

2

Ruptures et mutations

- 42 Dramaturgies de la culbute et du détour**
Sylvie Chalaye
- 50 Le renouveau théâtral au Togo :
de l'émergence vers la maturité**
Ayayi Togoata Apedo Amah
- 58 Le dramaturge et son maître**
Texte inédit de Kangni Alem
- 62 Les états généraux du théâtre maghrébin**
Hafedh Djedidi
- 72 Les couleurs du théâtre africain**
Sylvie Chalaye
- 78 Comédie-Française : destination Sud**
Entretien avec Jean-Pierre Jourdain et José Pliya
Propos recueillis par la rédaction
- 80 La parole à :**
- **Ousmane Aledji**
« Le créateur a l'obligation d'être une menace non négociable »
 - **Maïmouna Gueye**
« Être sur scène pour faire renaître mon corps »
 - **Dieudonné Niangouna**
« Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation »
 - **Guy Régis Junior**
« Aux toilettes comme au théâtre »

Dramaturgies de la culbute et du détour

Sylvie Chalaye*

Depuis une quinzaine d'années, les dramaturgies du Sud ont subi des mutations profondes, elles ne s'inscrivent plus dans une recherche esthétique identitaire mais ont fait le choix de l'ouverture, se pensent au monde et assument l'hybridation issue de l'histoire coloniale pour la retourner en force d'invention et de renouvellement.

Nées dans les années 1930, au cœur de la grande entreprise de formation des élites africaines de la France coloniale, les dramaturgies francophones du continent restèrent longtemps attachées aux modèles théâtraux européens. Même attachement du côté de la Caraïbe où le théâtre était le divertissement des maîtres, qui pouvaient y emmener leurs esclaves pour leur faire goûter à la culture de la métropole. Aussi, une fois l'esclavage aboli, le théâtre contribua-t-il à l'assimilation. On jouait dans les îles un théâtre importé depuis la fin du XVIII^e (vaudevilles, mélodrames...). Au début du XX^e siècle, certains auteurs produisirent des comédies mêlées de créole, comme celles de Gilbert de Chambertrand en Guadeloupe. Mais, dans les années 1950, on revint fortement au répertoire français avec la troupe de Jean Gosselin, qui adaptait les pièces de boulevard des théâtres parisiens au contexte caribéen.

Années 1980 : l'amorce d'une rupture

C'est seulement au détour des années 1980 que les expressions dramatiques d'Afrique noire et de la diaspora commencent à quitter le corset des modèles que l'Occident leur avait tendus. Elles abandonnent les grandes fresques historiques qui, au lendemain des Indépendances, à travers l'héritage de Shakespeare, Racine, Corneille et de la tragédie grecque, avaient fait rayonner la négritude. Elles renoncent aussi à ces comédies de mœurs et ces satires politiques qui, dans les années 1970, au plus profond du désenchantement qu'avaient laissé dernières elles les premières années d'indépendance, prônaient la dérision et ridiculisaient les travers de l'Afrique moderne livrée aux dictatures et aux corruptions en tous genres. Aux Antilles, la départementalisation avait engendré également la désillusion et un théâtre militant et engagé s'était développé, comme le Théâtre du Cyclone, que fonde Arthur Lerus en 1972, ou Poulbwa de Robert Dieupart, ou encore le

* Auteur de plusieurs ouvrages consacrés aux théâtres d'Afrique noire francophone, dont récemment *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein* (Montreuil, éditions théâtrales, 2004), Sylvie Chalaye est professeur à l'université Rennes 2-Haute Bretagne où elle est responsable des études théâtrales et dirige le laboratoire de recherche Arts du spectacle, « La présence et l'image ». Elle enseigne l'histoire et l'esthétique du théâtre et anime un séminaire sur les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire à l'Institut d'études théâtrales de Paris III. Également spécialiste de l'imaginaire colonial dans les arts de représentation, elle a publié plusieurs études historiques sur l'image du Noir.

Affirmer son indépendance suppose la recherche d'une esthétique qui rompt avec le modèle occidental.

Autant de structures qui donneront aux expressions théâtrales du Sud une vraie visibilité dans la sphère francophone.

Revendiquer une identité en devenir.

Théâtre du Volcan d'Alex Nabis. À côté de ce théâtre créolophone de revendication, était né également un théâtre très satirique, celui de José Jernidier en Guadeloupe ou Georges Mauvois et Daniel Boukman en Martinique.

Mais les années 1980 connaissent un tournant déterminant : affirmer son indépendance suppose la recherche d'une esthétique qui rompt avec le modèle occidental. L'Ivoirien Niangoran Porquet, défenseur de la griotique, appelle à un « *théâtre plus africain* ». La Camerounaise Werewere Liking explore les rituels de son ethnie, l'Ivoirien Zadi Zaourou va chercher du côté du Didiga, le Guinéen Souleymane Koly importe le Kotéba dans sa pratique scénique. De son côté, le Congolais Sony Labou Tansi explore davantage l'écriture et recherche une dramaturgie subversive où la langue française est court-circuitée par des sens qui la dépassent, il invente des mots, structure une syntaxe inouïe, violente la langue pour lui imprimer sa vision du monde. Néanmoins les thèmes restent la dénonciation des délinquances politiques, de la dictature et des violences d'État. Quant au théâtre des Caraïbes, il cherche une identité reconquise à travers la créolité et la commémoration historique de l'esclavage dans des pièces comme celles de Maryse Condé ou Vincent Placolty.

C'est aussi l'époque où la France se dote du Festival des Francophonies, en Limousin, et du Théâtre International de Langue Française, à Paris, ainsi que de l'Ubu Repertory Theater, à New York ; autant de structures qui donneront aux expressions théâtrales du Sud une vraie visibilité dans la sphère francophone.¹ Ce retour identitaire des théâtres du Sud rencontre alors les attentes d'un public occidental en mal d'exotisme et d'authenticité, un public qui découvre bientôt, à Limoges ou à Paris, la force de créativité de l'Afrique, mais reste attaché à un mythe idéaliste où l'oralité, la musique et le pittoresque du village et des rituels fabriquent une image d'Épinal qui fige le continent dans son passé.

Identité culbutée

Aussi, dès la fin des années 1980, les dramaturges s'ébrouent et se dégagent de cette représentation passéiste pour revendiquer une identité en devenir et une conception dramaturgique foncièrement hybride, prise dans le tourbillon des cultures du monde. Depuis le Togo, Kossi Efoui ouvre la voie en 1989 avec *Le Carrefour*, une pièce emblématique qui traite de la force de l'imaginaire pour se libérer de la prison et où tout se passe à un simple carrefour. Pas de paysage d'Afrique, pas de

1. Voir « *Afrique noire : écritures contemporaines* », in *Théâtre/Public*, n° 158, Gennevilliers, 2001.

Tous enfants terribles des indépendances, ils ont érigé l'impertinence de Sony Labou Tansi en dynamique iconoclaste.

Une Afrique qui sort de ses frontières imaginaires.

Nous voulons pouvoir nous inspirer librement d'un nô japonais ou d'un western spaghetti.

village, mais une femme, un poète, un montreur de pantins... Plusieurs voix se lèvent alors, celle du Tchadien Koulsy Lamko, de l'Ivoirien Koffi Kwahulé, du Congolais Caya Makhélé, de la Camerounaise Werewere Liking, de la Malgache Michèle Rakotoson : tous enfants terribles des indépendances, ils ont érigé l'impertinence de Sony Labou Tansi en dynamique iconoclaste, celle de la culbute nécessaire : mettre sens dessus dessous les idées reçues, perdre le spectateur dans un univers où il ne retrouve plus les marques d'une identité repérable. Ils défendent un théâtre monstrueux et chimérique fait de marcottages et de collages, un théâtre qui soit le reflet de leur propre hybridation de colonisés, un « théâtre Frankenstein », un « théâtre *alien* ».²

Caya Makhélé réunit ces voix dans un recueil d'entretiens intitulé *Dramaturgies 93*, publié chez Lansman, qui aura la valeur d'un manifeste, puis ce sera le numéro historique d'*Alternatives théâtrales* en 1995 : « Théâtres d'Afrique noire ». Ces dramaturges ne se connaissent pas, mais tous se retrouvent sur un même terrain, celui d'une Afrique qui sort de ses frontières imaginaires. Dans un article de *Fraternité Matin*, que Caya Makhélé reprendra pour *Alternatives Théâtrales*, Koffi Kwahulé défend la nécessité d'une attitude hérétique face à ses propres traditions et appelle à « envisager le théâtre non pas dans ce qu'il "est" ou "aurait été" mais ce qu'il doit être pour une humanité "chargée" des images de Dallas, de Rambo, de Maradona, de Michael Jackson, du chômage, des missiles, de la conquête spatiale, de l'écroulement du Mur, de Mandela libre... »³ Werewere Liking affirme à son tour la liberté d'aller boire à toutes les sources : « Nous voulons pouvoir nous inspirer librement d'un nô japonais ou d'un western spaghetti, les digérer et en nourrir notre créativité sans pour autant cesser d'être africains ! »⁴ Une ouverture au grand écart des diversités que l'on retrouve chez Koulsy Lamko, dont l'art se veut « dialogue des antagonismes pour une fraternité nouvelle »⁵.

Dans un article qui fera date, « Les voies du théâtre contemporain en Afrique », Caya Makhélé constate la naissance d'une dramaturgie nouvelle dont les personnages ne sont plus ni des figures mythiques, ni des porte-parole politiques ou des fers de lance de la contestation, mais avant tout des humains ordinaires pris dans

2. Voir Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Montreuil, éditions Théâtrales, 2004 (coll. « Passages francophones »).

3. Koffi Kwahulé, « Quand l'africanisme dérive vers l'intégrisme culturel », in « Théâtres d'Afrique noire », *Alternatives théâtrales*, n°48, juin 1995, p. 31.

4. Werewere Liking, « Théâtre moderne d'Afrique noire : crever aujourd'hui ou réinventer une renaissance... », *ibid.*, p. 26.

5. Koulsy Lamko, « Rêveries d'un homme de théâtre africain », *ibid.*, p. 29.

Les personnages sont avant tout des humains ordinaires pris dans la tourmente du monde contemporain.

Ces œuvres ne sont plus circonscrites dans une localisation africaine bien repérable.

la tourmente du monde contemporain, « *des personnages qui ont ingéré les maux de la ville, les éclats du choc des cultures* »⁶. Et ce théâtre, loin de se réfugier derrière des certitudes, tente au contraire de restituer la déconstruction du monde et d'apprendre à vivre avec les complexités humaines en se frottant aux altérités.

Tours et détours

Le temps du repli sur soi est révolu. Volontiers insaisissables, ces écritures se projettent au-delà de toute définition et sautent l'enclos. Elles n'ont peur d'aucun détour et faussent compagnie aux préjugés pour donner rendez-vous ailleurs, déjouant les attentes. Bien sûr, le public européen sera d'abord déconcerté par ce théâtre dont il ne reconnaît plus l'africanité rassurante, au point de suspecter sa légitimité. Mais bientôt d'autres dramaturges s'inscrivent dans cette mouvance : les Camerounais Marcel Zang et Kouam Tawa, les Béninois Ousmane Aledji, José Pliya et Florent Couao Zotti, les Togolais Kangni Alem, Rodrigue Norman et Gustave Akakpo... et plus récemment la Sénégalaise Maïmouna Gueye ou le Congolais Dieudonné Niangouna.

Du côté de la Caraïbe, des auteurs répondent aux mêmes préoccupations. Gerty Dambury traite des problèmes sociaux et affectifs qui touchent les sociétés insulaires, en passant d'un océan à l'autre, et évoque l'île de la Réunion au lieu d'inscrire son drame aux Antilles. Simone Schwartz-Bart met en scène l'ordinaire de la vie guadeloupéenne et l'exil en passant par Haïti. Ina Césaire ou Julius Amédée Laou, eux aussi, écrivent un théâtre du drame individuel, souvent aux prises avec l'écartèlement culturel et la question de l'altérité, et exploitent tous les chemins de traverse de l'Amérique à l'Europe.

De Koffi Kwahulé, en 1992, qui fait le détour par les États-Unis et écrit *Cette Vieille Magie noire*, une pièce se jouant à New York dans le monde de la boxe et de la musique noire, à José Pliya, dix ans plus tard, dans *Une Famille ordinaire*, qui se déporte historiquement jusqu'au Hambourg de l'Allemagne nazie, ces œuvres ne sont plus circonscrites dans une localisation africaine bien repérable. Un carrefour ou un studio de cinéma chez Kossi Efoui, une impasse ou une plage chez José Pliya, un aéroport chez Marcel Zang ou Kangni Alem, un plateau de télévision ou un ascenseur chez Koffi Kwahulé... autant d'espaces du détour, détour géographique, mais surtout détour culturel et esthétique, autant d'espaces où se perdre, pour mieux se retrouver.

6. Caya Makhélé, « *Les voies du théâtre contemporain en Afrique* », in « *Théâtres d'Afrique noire* », Alternatives théâtrales, n°48, juin 1995, p. 7.

« Le miracle n'est pas de marcher sur l'eau, mais sur la terre. »

Ces écritures travaillent sur le basculement et le contretemps.

Un travail sur la voix et l'absence.

Écrire à la renverse

Cette recherche du détour et de l'égarement contribue à développer une esthétique de la culbute. Chaque auteur affirme une identité singulière et une recherche esthétique qui lui sont propres, mais qui relèvent du renversement, du détournement pour faire vaciller le lecteur-spectateur. Koffi Kwahulé travaille sur une déconstruction du dialogue où le sens échappe, prend le spectateur à contre-pied et se construit ailleurs. Kossi Efoui convoque un autre type de culbute, celle du trou, du manque, il interroge amnésies et réminiscences et ses dialogues se déploient par bribes, avancent avec des points de suspension et se perdent dans les méandres des détours de l'histoire et des mythes oubliés, comme dans *Io (tragédie)*. Là aussi, le sens se joue ailleurs que dans l'échange du dialogue. On retrouve cette recherche du décalage dans l'écriture épistolaire de Gerty Dambury ou celle de Simone Schwartz-Bart, qui ont recours dans *Lettres Indiennes* et *Ton beau capitaine* à un travail sur la voix et l'absence : la lettre chez Gerty Dambury, la cassette enregistrée chez Simone Schwartz-Bart. Cette mémoire trouée et stratifiée en une sorte de palimpseste hante aussi l'écriture d'Ina Césaire dans *Mémoires d'île* et on la croise encore sous la forme de cette « parole minée » chez José Pliya, où les mots recèlent comme des doubles fonds qui distillent le doute et font, finalement, basculer l'histoire et les relations entre les personnages.

Ces écritures travaillent sur le basculement et le contretemps, une dynamique qui a à voir avec le souffle coupé, la syncope, le rythme, celui que définit Gilles Deleuze, « ce rythme qui se pose entre deux milieux, ou entre deux entre-milieux, comme entre deux eaux, entre deux heures, entre chien et loup... » Et c'est bien de ce rythme-là dont il s'agit, ce rythme de l'entre-deux, du vide qui s'ouvre sous les pas de ces artistes soumis à l'écartèlement du passé colonial qui a emporté tout un pan de leur histoire.

Poussée au-dessus du vide

Comment avancer au-dessus du vide ? Une acrobatie existentielle que seul permet le rêve. C'est pourquoi on peut également identifier dans ces écritures un nœud dramatique qui a à voir avec le rêve, avec le mensonge nécessaire, avec le conte. Koffi Kwahulé dit qu'il préfère se confier à l'improvisation au-dessus du vide, à l'imaginaire, à l'invention et au mythe, plutôt qu'aux réalités tangibles qui sont finalement vouées à la destruction, alors que le rêve perdure dans les âmes. Ce

**Au cœur de ce
théâtre on retrouve
l'essence même
de l'oralité : la fable.**

**Réinventer ensemble
une identité humaine.**

nœud onirique et fabulatoire est un ressort dramatique qui traverse ces œuvres. Au cœur de ce théâtre on retrouve l'essence même de l'oralité : la fable. C'est elle qui permet le surgissement d'Ikédia dans *P'tite-Souillure*, elle convoque Bintou, personnage fabulé par les autres, ou encore El Mona, elle permet l'aveu dans *Big Shoot* et enchevêtre le tissage des désirs dans *Misterioso-119*. On retrouve ce mensonge nécessaire chez José Pliya, avec le soldat aux cheveux bleus qui déclenche le départ de Vido, et son insoumission dans *Le Complexe de Thénardier* ou le bébé dérobé et finalement imaginaire de *Cannibales*. C'est la femme amoureuse qui n'a jamais existé dans *La Fable du cloître* de Caya Makhélé ou l'enfant inventé dans *Tout bas... si bas* de Koulsy Lamko, c'est le rêve d'Europe dans *Trans'abeliennes* de Rodrigue Norman ou *Bambi* de Maïmouna Gueye, c'est encore la voiture de Fernandel dans *Carré blanc* de Dieudonné Niangouna. Cette tension onirique hante aussi les personnages de Gerty Dambury ou de Simone Schwartz-Bart, à travers le destinataire improbable de la lettre ou l'impossible retour vers Haïti.

L'oralité est bien ce qui a maintenu le lien entre l'Afrique et la Caraïbe, c'est un souffle, un rythme qui a été porté dans les mémoires, qui s'est transmis sans écriture, sans patrimoine matériel mais qui s'est réinvesti dans les imaginaires, la musique et le jazz. Et cette oralité est encore au rendez-vous des dramaturgies nouvelles. Elle est la poussée d'énergie qui soulève le corps et permet l'envol de la culbute. Voilà ce que ne cesse de rappeler Kossi Efoui dans *Io (tragédie)*, pas de salut sans pirouette : « *Tomber sans casses/Debout sans appui/Collé-serré/ Roulé-boulé* ».

