

**L'AVENEMENT DU THEATRE
D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE
ET
SON EVOLUTION
DURANT
LE VINGTIEME SIECLE**

Karine Le Guillou

MES REMERCIEMENTS :

A Sylvie Chalaye, pour sa direction attentionnée,

A la chaleureuse équipe du Festival International des Théâtres Francophones en Limousin et aux auteurs en résidence que j'ai rencontrés, pour leurs éclairages,

A Corinne, pour son soutien et à Guy, pour ses lectures.

*A Claude,
pour les clefs...*

TABLE DES MATIERES

Introduction	7
L'avènement du théâtre d'Afrique noire francophone et son évolution durant le vingtième siècle..... Erreur ! Signet non défini.	
1 L'essor du théâtre d' Afrique noire francophone.....	13
1.1 L'instrumentalisation de l'art théâtral par l'impérialisme colonial.....	13
1.1.1 Les pratiques théâtrales comme mode d'apprentissage	13
1.1.2 Les prémisses d'un nouveau théâtre africain.....	14
1.1.3 Le théâtre africain francophone sous contrôle	15
1.1.4 La décolonisation libère les peuples et l'art théâtral	17
1.2 L'émancipation du théâtre africain dans les années 1960.....	18
1.2.1 La revalorisation de l'identité africaine à travers le théâtre historique.....	19
1.2.2 Les travers des sociétés africaines épinglés par la satire de mœurs	22
1.3 Le développement du théâtre durant les années 1970	24
1.3.1 Le théâtre satirique	24
1.3.2 Le contournement de la censure par le théâtre.....	25
1.3.3 Le théâtre, lieu d'expression d'un contre-pouvoir	28
1.3.4 Genèse d'une réflexion sur la dramaturgie africaine.....	29
 2 les années 1980 : Un théâtre en quête identitaire	 33
2.1 L'engagement d'une réflexion sur l'identité culturelle et le théâtre	33
2.1.1 Remise en cause de l'usage de la langue française	34
2.1.2 Remise en cause de la forme théâtrale occidentale.....	35
2.2 L'affranchissement du théâtre par un retour à la tradition.....	36
2.2.1 Le recours à la tradition sacrée.....	36

2.2.2 Le recours à la culture profane	38
2.2.3 Apports et ambiguïtés de ce retour à la tradition	39
2.3 Le théâtre africain à l'heure de la mondialisation des échanges culturels	42
2.3.1 La multiplication des échanges culturels et des migrations.....	42
2.3.2 La reconnaissance et le politique	43
2.3.3 Un maternage douteux.....	44
2.3.4 Des effets de l'ouverture au monde à la fin des années 1980	45
2.4 L'émergence de nouvelles dramaturgies.....	46
2.4.1 De nouvelles thématiques	47
2.4.2 De nouvelles approches dramaturgiques.....	49
Bibliographie	54

AVANT PROPOS

Lorsque j'ai découvert les textes dramatiques de Caya Makhélé, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko, j'ai été frappée par leur modernité, par la violence qui s'en dégageait.

La construction complexe de ces pièces, dont les personnages émiettés sont porteurs de fables déstructurées, m'a interpellée. Les brouillages de pistes, les dédales d'où surgissent une profusion de sens et de références, m'ont interpellée.

J'ai été impressionnée par ces pièces-ballades qui empruntent des méandres, dont on ne pressent pas l'issue.

Au fil des lectures, je dois avouer que je savais de moins en moins comment parler de ces écritures, venues d'ailleurs et d'ici.

Parmi ces pièces, La Fable du cloître des cimetières, de Caya Makhélé, fut, pour moi, une expérience : longtemps j'ai été dans l'incapacité d'en donner une lecture cohérente ; dès que j'ouvrais une piste, d'autres se profilaient, sans que je puisse complètement les englober dans ma première piste. Il y avait une succession de strates. Comment rentrer dans ce labyrinthe ?

Mes rencontres et des entretiens avec des auteurs africains au cours de mes séjours au Festival International des Théâtres Francophones à Limoges, et un voyage en Afrique de l'Ouest, au cours duquel j'ai pu interviewé des personnalités du théâtre au Mali, Burkina Faso et Bénin, ainsi que ma collaboration à deux créations théâtrales du metteur en scène Hermas Gbaguidi, m'auront permis de mieux appréhender ces nouvelles dramaturgies africaines et plus particulièrement, la pièce de Caya Makhélé.

INTRODUCTION

De nouvelles dramaturgies africaines francophones émergent à la fin des années 1980 et se développent dans les années 1990 : La Fable du cloître des cimetières, pièce de l'auteur congolais Caya Makhélé témoigne de cette évolution.

Ce mémoire porte plus particulièrement sur des textes dramatiques écrits en français par des auteurs africains. Il ne s'agit pas de la pratique théâtrale africaine francophone.

En effet, des écarts existent entre l'évolution de la dramaturgie et celle de la pratique artistique dans ces pays africains francophones, du fait notamment des problèmes liées à l'édition. Parfois, malgré un important succès public, certaines œuvres dramatiques sont éditées très tardivement, voire jamais, ce qui ne permet pas une visibilité de l'évolution réelle de la dramaturgie.

De surcroît, les pièces éditées rencontrent souvent des obstacles à leur diffusion en Afrique. Parmi ces obstacles, le coût important que représente l'achat d'un livre, et par conséquent, la faible circulation de ces textes. Ceux-ci diffèrent, voire rendent impossibles, certaines rencontres entre les textes et le public.

Puisqu'il s'agit du théâtre d'Afrique noire « francophone », nous ne nous étendrons pas sur les théâtres africains en langues vernaculaires, qu'elles soient anciennes ou contemporaines, ni ne débattrons sur la nomination et le degré de théâtralité de ces formes spectaculaires appelées « théâtre », « para-théâtre »... Néanmoins, nous les évoquerons car leurs dramaturgies particulières et leur théâtralité sont une source d'inspiration pour les artistes africains.

Enfin, le champ d'étude est limité par le critère linguistique, en l'occurrence la langue française. Mais d'autres critères pourraient être suffisamment pertinents pour fonder un corpus, telle l'identité religieuse ou l'environnement.

D'autre part, si la littérature française, et par conséquent, les textes dramatiques français, occupent le centre linguistique et culturel de l'espace francophone, pour autant les auteurs africains n'ont pas pour seul centre d'autorité la littérature française et son théâtre. Ainsi Jean-Marie Grassin écrit dans Francophonie et identités culturelles : « Rappporter ces littératures à un centre commun parce qu'elles utilisent la même langue [...] reviendrait à nier leur différence, leur spécificité, leur identité... »¹. En d'autres termes, la langue française, outil apporté par la colonisation, ne doit plus s'analyser et se penser, comme un outil niant la singularité et la dualité culturelle des nouvelles dramaturgies africaines francophones. Ainsi, cette identité linguistique correspond-elle à notre recherche, dans la mesure où elle est le lieu d'une appropriation, d'une réflexion.

En l'occurrence, notre étude portera sur une pièce de Caya Makhélé, La Fable du cloître des cimetières², pour illustrer l'évolution significative du théâtre d'Afrique noire francophone apparu à la fin des années 1980.

De part son parcours artistique, mais aussi du fait de son action continue pour une meilleure reconnaissance des auteurs africains francophones, Caya Makhélé est un auteur reconnu.

Poète, journaliste, romancier, dramaturge... Caya Makhélé écrit aussi bien pour les adultes que pour les enfants. Son enfance urbaine, ses relations privilégiées avec son grand-père, ses voyages en Occident, et son installation en France, en font un homme de « l'entre deux ». Cette dualité, partagée par nombre de dramaturges qui ne cessent de faire des aller-retours entre deux continents, imprègnent ses textes. Son parcours est aussi marqué par son amitié avec Sony Labou Tansi, dont les œuvres et les engagements ont participé aux bouleversements dramaturgiques qui nous intéressent. D'autre part, dès le début de sa carrière, l'engagement de Caya Makhélé est immédiat pour la reconnaissance des auteurs africains francophones. Il crée le « Cercle littéraire de Brazzaville », devient directeur de collection pour la littérature étrangère aux éditions « Autrement » avant de créer sa propre revue « Equateur » en 1986. Conscient de l'importance de la critique et de l'édition pour l'émergence de

¹ GRASSIN, Jean-Marie. L'Emergence des identités francophones. In *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Karthala, 1999, p. 302.

² MAKHELE, Caya. *La Fable du cloître des cimetières*. Paris : L'Harmattan, 1995.

ces auteurs africains francophones, il intègre l'édition à son parcours professionnel. Cette démarche aboutit en 1997 à la création de sa propre maison d'édition « Acoria », qui signifie la « rencontre », qui a pour but d'« aider à faire reconnaître des auteurs ayant une démarche particulière, mais aussi une vision renouvelée de leur environnement, mettant en valeur la multiplicité des visions créatrices et esthétiques des cultures considérées comme différentes... »³.

Caya Makhélé allie donc une démarche solitaire, qu'est l'écriture, à une volonté plus collective, celle d'une reconnaissance critique et publique des œuvres dramatiques africaines. Sa connaissance du milieu théâtral et de ses auteurs en font un « capteur » privilégié.

Il est également le premier auteur africain à être invité à la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon pour participer à une résidence d'écriture. De ce moment provençal naît La Fable du cloître des cimetières, en 1989, qui remporta un succès public et critique. Cette pièce écrite dans un cadre bien spécifique, fera l'objet d'une réécriture, quatre années plus tard.

Le personnage principal de cette fable, Makiadi, est un être déchu, clochardisé.

Le « fantôme » d'une femme, Motema, va redonner sens à sa vie en lui déclarant son amour pour lui, un amour qui l'a amenée jusqu'au suicide. Elle lui demande de la faire revivre. La Fable du Cloître des cimetières raconte cette quête orphique, cette traversée entre la vie et la mort, entre la réalité et l'imaginaire, entre la réalité et le mythe.

Les thèmes identitaires développés dans cette pièce, ainsi que sa structure labyrinthique illustrent bien l'émergence de ces dramaturgies « hors-normes ». Notre analyse se basera sur la seconde mouture du texte, éditée par L'Harmattan⁴.

L'analyse s'appuiera également sur d'autres textes, pour la plupart écrits en résidence et ayant également fait l'objet d'une réécriture, qui sont constitutifs de cette avant-garde novatrice.

³ RESNICK LEJEUNE Evelyne. (Page consultée le 15 mai 2002). Acoria, une maison d'édition sous le signe de la Rencontre. Entretien avec Caya Makhélé, [En ligne]. <http://decliv.com/synopsis/nouv-caya.htm>

⁴ op. cit.

Ces dramaturgies « émergentes » témoignent de la rupture avec la dramaturgie africaine antérieure.

Le changement tient du fait que les dramaturges assument pleinement leur parole individuelle, leur imaginaire propre, leur vision du monde. Elle tient aussi à la revendication particulière de leur liberté d'expression, que ce soit dans le traitement des sujets, de la langue mais aussi de la dramaturgie. Les dramaturges prennent appui sur leur culture ancienne et présente, mais aussi sur ce qu'ils découvrent à travers les voyages, ce qui fait entrer ces dramaturgies dans une maturité artistique. Et par là même, ils entrent en dialogue avec les autres dramaturgies francophones, notamment françaises.

A travers leurs œuvres se dessinent également une volonté de « renaissance », qui s'exprime par une quête identitaire. Ils sont conscients que la civilisation africaine ne peut leur apporter l'Histoire qui permettrait de donner sens à l'évolution de leur civilisation, perdue à jamais par les ruptures historiques consécutives, mais aussi parce que le mode oral de leur civilisation ne permettait qu'une mémoire mythique de ce passé. Assumant cette perte, ils bâtissent leurs mondes dramatiques sur ce « vide », sur les antagonismes de leur situation présente.

C'est donc une quête identitaire ouverte sur le monde, la tentative de répondre pour chacun à « qu'est-ce qu'être africain dans le monde aujourd'hui ? »

Il s'agit d'une position très particulière, puisque les dramaturges se cherchent à travers un outil issu d'une rupture historique.

Enfin, il s'agit d'une dramaturgie jeune, encore peu analysée, d'un théâtre dont la reconnaissance reste en France difficile, même si quelques personnalités du théâtre en Afrique comme en France l'explorent et le diffusent.

De fait, l'implantation du théâtre occidental en Afrique francophone est relativement récente : L'arrivée du théâtre français s'inscrit dans un ensemble de « ruptures » historiques vécues par l'Afrique que sont l'esclavage, les invasions pré-coloniales, la colonisation... Son arrivée est concomitante avec l'évangélisation et la scolarisation.

Les écrits sur le théâtre s'accordent pour désigner cette période, comme le début de l'histoire du théâtre d'Afrique noire francophone. Pourtant, cette naissance ne va pas

de soi. L'évolution de ce théâtre, ainsi que les questionnements qu'il a suscité tout au long des années, le prouvent.

C'est aussi un lieu de rencontre, de confrontation entre deux mondes culturels, et c'est dans le contexte des décolonisations que le théâtre a pris un réel essor, qu'il a conquis les foules. Cet art, d'origine occidentale, a été choisi pour prendre en charge l'Histoire.

Pour autant, ce théâtre a-t-il été assimilé en tant qu'acte culturel africain ? En d'autres termes, on peut se demander si l'histoire de ce théâtre nouvellement implanté annonce l'émergence des nouvelles dramaturgies.

Par ailleurs, le théâtre témoigne de la société dont il est issu, qu'il se veuille pédagogique ou visionnaire. Eminemment politique, il témoigne des aspirations d'un peuple, de ses doléances ou encore de ses déboires. De ce fait, on peut se demander dans quelle mesure l'histoire des pays africains francophones et les bouleversements du monde depuis les décolonisations influent sur l'évolution de ce théâtre francophone.

Fort est de constater que nombreux sont les dramaturges africains à s'être engagés politiquement dans leurs œuvres, et ce depuis les décolonisations. En puisant dans les épopées historiques ou dans le patrimoine spectaculaire, en dénonçant certaines mœurs ou les déviances d'hommes politiques, le théâtre d'Afrique noire francophone est toujours apparu éminemment politique, contournant au besoin la censure. Mais cet engagement est-il encore présent, et si oui, quels en sont les enjeux ?

Ainsi ces dramaturgies ont un aspect novateur tant en ce qui concerne le traitement du personnage et de l'espace-temps qu'en ce qui concerne les moyens dramatiques mis en œuvre pour rendre compte du « malaise ». Bien que chaque auteur développe individuellement son univers propre, existe-t-il des récurrences structurelles ou dramaturgiques propres à leurs recherches ?

La première partie de ce mémoire sera donc consacrée à l'histoire de ce théâtre depuis la colonisation jusqu'au « tournant ». Cette historiographie du théâtre d'Afrique noire francophone a pour but de situer les nouvelles dramaturgies par

rapport aux anciennes productions, de comprendre les courants successifs qui ont aboutis à l'émergence de cette avant-garde. La seconde partie sera consacrée à la pièce de Caya Makhélé. La Fable du cloître des cimetières, qui mise en perspective avec les pièces d'autres auteurs africains francophones, nous permettra d'illustrer certains aspects novateurs de ces dramaturgies. Nous nous appuierons sur l'étude du thème de la quête identitaire et du thème de l'hybridité pour rendre compte de leurs spécificités.

1 L'ESSOR DU THEATRE D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE

1.1 L'instrumentalisation de l'art théâtral par l'impérialisme colonial

« L'expansion de l'Europe du XVIe au XXe siècle a été l'un des événements les plus importants de l'histoire de l'humanité. Elle a revêtu des formes diverses : émigration, diffusion des techniques, volonté d'hégémonie culturelle, exportation de capitaux, colonisation »⁵. La grande phase de l'expansion impérialiste commence entre 1870 et 1880.

