autres morts qui accompagnaient le cortège. Cette persistance des morts chez moi dit peut-être comment on explique les vivants par les morts : le monde de l'au-delà est peut-être le lieu d'explication de notre propre existence.

De tous les arts, le théâtre est celui qui est le plus en rapport avec la mort ; c'est l'art qui lutte avec et contre la mort. N'est-ce pas aussi une façon chez vous d'interroger les pouvoirs du théâtre ?

Absolument. Le théâtre c'est avant tout convoquer des dieux, dans un espace et un temps précis ; puis faire en sorte que cet univers disparaîsse. C'est la mort. A chaque fin de représentation, nous sommes dans la mort. Même les moyens modernes de fixer le théâtre échouent. Le théâtre est insaisissable ; à ce titre, il est de l'ordre de la mort, mais d'une mort qui redonne constamment vie parce qu'on sait qu'on peut recommencer, encore et encore, à reconstruire cette rencontre avec les dieux que nous portons et qui nous portent.

Un autre aspect de votre théâtre, c'est le rapport au conte. En fait, raconter des histoires me donne le sentiment de conjurer mes peurs en retrouvant une sorte de naïveté enfantine. C'est le besoin de jeu, de jeu théâtral évidemment, jeu des masques, de cache-cache. C'est aussi le désir d'être capable de maîtriser la langue du récit.

Surtout le récit dans le sens de parcours, de voyage initiatique.

Oui, un parcours qui finit presque toujours par un rituel qui est le sacrifice de soi ou de l'autre.

Cette présence de l'oralité n'est-elle pas justement l'expression même d'une culture spécifique ?

Le théâtre est le lieu absolu de la parole, et l'oralité s'y prête tout naturellement, même si nous faisons en sorte que cette langue soit une langue d'écriture. La gageure est de faire en sorte que l'oralité participe de l'écriture.

On a parlé beaucoup d'écriture mais il n'y a pas, dans une certaine mesure, d'écriture sans éditeur. Or vous êtes aussi éditeur et vous avez édité quelques-uns de ces textes. Quel est votre regard d'éditeur sur ces textes et comment envisagez-vous votre responsabilité d'éditeur ?

Je suis devenu éditeur pour que ces textes existent ; il s'agit toujours de cette tentative désespérée de fixer quelque chose du théâtre pour le transmettre aux autres générations. Mais c'est surtout un plaisir, celui d'être au contact d'auteurs que j'apprécie, avec des gens qui prennent le risque de se remettre constamment en question.

Sylvie Chalaye, Lille, octobre 2000

• Adèle King : Ball State University, Indiana.

Michèle Rakotoson : pour un théâtre "poétique"

Christiane Makward

Fille d'un journaliste et d'une bibliothécaire, Michèle Rakotoson est "née dans les livres" en 1948, à Madagascar. Elle vit à Paris depuis 1983 et travaille à Radio-France Internationale avec de fréquents retours au pays. Ayant commencé à écrire en malgache des textes dramatiques et poétiques, elle a publié en français un recueil de trois nouvelles, un roman, des pièces de théâtre, un récit pour la jeunesse et en 1998 un texte narratif poétique. Elle poursuit une œuvre dramatique qui lui tient fort à cœur et prépare une édition de trois drames sur la dictature dont l'un, déjà publié, a été remanié.

Pour les auteurs de théâtre, les pièces vivent quelques jours, une saison, puis se reposent, mûrissent, se transforment et ne se mettent sous presse qu'avec réticence. Les deux premières pièces furent d'abord conçues comme textes radiophoniques. La mieux rodée pour la scène, c'est *Un jour ma mémoire* qui fut créée à Rennes par Pierre Debache en 1988, dans une mise en scène de Françoise Danelle. Elle fut également montée par Christiane Ramanatsoa à Tananarive (où les représentations ont été interdites) et reprise à Epernay en 1991 par Stéphane Fiévet avec l'actrice finlandaise Maija Junno et le Camerounais Emile Abossolo-M'bô. Cette fois, le décor était plus abstrait (espace fragmenté par un miroir sans tain) et par là-même désingularisé par rapport à l'inspiration historique malgache. L'auteur en dit que c'est un « *hira gasy* déconstruit », genre dramatique malgache qu'elle connaît très bien et sur lequel elle a publié ses recherches. Il désigne les concours dramatiques populaires du dimanche, encore observés dans la capitale malgache mais hérités d'une tradition séculaire, celle des discours royaux tenus pour informer le peuple des décisions de la reine. « *du hira gasy j'ai gardé les danses, l'occupation circulaire de l'espace, la disposition symbolique et l'interprétation symbolique du texte* »¹ Le chant, la musique instrumentale, la danse jouent en effet un rôle considérable dans ces pièces qui sont des huis-clos au décor unique.