Du saut de l'ange à un pas d'homme

Les béances que ce théâtre convoque ne sont pas seulement celles d'un passé identitaire marqué par l'esclavage ou la colonisation, ce sont celles des charniers de l'histoire qui s'ouvrent sous les pas de la responsabilité des hommes, de tous les hommes, car « *le miracle n'est pas de marcher sur l'eau, mais sur la terre* », comme le dit un personnage de Kossi Efoui. Ce théâtre ne recule devant aucune violence, aucun abîme, car il a fait de la complexité humaine sa poétique même, une poétique qui se nourrit de différence et d'altérité et prend le risque de boxer nos consciences. Il ne s'agit plus de gratter ses plaies entre soi mais de réinventer ensemble une identité humaine. Immigration clandestine, violences urbaines, guerres civiles, enfants-soldats, bourreaux génocidaires, double peine, excision, drogue, dilution

médiatique, consumérisme... ces dramaturgies déjouent toutes les simplifications et entraînent le spectateur sur le terrain de l'innommable et de l'inconfort. Ces dramaturgies disent toutes la déchirure et en même temps la nécessité de construire de nouveaux chemins sans ignorer les béances, mais en inventant culbutes et détours qui sauvent, au lieu d'enjamber et de se laisser happer par l'ignorance du gouffre qui s'ouvre sous nos consciences.

Ces dramaturgies réinvestissent les pouvoirs de l'oralité et se pensent comme les sépultures des douleurs niées et des morts sans dépouille. Elles donnent corps aux angoisses pour mieux les affronter et articulent l'absence.

Sylvie CHALAYE

Kossi EFOUI

Io (tragédie)

Limoges, éditions Le Bruit des autres, 2006, 75 p.

10 €

Io (tragédie) pourrait être considérée comme l'épopée de Io jusqu'à aujourd'hui, Kossi Efooui faisant un étroit parallèle entre l'histoire tragique de cette figure mythique et celle de l'Afrique noire contemporaine. D'une part, Io a été violée par Zeus le titan comme la terre africaine a été souillée par la toute-puissance coloniale (les petites mères souvent citées dans la pièce peuvent également être considérées comme des avatars de Io) et, d'autre part, l'errance que subit Io à cause de la malédiction d'Héra trouve sa correspondance dans l'exil qui caractérise bon nombre d'Africains. Enfin, l'histoire de Io inclut le croisement de l'Afrique et de l'Occident, puisque sa traversée l'échoue en Égypte, où elle met au monde un fils : Épaphos, le Noir.

L'action se passe sur un marché africain où d'anciens acteurs de la compagnie de La Grande Royale rejouent devant le public des scènes tragiques appartenant autant à l'histoire du théâtre qu'à celle de l'Afrique. On assiste, par exemple, à la reconstitution fidèle d'une scène du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (la rencontre de Prométhée avec Io), comme à celle « *d'un centre d'accueil où des jeunes filles violées ont pu trouver un abri pour accoucher*¹ ».

Le marché représente le dernier lieu de résistance où la parole publique parvient encore à circuler.

La pièce est distribuée pour quatre acteurs : Anna, le Hoochie-Koochie man, le Fils de la mère et Masta Blasta. Une marionnette de Io, accessoire de la boutique « espace beauté » d'Anna, est également présente, faisant ainsi le lien entre le mythe antique grec et la matérialité contemporaine du marché africain. La pièce se découpe en six tableaux, lesquels pourraient être considérés comme autant de plans rapprochés qui, partant du mythe antique grec, s'achèvent dans l'actualité de la représentation en train de se produire.

Cette pièce est une tragédie, comme son titre l'indique, mais une tragédie qui ne parvient plus à s'écrire comme au temps de la tragédie grecque, d'où les parenthèses. Car le corps, saisi par la violence, n'est plus celui d'un personnage ou d'un héros, mais bien celui, collectif, d'une société, voire du monde pris dans sa globalité. Le corps violenté s'est ainsi disséminé à travers un processus de mondialisation, de même que le récit de la violence s'est disséminé à travers l'ensemble d'un texte qui ne parvient pas à rassembler les pièces de son histoire de manière aristotélicienne, c'est-à-dire en formant un tout avec un début, un milieu et une fin.

Le texte dramatique et les lieux scéniques sont à l'image du corps de Io ou des acteurs présents, oscillant entre apparition et

disparition, corporéité et décorporéité... Les qualificatifs qui accompagnent la description des corps se réfèrent au démantèlement ou à l'ossature décharnée, et ceux qui définissent les lieux scéniques déréalise la matérialité de ceux-ci, en en faisant une image-texte. Enfin, ceux qui sont associés à l'écrit opposent les écritures de l'histoire aux écritures de la surmodernité qui transforme les lieux de mémoire en non-lieux touristiques, culturels ou de loisirs.

Ainsi, la violence qui sous-tend cette tragédie trouve sa matérialité dans le texte même, où l'on peut ressentir les ratures, les réécritures internes, les répétitions d'un même morceau de texte, comme autant de coups assés au ventre même de la naissance de l'écrit, à l'image des ventres des petites mères violées, avatars de Io. Toute la structure dramatique s'organise autour de l'appel d'un corps absent : celui du nouveau corps capable de restituer l'intégrité dorénavant perdue, « raptée » et disséminée à travers les strates de l'histoire de la mondialisation. « *Sur les traces de l'outrage, peut avoir lieu une autre histoire...*² », écrit Kossi Efooui.

Laurence BARBOLOSI

1. Kossi Efooui, *Io (tragédie)*, *Le bruit des autres*, 2006, quatrième de couverture.

2. *Ibid.*

Le nouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité

Ayayi Togoata Apedo-Amah*

En 1990, lorsque nous avons parlé de renouvellement du théâtre togolais – à la suite des jeunes dramaturges de cette génération provocatrice que nous avons appelés les « tractographes »¹ –, il ne s'était pas agi d'un effet d'annonce, d'une proclamation gratuite.

Si les initiateurs de ce nouveau théâtral² ont creusé un sillon profond qui n'a pas été sans lendemain, c'est parce qu'un travail important s'est effectué, lequel se poursuit plus de quinze années plus tard.

Une bonne dizaine de dramaturges se sont imposés depuis dans l'univers théâtral togolais, voire de la sous-région, comme Rodrigue Norman ou Gustave Akakpo, locomotives de cette seconde vague des années 2000. Leurs créations, jouées en Afrique et en Europe, leur confèrent une visibilité qui confirme que ce théâtre évolue avec assurance de l'adolescence vers la maturité.

La vitalité du théâtre togolais – qui a heureusement mis fin au long règne solitaire du précurseur Sénouvo Agbota Zinsou³ – est liée au fait que l'esthétique de ce théâtre se forge sur le chantier de l'écriture et de la scène.

Un théâtre sous (bonne) influence...

L'éclosion des années 1990 a été favorisée par l'influence de l'esthétique du dramaturge congolais Sony Labou Tansi, dont les pièces étaient au programme de l'enseignement du Département de lettres modernes de l'université du Bénin⁴ (aujourd'hui université de Lomé) auquel appartenaient Sélom Gbanou, Kangni Alem, Kandjanganbalo Sekou et Bodi Blanche Bodelin à la charnière des décennies 1980-1990.

Dix années plus tard, les dramaturges togolais sont aussi sous influence. Ils ont reçu l'héritage de leurs aînés, tout comme une forme d'écriture dominante dans laquelle chacun essaie de s'inscrire tout en se forgeant un style personnel. Il va sans dire que

* Originaire du Togo où il réside, Ayayi Togoata Apedo-Amah est titulaire d'un doctorat en études théâtrales (université Paris III). Enseignant-chercheur à l'université de Lomé depuis 1978, il a effectué de nombreuses missions d'enseignement en Afrique et aux États-Unis. Parallèlement, il a mené une activité journalistique, ayant été successivement directeur des journaux La Tribune des Démocrates et La Tribune africaine. Il est également impliqué dans plusieurs activités associatives dans le domaine de la culture.

1. Ayayi Togoata Apedo-Amah, « Préface pour un tractographe », in Kangni Alem, Chemins de croix ou chronique d'une mise à mort symbolique, Lomé, NEA-Togo, 1991, 59 p. Rééd. Bertoua (Cameroun), éditions Ndzé, 2005.

2. On peut nommer, durant ces années : Kossi Efoui, Le Carrefour in Théâtre Sud n° 2, Paris, L'Harmattan/RFI, 1990 ; Sélom Gbanou, Le Bal des fous, inédit, 1989 ; Kangni Alem, Chemins de croix ou chronique d'une mise à mort symbolique, op. cit. ; Kandjanganbalo Sekou, Images d'un printemps, inédit, 1989 ; Bodi Blanche Bodelin, Le Compte rendu, inédit, 1990.

3. Sénouvo Agbota Zinsou a été le premier dramaturge togolais à donner une visibilité internationale au théâtre de son pays avec sa pièce On joue la comédie, qui a obtenu le 1er prix, en 1972, du Concours théâtral africain organisé par Radio France Internationale. Cette pièce a été éditée en 1984 par l'éditeur Habo, de Lomé. On joue la Comédie, de par sa facture influencée par le concert-party et le théâtre de Jean Genet, peut être considérée comme la première pièce qui a inauguré le renouvellement du théâtre togolais. Mais la première pièce écrite par Zinsou. Les Bureaucrates (1969) demeure inédite.

4. Les pièces de Sony Labou Tansi que j'enseignais à l'époque étaient Je soussigné cardiaque et La Parenthèse de sang, Paris, Hatier, 1981.

**L'Ensemble Artistique de Lomé,
véritable atelier où la
formation des comédiens
et la recherche d'une esthétique
scénique avaient droit de cité.**

**Des œuvres où le corps
des comédiens était au
centre de l'esthétique,
en tant que personnages
et objets.**

L'attribution du 1^{er} prix du Concours théâtral africain de RFI à Kossi Efovi et Kangni Alem, respectivement en 1989 et 1990, a conféré à ces derniers un rôle majeur en raison de la médiatisation dont ils ont été l'objet : à la manière d'un phénomène de mode, il fallait imiter ces « tractographes » comme s'il s'agissait d'une garantie de succès. Si certains auteurs précurseurs de la seconde vague, comme Juno Malin⁵, n'ont malheureusement pas marqué ceux qui allaient venir (ses pièces n'ont jamais été jouées et sont demeurées inédites jusqu'à ce jour) ; d'autres, comme Mêwê Banissa, ont eu une influence certaine vers la fin des années 1990. Celui-ci fut en effet le premier à créer une troupe privée, l'Ensemble Artistique de Lomé (ENAL), véritable atelier où la formation des comédiens et la recherche d'une esthétique scénique avaient droit de cité. Référence majeure dans le microcosme théâtral togolais, l'ENAL fut l'occasion d'une forte et saine émulation au niveau des textes, mais surtout de la mise en scène. De ses rangs sont sortis des comédiens, dramaturges et metteurs en scène comme Gustave Akakpo et Amoussa Koriko (alias Abram's), auteur et metteur en scène de *Quand l'oiseau s'envole*⁶, qui connut un grand succès avec la Compagnie Assassan. La recherche de l'innovation et de la beauté scéniques a été à la source de spectacles chorégraphiques très intéressants où l'on vit la Compagnie Tambour Théâtre, de feu Armand Brown et Richard-Crésus Lakpassa⁷, créer des œuvres où le corps des comédiens était au centre de l'esthétique, en tant que personnages et objets.

De l'importance des troupes...

À la suite de l'ENAL, l'Atelier Théâtral de Lomé (ATL) de Kangni Alem et Gaëtan Noussouglo a compris tout l'avantage d'une troupe-atelier. Les deux structures ont été un creuset d'où sont sortis des artistes comme Alfa Bawibadi (alias Alfa Ramsès, fondateur de la compagnie Louksor), Roger Atikpo, Marcel Djondo... La compagnie « Les 3C » de Rodrigue Norman, celle d'Alanda Koubidina, « Kadam-Kadam », tentent à leur suite d'inscrire leur action dans la durée.

La création de troupes permanentes qui permettent la formation et la circulation des comédiens et des metteurs en scène a eu un impact extraordinaire sur la qualité du théâtre togolais des vingt dernières années. Ce saut qualitatif est flagrant pour les spécialistes qui suivent l'évolution du théâtre national depuis des décennies : il s'agit du passage d'un théâtre quasi scolaire à un théâtre de niveau professionnel.

5. De son vrai nom *Tingayama Mawo*, Juno Malin a écrit en 1999 un Prométhée recherché très sonyen et de bonne facture. Il a également écrit *Sur les pas d'hier* (1998) et *Ma fille ne mourra pas* (2001), toutes deux inédites.

6. Amoussa Koriko, « *Quand l'oiseau s'envole* », texte non publié, 2003.

7. Richard-Crésus Lakpassa, *Du lampion au théâtre*, texte non publié, 1997 ; *La Répétition*, texte non publié, 1998.

La création de troupes permanentes a eu un impact extraordinaire sur la qualité du théâtre togolais des vingt dernières années.

Face à des spectacles de grande qualité, beaucoup découvrirent les vertus de la modestie.

Cette évolution positive est le résultat de la présence concomitante de dramaturges, metteurs en scène, comédiens et régisseurs de talent.

Tant que la chaîne des serviteurs du texte dramatique n'était pas – qualitativement parlant – au complet, le théâtre togolais restait un théâtre mineur, dans lequel l'essentiel était de faire parler des personnages sur la scène et d'aller jusqu'à la dernière tirade. Cette faiblesse tenait au fait que les troupes se dispersaient généralement après une ou deux représentations. Dans la plupart des cas, des enseignants s'improvisaient comme metteurs en scène. En l'absence d'une politique culturelle de l'État dans les années 1970 à 1990, la vie théâtrale devait l'essentiel de son animation aux genres populaires qui ont cependant inspiré le travail d'auteurs comme Hilaire Saba, dont les comédies faites de jeux de mots, de quiproquos et de comiques de situation sont inspirées des *concert-parties*⁸ ou de Koadjio Lanou Elitsa (alias Oncle Sam), qui a suivi le modèle de la Kantata, théâtre populaire chrétien en langues nationales où se mêlent dialogues, chants et danses. Il a dans cet esprit adapté à la scène le poème de Victor Hugo : « *La Conscience*⁹ ».

Si ces inspirations populaires sont importantes, l'ouverture des créateurs togolais sur le théâtre international participe aussi du dynamisme actuel d'un théâtre qui a soif d'échanges et d'expériences.

... et des festivals

Ce dynamisme est dû aux tournées des troupes étrangères, dont le travail est observé à la loupe par les artistes togolais, mais aussi aux festivals comme celui du Théâtre de la Fraternité (FESTHEF) qui s'organise depuis 1993 à Assahoun, à 50 km au nord-ouest de Lomé, et accueille pour une semaine ou plus des troupes africaines, européennes, américaines... Des troupes prestigieuses s'y sont produites comme Les Gueules Tapées du Sénégal, la Compagnie Wassangari du Bénin, Ymako Téatri de Côte-d'Ivoire, la troupe nationale du Ghana, Abibigromma, plusieurs troupes professionnelles de France, etc. Les représentations de ces troupes ont eu un effet salutaire sur les jeunes dramaturges et metteurs en scène togolais qui, grisés par leurs succès locaux, pouvaient connaître la tentation de l'arrogance. Face à des spectacles de grande qualité, beaucoup découvrirent les vertus de la modestie pour se remettre au travail avec ardeur, car les sommets étaient loin d'être atteints.

En dehors du FESTHEF, les artistes togolais participent aussi aux festivals de la

8. *Théâtre populaire en éwé et mina, répandu au Ghana et au Togo.*

9. *Oncle Sam Elitsa, La Conscience, texte non publié, 2003. Cette pièce a été reprise par l'auteur en éwé sous le titre de Dzitsinya, texte non publié, 2004. Megbekpohue (Le Rétroviseur), texte non publié, 2003.*

**La proximité
géographique
des capitales togolaise
et béninoise a beaucoup
œuvré pour la circulation
des artistes et des idées.**

sous-région comme le Festival international de théâtre du Bénin (FITHEB), les Récréâtrales et le Festival international de théâtre pour le développement (FITD) au Burkina Faso, etc. Au Togo, se sont créées en 2002 les Rencontres théâtrales de Sokodé (RETHES). En France, le Festival des francophonies de Limoges reçoit régulièrement des artistes togolais. Il est à noter que la proximité géographique des capitales togolaise et béninoise a également beaucoup œuvré pour la circulation des artistes et des idées. Le Togo en a tiré un enrichissement certain, dans la mesure où le Bénin possède davantage de troupes à vocation professionnelle que son voisin (dont les artistes à succès sont attirés vers la France comme par un aimant).

On ne saurait oublier le rôle important joué par les ateliers de formation aux métiers du théâtre¹⁰. On ne compte plus les ateliers organisés dans le cadre de festivals ou à l'initiative d'associations culturelles comme Écritures Vagabondes, Escalade des Écritures ou encore un centre dramatique national comme la Comédie de Saint-Étienne¹¹. Le FESTHEF a même organisé en 2001 un concours destiné aux dramaturges intitulé « Plumes Togoïses » qui a révélé des pièces de théâtre de bonne facture. Les premiers prix sont revenus à Robert Silivi avec *Croisée de solitudes* et Rodrigue Norman avec *Pour une autre vie*¹². C'est aussi grâce au concours financier de l'association Écritures Vagabondes que les pièces de théâtre de trois dramaturges togolais ont pu être éditées par les éditions Lansman¹³. Gustave Akakpo a obtenu, en France, le Prix de la société des auteurs compositeurs dramatiques de la dramaturgie francophone en 2004, avec *La Mère trop tôt* et la Comédie de Saint-Étienne doit monter sa pièce *Catharsis*¹⁴ pour le festival de Limoges à venir, avant que celle-ci ne tourne en France et en Afrique de l'Ouest. En 2005, Rodrigue Norman a eu, quant à lui, le privilège de faire la mise en scène de *Ndo Kéla ou l'initiation avortée*¹⁵ du Tchadien Koulsy Lamko pour « Écritures d'Afrique » au théâtre du Vieux Colombier, dans le cadre d'une programmation de la Comédie-Française, temple du théâtre français¹⁶.