1.1.1.1 Les pratiques théâtrales comme mode d'apprentissage

Dans un premier temps, la mission civilisatrice fut remplie par des missionnaires catholiques : déjà en 1841, le gouvernement français fit appel aux Frères de Ploërmel pour instruire de jeunes sénégalais. La Société des Missionnaires d'Afrique, créée en 1868 par le Cardinal Lavignerie, est reconnue par l'Etat français comme Association enseignante de Notre-Dame d'Afrique. Les missionnaires catholiques, appelés Père Blancs et Sœurs Blanches, dispensent un enseignement général et religieux à leurs élèves, de même que des missionnaires protestants, puis à partir de 1919 des missionnaires de toute confession.

Les missions catholiques et protestantes, implantées sur le continent africain, se chargent de l'enseignement de la culture, de la religion, de la morale chrétienne et de la langue française en utilisant, entre autre, le théâtre. Ils créent ainsi des situations de dialogues en exploitant la dimension mobilisatrice des jeux de scènes, notamment de la dramaturgie médiévale des Mystères.

Chaque fête religieuse devint également l'occasion de reproduire des scènes bibliques ou historiques mettant notamment en scène les Rois mages ou la passion de Jeanne d'Arc. Ce théâtre n'avait pas d'ambition artistique ou créatrice, ces sketches

⁵ BRUHAT, Jean. Colonisation. *In* Encyclopédie Universalis, Tome 6, 1995, p.120.

et ces saynètes, joués dans les écoles, n'étaient que des supports servant l'action d'évangélisation et de civilisation. Dans ces écoles religieuses et au sein des groupes de jeunes, pouvant être apparentés aux scouts, se sont peu à peu créées des associations culturelles qui réunissaient des élèves et leurs aînés autour de lectures publiques, de rencontres, de débats, de conférences et de pièces de théâtre. Robert Cornevin souligne dans son ouvrage consacré au théâtre d'Afrique noire francophone que « jusqu'au début du siècle, ces quelques saynètes constituent l'essentiel des représentations qui certes se passent en Afrique, mais ne concernent que rarement des sujets locaux »⁶. Un grand nombre de jeunes comédiens furent formés par ces religieux, mais les premiers dramaturges africains sont, eux, issus de l'école laïque et républicaine.

1.1.2 Les prémisses d'un nouveau théâtre africain

La pratique théâtrale fut introduite dans les écoles laïques, créées suite à la loi française de 1905 sur la séparation de l'église et de l'état, qui servaient le même dessein que les écoles catholiques de diffusion de la civilisation occidentale. L'enseignement laïc privilégia donc l'étude des auteurs classiques tels que Molière, Racine, et considéra aussi la dimension récréative du théâtre en mettant au programme des pièces d'auteurs de Vaudeville tels que Labiche et Feydeau ou encore un auteur tel Courteline. Cette pratique originale d'études d'auteurs plus contemporains fut développée, plus particulièrement, par Charles Béart alors directeur de l'Ecole Primaire Supérieure de Bingerville, une ville située près d'Abidjan. En 1931, ayant remarqué la qualité des improvisations spontanées d'élèves, il eut l'idée d'initier ceux-ci à l'écriture théâtrale.

Charles Béart poursuivit ses activités théâtrales quand il partit en 1935 au Sénégal, pour devenir professeur à l'Ecole Normale d'instituteurs William-Ponty⁷ ; il poussa ses élèves à écrire leurs propres textes. L'engouement fut tel que le Théâtre de William-Ponty devint une véritable institution évoluant avec une troupe ayant son propre répertoire, son public et son lieu de représentation. Deux années plus tard vint

⁶ CORNEVIN, Robert. Le Théâtre en Afrique Noire et à Madagascar. Paris : Le livre africain, 1970, p.45.

⁷ « Considérée alors comme la clé de voûte du système d'éducation colonial, cette école avait pour vocation de former "les auxiliaires qualifiés dont nous avons besoins" et de réaliser une culture franco-africaine grâce à la création, entre autre, d'un théâtre d'Afrique Noire », extrait de LEON, Antoine. Colonisation enseignement et éducation. Paris : L'Harmattan, 1991, p.279.

la reconnaissance puisque la troupe fut invitée à présenter à l'Exposition Internationale de Paris deux pièces : « l'une dahoméenne, Sokamé, évoque le problème de la sécheresse et le sacrifice de la jeune vierge dahoméenne au serpent maître des eaux [...] l'autre ivoirienne, Les Prétendants rivaux, plutôt du style d'une farce... »⁸.

Un nouveau théâtre voit alors le jour car les œuvres empruntent certains aspects à la culture africaine dans la mesure où « elles laissent une large place à l'improvisation et à la création collective, comme dans les spectacles traditionnels »⁹ et portent en même temps la marque de « l'influence européenne, puisqu'elles sont jouées en français, pour un public majoritairement français et qui regarde sans participer au spectacle »¹⁰.

La naissance de ce nouveau théâtre est concomitante de l'émergence d'une littérature dramatique africaine écrite en langue française. Des auteurs tels que Bernard Dadié, Amon d'Aby et Bakary Traoré furent les précurseurs d'une littérature dramatique, laquelle demeurait toutefois encore sous contrôle.

1.1.3 Le théâtre d'Afrique noire francophone sous contrôle

Les premières pièces dramatiques d'Afrique noire francophone, s'inspirant de l'histoire et de la tradition africaine, sont « destinées avant tout à un public européen, elles ont vraisemblablement une dimension plus folklorique que réellement authentique »¹¹. Cela s'explique en partie par la méthode de collectage et d'écriture car « pendant les grandes vacances, les élèves étaient tenus d'enquêter dans le milieu traditionnel, dont ils étaient majoritairement issus, et ils devaient rédiger de courtes monographies sur les coutumes et les usages jugés les plus significatifs. Ce matériel ethnographique permettait ensuite d'écrire et de monter des pièces jouées lors de la fête de fin d'année, sur une scène, en présence du corps enseignant et des membres de la bourgeoisie noire locale. »¹². Le théâtre ne constitue pas un espace libérateur ni un lieu de revendication identitaire et sociale, permettant à chaque élève de célébrer la culture de son groupe d'appartenance ethnique, mais participe au discours colonial.

⁸ *Op. cit.*, p.63.

⁹ Théâtre francophone d'Afrique noire, *BT2*, Novembre 1990, n°231, p.10.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Idem.*, p. 11.

¹² CHEVRIER, Jacques. Littératures d'Afrique noire de langue française. Paris : Nathan, 1999, p.83.

Plusieurs raisons expliquent l'incapacité du théâtre d'Afrique noire de se libérer du joug de la colonisation.

Il y a d'abord la méthode d'écriture employée qui présente maintes aspects pervers, ce que dénonce le dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé dans son ouvrage consacré au théâtre ivoirien. Il explique que le fait de privilégier les spécificités de chacun ne permet pas de faire jouer la pièce en dehors de la culture dont elle est issue, par exemple l'œuvre d'un auteur Sénoufo ne pourra pas être mise en scène et jouée par des Baoulés. La notion d'un théâtre panafricain n'existe pas encore « pour la simple raison que les références culturelles, politiques et historiques (authentiques) ne peuvent être comprises »¹³ par des personnes n'appartenant pas à la même culture, ce qui entraîne le théâtre vers une forme tribale voulue par les autorités françaises qui usaient du stratagème de la division afin de mieux régner.

De plus, il existait une forme de censure puisque chaque texte devait être soumis à la correction des enseignants, serviteurs de l'idéologie coloniale. Les élèves subissant cette censure ou s'autocensurant ne purent écrire, à cette époque, que des pièces à caractères historiques où est mise en exergue une critique de leurs mœurs comme le souligne Koffi Kwahulé : « ...la coutume est toujours exposée avec rigueur, sans fantaisie, sans déformation et sa dimension rétrograde, malsaine est exhibée »¹⁴. La rigueur de la censure ne permit pas à ces auteurs de remettre en question l'ordre établi par les autorités coloniales, alors qu'émergent, depuis les années 1930, le mouvement de la Négritude¹⁵ et concomitamment celui des luttes anticolonialistes.

Les missionnaires et les professeurs, qui étaient les vecteurs de l'idéologie coloniale, en ignorant, et souvent en réprimant, les formes spectaculaires locales, et en imposant une esthétique occidentale, marquèrent les débuts du théâtre d'Afrique noire francophone par des principes infantilisants. Cette thèse est défendue par Caya Makhélé quand il parle d'un théâtre : « Infantile dans ses balbutiements, infantile par

¹³ KWAHULE, Koffi. Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 45.

¹⁴ *Idem*, p. 17.

¹⁵ Le mouvement de la Négritude, apparu dans les années 1930, est le fait d'étudiants africains envoyés à Paris pour parfaire leurs connaissances. Ces étudiants nourris de la littérature contestataire des Américains du mouvement *New Negro*, avaient compris le parti qu'ils pouvaient tirer de ces valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité apprises « par cœur », comme des lois en vigueur dans la métropole. Ils ont pour nom Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas, Bigaro Diop, René Ménil... Les yeux grands ouverts sur la condition faite au « nègre », ils prirent la plume comme arme dans des revues telles *Légitime Défense* et *L'étudiant Noir*.

l'imposition d'une esthétique, à l'exemple du directeur de cette école conseillant à ses élèves de monter des spectacles "au plus près du goût européen" »¹⁶.

1.1.4 La décolonisation libère les peuples et l'art théâtral

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, la montée des revendications nationales, ainsi que la nouvelle situation politique, influent sur les politiques éducatives des puissances coloniales françaises et belges.

Au cours de cette guerre, des centaines de milliers de tirailleurs de l'Afrique noire francophone participent à l'effort de guerre, « et dans le mépris bestial où Hitler englobait les autres Blancs et les Noirs, ces derniers découvraient subitement leur propre valeur et atteignaient du même coup la stature et le statut des chevaliers d'une cause traçant la vraie ligne de démarcation entre les hommes : celle de la dignité humaine »¹⁷. La reconnaissance de la contribution à l'effort de guerre que constitua la Conférence de Brazzaville en 1944, apporte des espoirs aux intellectuels anti-colonialistes. Peu après la guerre, les puissances coloniales affaiblies, confrontées à l'émergence des super-puissances américaine et soviétique, toutes deux hostiles aux empires coloniaux, et confrontées aux flambées nationalistes africaines sont acculées à réajuster leurs politiques coloniales ; ainsi en 1946, l'indigénat est aboli.

Cette situation influe sur les politiques éducatives des puissances coloniales françaises et belges, qui accélèrent les processus de scolarisation. A partir de 1949, année où prend fin le théâtre de William Ponty, le théâtre, moins surveillé, va très vite emprunter les chemins de la contestation des réalités coloniales ; le guinéen Fodéba Keita s'insère dans le mouvement anti-colonialiste. Mais l'administration coloniale française résiste à la poussée anti-colonialiste « en confisquant de nouveau la dramaturgie pour mieux la surveiller. »¹⁸. A partir de 1952, dans toutes les grandes villes des colonies, des Centres culturels sont construits (en 1955, plus de 117 Centres sont créés). Deux grands concours annuels, l'un de théâtre, l'autre entre dramaturges, sont mis en place. Si cette institutionnalisation du théâtre donne un élan nouveau au théâtre en Afrique noire francophone, elle permet principalement de contenir une dramaturgie de contestation.

¹⁶ MAKHELE, Caya. Les Voies du théâtre contemporain en Afrique. *Alternatives théâtrales*, Juin 1995, n°48, p. 5.

¹⁷ KI-ZERBO, J. Cité par NGAL, George. « Lire... » le Discours sur le colonialisme. Paris, Dakar : Présence africaine, 1994, p.16.

¹⁸ DIAKHATE, Ousmane. Culture traditionnelle et influences européennes dans le théâtre négro-africain moderne. Th. 3^ec. : Montpellier 3 : 1984, p. 96.

Les intellectuels africains affirment leurs singularités culturelles et la volonté de prendre leur destin en main dans leurs ouvrages comme dans leurs combats politiques, tandis que les peuples se soulèvent. Les grèves, émeutes et mutineries, traduisant les impatiences populaires, sont réprimées sauvagement par les pouvoirs coloniaux. A partir de 1958, année du référendum pour l'autodétermination, jusqu'à 1962, les territoires colonisés accèdent à l'indépendance, l'Afrique noire francophone se partage en dix-sept Etats.

Les indépendances conquises libèrent le théâtre qui peut désormais s'inscrire complètement dans la réalité. Dramaturges, metteurs en scène et comédiens oeuvrent ensemble à la dénonciation des stigmates physiques et psychologiques laissés par les colonisateurs, ainsi qu'à la réhabilitation culturelle de l'homme noir. Avec l'enthousiasme que procure l'autonomie fraîchement retrouvée, les auteurs créent librement et les premières troupes de théâtre mettent en scène de nouvelles pièces, sans se soucier de savoir si cet outil artistique est adapté à leurs revendications.

1.2 L'émancipation du théâtre africain dans les années 1960

Dans les années 1960, le théâtre, issu des écoles coloniales, se développe principalement dans les villes où des lieux sont construits pour l'accueillir et où des festivals sont organisés. L'apparition d'un théâtre essentiellement historique répond au besoin impulsé par le développement du mouvement de la Négritude pour revaloriser la culture africaine, ses traditions et son histoire. Les auteurs réhabilitent la mémoire des grands chefs guerriers résistants, et font du théâtre un lieu de règlement de compte avec les anciens colonisateurs. Parallèlement, le théâtre se veut porteur d'un message d'espoir pour inciter les peuples à construire leur propre avenir. Les auteurs, témoins du changement de leurs sociétés, remettent en question, voire dénoncent, certaines mœurs nouvelles et certains aspects de la tradition : la satire de mœurs prend peu à peu de l'ampleur pour s'imposer finalement dans les années 1970.

1.2.1 La revalorisation de l'identité africaine à travers le théâtre historique

Le théâtre francophone africain des années 1960, héritier de la politique culturelle coloniale, se joue essentiellement dans les villes et reste du domaine des scolaires qui évoluent dans des associations et dans des cercles. Il se développe rapidement et devient un lieu privilégié de la parole pour atteindre les masses populaires. Divers Etats comprennent l'importance de l'art théâtral et se dotent de structures culturelles, ainsi naissent en 1963, le Théâtre National Congolais et l'Institut National des arts à Bamako (Mali) où l'on dispense l'enseignement dramatique, et en 1965 le Théâtre Daniel Sorano à Dakar (Sénégal).

Des festivals d'arts éclosent également en Afrique francophone, ainsi la première édition du Festival Mondial des Arts Nègres se tient en 1966 à Dakar et est considérée comme « l'acte historique qui consacre le mouvement de la négritude »¹⁹, mais la seconde édition ne se déroule qu'onze années plus tard à Lagos (Nigeria). L'Afrique noire n'est pas la seule à organiser des festivals, en effet le Festival Culturel Panafricain se déroule au Maghreb, en 1969 à Alger. Ces manifestations, qui réunissaient toutes les disciplines artistiques, contribuèrent à la reconnaissance et au rayonnement de la culture africaine sur un plan international. Ces rencontres culturelles favorisèrent, également, les échanges entre artistes ainsi que la circulation des œuvres et des spectacles dans divers pays.