Pour Michèle Rakotoson, la mise en scène doit tendre à l'abstraction parce qu'il faut que la parole passe. Elle insiste nettement sur le primat du texte qu'une scénographie dit servir. Lorsque le texte est vraiment abouti, le désir de travailler la mise en scène s'éteint de lui-même.

Elle ne se réclame d'aucune école, d'aucun metteur en scène particulier : « Je suis enfermée dans ma relation avec Madagascar et le roman depuis quatre ans, me confie-t-elle en août 2000, mais le théâtre, c'est d'abord une musique qui

débarque dans ma tête, et puis je l'écris... » Et la pensée politique se double d'un travail fondamental sur la langue car, du texte narratif au texte dramatique, la distance s'estompe, l'un et l'autre étant à dire, à entendre : « ... ce qui m'intéresse c'est plutôt le récit, l'analyse, et c'est surtout le chant, parce que la musique est un récit. Je travaille vraiment énormément la musique du récit... *Henoj*, pour moi, c'est quelque chose qui est à la limite d'un texte à dire en public, presque une pièce de théâtre... Si tu regardes *Henoj* et *Un jour ma mémoire*, c'est presque la même chose... *Un jour ma mémoire*, c'est deux personnes mais ça peut être une espèce de long monologue (j'ai déjà dit ce texte seule). Il y a deux ou trois personnages mais ça peut être une même personne, en retravaillant légèrement le texte. Pour ces textes-là, *Un jour ma mémoire*, *La maison morte*, *Elle dansa sur la crête des vagues*, *Henoj*... c'est comme une espèce d'obsession intérieure qui est chantée, que je dis. »² C'est pourquoi elle a acquiescé en souriant à l'étiquette "poétique" que je propose pour son théâtre afin de rappeler les recherches tant poétiques que politiques des écrivaines québécoises, parisiennes et autres francophones depuis un quart de siècle.

Un jour ma mémoire, *La maison morte* et *Elle dansa sur la crête des vagues* (inédit) constituent donc une trilogie sur le pouvoir, l'amour et la mort, une réflexion sur la dictature, le régime – avec disparitions de personnes et lois iniques – dont elle fit l'expérience entre l'âge de vingt-cinq et trente-deux ans, avant de quitter son pays. La situation politique alors qu'elle devenait adulte, le travail nécessaire sur l'identité culturelle malgache et la dictature des années 1970 ont ainsi dominé sa créativité.

La maison morte (1991) met en scène un couple presque normal, enfermé dans une demeure peu remarquable, où un soi-disant "Président" joue aux cartes avec un subordonné tandis que son épouse rebelle s'affaire aux fourneaux. Entre répliques du coq à l'âne et mimiques de la bonhomie à la violence, le spectateur se rend bientôt compte qu'il observe un tyran sans envergure, en butte au désespoir suicidaire de son épouse. Celle-ci formule en poète la mise en accusation de son mari, elle dénonce la rapacité du pouvoir en faisant l'éloge de la vie. Un soulèvement populaire gronde dans les rues et leur fille survient. Antigone moderne, Ranoro dénonce son père mais elle est venue, paradoxalement, mourir auprès de lui tandis que la mère, déclarée démente, finira enfermée... Cependant la machine révolutionnaire fait long feu : le maître succombe, trahi par son valet dont le triomphe sera



Christiane Makward et Michèle Rakotoson, Paris-Villette, été 2000. [D.R.]