10. Le festival *Fil Bleu qui a vu le jour en 2004 sous la direction de Gaëtan Nossounglo et Kangni Alem présente un volet formation important.*

11. *La Comédie de Saint-Étienne a publié trois pièces courtes d'auteurs togolais : Roger Atikpo, « Sous le grand kapokier... » ; Jean Kantchebe, « Jumel'âges » ; Rodrigue Norman, « Tobbie, frères et sœurs, ont la douleur... », in 5 petites pièces africaines pour une Comédie, volume 3, Carnières, éditions Lansman/La Comédie de Saint-Étienne, 2005. Voir note de lecture dans ce même numéro.*

12. Robert Silivi, *Croisée de solitudes, Lomé, Haho, 2002. Rodrigue Norman, Pour une autre vie, Lomé, Haho, 2002. Cette pièce avait été jouée au FESTHEF en 2000, avant que le texte ne soit présenté au concours. La publication de ces deux textes a été prise en charge par le FESTHEF.*

13. Gustave Akakpo, *La Mère trop tôt, Carnières, éditions Lansman, 2004 ; Léonard Yakanou, Bafon, Carnières, éditions Lansman, 2003 ; Rodrigue Norman, Trans'ahéliennes, Carnières, éditions Lansman, 2004. À paraître très prochainement aux éditions Lansman : Habbat Alep, de Gustave Akakpo.*

14. Gustave Akakpo, « *Catharsis* », inédit, 1999 pour la première version et 2006 pour la version définitive.

15. Koulsy Lamko, *Ndo Kéla ou l'initiation avortée, Carnières, éditions Lansman, 1993.*

16. *La production de ce spectacle a été assurée par la Comédie-Française et l'Association française d'action artistique (AFAA).*

**L'éclatement des lieux
théâtraux a favorisé
l'épanouissement
d'un théâtre émergent.**

Grâce à sa qualité, le théâtre togolais franchit les frontières et voyage. Les prix, les récompenses, les fréquentes tournées en Afrique et en Europe apparaissent comme une consécration.

Un genre à succès : le conte dramatisé

C'est aussi par le travail scénique que le Togo a été pionnier d'un nouveau genre théâtral : le conte dramatisé. Ce genre, qui figure en bonne place dans les festivals en Afrique, doit en effet pour beaucoup sa popularité à la Compagnie togolaise Zitic. Béno Alouwassio Sanvee et ses camarades ont mis au point la formule en 1989 avec la pièce *Vérité au creux du mensonge*¹⁷, qui connut un succès retentissant qui allait permettre à la troupe de sillonner toute l'Afrique et plusieurs pays d'Europe. Cette formule consiste à réaliser une osmose entre un texte assez mince (le conte) et les éléments de théâtralité (musique, danse, jeu, participation des spectateurs, récit et action, temps et espace).

La Compagnie a fait des émules dans toute l'Afrique (au point que l'on soit tenté de parler d'un phénomène de mode) et a été prophète en son propre pays puisque la Compagnie Zigas, de Atavi G. Amedegnato, Sylvanus Kodjo Mehoun et Mèwè Banissa s'y est essayée et que la Compagnie Aktion, de Roger Atikpo, en a fait sa spécialité. Beno Alouwassio Sanvee a même assuré la mise en scène d'une représentation de la Troupe Nationale du Ghana, Abibigromma, au FESTHEF, en 1999, avec la pièce *Le Secret du vieux puits* jouée en français par des Ghanéens anglophones avec un savoureux accent anglais. Au cours du même festival, un autre conte dramatisé, chef-d'œuvre du genre, a été présenté par les Béninois de la Compagnie Wassangari avec *Atakoun*.

La *maestria* avec laquelle les professionnels ghanéens et béninois ont interprété ces contes dramatisés a subjugué les artistes togolais, qui ont, à leur tour, adopté ce genre à la fois très difficile et très ludique où le théâtre doit cohabiter avec la musique, la danse et la chorégraphie et des éléments de la culture orale traditionnelle.

Si le travail scénique a aidé à poser les fondations d'un théâtre de qualité, les artistes togolais le doivent pour beaucoup à l'apparition d'espaces culturels équipés, même sommairement, pour des représentations théâtrales : ainsi le Centre Culturel Denyigba, l'Espace Arema, le Centre Culturel Espera, la Galerie Marina-CRP-CATA, à Lomé. L'éclatement des lieux théâtraux a favorisé l'épanouissement d'un théâtre émergent et a permis aux troupes de jouer leurs pièces pendant plusieurs représentations. Les comédiens ne sont

17. Compagnie ZITIC, *Vérité au creux du mensonge*, 1989 ; La Marmite miraculeuse, 1993 ; Djiguididjan, inédit, 1996 ; Hézo, 1998. Aucune de ces pièces n'a été publiée.

**Toute parole
non conventionnelle est
par essence subversive
dans un univers dominé
par le parti unique.**

plus considérés comme les propriétés exclusives de certaines troupes, ils circulent pour répondre aux sollicitations ; les metteurs en scène et les critiques sont invités à accompagner l'élaboration des mises en scène et du jeu des comédiens pendant les répétitions. Le succès de certaines représentations inspirent les nouvelles créations dans une sorte d'autoréférentialité qui n'a rien à voir avec le plagiat mais plutôt avec l'émulation créatrice.

L'acquisition de la maîtrise du jeu et de la mise en scène pousse de plus en plus d'artistes de la scène à s'exhiber dans des *one-man-show*, genre particulièrement difficile, où un seul acteur joue plusieurs personnages durant toute une représentation. Alfa Ramses¹⁸, Sylvanus Kodjo Mehoun¹⁹, Frédéric Gy²⁰ ont marqué positivement les mémoires dans des performances, où tout tient au rythme, au souffle, à la capacité du comédien à changer de personnage sans briser le rythme du jeu et de l'action.

Une langue qui revendique la liberté

En ce qui concerne l'esthétique de ce théâtre émergent, l'analyste retient la dimension assez courte des pièces aux personnages peu nombreux (rarement plus de dix). Influence, peut-être, des concours et festivals qui exigent le plus souvent des représentations d'une heure environ pour la commodité des programmations. Le nombre réduit des personnages est lui dicté par une *realpolitik* économique, la prise en charge financière des troupes durant les festivals étant souvent limitée à une demi-douzaine de personnes.

L'écriture est inventive, friande de jeux stylistiques, volontiers vulgaire. Cette irruption de la vulgarité est l'expression d'une volonté de choquer, de ne pas s'inscrire dans les convenances sociales perçues comme un carcan, voire une hypocrisie. Le contexte togolais explique cette tendance. Dans ce pays qui vit sous le joug d'une dictature militaire depuis trente-neuf ans, toute parole non conventionnelle est par essence subversive dans un univers dominé par le parti unique, la pensée unique, la peur et la phraséologie. Cette façon d'utiliser la langue ne doit pas être comprise uniquement en regard du pouvoir politique mais par rapport aux pouvoirs en général : famille, religion, tradition, administration... qui structurent la société togolaise.

Les personnages de ce théâtre choisissent souvent la marginalisation, marque d'une époque en crise entre un régime autoritaire et un système démocratique où les valeurs positives s'effondrent : les enfants de *La Mère trop tôt*, Coolio et Boncana; les jeunes

18. *Alpha Ramses*, *Immortalis*, 1998 ; *Miserland*, 2004 ; *Au creux de la roue*, 2005, Père, fils et chaise, 2005. Aucune de ces pièces n'a été publiée.

19. *Sylvanus Kodjo Mehoun*, *Les Eaux claires de ma source*, adaptation de l'œuvre de Timité Bassori, 2001.

20. *Frédéric Gy*, *La Charcuterie de la République*, 2006.

**Un langage aux
antipodes de la
langue de bois.**

**La politique n'est
plus un sujet tabou
et l'autocensure
n'est plus de mise.**

émigrés de *Trans'abéliennes*, les personnages de *La traversée du désert*, *Dépotoir*, *Va-et-Vient dans Dékon* de Mèwê Banissa²¹ ou ceux de *Croisée des solitudes* de Robert Silivi sont des personnages vivant dans des environnements socio-politiques et économiques hostiles, dans la mesure où la misère, l'exclusion, l'absence de solidarité et la violence les enferment dans une marginalisation qui n'est que la réplique de la réalité que vivent les classes dangereuses de l'Afrique néocoloniale.

Pour les dramaturges, la politique n'est plus un sujet tabou et l'autocensure n'est plus de mise. La revendication au droit à l'impertinence s'exprime à travers un langage aux antipodes de la langue de bois²². Cette manière d'utiliser le langage est une revendication de liberté. À défaut de vivre dans un pays démocratique, les écrivains s'octroient une relative liberté dans l'écriture et la fiction.

On le voit, le théâtre togolais poursuit son évolution avec une étonnante créativité.

D'aucuns, désorientés par certaines mutations esthétiques, estiment à tort que ce théâtre émergent devient élitiste. C'est dire que l'éducation du public reste à faire par les créateurs et la critique.

Ayayi Togoata APEDO-AMAH

21. Ces pièces, toutes inédites, datent respectivement de 1993, 1996 et 1990.

22. Voir Jean Kantchébé, *Des branches dans la tête*, inédit, 2002 ; ou Vivien Emmanuel Tomi, *Le retour du chien*, inédit, 2002.

Kangni ALEM

Chemins de croix

Bertoua (Cameroun), Ndzé, 2005, 63 p.

Grand Prix Tchicaya U Tam'Si du Concours Théâtral Interafricain en 1990, *Chemins de croix* fut édité par NEA-Togo en 1991, avant d'être revu et publié aux éditions Ndzé en 2005.

Dans cette parodie biblique, deux étudiants, Amel et Amouro, sont incarcérés dans de pénibles conditions pour avoir distribué des tracts réclamant un semblant de liberté et de justice dans leur pays. En proie à l'angoisse, les prisonniers vont l'un vers l'autre et se découvrent avant que n'entre en scène un aumônier. Ce dernier, précédemment engagé contre la dictature ubuesque de l'Empereur, fut récupéré et envoyé pour faire entendre raison aux « égarés ». Trahir leurs compagnons de lutte pour échapper à la condamnation : telle est l'injonction du dictateur. Amel boira la coupe de la trahison alors qu'Amouro tiendra ferme jusqu'à la mort.

Écrite au moment même où son ami et compagnon d'écriture, Kossi Efoûi, était emprisonné pour avoir projeté une distribution de tract sur le campus de Lomé, *Chemins de croix* fut un exutoire par lequel son auteur exprima sa révolte et sa colère face à la barbarie et à la soldatesque d'un régime dont lui et toute sa génération étaient les victimes. C'est ainsi que dans un contexte social miné par la peur, la répression et l'autocensure, il a osé exposer un idéal de justice et de liberté, qu'Amel résumera : « *Ils réclamaient une meilleure répartition des bourses. Sans tenir compte de la provenance ethnique des étudiants. L'amélioration des*

conditions de transport et de restauration. La création d'emplois, la liberté d'expression, la libération des étudiants enfermés dans les prisons de l'empire. »

Le registre de langue est hybride, les mots sont tour à tour poétiques et orduriers, mais l'expression théâtrale est surtout caricaturale ; d'une verve avant tout antimilitariste. Alem décrit en effet un sergent Cassecouilles anémié de toute capacité de réflexion et offrant l'image d'une brute, un automate, qui écrase toute velléité d'insoumission. Il s'agit, dira Amouro, « *du flic chapon qu'on a châtré, engraisé et dressé pour la répression des rêves anormaux* ». Dans sa convocation et sa mise en scène du pouvoir arbitraire, l'auteur s'emploie à briser les fondements du mythe du leader-dieu, vénéré par son peuple-singe abruti par des slogans et des mots vides, ne se rapportant à aucune réalité du pays. C'est là le cri de détresse d'Amouro : « *Non, Amel, on t'a piégé les oreilles, on les a programmées pour réagir aux formules creuses. [...] Le piège des mots ! Les mots piégés qui ont nourri notre enfance !* »

Outre la figure du dictateur et celle du soldat, deux autres figures dominant la pièce, il s'agit de la figure du poète et celle de la femme. La seconde joue un rôle déterminant dans la construction du récit, car, comme Ève dans le Jardin d'Éden, elle brise la solitude d'Amouro et dissipe par sa présence ses angoisses, même si ce n'est que de manière éphémère. Elle est pragmatique et se réclame

réaliste par opposition à la rêverie d'Amouro. Elle symbolise par ailleurs la tentation, l'ultime manœuvre pour incliner le cœur de son mari vers la trahison. Ce dernier représente la figure du poète, le rêveur fou qui veut changer le monde. Sa folie, il la revendique et l'associe à un refus de la démission et de la compromission, quel que soit le prix à payer. Dans son fonctionnement, il est le symbole de la perversion de l'ordre établi par la baïonnette, une perversion qui se situe tant au niveau de son discours qu'au niveau de son attitude contraire à celle de sa femme et d'Amel le traître. Icône du Christ des Évangiles, la détermination et une volonté sacrificielle s'attachent à ce personnage. *Chemins de croix* fait partie des œuvres de cette nouvelle génération d'auteurs africains qui ont bouleversé l'esthétique théâtrale de ce qu'il est inconvenant aujourd'hui d'appeler « *théâtre africain* ».

Mensah HEMEDZO

Le dramaturge et son maître

Kangni Alem

À la mémoire de Kokowito, figure ancestrale du Concert-Party togolais, et en hommage aux comédiens du Happy Star, la troupe mythique de mes années de formation. Ce texte relève d'une double improvisation, à la fois fictive et réelle, puisque le monologue qui en fait l'ossature s'inspire librement d'un classique du genre, Teigla, une pièce en éwé-mina enregistrée en public par Alain Ricard à Lomé dans les années 1970, et que j'ai traduite en français.

Décor : un cimetière ombragé adossé à l'océan. Les arbres y sont immenses, et peuplés de chauve-souris. Les tombes y sont coquettes et bien entretenues. Debout sur une tombe, j'essaie d'articuler mes gestes au flot de ma parole. Le Maître m'observe, désinvolte.

1.

Mon vrai nom c'est Jocker. Certains m'appellent Milégo, mais ce n'est pas mon vrai nom. Milégo c'est un métier... pickpocket, ma profession. D'accord, on m'appelle ainsi... et alors, c'est pas ça qui va me décourager de... Tu m'écoutes Docteur ? Ce n'est pas ça qui va me décourager de travailler. Je travaille comme tout le monde. Tout ce que je trouve je fais, tout ce que je ne trouve pas je ne fais pas. Tu m'écoutes Docteur ? Drôle de nom tout de même. (*Je scrute attentivement les inscriptions sur la tombe*). Docteur Kaolo, alias Apéti Edmond ou l'inverse, toi seul le sait. Bon appétit, Docteur ! Il est midi je vais manger, le temps qu'il arrive, mon petit. Il s'appelle Zumbo. C'est qui Zumbo ? Chaque chose en son temps. Là, là j'ai décidé de te parler. C'est rare que je cause aux morts. Même à mon papa enterré là-bas au bled, je ne cause pas facilement. Alors profite de l'occasion.

Mon vrai nom c'est Jocker. Tu me vois venir ici tous les jours et tu ne m'as jamais demandé mon nom. Vous les morts-là même, c'est comment ! Je sais que toi, tu vois tout, tu sais même qu'entre Zumbo et moi, parfois, il s'en passe des choses. Je viens ici tout le temps, je mange sur ta tombe, je pisse sur ta tombe, je nique Zumbo sur ta tombe, et tu ne me demandes même pas comment je m'appelle. Ni comment je suis devenu ce que je suis. Moi mon nom c'est... Jocker et personne ne me connaît. Ce n'est pourtant pas la première fois que j'apparais vraiment devant toi. Je suis moi-même natif de Cotonou. Tu ris ? Enfin, je ne trouve pas cela drôle, Docteur ! Il s'est fait qu'au terme de mes études, j'avais trouvé du travail au magasin *Tout pour le Cycle*, au Dahomey. Dans le cadre de mon travail à *Tout pour le Cycle*, mon patron était toujours absent. Le fait est que la boîte était ancienne avec des succursales à Lomé, Atakpamé voire même à Bassadj. Il était tout le temps en train de faire des courses, le patron. Des courses d'Afrique. Bizarre, le jeu de mots ne te fait pas rire ?

Et il avait une secrétaire sous ses ordres, le patron, et moi je venais après la secrétaire.

Ce qui fait que... je m'explique nous vendions des bicyclettes et autres accessoires pour vélos et motos et nous avions un magasin et la clé du magasin se trouvait avec mon patron et moi j'étais sous les ordres de mon patron. Quand il avait besoin de quelque chose il m'écrivait un mot et me confiait la clé et nous allions lui chercher l'objet. Un jour, j'étais au bureau lorsque soudain, j'ai entendu des bruits.