Les dramaturges africains des années 1960 créent donc avec l'ambition de réhabiliter leur patrimoine culturel et de revaloriser leur identité culturelle. En effet, pour eux, l'essentiel consiste à se réapproprier l'histoire, à accéder au droit à la mémoire, afin de recomposer une identité culturelle annihilée par les autorités coloniales, dont ils souhaitent faire le procès. L'auteur Michèle Rakotoson insiste sur la douleur qu'implique la réalisation d'une telle démarche : « car parler du continent noir, de son histoire, de sa culture, c'est aussi se retrouver face à l'occultation d'une mémoire, c'est tomber sur des zones de silences. Et elles sont nombreuses. Dans la mémoire collective négro-africaine, le temps des travaux forcés, des guerres occultes, des victimes cachées, des frontières reniées est encore vivace [...] et reviennent dans la conscience les termes : sauvages, arriérés ou plus récemment sous-développés, acculturés. »²⁰.

¹⁹ NGANDU, Nkashama Pius. Ruptures et écritures de violence. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 95.

²⁰ RAKOTOSON, Michèle. Identité et pouvoir dans le théâtre contemporain en Afrique. *Alternatives théâtrales*, Juin 1995, n°48, p.16.

Le théâtre quasiment tribal sous le joug des Européens devient fortement panafricaniste. Les dramaturges se saisissent des grandes figures de la résistance pour en faire des symboles forts capables d'exhorter l'homme noir à poursuivre le combat afin qu'il reconquiert toute sa dignité. Ils utilisent la force fédératrice de ces héros pour contrebalancer la force dévastatrice du « mythe nègre » propagé durant la colonisation. Ils se servent du théâtre comme d'une arme ce qu'explique Marie-José Hourantier. : « une arme de combat comme il l'avait été dans tous les moments de l'histoire occidentale : il fallait enfin s'exprimer, crier ses refus, nommer ses adversaires .»²¹. Les auteurs africains, conscients de la portée politique de l'œuvre dramatique, emploient « un langage direct collant aux réalités présentes qu'ils devaient rendre sous une forme qui ne s'embarrassait d'aucun artifice »²².

Les dramaturges africains sont portés par l'ambition de réhabiliter leur patrimoine culturel et de revaloriser leur identité culturelle. Pour ce faire, ils créent de grandes épopées historiques principalement dans les années 1960 et la première moitié des années 1970. Les auteurs font des grandes figures de la résistance à la pénétration coloniale des personnages de théâtre héroïques. Ainsi Béhanzin²³ devient le personnage principal de la pièce Kondo le requin²⁴ du béninois Jean Pliya, Ali Bouri Ndiaye²⁵ celui de L'exil d'Alboury²⁶ du sénégalais Cheikh N'Dao, Lat Dyor Diop²⁷.

Les dramaturges ne prennent pas nécessairement une figure de leur peuple. Par exemple, l'ivoirien Bernard Zadi Zaourou prend comme personnage principal de Les Sofas²⁸ Samori Touré²⁹. Ceci est frappant lorsqu'on considère les productions dramatiques que le guerrier zoulou Chaka³⁰ inspira : il fit l'objet d'un véritable culte

²¹ HOURANTIER, Marie-José. Du rituel au théâtre-rituel. Paris : L'Harmattan, 1984, p. 7.

²² *Ibidem*.

²³ Roi du Dahomey (actuel Bénin) vers 1890.

²⁴ PLIYA, Jean. Kondo le requin. Paris : ORTF/D.A.E.C., 1967.

²⁵ Ali Bouri Ndiaye, devenu roi du Djolof (partie de l'actuel Sénégal) en 1875 s'opposa à la France, il perdit la bataille de Gilé et dû signer un traité de protectorat avec la France en 1889.

²⁶ N'DAO, Cheikh. L'Exil d'Alboury. Paris : P. J. Oswald, 1967.

²⁷ Lat Dyor Diop, devenu roi du Cayor (partie de l'actuel Sénégal) en 1862 et fût un des principal adversaire de l'implantation française.

²⁸ ZADI ZAOUROU, Bernard. Les Sofas. Paris : P. J. Oswald, 1975.

²⁹ Samori Touré, de l'ethnie Malinké, fonda au cours de la seconde moitié du XIXe siècle un empire situé à l'est de l'actuelle Guinée-Conakry, il opposa une longue résistance à l'armée française.

³⁰ Le roi Chaka créa un empire situé à la pointe sud du continent africain, il fut défait par les armées britanniques en 1879.

dont témoignent les pièces suivantes : La Mort de Chaka³¹ du malien Seydou Badian, Amazoulou³² et Chaka³³ des guinéens Condetto Nenekhaly Camara et Djibril Tamsir Niane, Les Amazoulous³⁴ de l'ivoirien Abdou Anta Kâ, Le Zulu³⁵ du congolais Tchicaya U'Tam'Si, Chaka ou le roi visionnaire³⁶ de Marouba Fall.

Ces icônes emblématiques de résistants sont, pour reprendre les termes de l'écrivain Koffi Kwahulé, « l'incarnation du nationalisme noir »³⁷ et grâce à elles, le théâtre devient un miroir renvoyant une image flatteuse aux peuples africains.

Ce théâtre, qui exploite des thèmes historiques, sert donc des intérêts politiques en participant activement « à la création de mythes qui galvanisent le peuple et le portent en avant »³⁸ selon l'expression du dramaturge sénégalais Cheikh N'Dao. Ce genre théâtral épique souleva l'engouement public africain et gagna même celui des peuples issus de la diaspora d'Afrique noire. Le dramaturge Koffi Kwahulé en donne quelques exemples : « en Amérique, l'Africain-américain LeRoi Jones écrit en 1966 *Le Bateau d'esclaves* qui raconte l'histoire d'une révolte d'esclaves sous la direction du révérend Nat Turner. Le Martiniquais Aimé Césaire mythifie en 1963 Christophe (en insistant sur ses dérives totalitaires) dans *La Tragédie du roi Christophe*. En 1961, à la gloire de Toussain Louverture, le Haïtien Edouard Glissant écrit *Monsieur Toussaint*. »³⁹

D'autres combattants, plus contemporains, rejoignent eux aussi le panthéon dédié aux héros de cette nouvelle mythologie. Aimé Césaire notamment glorifie la mémoire de Patrice Lumumba, premier ministre du Congo-Kinshasa assassiné en 1961, dans sa pièce Une saison au Congo⁴⁰ car « à travers cet homme, homme que sa

³¹ BADIAN, Seydou. *La Mort de Chaka*. Paris : Présence africaine, 1961.

³² CAMARA, Condetto-Nenekhaly. *Amazoulou*. Honfleur ; Paris : P. J. Oswald, 1970.

³³ TAMSIR NIANE, Djibril. *Chaka*. Honfleur : P. J. Oswald, 1971.

³⁴ ANTA KA, Abdou. *Les Amazoulous*. Paris : D.A.E.C.1972.

³⁵ U'TAM SI, Tchicaya. *Le Zulu*. Paris : Nubia, 1977.

³⁶ FALL, Marouba. *Chaka ou le roi visionnaire*. Paris : R.F.I, 1979.

³⁷ KWAHULE, Koffi. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 22.

³⁸ N'DAO, Cheikh. Cité par CHEVRIER, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan, 1999, p. 84.

³⁹ KWAHULE, Koffi. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 19.

⁴⁰ CESAIRE, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris : Seuil, 1974.

stature même semble désigner pour le mythe, toute l'histoire d'un continent et d'une humanité se joue de manière exemplaire et symbolique. »⁴¹.

1.2.2 Les travers des sociétés africaines épinglés par la satire de mœurs

Pour pouvoir aborder un passé proche, encore bien douloureux, les dramaturges africains se tournent vers un passé plus lointain, qu'il leur faut reconstituer au préalable. En effet, les structures de sociétés africaines sont à reconstruire et la culture a été bouleversée par un contact forcé et prolongé avec la culture occidentale, d'où la naissance un phénomène d'acculturation qui a engendré des changements de valeurs et de comportements.

Les auteurs, témoins de ces mutations, analysent les conflits qui en résultent et écrivent des satires de mœurs en adoptant un ton résolument comique. Certaines pièces remettent en question le bien fondé de certaines traditions : Trois prétendants et un mari⁴², du camerounais Guillaume Oyono dénonce la coutume de la dot car l'héroïne, Juliette : « refuse d'être vendue à un homme qu'elle n'a pas choisi »⁴³. Dans La marmite de Koba-Mbala⁴⁴ le congolais Guy Menga incrimine : « la cruauté qu'on fait subir aux jeunes dans la cité de Kokambala. Pour des délits parfois sans gravité, ils étaient condamnés à être enterrés vivants sur la place du marché. Tandis que les vieux ne passent pas par le même châtement »⁴⁵, ce que Jacques Chevrier définit comme : « symbole et enjeu de la lutte qui oppose la gérontocratie villageoise à une jeunesse rebelle, désireuse de s'affranchir de son encombrante tutelle »⁴⁶. Guy Menga reçu pour cette pièce le premier Grand Prix du Concours inter-africain, organisé par l'Office de coopération radiophonique (OCORA), en 1968, ainsi que pour son autre pièce L'Oracle⁴⁷, qui remet en cause la tradition du mariage arrangé. D'autres pièces dénoncent les mœurs des nouveaux blancs « auxiliaires d'un pouvoir inféodé aux grandes puissances, techniciens et conseillers spécialisés en

⁴¹ Cité par CHEVRIER, Jacques. Littératures d'Afrique noire de langue française. Paris : Nathan, 1999, p. 84.

⁴² OYONO, Guillaume. Trois prétendants et un mari. Yaoundé : Clé, 1964.

⁴³ Théâtre francophone d'Afrique noire, BT2, Novembre 1990, n°231, p. 17.

⁴⁴ MENGA, Guy. La Marmite de Koka-Mbala. Paris : ORTF / D.A.E.C., 1969.

⁴⁵ Maison d'édition CLE. (Page consultée le 12 Août 2002). Site de son catalogue, [En ligne]. www.wagne.net/cle/catalogue/theatre.htm

⁴⁶ CHEVRIER, Jacques. Littératures d'Afrique noire de langue française. Paris : Nathan, 1999, p. 85.

⁴⁷ MENGA, Guy. L'Oracle. Paris : ORTF / D.A.E.C., 1969.

dépersonnalisation de l'autre, monarques à la limite de la caricature... »⁴⁸, selon la définition de l'auteur Bernard Dadié qui créa le personnage Thôgo-gnini et dont la pièce⁴⁹, du nom de son héros et écrite en 1966, continuera à être jouée dans les années 1970 dans de nombreux pays. Pour Koffi Kwahulé, *Thôgo-gnini* met en lumière les contradictions de l'époque en situant pourtant l'action en 1840, durant la Traite des noirs, sur les côtes africaines où Thôgo-gnini s'enrichit en servant d'intermédiaire à un trafiquant d'esclaves. Cet anti-héros incarne la figure du parvenu et surtout stigmatise un type de personnage qui, pour s'assimiler aux blancs, rejette son identité de négro-africain. Koffi Kwahulé établit également un parallèle entre ce personnage et Dom Juan, dont Bernard Dadié s'est inspiré. A la différence de Dom Juan, le problème de Thôgo-gnini n'est pas d'ordre métaphysique mais plutôt anthropologique : « son angoisse à lui est en même temps sa faute ; il n'en commet pas, il est simplement la faute. Il est Noir »⁵⁰. Tous les deux se croient libres mais sont en fait manipulés : « En croyant agir librement, tous deux se font agir : Dom Juan par le silence de Dieu, et Thôgo-gnini par le regard invisible mais "enregistré" du Blanc »⁵¹. Dans les années 1970, d'autres dramaturges vont également analyser à travers leurs pièces le comportement de ces *assimilés* et particulièrement de ceux qui détiennent le pouvoir.

Durant les années 1960, le théâtre d'Afrique noire francophone prend un essor si considérable qu'il domine les autres genres littéraires, comme l'explique l'homme de théâtre burkinabé Jean Pierre Guingané : « Ce fut une période d'enthousiasme et de ferveur collectifs dont on ne voit aujourd'hui d'exemple que dans certaines disciplines sportives comme le football »⁵², Les comédiens et les spectateurs reconquirent la liberté de parole, le théâtre étant désormais un lieu de catharsis et d'expression des douleurs accumulées.

Mais une décennie après l'indépendance de l'Afrique francophone le panafricanisme initié par le mouvement de la Négritude laisse place à la montée de pouvoirs répressifs et de dictatures. Les puissances capitalistes et communistes se livrent un

⁴⁸ Cité par RAKOTOSON, Michèle. Identité et pouvoir dans le théâtre contemporain en Afrique. *Alternative théâtrale*, Juin 1995, n°48, p.17.

⁴⁹ DADIE, Bernard. *Monsieur Thôgo-gnini*. Paris : Présence africaine, 1970.

⁵⁰ KWAHULE, Koffi. Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 100

⁵¹ *Idem*, p. 102.

⁵² GUINGANE, Jean-Pierre. De Ponty à Sony. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 7.

combat d'influence sur le continent Africain où les disparités économiques, politiques et sociales s'accroissent, ce qui entraîne une certaine désillusion chez les auteurs. Les textes dramatiques deviennent le lieu d'une critique de mœurs de plus en plus acerbe.

1.3 Le développement du théâtre durant les années 1970

Durant les années 1970, la satire de mœurs, ou politique, s'encre résolument dans la vie de la cité et se substitue progressivement au théâtre historique, théâtre de célébration. Une floraison de troupes de théâtre en milieu scolaire voit alors le jour, « presque chaque formation scolaire du secondaire avait sa petite troupe de théâtre qui, épisodiquement, surtout à l'occasion de la fin d'année, montait quelques sketches »⁵³. La force de ces troupes réside dans leur impétuosité et leur insolence citoyenne : « c'était le volontarisme militant qui dominait les prestations de ces jeunes troupes »⁵⁴ mais leurs structures demeurent fragiles. En effet, elles se délitent et se reforment après chaque cycle scolaire, le départ d'un leader ou l'inexpérience de la gestion du groupe peuvent aussi mettre en péril la troupe.

1.3.1 Le théâtre satirique

Certains dramaturges, comme Guillaume Oyono Mbia, dressent des portraits satiriques de leurs compatriotes et analysent les conflits de générations : Notre fille ne se mariera pas⁵⁵, de cet auteur : « évoque le fossé qui se creuse entre parents demeurés au village et enfants partis vivre en ville »⁵⁶, dans Jusqu'à nouvel avis, pièce écrite en 1973, il décrit : « l'émancipation de Matalina qui, après des études en France, a épousé un jeune médecin et s'est installée dans la capitale »⁵⁷. La pièce de

⁵³ BUKU TURE, Matondo. Panorama du théâtre et quelques réflexions. *Notre Librairie*, Mars-Mai 1988, n°92-93, p. 175.

⁵⁴ GUINGANE, Jean-Pierre. De Ponty à Sony, représentations théâtrales en Afrique. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 7.

⁵⁵ OYONO-MBIA, Guillaume. *Notre fille ne se mariera pas*. Paris : ORTF / D.A.E.C., 1969.

⁵⁶ Théâtre francophone d'Afrique noire, *BT2*, Novembre 1990, n°231, p. 18.

⁵⁷ *Ibidem*.

l'auteur béninois Jean Pliya, La Secrétaire particulière⁵⁸, explique : « la pratique largement répandue chez de nombreux fonctionnaires du “deuxième bureau” », tandis que le tchadien Baba Moustafa, dans Le Maître des djinns⁵⁹, s'interroge sur : « [ce] que [l'on peut] faire pour que les coutumes et croyances vidées de leur sens ne servent plus à duper et à manipuler les gens trop crédules. L'auteur présente ici l'astuce d'un marabout qui influence psychologiquement une femme en jetant le doute dans son esprit. »⁶⁰. La farce du Sénégalais Bigaro Diop, L'Os de Mor Lam, datant de 1977, raconte que : « dans un village Wolof, après une période de disette, on tue un taureau dont chacun prend sa part. Mor Lam, qui a obtenu l'os du jarret, compte bien profiter seul du repas. Il finira victime de son égoïsme »⁶¹.