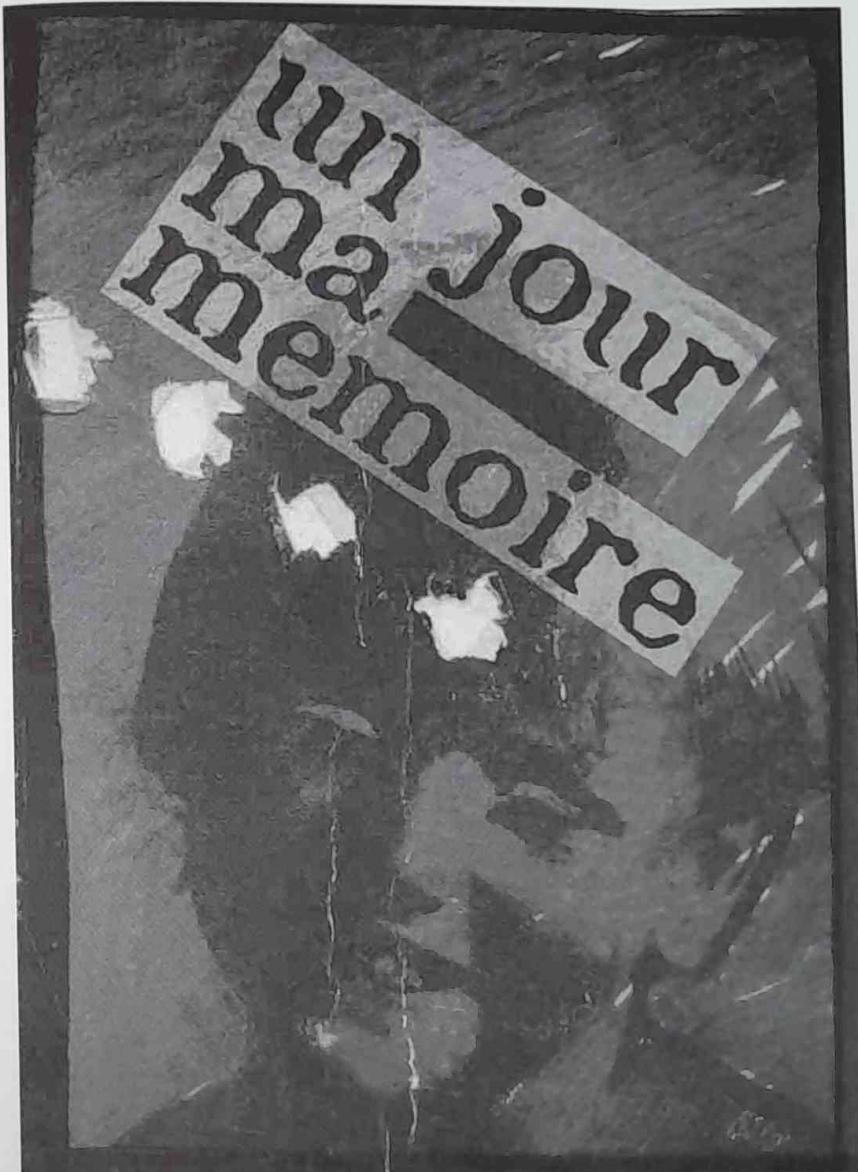
très bref puisqu'un caporal de la nouvelle armée lui dame le pion et prend sa place. Ainsi le traître, trahi, a trouvé son maître et la spirale peut continuer *ad absurdum*. De cet espace que consume la soif du pouvoir, l'amour du couple est évacué bien entendu mais la dyade mère-fille offre en miroir le désir de la vie, donc de la justice, du lien avec le passé et les esprits ancestraux.

La nouvelle version de la pièce (inédite en août 2000) minimise quelque peu les rôles féminins mais surtout raffine magistralement le dialogue mené par le "Président" (maintenant dit "Seigneur" pour le distinguer des futures générations de dictateurs). Le thème de la manipulation du peuple vers un retour aux valeurs ancestrales qui masquent la régression est beaucoup plus marqué, ainsi que la convergence de motifs symboliques (partie de cartes, poisson dans un aquarium). Enfin, le cynisme du dialogue s'est étoffé, frôle le comique : il met en jeu avec précision les instances économiques et politiques mondiales contemporaines, les trafics d'armes et de pétrole, l'exploitation politique des organismes humanitaires. On trouvera lourd de sens le fait que l'arme avec laquelle le troisième dictateur accomplit son coup d'Etat n'est ni une arme blanche ni un revolver mais un ordinateur portable à piles (comme commencent à les vulgariser certaines universités aux Etats-Unis).