Qu'est-ce que j'avais fait ? Qu'est-ce que je n'avais pas fait ? On s'empara de moi sur le champ, on me gifla, mais qu'est-ce que j'avais fait ? La question à peine posée, j'ai reçu un coup de pied au cul. On m'a mis des menottes aux poignets. Oh mais qu'est-ce que j'ai fait ? Rien, aucune réponse. Déjà, le car de police est arrivé, comment faire... j'avais l'impression... comment faire pour monter dans le car, avec mes fesses qui chauffaient et mes poignets menottés, tout un problème. Alors, j'ai reculé légèrement... comment faire... monter ne pas monter ? Quand le policier m'a flanqué un coup de pied dans le ventre... je vous jure... je me suis retrouvé directement dans le car... Ensuite, on m'a soulevé. Attrapé... coincé dans le car... Tiré par les jambes, maîtrisé... je me suis dit... Jocker, fais ta prière ! Comme Django, ta dernière heure est arrivée... Les portières se sont refermées. Nous sommes arrivés au commissariat central. Une fois à Central j'ai attendu longtemps... enfin quelqu'un est venu me chercher. On m'a interrogé longuement... on voulait savoir ce que je pensais de la disparition des objets. Deux bicyclettes avaient disparu, paraît-il, on voulait que je m'explique là-dessus. J'ai répondu que je n'avais pas vu les bicyclettes. Que c'est mon patron qui avait la clé, d'habitude, que c'est seulement lorsque j'avais besoin de quelque chose que je prenais la clé pour aller le chercher. Mais que je n'avais rien pris. Faux m'a-t-on répondu, j'étais au courant de la disparition des bicyclettes et on allait de ce pas me contraindre à avouer si je continuais à mentir. J'ai juré supplié que je n'avais pas volé mais on me répondit que c'était moi et personne d'autre et qu'on allait me fesser cent cinquante coups. Oh... s'il vous plaît... ce n'est pas du tout rigolo, Docteur. Cent cinquante coups sur les fesses ! On m'enferma dans une cellule minuscule. Pour pisser c'est là, pour déféquer c'est là ! C'est comme-ça-c'est-comme-ça, m'a dit le policier. J'étais là et personne de ma famille ne savait que j'avais été arrêté. À la longue, j'ai réussi à la prévenir. Je connaissais un policier dans la place. Je lui ai demandé de dire à ma famille que j'avais été arrêté. Ce qu'il a fait. Pendant trois jours je n'ai rien eu à manger. Je suis resté dans ma cellule. Même déféquer-là m'était devenu impossible, comment tu fais quand tu ne manges rien ? Je vous jure que ce n'est pas facile. Puis, un soir on a fait entrer un policier dans ma cellule. Ma famille m'avait envoyé de la nourriture. Et le policier qui me l'apporta mangea toute la nourriture devant moi. Il la dévora ! Cela par contre m'a fait rire énormément... Il m'avait bouffé mon repas. Je n'en revenais pas ! Ensuite, il m'a longuement tabassé. Voilà comment j'ai perdu mon emploi. Et maintenant je me retrouve au chômage. Quelle histoire ! Moi-même qui ne portais que le complet, le pantalon-veste, regardez dans quel état je me retrouve ! Désormais réduit à ramasser sur la voie publique une poule ou une chèvre, à les assommer pour aller les revendre afin de m'acheter quelque chose à manger. Je rigole. Je travaille, je suis pickpocket. J'entends des pas. Quelqu'un vient par ici. Zumbo ! Zumbo c'est toi ?

2.

Un cimetière ombragé adossé à l'océan. Le Maître s'avance vers moi. Pendant la performance, il m'avait observé sans faire un geste. Je ne sais donc ce qu'il pense de mon exercice d'improvisation. Devenir comédien. Une envie qui tourne à l'obsession depuis que j'ai

décidé d'arrêter l'écriture. Mais le Concert-Party n'est pas une école facile. Sur le même canevas éculé, improviser sans arrêt, sans texte, sans parachute autre que les réactions du public et du partenaire de jeu. Mais le Maître joue rarement le jeu du spectateur. Il me jauge, sphinx, et condescend rarement à m'adresser la parole. Le voilà qui s'avance, et me lance, à brûle-pourpoint.

« - Vous écrivez toujours ? J'ai lu tous vos romans.

- Non !

- Si.

- Je n'ai jamais publié de romans.

- Enfin, je veux dire vos pièces de théâtre.

- J'ai arrêté d'écrire.

- Ah ouais ?

- Vous savez, Maître, écrire c'est comme faire des enfants, on en fait deux ou trois puis on s'arrête pour les voir grandir ou mourir. Et puis l'écriture, ça peut vous déglinguer un homme.

- Oh, vous êtes naturellement déglingué, vous.

- C'est plutôt flatteur, mais bon...

- Vous êtes marié ?

- Ouais.

- Elle est belle ?

- Autant que peut l'être une albinos.

- Elle est albinos ?

- Ouais.

- Ah ! Alors, vous diriez quoi pour terminer l'exercice ? Il me semble que vous disiez quelque chose avant que je ne vous interrompe.

- Oui, c'est ça, le policier a donc bouffé mon repas. Ensuite, j'ai été longuement tabassé, et puis, mon emploi, j'ai perdu mon emploi. Et maintenant, je me retrouve au chômage. Quelle histoire ! Moi-même qui ne portais que le costume complet, pantalon veste, regardez dans quel état je me retrouve ! Désormais réduit à ramasser sur la voie publique une poule ou une chèvre, à les assommer pour aller les revendre afin de m'acheter quelque chose à manger.

- Ah ouais, c'est vous qui volez mes chèvres ?

- Mais non, enfin, je veux dire oui, c'est une façon de parler.

- Comme si je ne le savais pas. Dommage, en me disant non, vous avez planté la déception au cœur de votre public. La clé d'une improvisation réussie, ne jamais contrarier les désirs du spectateur. Je suis quoi pour vous, jeune homme ? Allez, on reprend la leçon ! Ce soir on improvise ! »

Roger ATIKPO, Maïssa BEY, Moussa DIAGANA, Jean KANTCHEBE,
Rodrigue NORMAN,

5 petites pièces africaines pour une comédie

Carnières (Belgique), éditions Lansman/Comédie de Saint-Étienne, 2005, 60 p.,
9 €

5 petites pièces africaines pour une comédie est un voyage dans l'univers dramaturgique de cinq auteurs aux imaginaires entrecroisés. Des pièces à deux personnages qui abordent des thèmes rapides et chauds, voix protestataires de la créativité théâtrale africaine.

Maïssa Bey nous introduit dans le désir d'une vie meilleure face aux plans cupides des passeurs. Dans *Tu vois c'que je veux dire ?*, deux jeunes garçons d'Alger, Kamel et Farid sont décidés à émigrer clandestinement. Ils embarquent sans rien savoir sur leur voyage. Sur eux, le piège se referme. Les portes du paradis vont se révéler être celles de l'enfer. Drame sans fin...

De son côté, dans *Tobbie, frères et sœurs, ont la douleur...* de Rodrigue Norman, Juan, lui, a réussi à partir vivre en France, laissant derrière lui, dans une terrible misère, sa mère avec cinq frères et sœurs. Son rêve : percer, devenir riche et célèbre. Ses parents, dans leur attente, découvrent par hasard son CD dont les musiques deviennent, pour eux, nourriture, remède, dopage... Quand sa mère décède, Juan revient pour retrouver les siens dans la misère ambiante. Partir était une fuite. Revenir aussi ! Partout et toujours, il demeurera un absent, un fuyard, un vendeur de rêves inaccessibles. Parmi ceux qui ont réussi à partir sans pour autant réussir, il y a également le personnage de « La fille » dans *Jumel'âges* de Jean Kantchébé. Cette pièce met aux prises deux jumelles dont l'une, aventurière ayant vécu la

France de toutes les misères (« *le trottoir et les herbes maudites* »), rentrera au pays pour de difficiles retrouvailles avec sa sœur...

Deux filles, victimes de traumatismes profonds liées à l'abandon, se retrouvent pour se fuir. L'objectif : rebâtir des repères, la vérité de la filiation, l'équilibre de l'appartenance familiale.

Difficiles confrontations ! L'autre terrible confrontation est celle que décrit Moussa Diagana dans *Un quart d'heure avant...* « Elle » est tombée très amoureuse d'un jeune soldat juif au point de contrôle. Il lui a proposé de fuir vers d'autres cieux plus agréables.

« Lui », Palestinien, est fils de martyr. Double orphelin ! dont la vie est rythmée par la vente des pierres de la maison de son père, activiste tué par l'armée israélienne. Il suit « Elle » comme son ombre pour la protéger par amour, mais en toute impuissance. Car ils sont venus nouer, autour de ses reins à « Elle », la ceinture d'argent qui, plus tard, ratera ses cibles pour ne faire que trois morts. Dont les deux amoureux. Sont-ils alors à jamais réunis dans un autre ciel ?

Pourquoi autant de rêves, de fuites, de désillusions et de terribles confrontations ? Roger Atikpo tente une réponse dans *Sous le grand kapokier*. Il s'applique à restituer une partie des maux d'une société désespérée où se soûler à l'alcool sec pour oublier et, de surcroît, s'oublier devient le dernier recours. Le propos du dramaturge se nourrit d'imbrications diverses. Une petite création en abyme,

où représentation et répétition font s'entremêler fiction et réalité. Reste à déceler, à travers une poésie francophone, les violences sociales non résolues : « *Qui a tué le dinosaure ? Dzata le lion ou le bélier noir ?* »

Ces 5 petites pièces africaines pour une comédie ont été écrites sur commande mais avec une totale liberté dans le choix des thèmes. On y retrouve néanmoins une étonnante unité thématique : le rêve d'un monde meilleur. Les dramaturges, en porte-parole du Sud, abordent le traditionnel schéma illusion/désillusion. Courir vers un paradis qui se révèle comme le pire des enfers. Graves questions de sous-développement, d'immigration, de mondialisation, là où la réalité rattrape la fiction et *vice versa* !

Rogo Koffi FIANGOR

Les états généraux du théâtre maghrébin

Hafedh Djedidi*

Datant seulement du début du siècle dernier, le théâtre maghrébin est né dans la mouvance des troupes égyptiennes invitées à se représenter en Afrique du Nord, à l'instar de la troupe de Guerdahi et de Georges Abyadh¹. Ses traditions, bien que relativement différentes d'un pays à l'autre (les *gaouals* – conteurs – et *ghannays* – chanteurs – pour le Maroc et l'Algérie), ont convergé vers un théâtre de parole et de chant né sur la place publique avec en sus, pour la Tunisie, l'influence des associations littéraires et musicales qui ont encouragé précocement la traduction et l'adaptation de grands textes du répertoire international. Un autre point commun aux théâtres du Maghreb est leur diversité linguistique : on écrit en arabe littéraire ou dialectal, en berbère, voire en français.

Du point de vue thématique, ces théâtres traitent notamment des travers d'une société maghrébine en pleine mutation, des libertés, de la crise identitaire, du nouvel ordre mondial. En l'absence d'une véritable tradition dramaturgique, les orientations esthétiques des mises en scène se mettent de plus en plus au diapason de ce qui se fait en Occident. Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article se propose de dresser un état des lieux du théâtre maghrébin.

Arborescence et vitalité du théâtre tunisien

Le théâtre tunisien offre aujourd'hui une arborescence structurelle couvrant les trois secteurs de l'activité théâtrale : professionnel, amateur et universitaire. En plus du Théâtre national tunisien, dirigé par Mohamed Driss – qui est également directeur d'une école de cirque-théâtre –, et de la Troupe de la Ville de Tunis, dirigée par Mouna Noureddine, le pays compte aujourd'hui une centaine de troupes privées, presque autant de troupes amateurs et une dizaine d'ateliers de théâtre universitaire productifs.

Il n'y a pas en Tunisie une tradition de littérature dramatique du fait que les trois quarts des textes supports aux spectacles, voire plus, ne sont pas édités. Les auteurs dramatiques tunisiens publiés, notamment Ezzeddine Madani (*Al Hallaj*²), Habib Boularès (*Mourad III*³), Samir Ayadi (*Alyssa*, 1997), Hafedh Djedidi (*Dans la Tourmente*⁴), Jalila Baccar (*Le Retour de Aïda*⁵), sont aussi pour la plupart, des

* Maître de conférence à la faculté des lettres et des sciences humaines de Sousse, Hafedh Djedidi est également auteur et metteur en scène.

1. Ces troupes ont effectué leurs premières tournées entre 1908 et 1912. La troupe de Soulaïmane Guerdahi, qui représenta plus de 14 pièces dont Salaheddine al-Ayoubi, Le Cid et Hamlet séjourna longtemps en Tunisie. Quelques-uns de ces membres sont restés en Tunisie après la mort de Guerdahi.

2. Ezzeddine Madani, Al-Hallaj, Tunis, éditions Ben Abdallah, 1973.

3. Habib Boularès, Mourad III, Tunis, éditions MTE, 1966.

4. Hafedh Djedidi, Dans la Tourmente, Hammam-Sousse, éditions Dar al-Mizan, 2002.

5. Jalila Baccar, Le Retour de Aïda, Tunis, Sud-éditions, 2002.

**Le théâtre tunisien
gère très mal
sa mémoire.**

**Le parent pauvre
de ce théâtre reste,
à coup sûr,
l'auteur.**

praticiens de la scène. Ezzeddine Guennoun, (Théâtre al-Hamra), auteur-metteur en scène de textes percutants traitant de l'affairisme scandaleux et du mal-amour (*L'Ascenseur, Feuilles d'automne*) n'est pas publié. Le théâtre tunisien gère en fait très mal sa mémoire. En dehors des essais, historiographies et études signés par Moncef Charfeddine⁶, Med Driss Mahjoubi⁷, Med Abaza⁸ et moi-même⁹, la machine éditoriale suit mal le rythme de la création. Le parent pauvre de ce théâtre reste donc, à coup sûr, l'auteur. *L'Anthologie du théâtre tunisien*¹⁰ compilée récemment par Samir Ayadi fait état, pour les contemporains, d'une quarantaine d'auteurs dont la plupart ont signé un seul titre.

Totalement pris en charge par l'État, le théâtre tunisien ne vit pas des guichets mais des subventions. La troupe de la Ville de Tunis en est un exemple. Mohamed Kouka, qui en a assuré la direction jusqu'en 2002, a situé ses choix entre le classicisme, *L'École des femmes* (1997), et l'exploration des textes atypiques (en prose) comme *Le Coquelicot* de Hamdi H'maidi (1987), *Cinéma, cinéma* de Ridha Kéfi (1988) et *Carthage* (1993). Une des créations qui a le plus marqué la scène théâtrale tunisienne ces trois dernières années est *Junun*¹¹ (« Folies ») de Fadhel Jaïbi (Groupe Familia). Ce spectacle, dont le texte est inspiré d'un ouvrage scientifique de Néjia Zemnia¹², très remarqué à Limoges (2002), traduit le malaise d'une société dont le rapport au père, figure de l'incarnation du pouvoir, est problématique. *Derrière les Rails* (2003) et *Hawa Watani* (2005), de Raja Ben Ammar et Moncef Sayem (Théâtre Phou), ont également marqué la scène tunisienne, notamment en faisant jouer de véritables chômeurs dans un spectacle sur les laissés-pour-compte. *Les Voleurs de Bagdad* (2005) de Taoufik Jebali (Groupe Teatro) propose, quant à lui, une radioscopie des contradictions du monde arabe, de ses insuffisances et de ses chimères. Ezzeddine Guennoun (Théâtre Al-Hamra) avec son dernier spectacle, *Corps otages* (2005), interroge l'actualité du Moyen-Orient pris dans la folie terroriste.

À l'audace et à la pertinence des thèmes traités s'ajoute, au niveau des mises en scène, des performances techniques et esthétiques qui font aujourd'hui la fortune du théâtre tunisien. Vitrine de ce théâtre performant : les Journées Théâtrales de

6. Moncef Charfeddine, Min Rouwad al-massrah attounissi, Tunis, Éditions al-maqtaba al-atika, 1997.

7. Med Driss Mahjoubi, Dirassat fi tarikh al-massrah attounissi de 1881 à 1956, Tunis, éditions Sahar, 1993.

8. Med Abaza, Tataouar al-fi'il al-massrahi fi Tounès, Tunis, éditions Sahar, 1999.

9. Hafedh Djedidi, Le théâtre tunisien dans tous ses états, Hammam-Sousse, éditions Dar-al-Mizen, 2003.

10. Tunis, éditions de l'Union des écrivains tunisiens, 429 p., 2005 (coll. « Rivages »).

11. Jalila Baccar, Junun : démenes, traduit de l'arabe (Tunisie) par Fadhel Jaïbi, Montreuil-sous-Bois, éditions théâtrales, 2004 (coll. « Passages francophones »).

12. Néjia Zemnia, Chronique d'un discours schizophrène : récit d'une psychanalyse sans divan, Paris, L'Harmattan, 1999 (coll. « Psychologiques »).

**Les Journées
Théâtrales de Carthage
constituent un
véritable carrefour
de rencontres.**

**Les thèmes majeurs de ce théâtre
sont la condition de la femme,
la crise identitaire dans une
Algérie déboussolée,
les méfaits de l'intégrisme.**

Carthage, événement au rythme biennal organisé en alternance avec les Journées cinématographiques de Carthage, constituent un véritable carrefour de rencontres non seulement pour les théâtres africain et maghrébin, mais aussi pour les théâtres du monde.

Le théâtre amateur suit aussi la caravane des aînés, avec parfois des spectacles de grande qualité comme récemment *La Maison des ancêtres* (2004), texte du romancier Fredj Lahouar et *Hilalie't* (2005) adapté d'un texte poétique signé par l'anthropologue tunisien Abderrahman Ayoub, mis en scène par Hafedh Djedidi pour le compte de l'AJT de Hammam-Sousse¹³, qui a effectué, en plus du Maroc et de la Libye, des tournées à l'étranger (France, Espagne, Belgique et Roumanie). Cette formule de Fadhel Jaïbi résume, somme toute, assez bien les orientations du théâtre tunisien aujourd'hui : « *Moi, je revendique autant ma différence que mon universalité. Mon théâtre est une pierre à l'édifice du théâtre universel...* »¹⁴

Renaissance du théâtre algérien

À partir des années 1990, le théâtre algérien va traverser une série de catastrophes : disparition des chroniques théâtrales des pages culturelles ; mort du metteur en scène Malek Bouguermouh, de Kateb Yacine et de Mustapha Kateb (en 1989) ; assassinats d'Abdelkader Alloula et Mejdoub et départ en exil de Slimane Benaïssa, Fellag, Agoumi et Ziani Cherif Ayad.