1.3.2 Le contournement de la censure par le théâtre

Les auteurs s'attaquent aux mœurs de leurs contemporains, mais surtout à celles des dirigeants politiques, en dénonçant la corruption, l'avidité du pouvoir et la violence répressive. La majorité de ces écrivains souhaitent ainsi réveiller les consciences de leurs concitoyens, ce qui les engage vers un certain dogmatisme. En effet, dans les années 1970, à l'instar du reste du monde, les deux grandes idéologies communiste et capitaliste s'affrontent sur le continent africain et le théâtre devient alors une tribune privilégiée pour servir la propagande des deux camps. La dérive de certains pouvoirs vers la dictature, qui vident la parole de son sens et se mettent en scène, amène le théâtre vers une forme de dénonciation, moins directe, de l'ordre établi mais, au demeurant, tout aussi violente.

Le théâtre œuvre pour plus de justice comme en témoigne la pièce écrite par le sénégalais Moustapha Baba à l'âge de vingt ans, Makarie aux épines⁶², qui obtient le Grand Prix du Concours inter-africain décerné par l'O.C.O.R.A. Cette pièce raconte comment : « Barka retrouve son pays, Makari, après un long séjour en France. Il [y] est rapidement confronté à la haute société makarienne dont il découvre le snobisme et la veulerie. C'est au village, dans une nature hostile, qu'il prend conscience des luttes à mener pour que Makarie ne périsse pas de l'égoïsme et de l'inconscience de

⁵⁸ PLIYA, Jean. *La Secrétaire particulière*. Paris : D.A.E.C., 1970.

⁵⁹ MOUSTAPHA, Baba. *Le Maître des djinns*. Paris : D.E.A.C., 1971.

⁶⁰ Maison d'édition CLE. (Page consultée le 12 Août 2002). Site de son catalogue, [En ligne]. www.wagne.net/cle/catalogue/theatre.htm

⁶¹ Théâtre francophone d'Afrique noire, *BT2*, Novembre 1990, n°231, p. 18.

⁶² MOUSTAPHA, Baba. *Makarie aux épines*. SI : Les Nouvelles Editions africaines, Clé, 1979.

ses dirigeants »⁶³. Cette opposition entre la ville, symbole de décadence, et la campagne, lieu édénique, se retrouve dans l'œuvre L'Enfer c'est Orféo⁶⁴ du congolais Sylvain Bemba qui narre la vie d'un : « docteur en médecine, lancé dans la vie mondaine, Orféo, pourrait être un de ces privilégiés de l'Afrique moderne. Pourtant il traîne avec lui un dégoût de lui-même et du milieu dans lequel il vit qui l'amène tous les jours à un peu plus s'avilir. Aura-t-il le courage de sortir de ce qui pour lui est devenu un enfer ? »⁶⁵. Sylvain Bemba offre tout de même une vision optimiste, puisque le héros suit la voie de la rédemption en prenant le maquis pour participer à la résistance qui s'organise contre l'opresseur portugais. Cette pièce est fortement marquée par l'idéologie marxiste de même que Une eau dormante⁶⁶ comme le souligne Jacques Scherer dans son ouvrage consacré au théâtre d'Afrique noire francophone : «[Elle] raconte avec clarté et précision l'histoire très simple d'un pêcheur qui contient en germe tous les problèmes sociaux tels que le marxisme les présente. La lutte des classes y est théâtralisée, adaptée au cadre du village et finalement transformée en lutte physique »⁶⁷

Cette tentation d'un théâtre dialectique et dogmatique est empêchée, dans une large mesure par les autocraties, comme celles installées en Centrafrique par Jean Bedel Bokassa et au Zaïre par Sese Seko Mobutu, qui répriment de façon sanglante toute contestation et mettent en scène leur propre pouvoir en confisquant la parole publique. Nkashama Pius Ngandu, dramaturge congolais, explique que ces : « régimes impopulaires et répressifs [...] étaient sentis comme des suites logiques des principes de la colonisation. En outre, les coups d'Etat militaires par lesquels des caporaux de service se transformaient comme par miracle en "Pères de la nation", en "Timoniers éclairés", en "Guides illuminés" ou en "Empereurs de pacotille", ne pouvaient aboutir qu'à des impasses politiques. Les corollaires attendus ont été malheureusement les répressions meurtrières, les népotismes imbéciles, les autoritarismes sanguinaires qui ne toléraient aucun partage. »⁶⁸. Dans le but de maintenir leurs pouvoirs autoritaires, les dictateurs accaparent les médias pour en

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ MALINDA, Martial. *L'Enfer c'est Orféo*. Paris : ORTF, 1970.

⁶⁵ *Idem*, p. 8.

⁶⁶ BEMBA, Sylvain. *Une eau dormante*. Paris : D.E.A.C., 1972.

⁶⁷ SCHERER, Jacques. *Le Théâtre en Afrique noire francophone*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 89.

⁶⁸ NGANDU, Nkashama Pius. *Théâtres et scènes de spectacles*. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 28.

faire des « instruments de “visualisation du pouvoir” »⁶⁹ et apparaître « comme des “attractions visualisantes”, jusqu’à des comportements d’un exhibitionnisme scabreux »⁷⁰. En témoigne le luxe de leur parure, de tout l’apparat et l’organisation de grands rassemblements politiques dont les « productions grandioses avec leur emphase vaniteuse et leur grandiloquence démentielle étaient par elles-mêmes des temps forts de la *théâtralité*. Elles ne correspondaient à rien de concret. Elles ne s’inscrivaient nullement dans un contexte réel du pouvoir sacré, à la manière des monarchies légitimes... »⁷¹.

La censure s’exerce donc sur le théâtre. Ce fût le cas pour la pièce *L’Oeil*⁷² de Bernard Zadi Zaourou, écrite en 1975. L’auteur y dénonce, à travers le personnage de Sôgoma Sangui, le népotisme des nouveaux dirigeants, la légèreté de leurs mœurs, leur soif de pouvoir, ainsi que le mépris qu’ils ont pour leur peuple. Afin de se faire pardonner d’avoir eu une aventure extra-conjugale, Sôgoma Sangui décide d’offrir un nouvel œil à sa femme, ainsi retrouvera-t-elle sa beauté. Alléché par l’argent proposé, Djédjé accepte de vendre l’œil de sa femme. L’opération tourne mal, la femme de Djédjé meurt. Après quelques péripéties, Sôgôma Sangui, sa femme et Djédjé, conviés à un cocktail, sont couverts d’honneurs, tandis que le peuple révolté se presse vers le lieu des mondanités. Les autorités ivoiriennes ayant craint la réaction vive du public abidjanais, la pièce est interdite au bout de trois représentations.

La censure contraint certains artistes à prendre le chemin de l’exil. Dans son article « De Ponty à Sony », Jean-Pierre Guingané, explique que : « La réaction des pouvoirs qui arriva sous la forme de la répression ne se fit pas attendre. Dans la plupart des pays, des commissions de censure théâtrale virent le jour. Des artistes traqués durent aller en exil »⁷³. Jean-Pierre Guingané précise, également, que la censure fait plus cas de la dangerosité des représentations que des textes, car les problèmes liés à l’édition et à la diffusion sont accrus par l’importance de l’analphabétisme ce qui : « permettait de minimiser l’impact de l’écrit sur le public alors que la représentation pouvait constituer une tribune pour la masse des “sans

⁶⁹ *Idem*, p. 29.

⁷⁰ *Idem*, p. 29.

⁷¹ *Idem*, p.32.

⁷² ZAOUROU, Bernard Zadi. *L’œil*. Paris : P.J. Oswald, 1975.

⁷³ GUINGANE, Jean-Pierre. De Ponty à Sony. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 7.

voix” »⁷⁴. Afin de contrecarrer cette tutelle, le théâtre utilise les outils, les organisations et les structures dont il peut disposer. Ainsi, à partir de 1968, il profite du Concours Radio France International pour exister : « C’est l’époque où les réseaux d’entraide s’organisent de manière informelle, où les décentralisations se font de manière officielle ou officieuse. Les gens de théâtre se reconnaissent, les pièces parlent d’un même vécu »⁷⁵.

Les dramaturges rusent en utilisant toutes sortes de procédés dramatiques pour détourner la censure. Un des procédés est de situer l’action dans un pays où : « la cause est entendue »⁷⁶ tel l’Afrique du Sud, c’est l’option choisie par le togolais Senouvo Agbota Zinsou dans sa pièce On joue la comédie⁷⁷. Mais le procédé le plus largement utilisé est d’insister sur l’aspect fictionnel de la création. La présentation de la pièce Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku⁷⁸ du congolais Tchicaya U Tam’Si est un exemple édifiant : « La pièce se déroule dans un pays imaginaire, quelque part ou nulle part dans le monde, en des temps qui pourraient être les nôtres. Dans cette pièce, il s’agit de fiction d’un bout à l’autre. Rien n’y est vrai, même pas le personnage central qui ne peut être que le produit d’un cauchemar. »⁷⁹.

1.3.3 Le théâtre, lieu d’expression d’un contre-pouvoir

Certains auteurs choisissent de se détacher de tout « réalisme » pour pouvoir dénoncer plus librement les dirigeants tenus responsables, dans une large mesure, de la déliquescence économique, de l’apparition de guerres intestines. Certaines pièces visent aussi l’ensemble des parvenus qui s’enrichissent en spoliant les biens nationaux... de telle sorte que le théâtre devient un contre-pouvoir. Pour exemple, l’œuvre du congolais Maxime N’Débéka dont Henri Lopès, autre écrivain congolais, salue la démarche dans sa préface de la pièce Le Président⁸⁰ : « Maxime N’Débéka en effet a compris que ce n’est pas en présentant des images saintes qu’on suscite l’état de grâce et qu’il vaut mieux montrer les défauts, dénoncer « les caractères »

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ RAKOTOSON, Michèle. Identité et pouvoir dans le théâtre contemporain en Afrique. *Alternative théâtrale*, Juin 1995, n°48, p.17.

⁷⁶ MAKHELE, Caya. Les Voies du théâtre contemporain en Afrique. *Alternatives théâtrales*, Juin 1995, n°48, p. 14.

⁷⁷ ZINSOU, Senouvo Agbota. *On joue la comédie*. Paris : R.F.I., 1975.

⁷⁸ U TAM’SI, Tchicaya. *Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku*. Paris : Présence Africaine, 1979.

⁷⁹ *Idem*, quatrième de couverture.

⁸⁰ N’DEBEKA, Maxime. *Le Président*. Honfleur : P. J. Oswald, 1970.

démoniaques, afin que le public, au lieu de s'en aller dormir en paix après le spectacle soit hanté de cauchemars qui le convainquent que ce monde est à transformer et que c'est à lui que la tâche en revient »⁸¹ La dénonciation y est virulente, son personnage de Président est irresponsable (il nomme Ministre des finances un « gueux », Ministre de la Santé un magicien), sanguinaire (il fait tuer son propre fils), en somme il est fou.

Dans les années 1970, la folie s'immisce dans les personnages d'autres écrivains congolais tel Sony Labou Tansi. Je soussigné cardiaque⁸², écrite en 1976, met en scène : « un instituteur, Mallot, qui a le malheur d'avoir de la liberté et du respect de soi-même une conception peu compatible avec les impératifs d'une dictature dont la férocité le dispute à l'absurde. Intransigeance qui le mènera droit au poteau d'exécution »⁸³ résume Jacques Chevrier, tandis que Parenthèse de sang⁸⁴, écrite en 1978, décrit : « les exactions d'une bande de reîtres lancés à la poursuite de Libertashio, le rebelle. Dans une atmosphère de fin du monde la famille et les amis de Libertashio, soumis à une impitoyable répression, ne distinguent déjà plus très clairement les frontières séparant la vie de la mort. »⁸⁵. Ami de Caya Makhélé, ils signent ensemble, en 1982, Le Coup de vieux⁸⁶ qui met en présence Dofano, un bourgeois épris d'art, et son neveu Shaba devenu alcoolique après avoir mené de brillantes études universitaires. Ce dernier, durant ses délires éthyliques, reflète les contradictions d'un peuple écartelé, d'un pays jamais nommé, dont les difficultés identitaires le conduisent à avoir peur de lui-même et l'entraînent jusqu'à la folie. L'œuvre est enrichie par la présence du personnage d'une jeune orpheline, Esperancio, qui loin de trouver en ville le paradis évoqué par ses parents suicidés amorce une longue descente aux enfers dans une cité dont « la déréliction totale » contribue à sa perte.

1.3.4 Genèse d'une réflexion sur la dramaturgie africaine

Dans les années 1970, on assiste aux prémises d'une remise en question de l'art théâtral en Afrique. Les artistes africains commencent à chercher les moyens

⁸¹ *Idem*, p.8.

⁸² TANSI, Sony Labou. *Je soussigné cardiaque*. Paris : R.F.I, 1976.

⁸³ CHEVRIER, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan, 1999, p. 86.

⁸⁴ TANSI, Sony Labou Tansi. *Une parenthèse de sang*. Paris : Hatier, 1981.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ TANSI, Sony Labou, MAKHELE, Caya. *Le Coup de vieux*, drame en deux souffles. Paris : R.F.I, 1982.

linguistiques et dramaturgiques qui permettraient aux spectateurs de mieux s'identifier, ils cherchent également à élargir leur auditoire.

L'usage de la langue française est remise en cause. Si celle-ci permet aux créateurs de toucher le monde francophone, ils restent conscient de l'ambiguïté de cet outil linguistique dans la mesure où cette langue fût un des supports du discours colonial. Elle induit des schémas de pensée exogènes de part ses structures, son étymologie. Enfin, elle n'est pas comprise par l'ensemble du public.

Pour certains, elle est considérée à la fois comme une fatalité historique et comme offrant l'occasion d'une revanche, comme l'exprime le dramaturge congolais Tchicaya U Tam'Si : « la langue française me colonise. Je la colonise à mon tour »⁸⁷.

Afin que la langue reflète un aspect identitaire, les artistes amorcent un travail sur la langue. Dans la pièce L'Oeil⁸⁸, les dirigeants s'expriment en français tandis que les gens du peuple s'expriment en « français de moussa », c'est-à-dire le français tel qu'il est parlé dans les rues ivoiriennes. Ainsi pour la première fois, la langue d'une pièce reflète-t-elle une dimension identitaire de la société ivoirienne, et permet une adhésion plus forte du public. Dans les années 1980, l'utilisation des langues nationales ou vernaculaires va se développer largement.

Par ailleurs, d'autres auteurs préfèrent remodeler la langue française. C'est ce qu'amorce Sony Labou Tansi dans les années 1970. Il adopte une attitude plus libre que ses prédécesseurs avec cette langue en jouant avec les structures grammaticales et avec les mots. Sa langue découle de l'évolution du rapport à la langue française et de la conception de sa maîtrise⁸⁹. Ce dramaturge a d'ailleurs été beaucoup influencé par les écrivains d'Amérique latine qui ont pris beaucoup de liberté avec la langue espagnole apportée par les conquistadores. Ces auteurs se sont rapidement émancipés de la langue hispanique, car l'Espagne a adopté une politique différente de celle de la France en permettant à ses colonies de conserver les langues vernaculaires et de créer leurs propres règles d'espagnol.

⁸⁷ Cité par BOKIBA, André-Patient. *Ecriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 15.