Avec *Un jour ma mémoire*, la même question du politique perverti est explorée mais du côté des victimes : un militant qui a failli mourir de faim en prison, son amante ou âme sœur – et partenaire interchangeable du psycho-drame – ne savent plus vivre (danser ensemble) et ne veulent pas oublier le scandale de la mort d'un enfant dans une fusillade, sous leurs yeux. On a donc à la fois des jeux de scènes avec inversion des rôles

et des sexes (l'homme gravide, la femme tortionnaire, l'homme héroïque, la femme vestale) dans des paroxysmes qui rappellent le théâtre de Genet et des dialogues désarticulés par l'angoisse hystérique du devoir de mémoire (on pensera du coup à *Hiroshima mon amour*). Cette pièce pose la question des erreurs, des responsabilités dans l'échec des indépendances et la question de l'exil (la "retraite" à Paris déjà évoquée dans *La maison morte*) : « Le personnage de *Un jour ma mémoire*, c'est un personnage que j'admire : lui, il est allé au bout, il est allé en prison... il a fait les concessions quand il fallait les faire mais il a été responsable, il a accepté le devoir de réserve quand il fallait, il a fermé sa gueule peut-être de temps en temps mais il a continué... tandis que elle, elle gueule, mais c'est pas elle qui est allée en prison, c'est lui... et en même temps, je suis admirative devant la génération qui a trente-quarante ans, parce qu'en fait ils ont pris le pays à bras le corps... du moins ils essaient... il n'y a plus de grand discours idéologique, il y a du travail au ras du sol, et c'est sans doute ce qu'il faut faire... le travail quotidien, apprendre à ramper, à marcher lentement... il y a un grand désarroi là ! » Dans *Un jour ma mémoire*, ce désarroi n'est pas résolu, l'ambiguïté règne. Même si la femme (sans nom) étrangle un émissaire du pouvoir (un militaire-prêtre), le tableau final (devant la même table, un crâne au lieu d'un vase ou un verre) est un point d'orgue. On doit imaginer que le jeu (la pièce, la situation) revient à la case de départ.

Elle dansa sur la crête des vagues (mise en espace à Cergy-Pontoise en juin 1999, avec l'actrice tchadienne Marie Plateau) est la pièce que Michèle Rakotoson a décidé de placer en tête du triptyque à paraître. Elle n'est pas moins morbide que les précédentes. C'est une pièce métathéâtrale comme



La volonté de ne « pas oublier le scandale de la mort d'un enfant dans une fusillade »... *Un jour, ma mémoire*, Michèle Rakotoson, 1988.

L'impromptu de Versailles de Molière ou *Les nègres* de Genet : une pièce en travail sous nos yeux. Des acteurs la répètent, s'interrompent et conversent dans leur réalité mais en scène... Les frontières du dialogue-spectacle et de la conversation immédiate s'interpénètrent. Ces gens font du théâtre sur la guerre, tandis que la guerre est autour d'eux ; elle les enserrera, se rapproche inexorablement comme la radio (une "vraie" radio ? la radio-accessoire de spectacle ?) le fait éprouver périodiquement. Alors les acteurs-musiciens, militants réels-virtuels, révolutionnaires-bardes en cage se demandent dans l'angoisse s'ils vivent encore en sentant, en sachant que la guerre arrive et qu'on ne peut rien faire sinon devancer sa propre mort ? A l'anéantissement du pays dont le théâtre tient lieu de cœur, seul le travail artistique, la répétition d'un très beau texte de témoignage sur la guerre et de souvenance de la vie peut représenter une ultime forme de résistance : « Les feuilles se recroquevillent sur elles-mêmes, le vent s'éloigne au loin, déserte la terre rouge, viendra la longue pirogue noire en attente de l'âme des défunt ».