À cette même période, le théâtre algérien, libéré de son engagement dans l'action de la reconstruction de l'Algérie indépendante, va d'abord prendre du recul et devenir plus critique des travers de sa société et du régime en place avant d'être endeuillé et presque muselé par les violences intégristes. L'exemple de Slimane Benaïssa est emblématique. En 1993, il monte *Au-delà du voile : si toi tu es mon frère, moi qui suis-je ?*¹⁵, spectacle qui traite du statut de la femme algérienne aux yeux de l'islam. Ce sera sa dernière représentation en Algérie. Parti en exil, il ne rentrera au bercail qu'en 2003 sans avoir cessé, pour autant, d'être de la famille des hommes de théâtre.

Les thèmes majeurs de ce théâtre en difficulté sont la condition de la femme, la crise identitaire dans une Algérie déboussolée, la bureaucratie, les travers

13. Association de la Jeunesse Théâtrale de Hammam-Sousse ; l'unique troupe amateur de Tunisie qui, depuis sa création en 1958, assure une régularité parfaite dans la production, avec plus de 45 créations.

14. Hamdi Hmaïdi, « Familia de Fadhel Jaïbi, le charme discret du troisième âge », in *La Presse Magazine* n° 292, mai 1993, p. 5.

15. Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile : si toi tu es mon frère, moi qui suis-je ?*, Carnières (Belgique), éditions Lansman, 1991 (coll. « Théâtre à vif »).

scandaleux des nouveaux riches, les méfaits de l'intégrisme. Slimane Benaïssa, dans *Les Fils de l'amertume*, fait dire à Hassina, l'épouse de Youssef : « On m'a appris à aimer la terre, la patrie, la cuisine, les tâches domestiques... mais personne ne m'a appris à aimer un homme. Alors j'essaie d'apprendre seule. »¹⁶

Abdelkader Alloula, assassiné en 1994, a écrit et monté des textes qui mettent à nu le quotidien des Algériens : *Homq Slim* – L'Idiotie de Sélim (1972), libre adaptation du *Journal d'un fou* de Gogol qui parle d'une Algérie « toujours en sursis et ne supportant toujours pas le paternalisme abscons de [ses] dirigeants »¹⁷ ; ou encore *Al-khobza* – Le Pain (1970), titre emblématique des difficultés et de la misère des couches populaires. M'Hamed Benguettaf, autre enfant sauvage de cette Algérie meurtrie, écrit dans *La Répétition ou le Rond-point* : « On me trouvera toujours dans ce pays. À rire ou à pleurer, à vivre ou à mourir. »¹⁸ Cette pièce dénonce les dures réalités du théâtre algérien : une troupe peine à répéter, jour après jour, la même pièce, faute de salle disponible et pour des raisons d'évidente priorité : meeting politique, réunion syndicale, etc. finiront par avoir raison de la troupe qui se disloquera. Sale temps pour le théâtre algérien ! Un thème que l'on retrouve dans la pièce du romancier, journaliste et dramaturge Arezki Mellal, intitulée *La Délégation officielle*¹⁹, où un directeur de théâtre fait croire à sa troupe qu'une délégation officielle va lui rendre visite afin de motiver ses comédiens.

Plus largement, des jeunes auteurs praticiens ou attachés à la scène comme Azzeddine Abar, *Laana* – Malédiction (1999), *Habil et Habil* (2004) ; Mehdi Charef, avec une pièce intitulée *1962* ; Ahmed Rezag, *Ez zaim* – Le Chef (2000) ; Hassen Thlilani, *Zaïtunatu al-montaha*²⁰ ; Amor Fatmouch, *Ayla Hamla*, (2006) ; Meftah Larbi, *Le Divorce* (2006) ; Dayn Hannani Jéhid, *Al-Mutamarrred* – Le Fugitif (2005) traitent, à travers des métaphores, souvent très vite décodées, de la situation actuelle de l'Algérie et des problèmes engendrés par les années noires.

Mohamed Kacimi, auteur exilé, inscrit son écriture dans l'universalité comme l'illustre si bien son récit-théâtre intitulé *La Confession d'Abraham*, texte écrit pour dépasser le problème de l'intelligentsia arabe mais aussi occasion pour le dramaturge de faire œuvre de passeur sans l'ange Gabriel, comme le suggère notamment ce propos audacieux de Sarah : « Abraham, qu'est-ce que c'était beau

16. Slimane Benaïssa, *Les Fils de l'amertume*, Carnières (Belgique), éditions Lansman, 1997 (coll. « Théâtre à vif », p. 58).

17. Ahmed Cheniki, *Théâtre algérien, itinéraires et tendances, thèse soutenue en 1993 à l'université de Paris IV*.

18. M'Hamed Benguettaf, *La Répétition ou le rond-point*, Carnières (Belgique), éditions Lansman, 1994 (coll. « Beaumarchais », p. 44).

19. Arezki Mellal, *La Délégation officielle suivie de Sisao*, Arles, Actes Sud, 2004 (coll. « Actes Sud-papiers »).

20. Abssan Thlilani, *Zaïtunatu al-montaha L'Olivier de l'infini*, Alger, éditions de l'Union des écrivains algériens, 2003.

Les jeunes auteurs praticiens traitent de la situation actuelle de l'Algérie et des problèmes engendrés par les années noires.

Contribuer à la création de nouveaux rapports représentation/public.

Le verbe reste important, c'est lui qui structure les scènes.

l'Euphrate avant que le Ciel ne t'adresse la parole. »²¹ Mais de manière générale, les auteurs de théâtre, très peu nombreux, cinq ou six, note Cheniki, ne peuvent pas faire le beau temps du théâtre algérien.

Tous les auteurs précités ont écrit leurs textes soit en dialectal algérien soit en français. Slimane Benaïssa, qui a commencé sa carrière en Algérie, se mettra à écrire et jouer ses pièces en français après l'expérience de Limoges, *Au-delà du voile* (1993), *Les Fils de l'amertume* (1996), *Prophètes sans dieu* (1997). M'Hamed Benguettaf – auteur de plusieurs pièces et traductions, non éditées pour la plupart, comme *Djeha wa' nmass* (Joha et la foule) (1980), *Al ayta* (Le Cri) (1989), *Fatma* (2002)²¹ – est un auteur dramatique prolifique. Son texte, *La Répétition ou le rond-point*, quoique écrit en français, n'en comporte pas moins quelques répliques en arabe. Une manière peut-être, pour le dramaturge, de dire que l'usage de cette langue est incontournable pour communiquer avec le public algérien. On a également pu voir, jusqu'à la fin des années 1980-1990, des pièces montées en tamazight par Kateb, Fellag. La tendance persiste et signe avec la création récemment d'un festival consacré au théâtre en tamazight.

Les mises en scène d'Abdelkader Alloula, sans pour autant opérer de véritables retours aux formes traditionnelles, optaient cependant pour la *halqa* (cercle d'écoute) qui « constitue pour lui une possibilité dramaturgique susceptible de contribuer à la création de nouveaux rapports représentation/public ». Kada Benchmissa, ancien compagnon de Kateb Yacine, et encore en activité, donne à voir aujourd'hui un théâtre qui, tout en touchant au répertoire universel, ramène l'essentiel de sa scénographie et de sa mise en scène au théâtre du conteur et parvient à animer la scène par un jeu d'acteurs intéressant. Sa pièce, *Don Quichotte* – une libre création à partir de la figure emblématique de Cervantès, créée en 2004 et actuellement en tournée –, véritable parodie d'un citoyen arabe donquichottesque à loisir, est un modèle du genre.

De manière générale, le verbe reste important, c'est lui qui structure les scènes et par-là, souvent, toute la pièce. Aux dires de ses propres commentateurs, le théâtre algérien demeure donc « un théâtre bavard [...] Nous sommes beaucoup plus en présence d'une mise en paroles que d'une mise en scène prenant en charge tous les attributs du spectacle »²³. Cette situation fait dire à un jeune auteur, Mourad

21. *Mohammed Kacimi El-Hassani*, *La Confession d'Abraham : récit-théâtre*, Paris, Gallimard, 2000 (coll. « L'Arbalète », p. 82. Dernière publication du même auteur : Terre sainte, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2006 (coll. « Des Quatre-vents/Contemporain »).

22. M'Hamed Benguettaf, *Fatma*, Limoges, éditions Le Bruit des autres, 1998 (coll. « Le Traversier »).

23. Ahmed Cheniki, op. cit., p. 170.

Djegheri, que « *le problème du théâtre algérien est d'abord un problème d'hommes et de stratégie* ». Enfin, on peut dire que le théâtre algérien, aujourd'hui, s'inscrit dans le dépassement des années noires du terrorisme, revigoré par le retour d'exil d'une bonne partie de ses professionnels, auteurs et acteurs, à l'instar de Slimane Benaïssa, Ziani Chérif Ayad, Sonia, M'hamed Benguettaf. Ce dernier, qui a pris la relève de Ziani à la direction du Théâtre national, vient de créer le Festival National du Théâtre Professionnel (mai-juin 2006) avec un colloque-fleuve sur les états généraux du théâtre algérien. D'ores et déjà, une politique de partenariat avec les structures existantes (théâtres régionaux) est mise en route.

L'hétéroclite paysage théâtral marocain

Ahmed Massaia, critique de théâtre et ex-directeur de l'ISADAC²⁴, dans un article consacré au spectacle de Driss Roukhe, *La Dernière danse* (2005), constate : « *Hors du texte, point de théâtre semblent dire nos gens de théâtre.* »²⁵ De quoi parlent les textes dramatiques marocains ? De tout et de rien dirait la journaliste Khadija Benhaddouch, qui parle d'un théâtre national « *toujours en crise* ». L'universitaire Said Néji parle d'une hégémonie des textes occidentaux, traduits ou adaptés, et déplore le fait que « *des troupes financées pour la première fois par le ministère de tutelle puissent mettre en scène des pièces de Brecht, Gogol et Beckett et ignorer le répertoire marocain* ». Le meilleur exemple est donné par *B'natt Lalla Mennana* – Les Filles de Madame Mennana et *Dar Laman* – La Maison de la quiétude (2005), montées à partir d'un texte de Federico Garcia Lorca, *La Maison de Bernarda Alba*. On peut citer également la traduction faite par Mohammed Berrada de *Quatre heures à Chatila* de Jean Genet, dans une mise en scène d'Abdelwahed Ouzri.

L'exemple de *Lalla J'mila* – Madame Jamila – est édifiant. Le texte, produit en 2005 par le Théâtre Ibn Khaldoun de Tanger, signé par Zoubeir Ben Bouchta et mis en scène récemment par Jamaledine Abrak, raconte les luttes et les déboires de deux sœurs brimées par leur vécu dans « *une société qui sacralise les autorités* ». Il rejoint ainsi par sa thématique le texte de *Familia* de Fadhel Jaïbi, adapté à partir du texte de Tchekhov intitulé *Les Trois Sœurs*.

Sur le plan esthétique, le théâtre marocain vit mal sa transition d'un théâtre aux

24. Institut supérieur d'art dramatique et d'animation culturelle.

25. In « *Une nouvelle expérience dans le paysage Théâtral marocain* », article paru sur le site internet Le Maroc aujourd'hui, <http://www.aujourd'hui.ma>.

**La résistance des
pères fondateurs
se confronte
au tâtonnement des
jeunes amateurs.**

**Le public marocain
découvre d'autres
langages.**

mises en scène rudimentaires, qui sacrifiaient beaucoup à la parole, à des scénographies plus recherchées. La résistance des pères fondateurs se confronte au tâtonnement des jeunes amateurs, tous formés à l'ISADAC et qui tentent d'arracher le théâtre marocain au « bavardage ». M'Hamed Hamrouche, journaliste (*Libération*, Casablanca), note à la suite du dernier palmarès du Festival National de Théâtre de Meknès, qui a été défavorable aux jeunes talents : « *Ces jeunes ont le mérite d'avoir su rompre avec le fameux théâtre bavard en offrant un théâtre plutôt visuel.* »²⁶ Le public marocain découvre, avec l'accès des jeunes ressortissants de l'ISADAC à la mise en scène, d'autres langages : les jeux de silence, le recours à l'image numérique et les nouvelles scénographies qui se démarquent des styles réalistes.

Entre autres spectacles performants, on peut citer *La Dernière danse* de Driss Roukhe, qui raconte l'histoire d'un couple miné : Omar et Saïda. La femme, belle et sensuelle à souhait, porte en elle une blessure incurable causée par une dramatique histoire familiale qui la place dans une logique de vengeance contre les hommes. L'époux, un danseur dont la carrière brisée à la suite d'un accident sur scène, est un paraplégique candidat à la trahison conjugale. La réussite du spectacle tient à la juste harmonie entre le jeu des comédiens et la scénographie signée par le jeune Youssef Arkoubi qui, sans encombrer la scène, permet une meilleure plasticité dans le jeu des comédiens.

D'autres exemples sont à remarquer, à l'instar de Massrah Sahat Ennas dont l'orientation, enregistrée par son spectacle *H'roufe Ezzine* (2005, mise en scène de Abdelilah Namrouchi), creuse dans le patrimoine immatériel des conteurs du Maroc et apporte un nouvel éclairage sur cet art ancestral. La scénographie d'Abdelghafar Essalfi permet de réconcilier sur scène l'art du théâtre et l'art du conteur, comme pour signifier les origines et l'identité de ce théâtre.

Un autre spectacle dans la même veine mérite aussi d'être cité : *Al-Kamanja – Le Violon* (2005). Le texte est signé par l'universitaire El Miloudi Chagmoum et mis en scène par Bousseham Daïf. Un violoniste nous raconte son vécu et son extraordinaire histoire d'amour. Le spectacle est produit par la Troupe régionale de Meknès. Les enjeux sont à la fois d'ordre éthique (valorisation de certains repères de la mémoire collective) et esthétique (mélange d'atmosphères et de rythmes).

Côté francophone, le dramaturge et metteur en scène Brahim El-Hanaï a publié en 1998 *Agar des cimetières*²⁷, qui a fait l'objet d'une présentation au théâtre

26. In *Théâtre, un palmarès « inique » en son genre*, cf. site web « *Aujourd'hui le Maroc* », (publié le 2-8-2005).

27. *Besançon, les Solitaires Intempestifs, 1998.*

Gérard Philippe de Saint-Denis ainsi qu'au festival des Francophonies en Limousin. Plus à l'international, Ahmed Ghazali a à son actif des pièces de théâtre plusieurs fois mises en lecture au Québec, en France et au Mali. On retiendra notamment la récente création au Maroc (mai 2005) de *Tombouctou, 52 jours à dos de chameau*, mise en scène par Vincent Goethals, à Meknès, Casablanca et Marrakech. Cette pièce a également été présentée au théâtre de Perpignan.

Reste qu'aux yeux de ses propres observateurs, en dépit de la présence encore active de ses pionniers (Taieb Seddiki, qui construit son propre théâtre, le Mogador Abdelhaq Zérouali, Mohamed Belhissi), le théâtre marocain est un théâtre encore en souffrance.

Hafedh DJEDIDI

Anthologie du nouveau théâtre algérien

Paris/Alger, Marsa éditions, 2002, p. (« coll. Algérie littérature/action »)

20 €

Cette anthologie éditée par Madah-Sartre Marsa permet de découvrir l'univers de dix dramaturges algériens contemporains. Initiative à saluer car la publication des textes de théâtre, si utile pour la circulation des oeuvres, n'est pas si courante. Dans *Taxieur* de Alek Baylee, règne l'atmosphère de terreur d'un pays où la liberté d'expression est bafouée : le fantôme de Jean-Paul Sartre revient et mène une enquête sur la situation en Algérie, dénonçant les dangers, les injustices, les débordements, etc. *Kérosène* de Nedjma Hadj et Guy Dermul est une pièce en trois tableaux où les personnages, désignés par « Elle », « Lui » et « Ça » sont pris dans un tourbillon existentiel, les protagonistes s'efforcent de comprendre et déjouer les adversités et les drames du quotidien. Dans *Les Colliers de jasmin* de Youcef Tahami, pièce en trois tableaux, c'est de théâtre dans le théâtre qu'il s'agit, l'auteur présumé étant également un des personnages principaux. Il interrompt les répétitions et menace les comédiens qui osent modifier son texte. Par ces propos, il se montre très clair sur son propre rôle : « *Lâchez-moi ! Lâchez-moi ! J'ai une pièce de théâtre à monter.* » (p. 123). *Encore un tour* d'Amar Oumaziz a été jouée à Lille en 2001. La pièce se décompose en deux parties avec chacune deux personnages : Fil & Mat puis Agoi & Ploc. Constitué de tirades courtes, le texte est très

dynamique refuse tout dénouement : « *Agoi : Je veux dormir./Ploc : On ne peut pas. /Agoi : Dormons./Ploc : On ne pourra pas./Agoi : Dormons. [Le vent les emporte...]* » (p. 205). En six scènes, *La Montagne des Morts* de Sophie Amrouche nous invite à la quête d'un lieu précis : « *la Montagne des martyrs [...] le sanctuaire des innocents assassins, la grande Montagne sacrée des Morts* » (p. 212), afin de se recueillir. *La Défunte* de Achour Ouamar est une pièce en cinq actes comportant six protagonistes, la très grande majorité des dialogues ayant lieu exclusivement entre les personnages d'Olivier et Domino. Les scènes se déroulent autour du cercueil d'une défunte, victime de tortures auxquelles elle a succombé. Dans *Le Paradis des fausses espérances* d'Aïssa Khelladi, Salam est « en panne d'écriture » (p.268). La question fondamentale est : « *qu'est-ce que la vie, me direz-vous ?* » (p. 265). Vaste interrogation à laquelle l'écrivain cherche à répondre, au travers de différentes situations, en tenant compte du contexte, des contraintes et des pressions. Sur fond de guerre civile algérienne, *Aljerino* de Nordine Meghasli raconte le cheminement de trois femmes et les conséquences de la lutte politique déclenchée par la prise du pouvoir par l'armée. Les thèmes principaux sont la déception, le déchirement, le racisme et le rôle de Die et l'interrogation portée sur l'identité : « *Nous perdrons [...]*

notre identité, notre berbérité et même notre origine. » (p. 340). Dans *Un soir à Paris*, pièce en trois actes, Madjid Ben Chikh nous plonge dans l'ambiance relâchée d'une partie de cartes qui se joue entre policiers, à leur caserne, entre deux interventions. Le laxisme de la situation se traduit ainsi dans le langage : « *Policier 1 : J't'en foutrais, moi, de réfléchir* » (p. 377) ; « *Marcel : Le ministre, on s'en bat les couilles, t'as pigé ?* » (p. 380). Enfin, *Les Filles de Jelfen* de Hama Méliani est un drame en trois tableaux portant sur des mythes et légendes berbères. Il raconte l'histoire d'Asba, qui a tué tous les hommes sauf un pour réduire les femmes en esclavage par le biais de la religion et avec l'aide de Kamyre, l'ogresse. Les guérisseuses Djazyta et Dassine aident ces rescapées dans leur lutte pour retrouver leur liberté de pensée et leur autonomie. Si la diversité dramaturgique est présente dans ce recueil, il s'en dégage cependant que des éléments culturels communs se conjuguent, des perspectives et des thèmes qui rappellent que le souci de l'histoire et l'implication dans le monde contemporain reste une constante de ces écritures.