⁸⁸ *Op. cit.*

⁸⁹ A partir des années 1970, avec la pensée structuraliste, la maîtrise de l'écriture semble pouvoir s'accomplir également dans la capacité à dé-construire, à dé-structurer la langue. Cette « modernité » du français se retrouve logiquement dans la littérature africaine car comme l'exprime clairement Jean-Marie Grassin : « Les littératures post-coloniales qui ont forgé leur langage dans ce combat libérateur manifestent leur aptitude à déconstruire les systèmes établis, à ébranler la pensée dominante diffusée par les centres de pouvoir, en faisant émerger à la modernité les identités novatrices ». Extrait de GRASSIN, Jean-Marie. *L'émergence des identités francophones*. In *Francophonie et identités culturelles*, sous la direction de ALBERT, Christiane. Paris : Karthala, 1999, p. 302.

Conscients que les éléments dramaturgiques de la tradition africaine et ceux du théâtre à l'occidental se côtoient sur scène sans se pénétrer, quelques hommes de théâtre cherchent les moyens dramaturgiques pour rendre possible cette rencontre. L'ivoirien Niogoran Porquet fut le premier à théoriser ses recherches. En 1969, il créa la Griotique, mouvement qui s'inscrit dans celui de la Négritude, résumé ainsi par Koffi Kwahulé comme : « La manifestation des arts dramatiques qui se veulent authentiquement nègres, un spectacle dans lequel s'intègrent de manière méthodologique et harmonieuse la poésie orale sacrée et profane, la musique et la danse, la mimique et la gestuelle, la sculpture (masque) pour affirmer, dans un but éducatif, les valeurs essentielles de l'Afrique Noire. Enfin, elle doit favoriser la participation des spectateurs. »⁹⁰. Le théâtre, pour Niogoran Porquet, doit prendre en compte les spécificités de la culture africaine, exprimée par les pratiques traditionnelles comme le *Koteba*⁹¹. Ces éléments culturels endogènes sont donc utilisés pour permettre à l'œuvre d'être comprise par les spectateurs car dans la pratique, le texte dramatique est souvent perçu comme « un corps étranger à la fois parce qu'[il] est écriture et se heurte à l'oralité des griots auxquels se réfère le grioticien, et qu'[il] est en langue étrangère »⁹². Le texte est explicité par la musique et la danse qui tiennent lieu de sous-titrage permettant aux spectateurs qui ne comprennent pas la langue française de suivre la pièce. De plus, l'espace circulaire, comme lors des spectacles traditionnels, est souvent privilégié pour favoriser les échanges entre les actants et les spectateurs. Niogoran Porquet est également l'auteur de plusieurs pièces dont *Soba ou la Grande-Afrique*⁹³, parue en 1978. Le mouvement *Griotique* marque un tournant dans l'histoire du théâtre d'Afrique noire francophone dans la mesure où cet art « n'est plus seulement une question de sensibilité, de spontanéité et de fraîcheur d'âme.... Il est également la démarche réfléchie, "inhumaine", pas au sens moral du terme, mais dans ce qu'il y a d'asymptotique en l'homme »⁹⁴.

⁹⁰ KWAHULE, Koffi. Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 194.

⁹¹ Le *Koteba* est une critique sociale sur fond de dérision, jouée autrefois par des groupes paysans au Mali.

⁹² *Ibidem*, p. 195.

⁹³ PORQUET, Niogoran. *Soba ou Grande-Afrique*. Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1978.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 198.

L'essor du théâtre en Afrique noire francophone s'est fait sur les bases posées lors de la colonisation. Cet art était pratiqué principalement en ville, par des scolaires, sa langue reste le français et l'espace entre le public et les comédiens demeure frontal. De nombreux Etats ont mis en place, dès les années 1960, leurs propres structures culturelles répondant à l'engouement populaire mais ces lieux se sont sclérosés, peu à peu, avec le durcissement des régimes politiques. Les hommes de théâtre, souhaitant conserver leur autonomie, ont été obligés de créer en marge des circuits officiels. Le théâtre n'a cessé d'évoluer jusqu'à la multiplication des troupes animées par des passionnés qui montent, dans les années 1980, leurs propres structures de répétitions et de représentations.

Jusqu'aux années 1980, le théâtre était perçu comme le moyen le plus efficace de s'adresser au peuple. Les artistes, à travers des pièces historiques, satiriques ou politiques, ont ainsi considéré le théâtre comme étant le lieu de l'affirmation culturelle. Très politisé, et particulièrement moraliste et dogmatique, le théâtre demeure, jusque dans les années 1980, un lieu où réside une « schématisation des situations conflictuelles dans la dramatisation, répartition des comportements, distinction radicale entre le bien et le mal »⁹⁵. Mais les histoires nationales et les régimes politiques mis en place ont creusé les différences entre les états africains et ont brisé le rêve du panafricanisme. Dans de nombreux pays, les régimes autoritaires mirent en péril la situation économique, la vie culturelle ainsi que le bien-être de leurs ressortissants.

On peut se demander dans quelle mesure le danger que représentaient ces pouvoirs dictatoriaux, ces élites « thôgôgninistes »⁹⁶, a contribué au repli identitaire d'une partie du monde théâtral africain francophone et à le mettre en crise. Obligant ainsi les artistes à trouver les moyens dramaturgiques pour continuer de s'exprimer. A partir des années 1980, le théâtre africain se cherche, et pour exorciser le malaise sociétal, retourne vers la culture ancestrale, essayant ainsi de répondre à la question : « Que doit devenir le théâtre africain ? », ce à quoi chaque théoricien et praticien tenta de répondre à sa manière.

⁹⁵ MAKHELE, Caya. Les voies du théâtre contemporain en Afrique. Théâtre d'Afrique noire, *Alternatives théâtrales*, Juin 1995, n°48, p. 6.

⁹⁶ Du nom du personnage Thôgo-Gnigni créé par Bernard Dadié .

2 LES ANNEES 1980 : UN THEATRE EN QUETE IDENTITAIRE

Au cours des années 1980, une réflexion s’engage autour du théâtre africain au sein de troupes créées par des passionnés qui accueillent des artistes de toutes disciplines. De nombreux dramaturges, metteurs en scène, remettent en question l’art théâtral tel qu’il est jusqu’alors pratiqué. Ils recourent à la culture traditionnelle orale et animiste. Au cours de cette décennie se mettent en place différentes manifestations culturelles francophones qui aideront à une reconnaissance internationale.

2.1 L’engagement d’une réflexion sur l’identité culturelle et le théâtre

Dans différents pays d’Afrique francophones, les gens de théâtre réfléchissent autour de la spécificité ou la non-spécificité du théâtre africain. Cette effervescence de la scène théâtrale en Côte d’Ivoire, au début des années 1980, est décrite par Marie-José Hourantier comme : « une période d’intense agitation intellectuelle : les journaux, la télévision, la radio organisaient des débats passionnés, chacun s’interrogeait sur le théâtre, chacun dans son coin voulait lancer le théâtre africain »⁹⁷. Ce débat anime la profession, durant toute la décennie, à l’exemple du colloque sur le théâtre africain qui s’est déroulé à Bamako, en 1988, résumé ainsi par le professeur Claudine Richard : « L’interrogation rôdait autour des débats : celle de la définition du mot “théâtre” en Afrique. Et l’on a frôlé le débat stérile qui aurait consisté à s’interroger des heures durant sur ce qu’est le théâtre, où il commence et où il finit... »⁹⁸. Les intervenants y déplorent que le théâtre en Afrique noire francophone repose encore essentiellement sur une conception et une réalité occidentale. Porteur d’un double héritage, celui des traditions et celui de la colonisation, le théâtre d’Afrique noire

⁹⁷ HOURANTIER, Marie-José. Du rituel au théâtre-rituel. Paris : L’Harmattan, 1984, p. 35.

⁹⁸ RICHARD, Claudine. A propos du théâtre au Mali. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 38.

francophone oblige les artistes à questionner leurs choix, que ce soit au niveau de la langue, de la forme dramatique et du genre, déterminant en partie le contenu culturel.

2.1.1 Remise en cause de l'usage de la langue française

Dramaturges et metteurs en scènes remettent en question l'utilisation systématique de la langue française. D'une part, considérant le multilinguisme de leurs sociétés, les auteurs et metteurs en scène remettent en cause l'utilisation unique de la langue française. Bien que celle-ci ouvre les portes plus facilement à l'édition et permette aux auteurs d'être joués dans tous les pays francophones, de nombreux artistes vont choisir de s'exprimer dans une langue véhiculaire ou opter pour le multilinguisme. D'autre part, l'utilisation de langues endogènes permet aux auteurs de mieux rendre compte des réalités spécifiques à chaque communauté, des systèmes de valeur du fait de leur dimension métaphysique et religieuse⁹⁹.

Ainsi, dans les années 1980, nombre de troupes choisissent de jouer uniquement dans des langues africaines : le « Théâtre Kimpa Vita » de Mabiéto Laadi et Josué Ndamba au Congo, la « Troupe Daniel Ouezzin Coulibaly » au Burkina Faso. D'autres troupes choisissent de jouer dans plusieurs langues : La Troupe Ngunga crée « Nkasa », au début des années 1980, dont l'écriture et la mise en scène collective utilise une dizaine de langues nationales congolaises.

Par ailleurs, de nombreux dramaturges introduisent dans leurs textes en français des passages en langues véhiculaires. Ainsi lorsque le dramaturge tchadien Koulsy Lamko livre-t-il dans la didascalie générale de Ndo Kela ou l'initiation avortée¹⁰⁰ la signification des prénoms de ses personnages, il offre aux lecteurs une dimension culturelle importante : « Sankadi : Chef du nouveau conseil. Littéralement : “cherche le soleil”. Il désigne un demiurge, intermédiaire entre dieux et hommes. Symbolise la chance et l'espoir. »¹⁰¹.

⁹⁹ Ce que souligne Ousmane Diakhaté « Disons que c'est par la parole que la tradition conçoit la véritable existence, car le souffle est ouvert aux valeurs de l'esprit ; voilà pourquoi ce que nous appelons culture, et qui englobe toutes les activités de l'esprit, ne se conçoit que par la parole. La parole africaine participe des transcendances et est une forme immanente mise entre les mains de l'homme pour qu'elle règne sur toutes les choses créées ». Extrait de DIAKHATE, Ousmane. Culture traditionnelle et influences européennes dans le théâtre négro-africain moderne. Th. 3^e c. Montpellier 3 : 1984, p. 22.

¹⁰⁰ LAMKO, Koulsy. *Ndo Kela ou l'initiation avortée*. Paris : R.F.I., 1989.

¹⁰¹ *Idem*, p. 7.

L'apparition des langues véhiculaires dans la dramaturgie africaine francophone participe de la revalorisation, voire de la revendication culturelle africaine.

D'autres auteurs ouvrent une autre voie en adoptant une attitude décomplexée vis à vis de la langue française. Le plus remarquable est Sony Labou Tansi. Il puise dans la culture Kongo la créativité de sa langue d'expression, décrite comme « tropicale », « luxuriante ». Pour lui, explique-t-il : « il ne faut pas être piégé par le dictionnaire, ni 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. »¹⁰². Sa démarche lui permet « une invention verbale absolue. Il porte sur n'importe quel public grâce à l'incroyable force de son verbe »¹⁰³ selon Robert Angebaud. Ce travail sur la langue française annonce la fin d'une période où ces écrivains la subissaient.

2.1.2 Remise en cause de la forme théâtrale occidentale

Prenant appui sur leurs formes spectaculaires, leur littérature autant que sur leur culture communautaire et orale, les artistes questionnent les fondements de la forme théâtrale occidentale.

Les formes spectaculaires africaines étant multidisciplinaires, les artistes cherchent à intégrer la musique, la danse, le chant... dans leur dramaturgie. Pour ce faire, ils créent des lieux ou compagnies réunissant des artistes de différentes disciplines. Le Groupe Ki Yi M'Bock créé par Werewere Liking, en 1985, est un ensemble de création et de production artistique panafricain, réunissant des écrivains, acteurs, musiciens, praticiens... On retrouve, par exemple, cette multidisciplinarité dans la Compagnie Didiga de Bernard Zadi Zaourou, créée en 1980.

Ils remettent en cause également la primauté du texte au théâtre. En Afrique, le Verbe, c'est-à-dire la parole, est reliée au geste, au rythme et implique fortement le corps, d'où la volonté manifeste, dans les années 1980, de redonner à ce dernier une place centrale. Ainsi « Black Nouchi » et « Adama Champion » de l'ensemble Koteba de Souleymane Koly, lient le texte aux mouvements des corps et à l'expression vocale. C'est le cas aussi au Congo de la troupe Ngunga, dirigée par le

¹⁰² LABOU TANSI, Sony. Cité par MAGNIER, Bernard. Sony Labou Tansi : un « chouette petit théâtre bien osé ». Théâtre/Public, Mars-Avril 2001, n° 158, p. 21.

¹⁰³ Robert Angebaud cité par BOURGINE Caroline. Sony Labou Tansi mis en scène. *Notre librairie*, Mars-Mai 1988, n°92-93, p. 185.

comédien et sociologue Matondo Kubu Ture. Leur première création, en 1980, « La Vie diminue ici...elle s'allonge là » réunit des textes d'auteurs congolais et de la pantomime, du chant, de la musique, de la danse.

Les artistes et chercheurs remettent en cause également l'usage des genres occidentaux (tragédie, comédie, drame) et leur construction en acte et en scène. Ils vont puiser dans leur littérature orale (conte, mythe...) des modèles de genre leur permettant une classification et des découpages pertinents.

La séparation entre spectateurs et acteurs étant perméable dans les formes spectaculaires communautaires africaines, issues d'une culture où la réalité et l'imaginaire ne sont pas dichotomiques, des recherches sont menées pour créer une forme théâtrale plus participative ; remettant en cause l' « illusion théâtrale ».

Le monde théâtral se cherche une forme qui aboutirait à la création d'un art africain pleinement affranchi, tenant compte des cultures ancestrales pour être plus efficient afin que ses représentations soient « une espèce d'union entre le présent et les sources profondes de la communauté des spectateurs, de leur destin. »¹⁰⁴ pour reprendre les termes de Ousmane Diakhaté.

2.2 L'affranchissement du théâtre par un retour à la tradition

Nous avons déjà évoqué le lien entre les langues en Afrique noire et le système religieux, aussi les manifestations culturelles et la littérature orale ont généralement un pan métaphysique ; la séparation entre sacré et profane est perméable. Dans les années 1980, les artistes se tournent vers les dramaturgies et littératures traditionnelles, reliées à l'animisme.

2.2.1 Le recours à la tradition sacrée

Une des formes spectaculaire traditionnelle à laquelle vont recourir les hommes et femmes de théâtre et y puiser des éléments dramaturgiques endogènes sont les

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 4

rituels¹⁰⁵. Comme la plupart des autres formes spectaculaires traditionnelles, il comprend une série d'activités incluant de la narration, de la musique et du mouvement. Ces représentations spectaculaires, explique le chercheur Ousmane Diakhaté, « sont souvent des séquences animées des masques de la tribu qui sont alors portées par des hommes initiés. Le porteur prête la réalité au masque qui en prend possession pendant les rites et les danses. A ce moment c'est l'esprit que représente le masque qui est visible, qui danse et parle, ce n'est pas l'homme qui le porte ni l'objet sculpté »¹⁰⁶. L'union intime entre le spectacle et la vie permet de comprendre la variété des représentations d'une région à une autre, d'un groupe à un autre et la diversité de leurs fonctions. Qu'il soit curatif, préventif, cosmogonique, funéraire, guerrier... le rituel participe à l'harmonisation de la vie de la société dont il est issu.