Michèle a raconté comment une manifestante maghrébine en France lui avait donné la clé de sa libération intérieure en lui déclarant : « Tu ne pourras continuer ta guerre qu'en rejoignant celle des autres !... ». La réponse pour moi c'était d'être citoyen du monde, citoyen au sens de 1789, là où je suis, dans une bagarre qui me concerne... J'ai compris que ce qui se passait là-bas se passait aussi ailleurs et c'est, je crois, normal que mes pièces reflètent tout ça : une pièce malgache c'est aussi une pièce chilienne, avec la violence plus grande ou la violence moins grande, la spécificité de chaque pays... Mais quelles que soient les spécificités, de toutes façons, quand on a vécu des horreurs comme en ont vécu les Chiliens, les Argentins ou nous, chacun est marqué à la base de la même manière. »

A la différence de textes narratifs tels que *Le bain des reliques*, les situations créées par Michèle Rakotoson pour la scène, hormis les noms propres, n'ont donc rien de spécifiquement malgache. On reconnaît, dans ces drames où s'affrontent les valeurs de la vie et de l'art et celles de la destruction, toutes sortes de tragédies contemporaines concernant l'Afrique, l'Indonésie, l'Amérique du Sud, le Congo d'hier et d'aujourd'hui... Ce sont des pièces facilement transposables, parce que l'abus de pouvoir est un problème "universel" et l'on peut faire toutes sortes de parallèles avec le vécu personnel de l'écrivaine d'une part et l'exemplarité des situations. Elle s'inscrit dans un genre dramatique dominant pour les pays francophones de la post-colonialité, que ce soit Sony Labou Tansi pour le Congo, Boukman ou Condé pour la Guadeloupe, Cixous sur l'Inde et le Cambodge, pour ne pas mentionner les grands ainés tels que Césaire et les existentialistes français.

Comme interlude au sombre triptyque "poélitique" en français de Michèle Rakotoson, et à des textes poétiques narratifs (*Le bain des reliques*, Henoy) où le fantastique est encriné dans l'âme mélancolique/morbide du pays, elle explore une voie nouvelle en 2000. Christiane Ramanatsoa (sœur de Michèle, enseignante, elle dirige l'Atelier de Théâtre de l'Alliance Française à Antanarivo) travaille la mise en scène d'un nouveau texte de Michèle, inspiré du grand mythe initiatique malgache, *Iboniamasiboniamanoro* ("Le garçon plein de sainteté et d'honneur") est une sorte d'Ulysse juvénile (on peut penser au Ti-Jean antillais), il part affronter les éléments et forces de la nature pour s'élever jusqu'au

Bibliographie (textes français)

Théâtre

Sambany, Grand Prix de Théâtre de Radio France International 1981, inédit.
La maison morte et Un jour, ma mémoire, Théâtre Sud 3, L'Harmattan, 1991, p. 37-93.

Romans, nouvelles

Dadabé et autres nouvelles, Karthala, Paris, 1984.
Le bain des reliques, Karthala, Paris, 1988.
Elle, au printemps, Sépia, Saint-Maur, 1996.
Henoy, fragments en écorce, Editions Luce Wilquin, Avin/Hannut, Belgique, 1998.

Autres écrits

Trois articles : "Le Hira gasy, discours paysan ou rituel des rois?", "Acteurs et paysans : les Landyvolafotsy", "Un autre théâtre paysan : le Tchiloli de Sao Tomé", Théâtre Sud 3, L'Harmattan, 1991, p. 225 et 94-96.

Koffi Kwahulé : de Koltès à Coltrane, l'autre côté du crépuscule

Alix de Morant

Quand j'ouvre les bras, je suis le plus beau des oiseaux.

Un oiseau qui, en fait, est un avion à réaction.

Cet oiseau est capable de tristesse dans l'envol le plus lyrique.

Cet oiseau est capable de brandir un couteau et de trancher ta putain de gorge.

Bill T. Jones

Maintenant je vois te dresser autant d'autres qu'il y a d'existences distinctes. Et chaque existence est un mur. Et il y a autant de murs au monde qu'il y a d'existences humaines, d'entités souffrantes et séparées.

Arthur Adamov

Longtemps l'image du nègre s'est inscrite en faux comme le révélateur de nos représentations erronées. Dans les années 80, le lever apparaît des images "black and beautiful" a créé un raccourci esthétique immédiat mais a omis parfois de situer le champ d'une problématique de la négritude comme une violence de l'altérité qui, pourtant, hante toute la littérature contemporaine et qui, depuis Aimé Césaire et Edouard Glissant, la féconde. Une écriture du feu, révélée par l'œuvre du Noir américain Baldwin, a rejouillé sur Koltès puis sur l'écrivain ivoirien Koffi Kwahulé. Tous deux font émerger un personnage dont l'identité crépusculaire accuse un besoin pressant de dire et de transcender la réalité d'un homme isolé au milieu des siens, retranché à la périphérie du monde. Entre le crime et la foudre, leurs écritures blanche et noire se doublent et se chevauchent pour creuser la théâtralité de cette question de l'autre, à la fois si semblable et si inquiétant. Mais en réalité, malgré les ressemblances, les correspondances entre les œuvres, l'un et l'autre ne font que tenter d'approcher singulièrement une figure anomaliique que le métissage rend de plus en plus floue.