David DELAMATTA

Aziz CHOUAKI

Une virée

Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis), Éditions Théâtrales,
2006, 54 p.

11 €

« *Contre la purification ethnique, je revendique une langue impure, sexuée, bâtarde, mêlée comme le créole.* »¹ Voilà le programme d'écriture d'Aziz Chouaki : écrire en langues, en une langue de la diversité, créole, c'est-à-dire une langue, selon Édouard Glissant, « *dont les éléments de constitution sont hétérogènes les uns aux autres* »². Une écriture plurilingue, bigarrée, reflet de la complexité linguistique algérienne, qui vient contester les mythes de l'unité et de la pureté des langues en naviguant entre elles, jouant des phénomènes de familiarité et de subversion propres à chacune d'elles : une conversation en dialecte algérois, des interjections arabes voisinent avec le verlan et des mots anglais. Car l'écriture d'Aziz Chouaki, en se situant à l'interstice de plusieurs langues, vise à donner droit de cité à un langage urbain et argotique, celui qui se parle dans cette partie de la société algérienne où l'on vit de musique et de combines et où évoluent Lakhtar, Mokhtar et Rachid, les protagonistes de la pièce, décidés à s'offrir « une virée » avec l'argent qu'a volé Mokhtar. Le théâtre permet à *Une virée* de montrer l'énergie de ce langage, de ces mots qui passent de l'un à l'autre des personnages dans des dialogues vifs et ciselés. Il accorde à Aziz Chouaki la possibilité d'offrir l'image d'une société, non pas de manière objective comme le ferait une étude sociologique,

mais par la déconstruction d'un imaginaire. Ici encore, la polyphonie théâtrale d'*Une virée*, véritable chambre d'échos et de miroirs déformants, joue un rôle primordial. Dans la « virée » des trois personnages, de bières en drogues, de bagarres en accident de voiture, la violence affleure à chaque réplique, elle passe d'une invective à l'autre, d'un personnage à l'autre, elle les fait s'exalter contre un même système en ruine, elle les braque les uns contre les autres au moindre mot. Elle est omniprésente : un artichaut fait naître une grenade, une tête de mouton grillée, dans un vertigineux raccourci syntaxique, « *les têtes, décapitées, GIA* » (p. 45). C'est une violence tournée vers soi qui conduira la « virée » à la tragédie. Mokhtar – accompagné de ses deux amis, qui portent eux aussi le nom de personnages de l'univers de Kateb Yacine – rêve d'une Nedjma qui a pris la fuite vers l'Europe. C'est là le point focal vers lequel se tourne la fascination des trois jeunes Algérois, vers un Occident qui apparaît à travers des images, elles aussi déconstruites par leur fragmentation et leur déformation dans les propos des protagonistes : des films, des chansons, une publicité, « *jambon melon* ».

La pièce, tant dans les décors suggérés que dans l'éclatement imaginaire et syntaxique des discours, présente un univers marqué du sceau de la disparité,

un imaginaire en proie à un vertige face à un vide que la parole semble avoir pour but de conjurer. La langue se fait langue du désir, désir d'exister, désir nostalgique d'un passé algérois dit « normal », désir beaucoup plus sombre aussi. Le fascisme plane comme une ombre inquiétante dans la parole de ces trois errants, fascinés par les armes et par un pouvoir fort, incarné par la figure de Pharaon, par une « *très grosse quéquette-gourdin* » (p. 51) – on se souvient de la transformation de Moussa dans l'épilogue de L'Étoile d'Alger. Le risque de l'éclatement sans retour conduit à l'angoisse ces trois anti-héros d'une jeunesse en désarroi. Seule l'écriture permet de « faire le joint » à l'intérieur d'un texte qui se construit, par déplacements progressifs de signifiants, autour de la reprise de leitmotive : la composition musicale fait d'Une virée le versant sombre et tragique, désespéré, de cette « *grande et terriblement puissante symphonie des oranges* »³ qui apparaissait comme un vœu à la fin des Oranges.

Florian ALIX

1. Cf. « À propos », p. 9.

2. Édouard Glissant, Introduction à une poétique du Divers, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.

3. Aziz Chouaki, Les Oranges, Paris, Mille et une nuits, 1998, p. 86.

Les couleurs du théâtre africain

Sylvie Chalaye

Longtemps, en France, les théâtres, la Comédie-Française en première ligne, ont regretté de ne pouvoir distribuer des Africains, ou des acteurs issus de la diaspora, dans des pièces du répertoire. Ces acteurs pouvaient jouer à la rigueur les valets et les soubrettes exotiques, mais tenir des rôles à part entière était plus difficile. Et la capacité à occuper la scène pour ces acteurs était proportionnelle à la profondeur de leur couleur. Des métis comme Daniel Sorano, qui appartenait à la troupe de Jean Vilar, ou comme George Aminel, qui entra à la Comédie-Française, parvinrent certes à faire carrière. Dans les années 1960, il y eut aussi quelques expériences exceptionnelles grâce à des hommes qui ont marqué les mémoires : Roger Blin, qui monte *Les Nègres* de Genet avec la troupe des Griots, Jean-Marie Serreau, qui met en scène *La Tragédie du Roi Christophe* de Césaire, puis Pierre Debauche ou Antoine Bourseiller.¹

L'Afrique dans la maison

Mais ce sont les années 1980 qui amenèrent vers le devant de la scène des acteurs africains dans des distributions qui s'affirmaient d'abord internationales ; Peter Brook parlait de « *distribution planétaire* ». Sotigui Kouyaté se souvient d'ailleurs qu'à son arrivée dans la troupe, pour *Le Mahabharata*, la diversité était si grande que, sur 25 acteurs, on comptait 22 nationalités différentes. Cette approche de la scène à l'époque étonne et accompagne en même temps la mutation profonde d'une société française qui se découvre multiraciale et polychrome. Peter Brook la met en pratique avec *Timon d'Athènes* et surtout *Les Iks*. Il distribue Sotigui Kouyaté dans son rôle du duc de Milan, puis dans *Prospéro*, le personnage de *La Tempête* ou encore Bakary Sangaré² dans un *Hamlet*, tandis qu'un metteur en scène comme Richard Demarcy monte en 1982, au Théâtre de la Cité Internationale, un spectacle avec Alain Aithnard qui deviendra emblématique : *L'Étranger dans la maison*. Richard Demarcy tendait avec humour à la société française le reflet de sa diversité et de ses crispations, mais construisait aussi toute une poétique autour de cet espace de fantaisie et de rêve qui est à découvrir au cœur de la rencontre avec l'autre et où l'enfance retrouve ses droits, avec toute la naïveté et la curiosité qui la caractérisent. Une thématique qui continuera de nourrir son théâtre avec *L'Albatros* au Théâtre de la Tempête en 1984, et *Voyages d'hiver* en 1985, au Théâtre de l'Athénée.

1. À propos des acteurs noirs voir Sylvie Chalaye (dir.), « Ombres de la rampe : les comédiens noirs de la scène française », in *Théâtre/Public*, n° 172, Gennevilliers, 2004.

2. Comédien malien, Bakary Sangaré est le premier Africain à avoir rejoint la troupe de la Comédie-Française, en 2002.

La rencontre avec des acteurs du Sud passera aussi par la découverte d'un répertoire non occidental.

Un compagnonnage avec l'Afrique qui dure encore aujourd'hui.

Pour les metteurs en scène de ces années-là, la rencontre avec des acteurs du Sud passera aussi par la découverte d'un répertoire non occidental. C'est, pour Peter Brook, *La Conférence des oiseaux*, texte de Attar, célèbre poète et mystique soufi, *Le Mahabharata*, issu de la mythologie indienne ; plus récemment, *Le Costume*, du Sud-Africain Mothobi Mutloatse, ou *Tierno Bokar*, du Malien Amadou Hampatê Bâ. De son côté, en montant Sony Labou Tansi puis Tchicaya U Tam'si, Gabriel Garran rencontre des acteurs comme Bakary Sangaré, Christine Sirtaine, Isaach de Bakolé, Pascal N'Zonzi, Félicité Wouassi, Ferdinand Batsimba, Édouard Montoute...

C'est également la rencontre avec Sony Labou Tansi qui a mis Daniel Mesguish sur le chemin de l'Afrique et des Antilles. Il découvre ainsi le Martiniquais Julius Amédée-Laou et monte *Folie ordinaire d'une fille de Cham*, avec Jenny Alpha. Un metteur en scène comme Philippe Adrien, qui a longtemps travaillé en Caraïbe, ne cesse d'explorer les « cultures noires », qu'il s'agisse de *L'Ivrogne dans la Brousse* d'Amos Tutuola, qu'il monte en 2002 avec Alain Dzukam et Paulin F. Fodouop, ou, plus récemment, *Mélédouman* d'après le roman de Jean-Marie Adiaffi, avec des acteurs du Congo.³

Désir d'Afrique

Le désir d'une distribution planétaire était passé pour Peter Brook par l'expérience incontournable d'un voyage en Afrique qui eut une valeur initiatique et continua d'influencer longtemps son travail scénique. Les rencontres avec les acteurs du Sud, Antillais ou Africains, s'accompagnent souvent, dans les années 1990, d'un voyage qui prolonge ou précède la rencontre. Après avoir monté plusieurs spectacles avec Alain Aithnard, Richard Demarcy finit par franchir la Méditerranée et le cap Blanc pour l'Afrique Centrale, où il monte en 1995, avec Vincent Mambachaka et le Sanza théâtre, un *Ubu toujours* en 1994 et engage finalement le Naïf théâtre dans un compagnonnage avec l'Afrique qui dure encore aujourd'hui, puisque, après *Oye Luna*, un conte portugais monté avec des acteurs du Cap-Vert, il vient de mettre en scène *Vies courtes* avec des comédiens des quatre coins d'Afrique et d'Europe. C'est aussi après une longue collaboration avec Irène Tassemedo, la comédienne et chorégraphe burkinabé, que Matthias Langhoff entreprit de réaliser une création autour de *Prométhée* au Burkina Faso avec des artistes africains, comme à son tour Jean-Louis Martinelli qui, après avoir animé un atelier à

3. On trouvera dans le Carnet spécial "Retours d'Afrique" les témoignages de certains metteurs en scène.

**Mythes et théâtre grecs
sont souvent au cœur
de ces démarches
de rencontre.**

**L'internationalisme
d'un théâtre plus
aux couleurs d'Afrique
qu'africain.**

Ouagadougou, eut finalement envie d'adapter *Médée* avec une distribution d'acteurs originaires du Burkina Faso. Même désir de rencontre entre Jean-Louis Sagot-Duvaurox et Sotigui Kouyaté, qui adaptent *Antigone* en 1999 avec le Mandeka théâtre à Bamako.

Mythes et théâtre grecs sont souvent au cœur de ces démarches de rencontre, mais le répertoire classique n'est pas à la remorque, qu'il s'agisse du *Britannicus* monté par Tola Kokoui, avec Lisette Malidor dans le rôle d'Agrippine, ou du *Richard III* adapté par le Nigérien Alfred Dogbé et la Suisse Barbara Liebster dans le cadre des Récrétrales 2004. Le théâtre contemporain suscite les mêmes circulations d'énergie, de *La Ligne* de Horovitz monté par Alougbine Dine au travail d'Alain Timar sur *En attendant Godot* de Beckett, qu'il choisit de faire entendre avec des acteurs africains en 1995 au Théâtre des Halles, en Avignon : Georges Mboussi, Denis Mpunga, Marius Yelolo et le regretté Katanga Mupey. On retrouve une démarche presque similaire dans *La Cantatrice Chauve* de Ionesco que Guy Lenoir avait montée avec des acteurs du Ghana ou encore *Les Mouches* de Sartre mise en scène par Hassane Kouyaté avec des comédiens burkinabè.

Adaptations de Sophocle, Shakespeare, Racine, Jarry, Beckett, Ionesco, Sartre ou Horovitz...⁴, ces expériences qui mêlent les imaginaires, les rêves d'Afrique et les esthétiques d'ailleurs contribuent à l'internationalisme d'un théâtre plus aux couleurs d'Afrique qu'africain, puisqu'il s'inscrit au carrefour des rencontres culturelles et revendique son métissage. Et cette ouverture, cette volonté d'embrasser les diversités qui composent le monde à venir du *bûto* japonais aux masques africains, on la retrouve dans le travail de tissage culturel qu'a entrepris Philippe Pelen-Baldini avec le Théâtre Talipot, à la Réunion, une île traversée par des identités multiples et dont la mémoire est tressée de mélanges : un modèle d'approche scénique où le plateau se construit comme un prisme et reflète toutes les couleurs de la palette humaine.

Des couleurs reconquises ailleurs

Les dramaturges d'Afrique – qui, à la fin des années 1980, s'engagent dans une écriture nouvelle ne s'enfermant plus dans une identification raciale, mais mettant avant tout en scène des hommes – sont pétris de ces problématiques qui avaient

⁴ Voir à propos des avatars africains du répertoire occidental : Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXI^e siècle*, Rennes, PUR, 2001, p. 181-200.

**Les expressions
scéniques africaines
disent la
responsabilité
commune face aux
atrocités du monde.**

**Ces nouveaux
dramaturges
habitent
aujourd'hui le
paysage théâtral
international.**

agit le théâtre de cette même décennie. Ces dramaturges répondent au désir d'Afrique qui anime les metteurs en scène des années 1990 par un théâtre qui semble avoir perdu ses couleurs. Les personnages du *Complexe de Thénardier* peuvent être hutu et tutsi, mais on peut aussi projeter la situation dans le monde nazi, c'est l'émanation tragique de toutes les situations génocidaires qui ravagent le monde. Et José Pliya a d'ailleurs monté sa pièce *Les Effracteurs* au Studio-Théâtre de la Comédie-Française avec les comédiens de la troupe... Même une pièce comme *Bintou* de Koffi Kwahulé, qui met en scène la tragédie d'une famille africaine dans le béton des cités, est régulièrement jouée par des acteurs blancs.

Les expressions scéniques africaines disent la responsabilité commune face aux atrocités du monde. Elles confrontent les spectateurs à la ressemblance des maux qui touchent les hommes, même quand les mots et les cultures sont autres. Elles disent la diversité et la ressemblance et abordent l'acteur comme un passeur, un conteur. Ce sont des dramaturgies qui déploient les stratégies de l'oralité et mettent l'acteur non pas en situation d'incarner un personnage, mais plutôt de le raconter. Elles mettent en scène l'humanité et ses paradoxes nécessaires, l'avenir n'étant ni dans l'assimilation et la dilution ni dans le durcissement identitaire. Il faut accepter l'irréductibilité de l'autre et sa richesse en même temps ; et ces dramaturgies disent justement comment se laisser traverser par l'autre, adopter sa langue, partager sa culture sans se perdre. L'africanité s'affirme ailleurs que dans la couleur des acteurs, elle se joue dans les imaginaires, les rythmes, les structures et se projette en une identité africaine contemporaine changeante, hybride et irisée.

Des couleurs qui irradient

Or, n'est-ce pas ce qui interpelle justement les créateurs d'Europe et d'ailleurs et suscite un désir nouveau en ce tournant du XXI^e siècle ? Non seulement ces nouveaux dramaturges sont montés en Afrique⁵ mais ils habitent aujourd'hui le paysage théâtral international. Rien qu'en cette saison 2005-2006 : Denis Marleau a monté à Montréal un texte de José Pliya, *Nous étions assis sur le rivage du monde*, et Christian Frédrik y a créé *Big Shoot* de Koffi Kwahulé, en septembre. À Bréda, aux Pays-Bas, Merel Van Nes a également fait traduire et jouer *Big Shoot* en 2005 ; tandis qu'à Prague *La Fable du cloître des cimetières*, de Caya Makhélé, a été mise

5. Citons par exemple, de José Pliya, *Madame Paradji* (opéra) monté à Cotonou en 2005 et, de Kwahulé, tout récemment, *Big Shoot* par *Les Sardines* de Conakry ou *Il nous faut l'Amérique*, mis en scène par Sidiki Bakaba au Palais de la Culture à Abidjan. Un dramaturge comme Dieudonné Niangouna a aussi sa propre compagnie au Congo.

en scène dans une traduction tchèque par Petr Hruska, au théâtre Divadlo Na Pradle, comme *Le Complexe de Thénardier* de José Pliya, également traduite en tchèque et montée en 2006 par Jan Tosovsky. Le Festival de Prague a aussi rendu hommage à Kossi Efoui : plusieurs de ses pièces ont été traduites et *Le petit frère du rameur* a été mis en voix au Théâtre Viola sous la direction de Lida Engelova. À la Festad’Africa 2005 de Rome, Dieudonné Niangouna – dont Eva Doumbia a mis en scène *Attitude Clando* pour « Brûlots d’Afrique » à Ivry, et Jean-Paul Delore *Un grand silence prochain*, pour L’hippodrome de Douai en mai 2005 – a présenté plusieurs de ses textes traduits en italien. D’autres théâtres d’Italie s’intéressent d’ailleurs à ces écritures comme Catane, où Salvo Gennusso vient de monter *Il complesso di Thénardier*, ou Gênes, où Mario Jorio a mis en scène *Big Shoot*.