Les recherches sur l'intégration du rituel au théâtre faites par la dramaturge et metteur en scène Werewere Liking, en collaboration avec Marie-José Hourantier, sont souvent considérées comme les plus abouties. Marie-José Hourantier théorise dans son ouvrage, Du rituel au théâtre rituel¹⁰⁷, une esthétique découlant d'une recherche anthropologique qui tente de mettre en exergue les éléments théâtraux véhiculés par les rituels et d'analyser leurs mécanismes afin de redonner au théâtre un aspect *magique*. Werewere Liking a écrit au cours de cette décennie un certain nombre de pièces dont la trame reprend les grandes lignes de rituels : La Puissance d'Um¹⁰⁸ ou encore Une nouvelle terre¹⁰⁹, représente, pour l'une, le rituel d'investiture d'un nouveau village et retrace, pour l'autre, le mythe originel de l'installation des Bassa du Cameroun.

Autre exemple, le dramaturge Sony Labou Tansi, sans en faire le projet de son théâtre, celui-ci inscrit son théâtre dans l'héritage culturel Kongo et plus spécifiquement du Kingizila. Le Kingizila, qu'il appelait aussi « théâtre de la

¹⁰⁵ Cette différence entre le rituel et le théâtre occidental est explicité par Michel Cornevin en ces termes : « Il est de fait que si les notions de séparation et d'adresse (d'un regardant, d'un émetteur à un récepteur) sont à la base du théâtre occidental, dans les formes rituelles et sacrées, au contraire, le récepteur est un participant à tout le moins, un croyant. Le théâtre rituel ne repose pas non plus sur un simulacre, mais sur un acte ; sa temporalité n'est pas seulement celle de la répétition ni de la célébration mais de la présence immédiate : il possède une efficacité dans son déroulement et du fait même de son déroulement. ». Extrait de CORVIN, Michel. Dictionnaire encyclopédique du théâtre. 2^e éd. Paris : Bordas, 1995, Vol 2, p. 885.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p.8.

¹⁰⁷ *Op. cit.*

¹⁰⁸ LIKING, Werewere La Puissance d'Um. Abidjan :CECA, 1979.

¹⁰⁹ LIKING, Werewere. Une nouvelle terre. Dakar : Les Nouvelles éditions africaines, 1980.

guérison »¹¹⁰, sorte de psychodrame curatif, « consistait à donner un rôle à un malade - la plupart du temps à un malade mental - dans une histoire que devait jouer tout le village pendant des lunes entières jusqu'à ce que le malade retrouve la place qui lui convient dans la société. »¹¹¹.

Plus largement ce retour aux sources du sacré se manifeste par un travail dramaturgique, qui passe aussi par l'utilisation de la littérature orale sacrée, ésotérique et « profonde » que constituent la prière et plus encore le mythe, ce dernier se situant en relation directe avec les forces qui gouvernent l'architecture du monde, le sens de l'univers, dans la mesure où le mythe est un point de rencontre entre la durée concrète et l'extemporanéité, un lieu où le symbolique l'emporte.

Les dramaturges puisent aussi leurs personnages dans ceux de la vie religieuse africaine, dont les principaux représentants sont d'une part les dieux, et d'autre part les sorciers, les féticheurs, les devins, dont l'initiation leur permet de rentrer en contact avec l'« autre monde ».

2.2.2 Le recours à la culture profane

La littérature profane, à la fois ludique et éducative, est constituée principalement des devinettes ou énigmes, des proverbes, des contes, des légendes ou des fables, des chansons de gestes, des satires, des chants populaires de lyrisme et d'amour.

Le conte est le genre le plus sollicité pour nourrir le théâtre. Avec ses chants, ses proverbes, ses devinettes, il est une récréation pédagogique pour les enfants, philosophique et initiatique pour les adultes.

C'est à la source de cet art que le dramaturge et metteur en scène ivoirien Bernard Zadi Zaourou puise l'africanité de son théâtre appelé le « Didiga », mot qui désigne en langue Bété un récit de chasseur raconté à l'arc musical. Comme il l'explique, ce mot véhicule aussi une réalité culturelle très importante puisqu'il « admet une dimension qui a un rapport à la vision du monde, pas seulement des Bétés, mais de tous les Africains, noirs en tous cas. [...] C'est que les êtres, les phénomènes et les choses dans notre civilisation vivent tous une vie double. Une vie concrète,

¹¹⁰ LABOU TANSI, Sony. Les Kongo : cinq formes de théâtre essentiel. Tapuscrit daté du 22 octobre 1992, p. 2.

¹¹¹ *Ibidem*.

perceptible par nos sens, par notre bon sens, par notre raison et une vie qui transcende la première, qui l'anime au sens fort du terme, c'est-à-dire qui lui donne une âme, et qui la fonde »¹¹², de telle sorte que « le Didiga apparaît comme la manifestation de la deuxième vie des êtres et des choses »¹¹³.

Contes et légendes ont inspiré notamment les spectacles « Si l'Afrique m'était contée » du malien Akonio Dolio créé en 1985 par la Troupe Universitaire du Cameroun, « Je ne mangerai pas ma femme car je l'aime » de Albakaye Ousmane Kounta et Amadou Hampâté Bâ, créé par la Troupe Nyogolon au Mali en 1989, ou encore « Satongué » de Tchibutu Ngandu créé par la section Shaba du Théâtre National du Zaïre.

Sans reprendre la trame d'un conte, les dramaturges recourent aux personnages issus de ce genre, tels les animaux dont les traits de caractère sont fortement humanisés. L'auteur togolais Senouvo Agbota Zinsou fait intervenir l'araignée maligne de la forêt ainsi que la tortue, figure de sagesse dans La Tortue qui chante¹¹⁴.

Les dramaturges convoquent également la figure du griot, personnage incontournable de la vie traditionnelles africaine, qui au cours des veillées et des fêtes racontait des épopées lyriques, ou des contes¹¹⁵.

Enfin, c'est l'ensemble des formes du discours oral qui est exploité dans la dramaturgie africaine. Les auteurs ont recours fréquemment aux dictons, aux proverbes, à la formes répétitive, aux interjections ou aux silences que signalent les didascalies.

2.2.3 Apports et ambiguïtés de ce retour à la tradition

En s'appuyant sur les formes spectaculaires traditionnelles le théâtre se met à l'abri des pouvoirs autoritaires, mais surtout il se charge de certaines fonctions sociales qui leur sont liées. Le théâtre devient un outil de libération, de guérison ou d'éducation.

¹¹² ZADI ZAOUROU, Bernard. Le Didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 24-25.

¹¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹¹⁴ ZINSOU, Senouvo Agbota. *La Tortue qui chante*. Paris :R.F.I., 1984.

¹¹⁵ Le culte de la parole est à l'origine de l'importance des professionnels de la parole, qui s'accompagnent généralement d'instruments de musique variant en fonction des régions mais aussi du récit que ceux-ci exécutent. Par exemple, au Congo (ex-Zaïre) les *behom-mvet* s'accompagnent de la cithare. A l'Est et à l'extrême Ouest de l'Afrique, les griots et griottes forment traditionnellement la caste des maîtres du verbe. Il existe différents types de griots : certains que l'on pourrait comparer aux « troubadours », d'autres dont les récits sont généalogiques, tandis que d'autres sont amuseurs ou encore détenteurs du savoir profond.

Les pouvoirs autoritaires ne permettent plus de dénonciation directe. C'est le cas au Mali, comme le souligne le dramaturge Moussa Konaté : « encore maintenant le théâtre se trouve pratiquement exclusivement entre les mains de l'Etat qui dicte la voie à suivre, les pièces à écrire [...]. Il y a une pièce initiale...puis celle-ci est réécrite par ce qu'on appelle une "commission d'écriture" »¹¹⁶. En utilisant une parole d'une « autre réalité », les artistes de théâtre mettent cette parole à l'abri de la censure comme l'analyse Jean Pierre Guingané : « Le conte, dans ce contexte, prend une importance particulière dans le théâtre moderne. Il devient le support idéal des pièces dans les pays où la censure est très forte. Qui peut en vouloir à autrui de dire des contes, c'est-à-dire des propos qui se donnent eux-mêmes comme des mensonges ? »¹¹⁷

Par ailleurs, en s'appuyant sur les formes spectaculaires traditionnelles, les artistes reprennent certaines de leurs fonctions sociales : le théâtre ainsi tente de répondre au malaise ambiant par l'utilisation des éléments culturels ancestraux. Les artistes tentent de faire passer des messages à un autres niveau de parole, ce que Werewere Liking explique : « Le rituel d'hier permettait au groupe décidé à ne pas déchoir, de redécouvrir des rapports profonds et d'assurer sa propre thérapeutique : il revivait ses angoisses et ses maladies devant ses Dieux et ses Esprits depuis la cause première jusqu'au retour de l'harmonie.[...] Le Théâtre-Rituel d'aujourd'hui essaye de faire accéder à un niveau de conscience supérieur où l'on trouve en soi le moyen de liquider les forces négatives et de résoudre ses propres problèmes. »¹¹⁸. De même, selon Bernard Dadi Zaourou, dans la jungle de la société moderne, le héros de Didiga « apparaît comme un justicier chargé de défendre la société civile, ordinaire, la nôtre, contre les forces qui tentent de la détruire [...]. Les prédateurs sont tous les dictateurs du monde, tous les requins des affaires qui ne se contentent pas seulement de s'enrichir, deviennent gangsters... »¹¹⁹.

Toujours dans un même souci citoyen des artistes vont développer un théâtre « utile », qui en propageant des connaissances sanitaires, agricoles... participe à sa manière au mieux être de la société. Dit également « théâtre de sensibilisation », il s'agit d'un théâtre collectif. Preuve de ce succès, le Festival International de Théâtre

¹¹⁶ KONATE, Moussa. A propos du théâtre au Mali. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 38.

¹¹⁷ GUINGANE, Jean-Pierre. De Ponty à Sony. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 11.

¹¹⁸ LIKING, Werewere. Orphée-Dafric. Paris : L'Harmattan, 1981, p. 75-76.

¹¹⁹ ZADI ZAOUROU, Bernard. Le Didiga des chasseurs bété de Côte d'Ivoire. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 26.

pour le Développement, auguré en 1988 à Ouagadougou, et qui accueille tous les deux ans des troupes venues de tout le continent et au-delà¹²⁰.

Cet ancrage dans la culture africaine ouvre de nouvelles pistes de travail, diversifie le théâtre, ce qui fait dire à Sylvie Chalaye : « D'ailleurs à partir des années quatre-vingt, on ne peut plus parler de panafricanisme théâtral, autrement dit d'un théâtre africain qui formerait une seule et unique entité esthétique »¹²¹. Cette volonté d'affirmer, dans les productions théâtrales, l'identité africaine avec ses spécificités, tourne parfois au repli identitaire, à la revendication d'une identité africaine « spécifique »¹²². Mais, *a contrario*, les artistes ont cherché une passerelle entre leur patrimoine culturel et les formes contemporaines du récit.

Un certain nombre de dramaturges ont cherché des voies originales pour parler à leur public. C'est Sony Labou Tansi qui semble réussir, le premier, ce tour de force. Au delà de son inventivité linguistique, de son univers très personnel, il représente un tournant dans la dramaturgie d'Afrique noire francophone dans la mesure où ses personnages prennent en charge une parole individuelle et ne sont plus les représentants d'une communauté. Ainsi, explique Caya Makhélé, La Parenthèse de sang¹²³ « 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 »¹²⁴. En outre, selon le même auteur « Sony introduit également l'idée du 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. »¹²⁵.

¹²⁰ L'intérêt des troupes pour ce théâtre a été renforcé par l'implication des Organisations Non Gouvernementales, dont les commandes rémunérées de spectacles, sur des thèmes spécifiques, leur ont permis de survivre. Ceci a toutefois induit un discours extérieur : aussi « humaniste » qu'il puisse l'être, il est resté la plupart du temps « mal adapté », un paternage douteux.

¹²¹ CHALAYE, Sylvie. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 34.

¹²² Ceci semble proche d'un processus que Sélim Abou appelle « le processus de contre-acculturation » : « [il] consiste comme son nom l'indique, dans le rejet brutal de l'acculturation et de ses acquis : la culture dominée, menacée de disparition, se reprend dans un ultime sursaut et tente de restaurer, sous une forme qui cependant ne peut être la même, les modes de vie antérieurs », un des phénomènes qu'il décrit à ce propos est justement cette « idéologie du *retour aux sources*, qui assigne au peuple la tâche de redécouvrir son identité originelle ou son "authenticité" », idéologie que l'on retrouve souvent dans cette dramaturgie. Extrait de ABOU, Sélim. *L'Identité culturelle*. Paris : Anthropos, 1995, p. 60.

¹²³ *Op. cit.*

¹²⁴ CHALAYE, Sylvie. Entretien avec Caya Makhélé. *Théâtre / Public*, Mars-Avril 2001, n°158, p. 44.

¹²⁵ *Idem.*

2.3 Le théâtre africain à l'heure de la mondialisation des échanges culturels

Dans les années 1980 se développent les échanges culturels qui se concrétisent par la création de nouveaux festivals et lieux de résidences. Sony Labou Tansi figure parmi les rares dramaturges africains à avoir connu une véritable audience internationale, avec sa troupe créée en 1979, le Rocado Zulu Théâtre. A travers son exemple, nous évoquerons les apports et les difficultés liées à ces échanges. Cet auteur nous intéresse d'autant plus, qu'il fut un proche de Caya Makhélé.

2.3.1 La multiplication des échanges culturels et des migrations

Jusque dans les années 1980, la promotion du théâtre d'Afrique noire francophone s'est faite principalement grâce à Radio France Internationale qui stimula la production littéraire en organisant un concours annuel de théâtral interafricain, en offrant aux auteurs primés des débouchés : diffusion de pièces primées sur les ondes, accords avec certains éditeurs ; elle récompensait également les meilleures troupes par un Prix Théâtre Vivant. Comme le souligne Jean-Pierre Guingané : « Quand on connaît la grande importance de la radio en tant que moyen de communication en Afrique, on mesure alors la qualité de l'impact de ce travail sur le public »¹²⁶.

Dans les années 1980, apparaissent différents festivals où les troupes et les auteurs confirmés sont régulièrement invités de part et d'autre dans le monde pour présenter leurs créations : En France naissent le Festival International des Francophonies en Limousin, en 1984, dirigé par Monique Blin et le Théâtre International de Langue Française, en 1985, dirigé par Gabriel Garran à Paris ; aux Etats Unis, à New York, l'Ubu Repertory Theatre dirigé par Françoise Kourilsky. Autant d'occasions pour les dramaturges, les metteurs en scène ou les comédiens de se confronter à de nouveaux publics, à des critiques aux critères de goût différentes, d'échanger, de se faire connaître et reconnaître. Ces structures ont participé à la reconnaissance de dramaturges tels Amadou Koné, Senouvo Agbota Zinsou et Sony Labou Tansi. De même des résidences d'écriture sont créées à la fin de la décennie,

¹²⁶ GUINGANE, Jean-Pierre. De Ponty à Sony. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102, p. 7.

notamment à la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon et à Festival International des Francophonies en Limousin¹²⁷, à Limoges.

Les échanges se font également fréquents dans le cadre des études, de nombreux étudiants partent en Europe, et notamment en France. Ce fut le cas pour plusieurs étudiants dont Koffi Kwahulé. En effet, au terme de leur scolarité à l'Ecole Nationale de Théâtre d'Abidjan, ils suivirent les cours notamment au sein de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre de Paris.

Dans une certaine mesure, ces échanges, ces voyages ont fait se confronter les auteurs africains à la diaspora africaine et au regard d'un public occidental, parfois emprunt de préjugés, survivances du passé colonial.

2.3.2 La reconnaissance et le politique

Sony Labou Tansi fut de tous les rendez-vous, ce que le pouvoir congolais ne vit pas d'un très bon œil, avant d'entrevoir la possible « récupération » qu'il pouvait en faire.