« Oh, si je n'étais né en esclavage ! Une étrange émotion m'eût bouleversé, mais nous nous déplaçons, vous et moi, à côté du monde, dans sa marge. Nous étions l'ombre, ou l'envers des êtres lumineux. »²

Il faut attendre *Les nègres* de Jean Genet, en 1959, pour qu'au théâtre, enfin, le spectre du cauchemar qui hante encore ceux qui ne le vécurent pas se porte sur la scène. Jean Genet, dans une mascarade exutoire, rompt le silence qui entourait jusqu'alors les conflits raciaux et les envisage comme des enjeux sociaux. Affublant ses personnages de masques, il crée aussi, par l'artifice de l'image, la théâtralité nécessaire pour qu'affleure à la conscience, au-delà des vérités d'un passé

trouble et d'un présent colonial, l'ambiguïté de la question noire³.

Même s'il n'avait aucune affinité particulière avec Jean Genet, Bernard-Marie Koltès poursuit dans cette voie et impose le Noir pour creuser, dans un théâtre européen encore régi par la division des races, une faille d'où surgit la menace de l'autre. Toute son œuvre est aimée par un étranger dont l'origine obscure rend toute identification angoissante. Hanité par le monde de la nuit et la sauvagerie des rapports humains qui s'y nouent, Koltès fait du Noir la figure même d'une dialectique complexe de l'altérité et éclate la négritude pour l'imaginer comme l'espace du dedans, celui de l'exil intérieur où se condensent tous les alcools du réel. Dès ses premières pièces, il pose l'évidence d'un personnage muet, silencieux comme le funambule au-dessus du précipice, qui attire à lui toutes les lâchetés, toutes les abjections humaines. Ce personnage est un veilleur. Ils se tiennent à la frontière de l'oubli : à peine éclairé, mais juste assez pour que ne s'ensevelisse jamais le souvenir de sa différence. Comme le fantôme d'*Hamlet*, il vit dans un monde parallèle mais reflète la conscience des autres. Alexis dans les *Amertumes*, le Rouquin dans *Sallinger*, puis Abad dans *Quai ouest*, jouent des apparitions, disparaissent, dansent au dessus des têtes de personnages souillés et corrompus par le commerce des hommes.

« Comme l'acide sur un métal, comme la lumière dans une chambre noire – écrit Koltès à propos d'Alexis le personnage hérité d'*Enfance* de Maxime Gorki –, les amertumes se sont écrasées sur Alexis Pechkov. Elles l'ont agressé avec la violence et la rapidité de la grêle et du vent, sans qu'un trait de son visage n'ait frémì. Arraché, brûlé, debout enfin, il a arrêté les éléments comme on souffle une bougie. » Surgis du néant ou de la tombe, dissimulés derrière un arbre ou un repli de mur, Alexis, Abad, le Rouquin ou Albourg⁴ attendent que l'occasion se présente pour pouvoir entrer en scène. Venus hâter ou déclencher un conflit déjà latent, ils restent à la lisère de l'abstraction, sans passé ni avenir, circonscrits par le mystère de leur soudaine venue et de leur identité douteuse. Ces personnages, qui n'ont avec le monde qu'un rapport sensoriel, ne sont pas en prise directe sur l'univers matériel dans lequel ils évoluent, mais en relation étroite avec l'inconscient collectif. Le témoignage de leur passage aggrave chaque crime, le rend plus lourd, plus démesuré. Il accuse la brûlure de la solitude, comme l'irrémissible défaite d'un monde pensé et impressionné par d'autres que soi-même. Sa présence sournoise tourmente les êtres et confirme l'imminence d'une condamnation prochaine.

● Christiane Makward. Penn State University. A publié, notamment, Plays by French and Francophones Women : A Critical Anthology. Michigan, 1994 (avec Judith G. Miller).