À New York, après avoir traduit et monté *Jaz* et *Big Shoot* dans une mise en scène de Michael Johnson-Chase, le Lark Theater Company a présenté *Misterioso-119* de Koffi Kwahulé pour la manifestation « Act French », durant laquelle on a pu entendre en lecture plusieurs textes de José Pliya traduits en anglais et assister à la mise en scène du *Complexe de Thénardier* par Vincent Colin. À Bruxelles, après le succès en 2004 de *Bintou* dans la mise en scène de Rosa Gasquet, Denis Mpunga a monté *Atterrissage* de Kangni Alem, que l’on a pu voir au Festival des Francophonies en Limousin à l’automne, et a présenté, avec le soutien du Groupov, une nouvelle mise en scène de *Jaz*, en décembre, au XIV^e Festival Francophonie métissée du Centre Wallonie-Bruxelles, qui sera créée au théâtre Varia à la rentrée 2006.

La saison parisienne a été de son côté très riche avec *Écritures d’Afrique* au Vieux-Colombier, dans le cadre d’une manifestation organisée en juillet 2005 par l’AFAA et la Comédie-Française, qui a mis à l’honneur les œuvres de quatre dramaturges : Koulsy Lamko, Marcel Zang, Koffi Kwahulé et Dieudonné Niangouna. Puis, à l’automne, on a pu voir *Une famille ordinaire* de José Pliya, créée par Isabelle Ronayette au Théâtre de la Tempête, ou le magnifique spectacle mis en scène par Françoise Lepoix au Théâtre Paris-Villette à partir du texte de Kossi Efoui : *Io (tragédie)*. Et les scènes de province n’étaient pas en reste avec Dieudonné Niangouna à Rennes, José Pliya à Caen, où Annie Pican a proposé une autre mise en scène d’*Une Famille ordinaire*, Gustave Akakpo à la Comédie de Saint-Étienne, où Jean-Claude Berutti prépare *Catharsis*, Florent Couao-Zotti à Reims ou Kangni Alem à Bordeaux et Ousmane Aledji à Saint-Brieuc, sans oublier la programmation du Festival de Limoges ou le Festival d’Avignon *off* qui, en 2005, a accueilli plusieurs pièces de Kossi Efoui, notamment *L’Entre-deux rêves de Pitagaba...* montée par les Acteurs de bonne foi.

Après avoir été longtemps enfermés à l'unisson dans la seule couleur chassée de l'arc-en-ciel, les auteurs des dramaturgies nouvelles se sont réappropriés l'arc-en-ciel tout entier, et ce sont les imaginaires et les respirations d'Afrique qu'ils font aujourd'hui rayonner et résonner au-delà des couleurs.

Sylvie CHALAYE

Comédie-Française : destination Sud

Entretien avec Jean-Pierre Jourdain et José Pliya*

Propos recueillis par la rédaction

Notre Librairie

Jean-Pierre Jourdain, ces derniers jours s'est tenue à la Comédie française une importante manifestation, « les Orphées noirs » qui rendait hommage à Césaire, Senghor et Damas, autour de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Comment est née l'idée d'une telle journée ?

Jean-Pierre Jourdain

Le principe de ces journées de « lectures intégrales » est né il y a cinq ans à notre arrivée – Marcel Bozonnet et moi-même – aux commandes de la Comédie-Française. Nous cherchions alors à affirmer la notion de troupe. C'est ainsi que nous avons pensé réunir, une fois par saison, l'ensemble de nos soixante comédiens pour faire entendre une grande œuvre poétique. Après *la Légende des siècles* de Victor Hugo, *la Divine comédie* de Dante, Rimbaud... c'est la francophonie et Léopold Sédar Senghor qui sont salués au travers de l'*Anthologie de la poésie nègre et malgache*. C'est Daniel Maximin, auteur et animateur passionné et passionnant de cette francophonie, qui nous a mis sur la voie. La Maison a toujours beaucoup de plaisir à réaliser ces lectures mises en espace qui réveillent la solidarité entre tous les participants, car cet ensemble s'organise dans une sorte d'urgence qui est aussi parfois une des conditions de l'art théâtral.

Contrairement aux précédentes journées, les poèmes, fruits du choix très personnel et audacieux de Senghor, réunissent 16 auteurs d'âges, de culture et d'engagement tous très différents... en cela on peut établir un parallèle avec les comédiens de la Comédie-Française, d'origines et de formations très variées et qui, pourtant, œuvrent ensemble. Pour ces raisons, je pense que la lecture de cette anthologie a été une réussite, personne n'ayant cherché à unifier les textes et laissant à chaque poème sa singularité.

José Pliya

C'est un très bel hommage, qui s'inscrit, je crois, dans une volonté politique d'installer les francophonies dans la Maison de Molière. En avril 2005 avait déjà eu lieu, organisées conjointement par mon association ETC_Caraïbes et la Comédie Française, des lectures d'auteurs de la Caraïbe – dont une très belle des *Armes miraculeuses* de Césaire au Studio Théâtre. Je trouve cela très bien.

Notre Librairie

Si l'on observe les programmations des dernières années et certaines opérations comme « Ecritures d'Afrique », on remarque que les lettres du « sud » sont en effet beaucoup plus présentes. Est-ce une politique délibérée de la maison ? Une curiosité ou, plus simplement, une rencontre avec des textes forts qui donnent envie de les porter ?

Jean-Pierre Jourdain

On sait ce qu'il en est du hasard ! On ne peut pas l'éviter, mais on ne peut pas s'en remettre à lui. Nous sommes inscrits dans le courant des idées qui font notre monde, et si certaines nous entraînent, il est vrai aussi que parfois, tel le saumon, nous tentons de remonter un courant trop général. C'est ce qui se passe pour ces « lettres du Sud » qui ne nous semblent pas assez représentées, mais nous ne saurions en faire une démarche systématique. Si l'on songe, entre autres, à l'opération que vous évoquez, « Ecritures d'Afrique », c'est après l'hommage à Kateb Yacine, que nous avions organisé Salle Richelieu la première année de notre arrivée, que Marcel Bozonnet a souhaité que l'on puisse recevoir en fin de chaque saison, au théâtre du Vieux-Colombier, des compagnies théâtrales installées dans des pays où la difficulté de production et de diffusion des œuvres sont patentées. Le principe est évidemment de faire

* Jean-Pierre Jourdain est l'actuel secrétaire général de la Comédie Française ; José Pliya, auteur et metteur en scène est aujourd'hui directeur de l'Artchipel, scène nationale de Guadeloupe.

entendre ces artistes, qui ont les plus grandes difficultés à être reconnus, en leur offrant l'occasion de se confronter à un lieu professionnel, devant un public exigeant. Et l'on peut constater à chaque saison que cette invitation « dope » les équipes artistiques et redynamise notre théâtre.

Notre Librairie

José Pliya, vous-même avez pu créer, dans cette maison prestigieuse, votre pièce, *Les Effracteurs*¹. Qu'avez-vous ressenti, en tant qu'auteur et metteur en scène ?

José Pliya

De la joie, un honneur, une fierté et une incroyable incrédulité... Cette maison si symbolique qui m'invitait : je n'y croyais pas ! J'ai aussi eu peur de ne pas être à la hauteur de la confiance qui m'était faite par Marcel Bozonnet. Mais tout s'est bien passé et le spectacle a reçu dans l'ensemble, un bel accueil critique et public.

Notre Librairie

Béninois installé aux Antilles, vous avez beaucoup fait pour la découverte d'auteurs dramatiques contemporains des Caraïbes. Vous êtes aujourd'hui directeur de l'Artchipel, scène nationale de la Guadeloupe, et travaillez en lien avec la Comédie-Française : comment définiriez-vous votre rôle de passeur ?

José Pliya

C'est un rôle citoyen et républicain. Un devoir moral de tisser des liens, de créer de la relation, de transmettre. J'ai la chance d'être un auteur reconnu et joué. Si, à la place où je suis, je peux permettre à d'autres de se faire connaître, je n'ai pas le droit de ne pas le faire. Pour ce qui est de la programmation, il faut un savant dosage, un équilibre entre impératifs finan-

ciers, respect du projet artistique, audace calculée. Il faut être curieux, voir beaucoup de spectacles... Il faut surtout savoir tisser des réseaux avec les autres structures. Savoir être convaincant dans ses coups de cœur mais également être à l'écoute des propositions des partenaires.

Notre Librairie

Bien que la Comédie Française se soit assez largement ouverte au Sud, aucune pièce n'est cependant entrée au répertoire. On présente les œuvres mais elles n'entrent pas dans ce qui est une logique patrimoniale. Comment se fait le choix d'une entrée au répertoire ?

Jean-Pierre Jourdain

L'entrée au répertoire est évidemment une forme de reconnaissance. L'œuvre choisie doit devenir un spectacle, et pour cela il faut aussi pouvoir réunir les artistes qui peuvent la porter à son maximum. Toutes ces contingences ne sont pas aisées à mettre en œuvre. Entre la liberté des uns et des autres, les réalités budgétaires, les sensibilités qui doivent s'accorder... parfois trop de temps s'écoule. Il faut alors maintenir le feu, en relançant les idées, et saisir toutes les occasions pour remettre dans l'actualité certains sujets en favorisant la réunion de toutes ces forces pour une réalisation plus achevée.

José Pliya :

Il reste que les frontières du « Sud » sont mouvantes ! *Combats de nègres et de chiens* ou *Retour au désert* de Koltès sont-elles des pièces du Sud ? Si oui, l'une des deux sera au répertoire cette année. Ce qui importe, c'est la qualité. Il existe de plus en plus de bons textes qui trouveront naturellement leur place au répertoire. J'en suis convaincu.

1. Mise en scène au Studio Théâtre en janvier 2004

La parole à Ousmane Aledji

« Le créateur a l'obligation d'être une menace non négociable »

Artiste... c'est juste une étiquette, un genre d'enseigne inventée pour nommer la folie qui nous habite et qui nous transforme insidieusement. Je ne suis même pas d'accord sur ce que ça peut vouloir dire. Je n'écris pas, je ne crée pas pour être nommé « artiste » mais pour me guérir de mes manques, de mes douleurs et de mes colères. Choix égoïste certes mais avant tout humain car je crois encore l'Homme, en l'humanité.

Certains disent que je suis un rebelle ; le mot me paraît un peu dur mais, s'il exprime ma réaction face à la froideur, à l'indifférence et aux silences dont chacun de nous se rend coupable, s'il veut désigner ma colère contre la profanation et l'avilissement de la personne humaine, alors je l'assume tout à fait.

Je pense que créer seul ne suffit pas à faire un créateur. Le véritable créateur a l'obligation d'être un danger, une menace non négociable pour toutes les formes d'aveuglement délibéré, toutes les formes de mépris et d'insultes. L'autre, le public, est au commencement du premier mot de mes textes et le destinataire final de mes spectacles. Il ne s'agit pas de lui plaire mais de le tenir éveillé ; il ne s'agit pas de le séduire mais de lui donner envie d'être libre. Il n'est ni africain ni européen, ni asiatique ni américain : il est l'Homme. Oui ! Mon théâtre s'adresse avant tout aux Hommes et non à des sculptures de marbre richement décorées qui s'extasient devant un miroir et qui jouissent à voir leurs propres images défiler à la télé. Civilisation vernis !

Je voudrais que mon théâtre éblouisse tel un projecteur surpuissant ceux qui du haut de leurs muscles s'adjugent le droit... que dis-je, le culot de réduire l'humain au rang d'un gadget bon marché. Les éblouir pour que le monde les voit, pour qu'ils se sachent mis à nu, les éblouir enfin pour faire trembler l'œuf gigantesque du mal.

Le succès n'est pas un but même si pour des raisons évidentes je travaille aussi pour qu'il accompagne mes aventures il reste le souhait secret du créateur. Pas plus ! Parce que c'est un accompagnateur indispensable à une large diffusion du spectacle. Mon théâtre n'est donc pas un lieu d'exhibition et de démonstration d'un savoir faire littéraire et artistique ; il est le cœur et le chœur du monde; il est le carrefour de tous les bruits, de tous les cris, de toutes les poésies. À ce que je sache, il n'y a pas de cris particuliers à une race, pas de cris particuliers à un coin de la terre.

Ce n'est pas seulement de ramener le théâtre à une fonction militante mais à côté de tous les types de théâtres, le mien, rebelle, militant ou pas, s'installe et parle de l'autre avec sa part de naïveté, de sincérité, d'indignation, de prétention, d'imperfection, de violence et d'espérance. Il n'a pas besoin de revendiquer une forme d'universalité, il est.

Ousmane ALEDJI

Ousmane Aledji

Né en 1970 au Bénin, Ousmane Aledji a été enseignant puis journaliste. Titulaire d'un diplôme d'administrateur culturel, il fonde, en 1991, le théâtre Agbo-N'Koko. Dramaturge et metteur en scène prolifique, il a écrit et monté plus d'une vingtaine de spectacles. Boursier Beaumarchais pour une résidence à Limoges en 2000, il anime également un grand nombre d'ateliers d'écriture théâtrales et de formation d'acteurs. Il dirige depuis octobre 2004 la structure autonome d'actions artistiques et culturelles Artistik-Bénin. Il est également membre du Conseil d'Administration du Festival International de Théâtre du Bénin (FITHEB).

Œuvres (liste non exhaustive) :

L'Héritier, créé en 1992

Les Enfants, créé en 1993

Amour et sang, créé en 1995 – 1er prix de la francophonie

Paroles, créé en 1996, représentations au MASA (Côte d'Ivoire), 1997

Sur la route, créé 1998

Et les Nègres se tassaient, créée en 1998 pour commémorer les 150 ans de l'abolition de l'esclavage. Participation au MASA 1999, 2ème prix des rencontres théâtrales du Bénin, 1998.

L'âme où j'ai mal ou gris-gris de petits rois, créé en 1999 (publiée en 2003 aux éditions Ndzé sous le titre : **Cadavre mon bel amant**) reprise sous le titre « Ici la vie est belle ou L'âme où j'ai mal », mise en scène par la compagnie Marbayassa, Grand prix du théâtre du Burkina-Faso 2001.

Imonlè, créé en 2001, Grand prix de la meilleure mise en scène, du meilleur comédien et de la meilleure comédienne, FESTHEF

2002. Tournée mondiale Afrique – Europe)

Linkpon, créé en 2004. Tournée africaine 2005

Omon-mi création Juin-août 2005 coproduction avec le festival Afrique Noire (Berne Suisse)

La parole à Maïmouna Gueye

« Être sur scène pour faire renaître mon corps »

La dramaturgie me semble aujourd'hui imposée par les drames que subit l'Afrique, les fléaux que sont les guerres civiles, les maladies qui ravagent notre continent. La dramaturgie s'impose par la force des choses et témoigne de cette violence. Le jour où j'ai pris la plume pour la première fois était un jour de deuil et j'ai su alors que mon écriture serait toujours marquée de cette teinte noire, dramatique. Les mots qui sortaient de mes entrailles étaient : « injustice », « tombeau », « fantômes », « cadavres », « morts », « mutiler », « exciser ». Et c'est mon corps qui me dictait tout ça. Il n'arrivait pas à tout contenir, il fallait qu'il s'allège de tous ces maux pour pouvoir tenir debout. Le chemin était tracé et le but défini : Écrire pour soigner l'esprit, être sur scène pour faire renaître mon corps.

Parler, parler, parler pour exorciser tous les fantômes pendus au rideau. Parler plus fort qu'eux.

D'abord Antigone : ma première prise de parole. Je veux être Antigone ; je ne veux pas jouer à être Antigone. Je suis Antigone, j'ai toujours été la noire assise là-bas. Je suis Antigone, celle qui aime à en mourir, celle qui gratte le sol avec ses doigts pour couvrir les cadavres des êtres qu'elle aime. Moi aussi, je veux gratter, moi aussi je veux hurler l'absurdité des choses.

Ensuite mon premier monologue : *Les souvenirs de la dame en noir*. J'allais pointer la main coupeuse de clitoris, j'allais faire parler le silence, ces jeunes femmes qui avortent derrière des portes secrètes où les attendent des matrones, bourreaux malgré elles.

Parler aussi de l'amour mais comment parler de l'amour quand le corps et le cœur crient ? Quand la douleur ne permet pas l'étreinte ? Mais il avait bien raison celui qui a dit que l'amour était plus fort que tout : un homme m'a prise par la main, puis doucement par le cœur, un petit cœur qui s'était arrêté à force de battre en tous sens, et qui reprit sa course. J'apprends alors de nouveaux mots : « tendresse », « liberté », « aimer », « choix », « désir », « deux »...

... loin d'eux. Qui ? Mes révoltes et mes craintes, car le repos fut de courte durée, et d'autres fantômes ont surgi, tout en blanc cette fois-ci, qui me crient : « intégration », « étrange », « noire », « incompréhension », « intolérance », « racisme ordinaire », « intégration » – ou plutôt désintégration – puis cette phrase : « Elle est noire mais elle est belle ». Ce sera le titre de mon second monologue. Et je ne m'appellerai ni Maïmouna, ni Antigone. Je me nommerai Bambi. « Bambi, elle est noire, mais elle est belle ».