Sous le régime « marxiste » du congolais Denis Sassou Nguesso, dans les années 1970 et 1980, Sony Labou Tansi, n'ayant pas pris la carte du parti unique, était considéré plutôt comme un opposant. Les aides reçues de la part de la compagnie ELF et l'édition de ses textes par une maison française alimentaient les méfiances à son égard¹²⁸. Mais les solides amitiés développées avec quelques membres du pouvoir, le cryptage de ses propos dans ses œuvres et sa célébrité le protégèrent. Lui et d'autres encore, comme le souligne Jean-Pierre Guingané, ont bénéficié d'« une couverture médiatique qui souvent continue à les protéger, une fois revenus chez eux »¹²⁹. Mais si les pouvoirs ont tendance à menacer ces artistes, lorsqu'ils ont une visibilité internationale, ils préfèrent récupérer cette reconnaissance. Il s'agit en l'occurrence pour quelques dictateurs d'entretenir un semblant de respectabilité en laissant quelques intellectuels s'exprimer, tout en prenant soin d'étouffer les autres. Il aura fallu à Sony Labou Tansi composer avec cette récupération de l'état.

¹²⁷ Qui sera renommé Festival International des Théâtres Francophones en Limousin.

¹²⁸ Jean Michel Devesa dit à ce propos : « Il se peut qu'on ait jugé avantageux, à un moment de la relance de la coopération économique avec le Congo, d'utiliser Sony comme un coin enfoncé dans le système « marxiste » de Denis Sassou Nguesso ». Extrait de DEVESA, Michel. Sony Labou Tansi. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 23.

¹²⁹ GUINGANE, Jean-Pierre. De Ponty à Sony. *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n° 102, p. 7.

2.3.3 Un maternage douteux

Par ailleurs la relation étroite entretenue entre cet auteur, sa troupe, et la directrice du festival de Limoges, Monique Blin, pose des problèmes. Loin de dénigrer son apport pour la reconnaissance et la diffusion des artistes africains, certains aspects sont toutefois critiquables, ce que souligne notamment Jean-Michel Devésa dans son livre consacré à Sony Labou Tansi. En effet cette promotion de l'auteur et de sa troupe qui lui ont permis de présenter de 1985 à 1989 à Limoges et durant des tournées, des pièces « commandées », avait un pendant : « celui de l'acceptation par Sony du principe de co-mise en scène de ses spectacles », risquant de tuer dans l'œuf une partie de la création. Il n'est pas le seul à soulever ce problème, Valérie Layraud qui fit un mémoire de D. E. A., en 1988, contestait « la justesse et l'opportunité de cet étouffant et discutabile parrainage »¹³⁰.

D'autant plus que si on admet que Sony Labou Tansi envisage son théâtre comme un « théâtre de la guérison » pour son peuple, alors l'adjonction d'un co-metteur en scène représente une ingérence continue dans sa création artistique.

L'autre problème, qui tient moins aux procédés de Monique Blin qu'à la situation économique, est soulevé par Françoise Ligier dans sa « Lettre ouverte à Monique Blin » : « l'action internationale menée seule risque de constituer un palliatif inavoué, masquant les dysfonctionnements et les carences existant dans les pays du Sud, mais dans l'attente de financements, et donc souvent de directives, venus d'ailleurs. »¹³¹.

Sony Labou Tansi pris dans l'étau, entre un pouvoir avec lequel il doit ruser et un maternage douteux réussit pourtant, à utiliser les moyens qui lui sont donnés pour offrir à son peuple des expériences nouvelles, comme le montre l'expérience du « BBKB » (Bordeaux-Brazzaville-Kinshasa-Bangui)¹³², en 1990, celle-ci préfigurant les échanges fructueux de « la palabre des cultures », pour reprendre une expression familière à Sony Labou Tansi.

¹³⁰ Elle écrit : « Happés par le phénomène de francophonie, les jeunes auteurs ainsi révélés devront correspondre à une certaine image que la France s'est faite d'eux. Hors la francophonie, point de salut. Les auteurs désormais reconnus en sont conscients qui participent chaque année au festival de Limoges. Une fois apprivoisé, il est difficile de continuer à s'affirmer en dehors de ce circuit. », cité par Jean Michel Devésa dans son ouvrage, op. cit., p. 74.

¹³¹ LIGIER, Françoise. Lettre ouverte à Monique Blin à l'occasion d'un anniversaire. *Notre Librairie*, n° Hors série « Créateurs à Limoges », septembre 1993, p. 12.

¹³² Réunis sur un bateau, des artistes de nationalités et de pratiques artistiques différentes, ont vécu ensemble le temps de ce voyage, entre Bordeaux et Bangui, offrant des représentations théâtrales, des ateliers divers aux populations des berges du Kongo.

À la lumière de ces situations politiques et culturelles, on peut comprendre pourquoi certains dramaturges préfèrent, pour éviter toute récupération, avancer « masqués » dans les années 1990.

2.3.4 Des effets de l'ouverture au monde à la fin des années 1980

La circulation des spectacles et des œuvres augmente. La promotion des spectacles de théâtre d'Afrique noire francophone se fait grâce aux festivals et théâtres créés en Europe et aux Etats-Unis, mais aussi grâce à la création d'une multitude de festivals en Afrique fin des années 1980 et au cours des années 1990 : le Festival International de Théâtre du Bénin, Le Festival de Théâtre et de Marionnettes à Ouagadougou au Burkina Faso, Malaki Ma Kongo au Congo, et le Marché des Arts et du Spectacle Africain en Côte d'Ivoire, pour n'en citer que quelques uns. De même une dynamique internationale se met en place, que ce soit au niveau des équipes de création, des financements, des réseaux de diffusion : les manifestations autant que les créations sont « unis par la langue et non plus par la couleur, la nationalité ou l'ethnie »¹³³ comme le souligne Sylvie Chalaye. Outre la plus grande reconnaissance qui en résulte, cela fait de ce théâtre un lieu d'échanges culturels.

Les dramaturges sont également invités au voyage notamment par le biais de résidences d'auteurs. Celles-ci permettent à nombre d'entre eux d'écrire et de diffuser leurs pièces plus facilement, et de rencontrer des auteurs de cultures différentes. Les résidences sont également à l'origine de nouveaux réseaux d'artistes, et par rebond de la création de projets internationaux.

Ces circulations ont une incidence forte sur le théâtre africain francophone comme l'explique Sylvie Chalaye : « Aussi l'africanité d'un spectacle n'est pas dans sa localisation géographique, mais dans l'esthétique contemporaine d'une Afrique qu'affirment ses créateurs par ce qu'ils vivent et non par où ils vivent »¹³⁴.

Enfin, ces circulations nouvelles auront également permis de confronter nombres d'artistes d'Afrique noire francophone aux publics occidentaux. Les nouveaux artistes devront dès lors se positionner face aux préjugés de ce public, voire à son ostracisme. Plus fortement encore chez les auteurs ayant fait le choix de rester vivre en France.

¹³³ CHALAYE, Sylvie. L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 15.

¹³⁴ *Idem.*

Parmi les « invités au voyage », Sony Labou Tansi, sans être un chef de fil, ouvre la voie à une écriture dramatique nouvelle, comme l'explique Sylvie Chalaye « il est devenu une figure emblématique, celle d'une dramaturgie de l'audace aussi bien linguistique que structurelle, une dramaturgie qui ose brouiller les repères et déconstruire les référents, qui ose l'exubérance et la fantaisie. C'est l'inventivité dont Sony Labou Tansi a su se revendiquer qui a ouvert la voie »¹³⁵. Une nouvelle génération d'auteur s'engouffre dans la brèche. L'essor de la circulation des auteurs favorise les échanges culturels, accentuant l'affirmation de paroles individuelles.

2.4 L'émergence de nouvelles dramaturgies

Une césure s'opère dans l'histoire du théâtre d'Afrique noire francophone au tournant des années 1990. De nouveaux auteurs creusent les lignes de force de leurs propres dramaturgies, affirment leurs imaginaires et leurs visions du monde, expriment avec violence le malaise identitaire.

Ces pièces avant-gardistes sont principalement issues de résidences d'écriture en France, véritable tremplin pour une reconnaissance de leur travail. Caya Makhélé est le premier dramaturge d'Afrique noire à bénéficier d'une résidence à La Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon. Bien plus tard, d'autres auteurs seront invités : Kossi Efoui y séjourne en 1995 et Koffi Kwahulé en 1997 puis en 2000.

En 1988, le Festival International des Francophonies en Limousin crée sa résidence d'auteurs dramatiques et ouvre ses portes à de nouveaux dramaturges africains francophones. Ce cadre privilégié d'écriture contribue à l'éclosion de ces nouvelles dramaturgies. En 1989, la résidence accueille notamment le mauritanien Moussa Diagana et il y écrit La légende de Wagadu vue par Sia Yatabéré¹³⁶. En 1990, le béninois Camille Abedah Amouro, le malien Moussa Konaté, le congolais Nkashama

¹³⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹³⁶ DIAGANA, Moussa. *La Légende de Wagadu vue par Sia Yatabéré*. Carnière, Morlanwelz : Lansman, 1994.

Pius Ngandu y écrivent respectivement Goli¹³⁷, Un monde immobile¹³⁸ et L'Empire des ombres¹³⁹. En 1991, le guinéen Willian Sassine écrit La Légende d'une vérité¹⁴⁰. En 1992, le togolais Kossi Efoui écrit La Malaventure¹⁴¹, le tchadien Koulsy Lamko Ndo Kela ou l'initiation avortée¹⁴² et l'ivoirienne Tanella Boni La grève des pagnes¹⁴³ ; en 1993, le togolais Kangni Alemjoro écrit Nuits de cristal¹⁴⁴ ...

2.4.1 De nouvelles thématiques

Les auteurs s'ancrent dans une réalité décroïsonnée, dont les limites ne correspondent plus à celles du monde africain et puisent dans leurs imaginaires respectifs pour donner à ces œuvres une portée nouvelle.

Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, Léandre-Alain Baker, par exemple, proposent des représentations à contre-courant de la représentation habituelle de l'Afrique.

Dans Récupérations¹⁴⁵, 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 leur détresse et leur déchéance, le vrai bidonville qui est le leur est rasé par des bulldozers. »¹⁴⁶

Dans Cette vieille magie noire¹⁴⁷, Koffi Kwahulé raconte également la violence des médias, mais aux Etats Unis. Il s'agit de « la réussite faustienne du rêve américain : le monde impitoyable du *star system*, où pactisent sport et show business. La pièce se

¹³⁷ AMOURO, Camille Abedah. Goli. Carnières, Morlanwelz :Lansman, 1991.

¹³⁸ KONATE, Moussa. Un monde immobile. Paris : R.F.I., 1993.

¹³⁹ NGANDU, Nkashama Pius. L'Empire des ombres. Carnière, Morlanwelz : Lansman, 1991.

¹⁴⁰ SASSINE, William. La Légende d'une vérité. Solignac : Le Bruit des autres, 1995.

¹⁴¹ EFOUI, Kossi. La Malaventure. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1993.

¹⁴² LAMKO, Koulsy. Ndo Kela ou l'initiation avortée. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1993.

¹⁴³ BONI, Tanella. La Grève des pagnes. Inédit.

¹⁴⁴ ALEMDJORO, Kangni. Nuits de cristal. Solignac : Le Bruit des autres, 1994.

¹⁴⁵ EFOUI, Kossi. Récupérations. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1992.

¹⁴⁶ CHALAYE, Sylvie. Le miroir inattendu des violences modernes. *Théâtre/Public*. Mars-Avril 2001, n° 158, p.37

¹⁴⁷ KWAHULE, Koffi. Cette vieille magie noire. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1993.

déroule à New York dans l'univers de la boxe et illustre un autre aspect du devenir de l'Afrique dans le monde. »¹⁴⁸.

Les Jours se traînent, les nuits aussi¹⁴⁹, d'Alain Léandre Baker, prend la forme d'un huis-clos. En rentrant du travail, une femme découvre son appartement en désordre. Un africain apparaît, enveloppé de son peignoir. D'abord effrayée par cet inconnu, elle va, peu à peu, réveiller ses révoltes contre un quotidien sclérosé et la faillite de son couple. Puis arrive son mari. Confronté à cette présence étrangère et à sa femme bouleversée, il plonge lui aussi dans ses angoisses. A travers ce huis-clos, l'auteur convoque et analyse les obsessions et les scléroses la société européenne. D'autres pièces sont basées sur ce type de rencontre, tels Picpus ou la danse aux amulettes¹⁵⁰ de Caya Makhélé, Nuit blanche¹⁵¹ du guinéen Mama Keïta. Cette pièce reçue le deuxième prix du concours R.F.I, en 1991.

Comme la majorité de ces pièces avant-gardistes, elles transcrivent un malaise profond : ce sont des dramaturgies urbaines, au cœur desquelles les limites spatio-temporelles s'abolissent, les histoires se remplissent de leurre et dont les personnages sont en prise avec leurs destins, qu'ils ont bien du mal à maîtriser. La quête identitaire, sous-jacente, est centrale, ils l'assument et l'explorent et la font dialoguer avec les contradictions du monde moderne en convoquant aussi bien l'Europe que l'Amérique. Leur démarche témoigne d'une Afrique qui se pense au monde, et qui rejoint l'Occident dans ses ambitions universalistes.

Ces trois pièces ont été réécrites par leurs auteurs quelques années plus tard. D'autres pièces ont également fait l'objet d'une réécriture, ainsi La maison morte¹⁵², écrite en 1991, a fait l'objet d'une seconde version dix ans plus tard par son auteur Michèle Rakotoson. Koulsy Lamko a réécrit, au cours de sa résidence à Limoges en 1992 et 1995, sa pièce Ndo Kela ou l'initiation avortée¹⁵³, qui avait reçu le deuxième Prix du Concours théâtral interafricain de RFI en 1989.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ BAKER, Alain Léandre. *Les Jours se traînent, les nuits aussi*. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1993.

¹⁵⁰ MAKHELE, Caya. *Picpus ou la danse aux amulettes*. Paris :L'Harmattan, 1995.

¹⁵¹ KEITA, Mama. *Nuit blanche*. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1995.

¹⁵² RAKOTOSON, Michèle. *La Maison morte suivi de Un jour, ma mémoire*. In *Théâtre Sud 3*. Paris : L'Harmattan, 1991.

¹⁵³ *Op. cit.*

2.4.2 De nouvelles approches dramaturgiques

Cette pratique forte de la réécriture témoigne du bouillonnement intellectuel individuel des auteurs, et par là même d'un sentiment d'urgence face aux difficultés des sociétés africaines et la nécessaire reconquête de son identité.

En complexifiant la trame, les personnages, en utilisant des leurres, et créant des béances, les auteurs exacerbent la violence intrinsèque à leurs textes. Les auteurs témoignant du malaise, voire du drame, lié à la quête d'identité. Il ne semble plus exister de champs qui échappent à cette quête d'identité, et ils rendent également compte des violences modernes qui les traversent, quelles soient urbaines, familiales, médiatique, économiques ou sociales.

Dès lors « la notion de *choix dramaturgiques* “peut rendre mieux compte des tendances actuelles que celle d'une dramaturgie considérée comme un ensemble global et structuré de principes esthético-idéologiques homogènes” »¹⁵⁴ ce que souligne Nkashama Pius Ngandu à propos des productions spectaculaires et qui semble prévaloir également sur la production dramatique.

Cette rupture se remarque également dans le rapport qu'entretiennent ces auteurs avec la langue française.

Ils travaillent « au corps » la langue française, subversivement. La maîtrise de la langue apparaît dans la capacité à la dé-construire, à la dé-structurer. Il ne s'agit plus du recours inopiné aux africanismes, l'enjeu est la « négation totale de la cohérence et de l'identité à l'intérieur même de la fiction »¹⁵⁵, Jaz¹⁵⁶ de Koffi Kwahulé illustre cette évolution.

Parallèlement, l'adjonction d'une autre langue dans les pièces est fréquente. C'est le cas de La Fable du cloître des cimetières avec la présence du lingala ou encore dans Le mot dans la rosée¹⁵⁷ où Koulsy Lamko introduit l'anglais.

Si ces dramaturgies contribuent au rayonnement de la langue française, le mélange de ses structures grammaticales avec celles de langues vernaculaires africaines ou la pratique du bi-[pluri-]linguisme des textes sont, comme l'analyse Nkashama Pius Ngandu, l'expression du « combat que doivent livrer les pays d'Afrique [, qui] ne

¹⁵⁴ NGANDU, Nkashama Pius. *Théâtres et scènes de spectacle*. Paris : L'Harmattan, 1993, p.16.

¹⁵⁵ NGANDU, Nkashama Pius. *Ruptures et écritures de violence*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 109.

¹⁵⁶ KWAHULE, Koffi. *Jaz*. Paris : Editions Théâtrales, 1998, p. 90.

¹⁵⁷ LAMKO, Koulsy. *Le Mot dans la rosée*. In *Brèves d'ailleurs*. Paris : Actes Sud, 1997, p. 85-104.

s'inscrit nullement dans des stratégies de puissances linguistiques, mais bien dans celles de la conquête de l'histoire. »¹⁵⁸.

L'irruption de ces nouvelles dramaturgies, qui donnent la parole à des êtres en prise avec les déviances d'un monde aux repères bouleversés, et qui témoignent avec violence de leurs errances identitaires, marque une rupture avec la création théâtrale passée. Dès lors, en s'arrachant à une sorte de « déterminisme du sol et des origines »¹⁵⁹, les œuvres dramatiques d'Afrique noire francophone trouvent naturellement leur place au sein des créations contemporaines, ce qui se traduit notamment par la transformation du concours théâtral RFI en 1992, comme le souligne Rogo Koffi M. Fiangor dans Le Théâtre africain francophone¹⁶⁰ : « Le changement du Concours Théâtral interafricain (dénomination adoptée depuis 1968) en "RFI-Théâtre, Textes et dramaturgies du monde" s'est fait à ce carrefour précis et scelle clairement le tournant nouveau dans lequel s'engageait la compétition, tant du point de vue des organisateurs que des concurrents. »¹⁶¹.

En d'autres termes, les organisateurs de Radio France Internationale et tous les autres partenaires se rendent alors compte que les dramaturges africains peuvent être institutionnellement confrontés aux autres dramaturges francophones du monde sans trop de « risques ». Le concours interafricain disparaît, du fait de la qualité et de la nature de ces nouvelles dramaturgies. Ce changement s'inscrit, de manière remarquable dans la mondialisation culturelle.

¹⁵⁸ NGANDU, Nkashama Pius. Ruptures et écritures de violence. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 302.

¹⁵⁹ CHALAYE, Sylvie. Le Miroir inattendu des violences modernes. *Théâtre/public*, n°158, p. 36.

¹⁶⁰ FIANGOR, Rogo Koffi M. *Le Théâtre africain francophone*. Paris : L'Harmattan, 2002.

¹⁶¹ *Idem*, p. 191.

Bien que le théâtre d'Afrique noire francophone existe sur le continent depuis une cinquantaine d'année, son émancipation s'est faite par étapes. Et avec elle, la compréhension du théâtre en tant qu'acte culturel s'est faite progressivement.

Les nouveaux espaces extra-coutumiers ont utilisé cet art pour témoigner des douleurs passées puis, très vite, des mutations des sociétés africaines. Ce n'est que plus tard que s'est posé véritablement le problème de l'adéquation entre les moyens de cette pratique culturelle exogène et la culture africaine. Il en a résulté une décennie de débats houleux et des prises de positions radicales. Dans la continuité de ces débats et prises de position, les nouveaux dramaturges, imprégnés par la culture africaine, produisent des œuvres qui désarçonnent la critique et le public, particulièrement en Occident : loin de la complaisance passée, l'intérêt et les attaques qu'elles suscitent sont la preuve de créations originales. En outre, la vitalité de ce théâtre africain francophone se traduit par la multiplication de festivals en Afrique, lieux de représentation et d'échanges.

Bien que ces nouvelles dramaturgies soient le fait de paroles individuelles, nous allons évoquer certains points de convergence tels la quête identitaire, la complexité de la trame, la violence intrinsèque... que l'on retrouve dans La Fable du cloître des cimetières de Caya Makhélé. Nous évoquerons son parcours ainsi que l'évolution de sa production littéraire, préliminaire nécessaire pour comprendre le tournant que constitue La Fable du cloître des cimetières, puis nous étudierons les liens entre cette évolution dramaturgique et le contexte d'écriture de cette pièce. Nous verrons en quoi la réécriture du mythe d'Orphée et de sa propre pièce font apparaître la quête identitaire comme un thème fort de cette pièce, ce qui se confirmera à travers la complexité des personnages et de l'hybridité dramaturgique.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres dramatiques :

BAKER, Léandre-Alain. *Les Jours se traînent, les nuits aussi*. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1993. 72 p. (Coll. Théâtre à vif).

CESAIRE, Aimé. *Une tempête*. Paris : Seuil, 1969. 92 p.

DADIE, Bernard. *Monsieur Thôgo-gnini*. Paris :Présence Africaine, 1970. 117 p.

EFOUI, Kossi. *Récupérations*. Carnières, Morlanwelz :Lansman, 1992. 44 p. (Coll. Théâtre à vif).

KWAHULE, Koffi. *Cette vieille magie noire*. Carnières, Morlanwelz : Lansman, 1993. 89 p. (Coll. Théâtre à vif).

LABOU TANSI, Sony, MAKHELE, Caya. *Le Coup de vieux : drame en deux souffles*. Dakar, Paris : Présence Africaine, 1988. 77 p. (Coll. Théâtre)

MAKHELE, Caya. *La Fable du cloître des cimetières*. Villeneuve-Lez-Avignon : La Chartreuse, 1991. 50 p. (Coll. Résidence d'écriture).

MAKHELE, Caya. *La Fable du cloître des cimetières (suivi de Picpus ou la danse aux amulettes)*. Paris : L'Harmattan, 1995. 127 p. (Coll. Théâtre des cinq continents)

MALINDA, Martial (pseudonyme de BEMBA Sylvain). *L'enfer, c'est Orféo*. Paris : ORT-DAEC, 1971. 117p.

Dictionnaires et Encyclopédies :

Histoire générale de l'Afrique noire, de Madagascar et des archipels / DESCHAMPS Hubert...et al. Paris : Presses Universitaires de France, 1970. 2 Vol., 576 p.

The world encyclopedia of contemporary theatre : Africa. Londres, New-York :Routledge Don Rubin, 1997, vol. 3, 426 p.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. 2^e éd. Paris : Bordas, 1995.2 Vol. 983 p.

Histoire, critique et pratique du théâtre et de la littérature en Afrique noire :

ABOU, Sélim. *L'Identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Nouv. Ed. Paris : Hachette, 1995. 249 p.(Coll. Pluriel)

BOKIBA, André-Patient. *Ecriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1998. 287 p.

CHALAYE, Sylvie. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX ème siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2001. p. 230. (Coll. Pluriel)

CHALAYE, Sylvie. *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*. Carnière-Morlanwelz : Lansman, 2001.103 p. (Coll. Regards singuliers)

CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. 2^e éd. Paris : Armand Colin, 1990. 272 p. (Coll. U)

CHEVRIER, Jacques. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan, 1999. 128 p. (Coll. 128)

CORNEVIN, Robert. *Le Théâtre en Afrique Noire et à Madagascar*. Paris : Le Livre africain, 1970. 334 p.

DEVESA, Jean-Michel. *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives du Kongo*. Paris : L'Harmattan, 1996. 379 p.

FIANGOR, Rogo Koffi M. *Le Théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des rapports interculturels*. Paris : L'Harmattan, 2002. 393 p.

HOURANTIER, Marie-José. *Du rituel au théâtre-rituel : contribution à une esthétique négro-africaine*. Paris : L'Harmattan, 1984. 286 p.

KWAHULE, Koffi. *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1997. 283 p.

NGANDU, Nkashama Pius. *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 1997. 386 p. (Coll. Critiques littéraires)

NGANDU, Nkashama Pius. *Théâtres et scènes des spectacles : Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels*. Paris : L'Harmattan, 1993. 383 p.

SCHERER, Jacques. *Le théâtre en Afrique francophone*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. 127 p. (Coll. Ecritures)

TRAORE, Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence africaine, 1958. 160 p.

Guide du théâtre en Afrique et dans l'Océan indien / WURTZ, Jean-Pierre...et al.
Paris : Afrique en créations, 1996. 337 p.

Hôtes d'écriture : Rencontres internationales autour des résidences d'écriture / collectif. Limoges : Le bruit des autres, 1996. 76 p. (Coll. Réflexions)

Autres ouvrages :

ATTALI, Jacques. *Chemin de sagesse, trait du labyrinthe*. Paris : Fayard, 1996. 235 p.

GANDOULOU, Justin-Daniel. *Dandies à Bacongo : le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 1989. 239 p. (Coll. Logiques sociales)

JOURDE, Pierre, TORTONESE Paolo. *Visages du double : un thème littéraire*, Paris : Nathan, 1996. 251 p. (Coll. Fac littéraire)

LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*. Rééd. Paris: Presse Universitaires de France, 2001. 478 p.

LEON, Antoine. *Colonisation, enseignement et éducation : étude historique et comparative*. Paris : L'Harmattan, 1991. 319 p. (Coll. Bibliothèque de l'éducation)

LIKING, Werewere. *Orphée-Dafric*. Paris : L'Harmattan, 1981. 122 p.(Coll. Encre noires)

MAKHELE, Caya. *Le Cercle des vertiges*. Paris : L'Harmattan, 1992.173 p.

NGAL, Georges. « Lire... » *le Discours sur le colonialisme d'Aimé Césaire*. Dakar, Paris : Présence Africaine, 1994.141 p.

PROPP, Wladimir. *Morphologie du conte* (suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de *L'Etude structurale et typologique du conte*). Paris : Seuil, 1970. 254 p.

SENGHOR, Léopold-Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. 6^e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 2001. 227 p.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970. 190 p. (Coll. Poétique)

VERGER, Pierre. *Dieux d'Afrique, culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de tous les saints au Brésil*. Paris : Paul Hartmann, 1954. 193 p.

VERGER, Pierre. *Orisha : les dieux Yorouba en Afrique et au niveau du Nouveau Monde*. Paris : A. M. Métailié, 1982. 293 p.

Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la bibliothèque Gaston Baty / Sous la direction de SHERER Colette. Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne nouvelle, 1995. 129 p.

Différence culturelle et souffrances de l'identité / KAËS, René...et al. Paris : Dunod, 1998. 258 p.

Francophonie et identités culturelles / ALBERT, Christiane...et al. Paris : Karthala, 1999. 338 p. (Coll. Lettres du sud) Textes des communications du colloque Francophonie et identités culturelles, Université de Pau, mai 1998.

L'Art et l'hybride / BATT, Noëlle ...et al. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2001. 211 p. (Coll. Esthétiques hors cadre)

L'Eclatement des genres au XX^e siècle / sous la dir. de Mac Dambre et Monique Gosselin-Nout. Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001. 368 p.

Regards sur la francophonie / BRAY, Maryse... et al. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996. 322 p. (Coll. Plurial)

Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens : actes du colloque tenu à Brazzaville, les 13, 14 et 15 juin 1996... / sous la dir. de Mukala Kadima-Nzuji, Abel Kouvouama et Paul Kibangou. Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1997. 487 p. (Coll. Critiques littéraires)

Travaux universitaires :

BALDO, Suliman Ali. *Dramaturgie du théâtre négro-africain d'expression française*. 281 p. Th. 3^e c. : Lettres et philosophie : Dijon : 1982.

BOURNAS, Cécilia, MORISOD, Florian, YARDIN, Isabelle. *Caya Makhélé*. 18 p. Travail universitaire de Licence. IET Censier. 2001-2002.

CHARPENTIER, Geneviève. *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques : bilan et perspectives d'une aide originale (1981-1993)*. 340 p. Thèse : Université de Paris : 1995.

DIAKHATE, Ousmane. *Culture traditionnelle et influences européennes dans le théâtre négro-africain moderne*. 245 p. Th. 3^e c. : Etudes théâtrales et cinématographiques : Montpellier 3 : 1984.

LIMBVANI, Serges Hugues. *L'Apport de la tradition au théâtre congolais d'expression française de 1960 à nos jours*. 129 p. Mém. DEA : Etudes théâtrales : Paris 3 : 1995.

Revue et numéros spéciaux

Littérature congolaise, *Notre Librairie*, Mars-Mai 1988, n°92-93.

Théâtre/Théâtres, *Notre Librairie*, Juillet-Août 1990, n°102.

Théâtre d'Afrique noire, *Alternative théâtrale*, Juin 1995, n°48.

Théâtre francophone d'Afrique noire, *BT2*, Novembre 1990, n° 231.

Afrique noire : écritures contemporaines, *Théâtre/Public*, Mars-Avril 2001, n°158.

Créateurs africains à Limoges. *Notre Librairie*, numéro Hors série, septembre 1993.

Articles

Articles sur les écritures dramatiques contemporaines :

CHALAYE, Sylvie. Théâtre contemporains d'Afrique noire francophone ou les dramaturgies de l'exil. *Africultures*, Février 1999, n°15, pp.33-39.

U TAM'SI, Tchicaya. L'espace-temps de l'écriture. *Notre Librairie*, Octobre-Décembre 1986, n°85, pp.6-9

Autres :

LAPLANTINE, François. Le Merveilleux, l'imaginaire en liberté. *Internationale de l'Imaginaire*, n°2, pp.68-80.

Autres support :

Tapuscrit :

SONY LABOU TANSI, *les Kongos : 5 formes de théâtre essentiel*. Limoges : Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, tapuscrit daté du 22 octobre 1992.

Entretiens sonores :

PONT-HUMBERT, Catherine. *Caya Makhélé*, entretien de 30 minutes. Limoges : Bibliothèque Francophone Multimédia, 1997. (Mémoire sonore de la francophonie)

Sites Internet :

Editions Lansman (Page consultée le 02 juillet 2003). [En ligne].

<http://www.lansman.org>

CALVET, Louis-jean.(Page consultée le 13 juillet 2002). Identité et plurilinguisme, [En ligne]. <http://www.francophonie.org> (site de l'organisation internationale de la Francophonie).

Centre culturel français Arthur Rimbaud de Djibouti. (Page consultée le 15 mai 2002). Caya Makhélé, [En ligne]: <http://www.cfar-djibouti.org/caya.htm>

Synopsis, été 2000, n°13 (Page consultée le 15 mai 2002). RESNICK LEJEUNE, Evelyne. Acoria, une maison d'édition sous le signe de la Rencontre. Entretien avec Caya Makhélé,[En ligne]. <http://www.decllic.com/synopsis/nouv-caya.htm>

TCHEUYAP, Alexie. (Page consultée le 12 juillet 2001). Le moine habillé : Réflexes vestimentaires et mythologiques identitaires en Afrique, [En ligne]. <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099at.html>

Maison d'édition CLE. (Page consultée le 12 juillet 2002). Site de son catalogue, [en ligne].

NAJAR, Silem. (Page consultée le 12 juillet 2001). Comportement vestimentaire et identification au pluriel. Revue des sciences humaines et sociales, [en ligne]. <http://www.univ-paris5.fr/ceaq/publications/revues/societes/50/articles/najar.html>

Film:

CAMUS, Marcel. Orfeu Negro, 1958.