Bambi, ce faon orphelin de mère, comme moi. Bambi aux jambes qui flageolent, comme moi. Bambi la gazelle au corps si fragile, qui ne tient pas debout. Je serai

Maimouna Gueye

Comédienne et dramaturge originaire du Sénégal, Maimouna Gueye a joué son premier rôle, Antigone, dans la pièce du même nom mise en scène par Gérard Chenet à Toubabdiallao. Elle vit en France depuis 1998 et a suivi une formation de comédienne au Conservatoire d'arts dramatiques d'Avignon de 1999 à 2002. Elle a joué notamment dans **Les Monologues du vagin** (2004-2005).

Œuvres

Les Souvenirs de la dame en noir, mise en scène de Maimouna Gueye au Tarmac de la Vilette (2005).

Bambi, elle est noire, mais elle est belle, mise en scène de Richard Bean au Tarmac de la Vilette (2006).

Bambi, mon corps va encore me jeter sur scène et je lui obéirai. Il sera cette fois-ci moins enragé, vêtu de blanc, tout en paradoxes. Je vais parler du racisme en souriant. Le comble du paradoxe, ça : sourire au-dehors alors que ça brûle au-dedans.

Le théâtre comme miroir peut justement refléter l'inacceptable et permet d'entendre l'innommable. Le théâtre, c'est plus qu'une parole que l'on écoute, c'est une parole que l'on entend et que l'on retient. L'engagement, ce n'est pas seulement écrire, c'est aussi porter sa parole au devant d'un public et l'assumer physiquement, entièrement. L'engagement doit aussi être universel car je n'ai pas forcément besoin de revendiquer une identité. Je suis, tout simplement.

Dans les deux monologues que j'ai écrits et joués, je suis très surprise que l'on ne retienne que la partie africaine, comme pour me renvoyer à ma couleur, à mes origines. Certes, je parlais d'excision, mais je parlais également d'amour, de la France, d'Alain Delon... Être universel, c'est aussi débattre des mêmes choses.

Le théâtre africain n'est-il pas tenu au rang de « théâtre amuse-gueule », tendant à nourrir les fantasmes des anciens colonisateurs ? Le théâtre africain ne devrait-il, encore et toujours, n'être que conte, danse, folklore ?

Le langage petit nègre a mûri et pris des modalités autres. Il s'est emparé avec malice et exigence de la langue française, il est capable d'universaliser un propos.

Il est temps que les contemporains sachent que nous ne nous exprimons plus au travers de mimiques mais avec verbe, chair et sang.

Le théâtre fait plus que servir la culture, il améliore la vie. Il atténue la violence et nous permet de regarder le revers des choses, au delà du miroir.

Il n'est pas un simple jeu d'apparences des corps en mouvement, il est plus que ça : un abandon de soi, comme lorsque l'on se donne en amour.

Maimouna GUEYE

La parole à Dieudonné Niangouna

« Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation »

J'écris pour la raison de vivre, le même mouvement d'aller-retour que l'oxygène, sinon pour rien. Pour ces ombres qui ne comptent plus, comme ces murs qui s'effritent, pour la fragilité du titanesque, la mort du temps qui vieillit et pour la nuit qui finit par tout gagner.

Je n'attends pas que l'on me dise « dégage », parce qu'en réalité – si jamais réalité il y a – ce qui est dit ne compte pas, ce qui compte c'est ce qui n'a pas été dit.

C'est la seule raison pour laquelle ma vie épouse le théâtre, pour l'envie qu'elle a de se sentir dans un vaudeville de mots jetés à la rescousse d'un univers effondré par l'autosuffisance de l'homme. Mots écrits, mais pas seulement, mots parlés, dits, hurlés, gueulés !

J'aime les choses qui naissent, comme sorties d'une mort. Je suis un amateur de chaos. « Comment fertiliser le chaos ? » La question m'oblige à m'inventer, et réfléchir à arriver au métier. Car, à ce stade, la passion ne suffit plus.

On se charge forcément pour faire ce métier, sinon de quelle manière peut-on être un artiste de ce siècle paumé ? Si l'on n'est pas acteur social pour crier « feu sur la merde ! ». Parce que l'on n'est pas là pour rigoler, quand même. Aujourd'hui, dans ma zone d'action, je ne me permets pas de « faire avec », je déteste l'expression « faire avec », faire du théâtre « avec » tue le théâtre, je suis désolé.

« Faire avec » ça te coupe toute vitalité de la chose, et à la fin tu as des types qui se plaignent qu'on les a bien eus. Bien sûr, parce qu'il faut arrêter de faire du champagne avec des urines et croire que ça va marcher. Mon œil !

Pour continuer, je ne crois pas que l'art soit une manière de pousser haut ses plaintes et de se culpabiliser si on ne sait pas marquer les territoires de sa pensée. Moi, dans ma zone d'action, j'ai une petite devise : « Ne peuvent être avec nous que ceux qui sont capables de sauter avec nous sur la mine ». Voilà : l'art n'est pas la part du pauvre, on ne l'arrache pas de la gueule du mendiant.

Puisqu'il faut dire quelque chose à demain de cet aujourd'hui, alors je parlerai du sport. Le théâtre dans ma zone d'action a toujours été de la boxe : percer et arriver quelque part, c'est donner un chaos technique. Mais à qui ? Eh bien, à la lourdeur du temps et de la situation qui veulent tout factoriser dans un cul-de-sac où on vous pompe de la morphine au jour le jour. C'est stupide parce que l'on ne peut pas sous-développer tout le monde, même si on est dans une merde sous-développée « plus-plus »...

Je continue : la lourdeur de la bêtise humaine est tellement égoïste que pour faire du théâtre, il faut boxer la situation. Mais bien la boxer et lui crever la gueule !

Dieudonné Niangouna

Dieudonné Niangouna vit et travaille au Congo-Brazzaville. Comédien, auteur, metteur en scène, il a créé en 1997, avec son frère Criss Niangouna, la compagnie Les Bruits de la rue pour laquelle il a signé ses premières mises en scène. Actuellement, il est le directeur artistique du festival Mantsina Sur Scène, dont il est l'un des fondateurs, au Congo-Brazzaville.

Œuvres (théâtre)**Attitude clando**

Intérieur-Extérieur, mise en scène par Dieudonné Niangouna à l'occasion du festival "Nous n'irons pas à Avignon", 2003

Version sur la route**Petites barbaries ordinaires**

Carré blanc, mise en scène par Dieudonné Niangouna au TILF en 2004 dans le cadre de « La suite africaine ».

Patati patatras et des tralalas, mise en scène par Dieudonné Niangouna au TILF en 2004 dans le cadre de « La suite africaine ».

La mort vient chercher chaussures, mise en scène par Martin Ambara dans le cadre des "écritures d'Afrique" à la Comédie-Française en juin 2005

Banc de Touche, mise en scène par Dieudonné Niangouna au Tarmac de la Villette en juillet 2006.

Mais ce ne sont-là que des efforts perso, du jeu individuel, et on ne peut pas secouer une léthargie avec la seule main qui mange, il en faut beaucoup, qui soient bien organisées, structurées, avec des postes de fonctionnement ! À ce moment-là, il faut faire appel au football. Parce qu'au foot c'est un travail d'équipe, et moi j'aime le travail d'équipe (c'est comme à l'armée, sauf que je déteste l'armée et les militaires).

Conclusion : j'habite à Mpissa, à Brazzaville, et là, dans ma zone d'action, je fais de la boxe et du football, j'écris et je suis dans une équipe. Suis peut-être pas le numéro 10, suis peut-être pas capitaine de l'équipe, suis peut-être pas coach, mais je crois que l'important c'est de se tordre les muscles pour sortir la jouissance !

Dieudonné NIANGOUNA

La parole à Guy Régis Junior

Aux toilettes comme au théâtre

*Ces imbéciles en costumes choisis vocifèrent
Des oreilles benoîtes les écoutent
Parfois on en rit...
Parfois on en pleure...
Et... cela dure...
Quand finit la rigolade
Tout le monde se lève, s'essuie les mains
Comme aux toilettes
Comme au théâtre.*

Je suis allé au théâtre comme on va à l'école ou à l'armée. J'y suis allé avec ce vœu de m'armer et de pouvoir utiliser mon arme pour me défendre. Le théâtre est mon rêve d'homme. Le théâtre est, ni plus ni moins, un rêve humain. Les atmosphères, les personnages que j'ai créés comme comédien et metteur en scène, les pièces que j'ai lues et toutes les expériences de mise en scène que j'ai pu voir *in vivo* ou en photos ; les ateliers que j'ai pu suivre ; toutes ces voies par lesquelles je continue de côtoyer cet art m'ont toutes fait comprendre que le théâtre est vraiment un grand rêve. Celui de l'homme s'exhibant pour marquer son humanité.

Perdu dans mon rêve d'un « théâtre humain », il n'était sans doute pas question de se fier à une pratique donnée, en l'occurrence celle d'un théâtre « dominant », ou « académiquement acceptable ». Il a fallu, pour que ce rêve prenne chair, l'impliquer dans la réalité. Il n'y a pas plus réel que le théâtre. Une réalité certes éphémère. Une illusion, dit-on, qui ne dure que le temps de se fermer les yeux ou de quitter la salle. Mais, tout auteur, tout comédien, tout metteur en scène, tout créateur-lumière vous dira que les fantômes de la scène habitent chaque minute de leur vie. Tout est ordonné par un monde de l'imaginaire humain qui existe déjà et que l'on essaie à chaque création de reconcocter, dans l'exercice de ce métier même. Ces éléments de fabrication (jeu, objet, parole...) servent à démonter la vie pour mieux la recréer. La changer.

Le théâtre ne peut jamais fuir la réalité. Celle-ci est comme un dieu omnipotent qui plane au-dessus de nos scènes. Le choix d'une pièce, d'une mise en scène donnée, dans une époque donnée, dans une réalité donnée part toujours de ce vœu de partager cette part de vie humaine avec une assistance. Parce que le théâtre, tout théâtre, prêche l'existence.

Guy RÉGIS JUNIOR

Né à Port-au-Prince (Haïti) où il vit actuellement, Guy Régis Junior, alias Baka Roklo (« petit diable rebelle »), a abandonné des études en anthropologie et en psychologie pour se consacrer au théâtre depuis une dizaine d'années. Avec d'autres artistes, il a fondé en 2001 le collectif NOUS Théâtre, un mouvement qui initie une nouvelle forme de théâtre contemporain en Haïti : textes incisifs, technique particulière de mise en mouvement du corps sur scène, théâtre de « dérision cruelle », rituel et politique. À la fois poète, cinéaste, comédien, metteur en scène et dramaturge, ses travaux sont honorés par de nombreuses distinctions et bénéficient

aujourd'hui d'une audience internationale.

Œuvres

Service Violence Série (théâtre), représentations aux festival Tambor latino, festival 4 chemins, festival de Liège, théâtre national de Belgique, festival de la francophonie à Limoges.

Ida, monologue déchet (théâtre), New York, éditions Rivarticollection, 2006 : lectures au Centre des arts Pointe-à-Pitre, au Théâtre de l'Index à Dijon, à la Scène nationale de la Guadeloupe ; représentation prévue à L'Archipel et au Tarmac de la Villette au printemps 2007.
« Le Temps des carnassiers », poème inédit,

En Haïti, où les réalités sociale, politique et humaine offrent souvent des spectacles surprenants et parfois même effroyablement dignes des drames de Shakespeare, il était presque inévitable de penser un théâtre pouvant servir de contrepoids face à cette réalité morbide. C'est ce qui nous a poussés à fonder, en 2001, le collectif Nous Théâtre. Pour marquer cette nouvelle naissance nous avons pris les rues, dans des costumes noirs signifiant le deuil de ces pratiques qui nous rendaient esclaves des moyens et techniques adéquats. Nous avons distribué un tract ce jour-là, un manifeste dans lequel nous définissions nos *leitmotive* : Théâtre, par tous les moyens possibles. Théâtre en tout lieu, en tout temps, ancré dans la vie pour la changer. Un théâtre d'homme qui dénonce son mal-être, qui exige de mieux exister. Un théâtre qui s'en fout de passer par les bancs d'essai tout en restant persuadé que l'art devra surgir des sueurs. Un théâtre qui s'implique, qui s'engage de fait dans la société, dans la cité, dans tout le pays.

Nous avons pendant quatre ans joué partout où c'était possible et avec tous les moyens dont nous disposions, ou pas : rues, places, marchés, administrations publiques ; écoles, universités, musées, centres culturels, salles de spectacles et aussi dans les cimetières chaque année, le 2 novembre, jour de la fête des Morts. Aborder le théâtre en tout lieu. Aller vers les gens dans leur quotidienneté nous a permis de remplir ce rôle de citoyens comédiens.

C'est en nous refusant, à moi et à d'autres jeunes comédiens, l'accès à une salle de théâtre à l'italienne, qu'un metteur en scène m'a forcé à penser à la nécessité de faire du théâtre autrement, en dehors des contraintes habituelles (salles, techniques et tout le tralala). Je me suis résolu, pour relever son défi, à faire du théâtre par tous les autres moyens possibles. D'abord, j'ai commencé par fouiller dans les livres pour trouver les réponses fondamentales à tout homme de théâtre : qu'est le théâtre en lui-même ? Quelle est son histoire, ses différentes formes aux cinq coins du monde... Ces heures à la bibliothèque, plutôt que sur le plateau, ont bétonné ma motivation et guidé l'homme de théâtre que j'allais devenir. Pour emprunter les mots de Malcolm X, théâtre « *by any means necessary* ». Je n'étais pas nécessairement satisfait des réponses apportées à mes questions, mais des auteurs et des metteurs en scène ont attiré mon attention avec leurs expériences en Haïti : Frank Fouché¹, Frankétienne, Syto Cavé², Hervé Denis³... Résolument tourné vers l'ailleurs, les étrangers m'ont enrichi : Meyerhold, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Grotowski,

1. Dramaturge, metteur en scène et théoricien du théâtre vaudou.

Prix international de poésie Jean Brierre
« Zanzèl », poèmes inédits
« Le sable et la mer », théâtre (inédit).

TRADUCTION ET ADAPTATION

L'Étranger d'Albert Camus, traduit en créole haïtien (inédit)
Dezafi de Frankétienne, adapté au théâtre, écrit en résidence
d'écriture (janv-mars 2006) au Tarmac de la Villette ;
pièce qui sera représentée en saison 2008 avec le collectif
NOUS Théâtre.

INTERPRÉTATIONS ET MISES EN SCÈNE

Délire à deux d'Eugène Ionesco, interprétation,
mise en scène d'Antoine Peugeot, Port-au-Prince ; 1997
Les dits du fou de l'île de Lionel Trouillot ;
interprétation, mise en scène d'Antoine Peugeot,

Port-au-Prince, Jacmel ; 1998.

Les Tambours du soleil de René Philoctète ;
interprétation et mise en scène en collaboration avec
Faubert Bolivar, Port-au-Prince, Gonaïves, Cap-Haïtien,
Cayes ; 1999, 2000.

Bobomasouri de Frankétienne ; interprétation et mise en
scène, Port-au-Prince ; 2001, 2002.

Service Violence Série, Port-au-Prince, Santo Domingo,
Liège, Limoges, Hesdin, Bruxelles ; 2003, 2004, 2005...

Monsieur Bonhomme et les incendiaires

de Max Frisch ; mise en scène en collaboration avec
Lorraine Mangonès, (Festival 4 chemins) 2005.

Voisins complices, acteur, mise en scène de Syto Cavé ;
(Barcelone) 2004.

Jeux de parenthèses, acteur, mise en scène de
Syto Cavé ; (Port-au-Prince, Jérémie) 2005.

Victor Garcia, Peter Brook, Ariane Mnouchkine... et les théâtres traditionnels orientaux, le nô, le kathakali... Éclairé de ces expériences qui me faisaient rêver, j'ai tenté la nôtre, à Port-au-Prince, aidé en cela par une bande de rêveurs comme moi. En dehors de ce pendant purement artistique, l'expérience « Nous » est née d'une envie de dire, d'une affirmation de notre existence de jeunes dans cette jungle féroce où l'on est facilement livré à la drogue, à la délinquance et à la prostitution. Aujourd'hui, d'autres groupes ont saisi ce que nous prenions nous-mêmes pour un essai, un art en gestation. Certains exécutent de fait cette forme que nous avons trouvée en testant tous les moyens pour s'affirmer en tant qu'hommes-acteurs et femmes-actrices.

Au-delà de cette expérience réussie à certains égards, je poursuis en explorant d'autres chantiers. Toujours avec la même motivation qu'au début : *by any means...* Je reste persuadé qu'il reste fort à faire pour qu'un théâtre humain puisse voir le jour. Le théâtre souffre partout d'un manque d'intérêt accablant. Et sa vieillesse le fait reléguer au rang d'art de seconde zone, réservé à un public d'élite intellectuelle. Il faut changer tout ça ! Il faut ouvrir les espaces. Qu'il n'y ait plus d'espace d'élite pour un public d'élite ; de festival d'élite pour des auteurs d'élite. Il faut intégrer le théâtre comme haut fait de la vie sociale, de la vie d'une ville, de tout un pays.

Mais tout ça, je le sais, est derrière nous. Notre temps est un temps de non-humanité. Et la place du théâtre dans un monde non-humain est indubitablement minime. Dans ce monde bourré de moyens de communication et plein d'informations à ingurgiter, le théâtre n'a pas droit de cité. Dans ce monde où tout est censé être facilement communiqué, on ne parle pas. Et c'est bien ça le grand défaut du théâtre : Il parle. Il communique. Et il suscite toujours en parlant des questions d'ordre existentiel.

... Et c'est pour ça que l'on va au théâtre comme on va aux toilettes. On n'y va pas pour écouter. On n'y va pas pour se laisser interroger. On y va, on en sort en secouant la tête comme pour esquiver une mauvaise pensée. On y va, on en sort en s'essuyant les mains.

Guy RÉGIS JUNIOR

2. Dramaturge, poète et metteur en scène.

3. Directeur du théâtre national et metteur en scène ayant travaillé aux côtés de Jean-Marie Serreau en France.