

LA DYNAMIQUE DU DISCOURS THÉÂTRAL CHEZ KOULSY LAMKO ET MATHURIN GOLI-BI

Moussa SIDIBÉ

Université Alassane Ouattara

sidibmoussa@hotmail.fr

Résumé :

Avec la nouvelle génération de dramaturges africains, l'écriture dramaturgique négro-africaine francophone entre dans une nouvelle ère et rompt avec les formes normatives conventionnelles. Notre étude s'inscrit dans ce contexte de mutation esthétique. Dans leurs pièces, Mathurin Goli-Bi Irié et Koulsy Lamko font de la subversion une technique d'écriture. Les différentes catégories dramatiques subissent des transgressions dans leurs œuvres. À l'instar des autres dramaturges de leur époque, les auteurs du corpus apportent leur contribution au renouveau esthétique de l'art dramatique d'expression francophone.

Mots clés : *subversion – discours – dramaturgie – théâtre – hétérogénéité.*

Abstract :

With the new generation of african dramatist, we can notice a break with conventional normative form at the beginning of a new era for African negro and Francophone dramatic art. Our study deals with this aesthetic mutation. So we know how this new dramatic art works. Mathurin Goli Bi Irié and Koulsy Lamko use subversion as a dramatic art in their plays and they break the different categories. Like other dramatists of their time, the playwrights of corpus contribute to the revival of the dramatic art.

Keywords : *Subversion – speech – dramaturgy – theater - heterogeneity.*

Introduction

La dramaturgie négro-africaine a connu dans son évolution de multiples turbulences et bouleversements tant sur le plan de sa thématique que sur sa forme. En effet, dès les années 1980, des auteurs dramatiques négro-africains tels que Niangoran Porquet et Touré Aboubacar Cyprien, Zadi Zaourou, Wèrè-Wèrè Liking, Souleymane Koly sentent le besoin d'impulser une nouvelle dynamique au théâtre africain en mettant en avant les traditions et les cultures africaines.

La perspective du renouvellement du théâtre négro-africain se poursuit avec une nouvelle génération de dramaturges africains dont Kossi Éfoui, Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, Koulsy Lamko, Marcel Zang, José Pliya, Dieudonné Niangouna.

Abordant toujours la question du renouvellement dramaturgique négro-africain francophone, Sylvie Chalaye écrit :

En un demi-siècle, les dramaturges africains ont subi plusieurs mues successives, les mues nécessaires pour s'arracher au carcan de la colonisation et se réinventer loin du modèle original des formes dramatiques héritées du théâtre classique [...] C'est ce tour de force auquel sont parvenus en cinquante ans les dramaturges africains. En fait, il s'agit de faire sonner autrement les instruments dramatiques hérités de l'histoire classique [...] Les expressions dramatiques africaines ont découpé une boutonnière dans l'espace de la création pour avoir l'altérité et finalement endosser le monde. (C. Sylvie, 2021).

Sous la plume des nouveaux dramaturges négro-africains, le théâtre acquiert de nouveaux repères. Il n'est plus confiné dans la pure tradition théâtrale africaine héritée de la colonisation.

Le renouveau esthétique de l'art dramatique enclenché par les nouveaux dramaturges présente diverses modalités d'innovation qu'il convient d'élucider. Ceci nous amènera à réfléchir à « **La dynamique du discours théâtral chez Koulsy Lamko et chez Mathurin Goli-Bi Irié** ».

Quels intérêts le procédé de subversion du discours revêt-il dans la dramaturgie de Lamko et Goli-Bi ? À cette question centrale se greffent des questions subsidiaires qui orientent l'étude. Elles sont ainsi énoncées : qu'est-ce que la subversion du discours ? Quelles sont les caractéristiques modales représentatives de la subversion du discours dans les pièces ? Dans quelle mesure la subversion du discours se mue-t-elle en support idéologique pour traduire la vision de ces deux dramaturges ?

Pour répondre à ces interrogations, la sociocritique sera d'une aide appréciable. Elle est définie, par Patrice Pavis (2015 : 330) comme une « Méthode d'analyse des textes qui se propose d'examiner le rapport du texte au social, d'étudier "le statut du social dans le texte et non le statut social du texte" ». Et, en tant que telle, elle « cherche la manière dont le social s'inscrit dans la structure du texte : structure de la fiction, structure de la fable et spécificités de l'écriture ; elle se veut "une poétique

de la société, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans ses possibilités textuelles" » (Id. : 330).

Trois parties essentielles structurent notre travail. La première, intitulée de la subversion du discours au balbutiement scriptural des auteurs dramatiques négro-africains, aborde l'approche générale les notions de subversion et de discours puis se penche sur le théâtre de Koulsy Lamko et de Mathurin Goli-Bi Irié. La deuxième, intitulée la matérialisation de la subversion du discours décrypte les caractéristiques formelles de la subversion discursives du corpus et permet d'identifier la poétique dramatique de Lamko et Goli-Bi Irié. Quant à la troisième partie, elle met en évidence les enjeux et implications idéologiques de la subversion du discours dans *Ndo kela et l'initiation avortée* et dans *Et l'AFRIQUE se rebella*.

1. De la subversion du discours au balbutiement scriptural des auteurs dramatiques négro-africains

Les dramaturges africains francophones qui prennent la relève des anciens, essaient d'insuffler à l'art dramatique une nouvelle dynamique aussi bien dans sa forme que dans ses thématiques. Dans ce contexte, il n'est pas rare de voir paraître des œuvres polymorphes, hétéroclites qui sont l'expression du désir de liberté de ces nouveaux dramaturges. En réalité, ces auteurs subvertissent leur art. la subversion est un procédé esthétique tout trouvé pour manifester le désir de renouveau de l'art théâtral.

1.1. Aperçu général de la notion de subversion

À chaque époque correspond une manière de penser, de réfléchir, d'appréhender les choses, les réalités existentielles. À ce propos, le mot « subversion » a au fil du temps et des époques, connu des variations sémantiques qu'il convient de voir.

Étymologiquement, le mot « subversion » provient du latin « subvertere » qui signifie renverser, bouleverser. D'une façon générale, la subversion est un processus d'action sur l'opinion par lequel des valeurs d'un ordre établi sont contredits ou renversés. Une analyse diachronique de cette notion pourrait permettre de mieux appréhender ses contours.

Historiquement, la « subversion » est issue d'anciens stratagèmes de guerre visant à répandre de l'information démoralisante sur le

territoire de l'adversaire. En politique, la « subversion » apparaîtra dans le genre du pamphlet qui sera développé par Cicéron dans le but de déconsidérer le pouvoir et de le faire s'écrouler par le verbe. Ce genre sera largement développé au XVIII^e siècle par les lumières pour déstabiliser le pouvoir royal. La « subversion » prendra au XX^e siècle avec le développement de la propagande et des techniques de guerre psychologiques. Celles-ci d'abord utilisées pendant les deux conflits mondiaux, seront largement employées en politique et ce particulièrement au cours de la guerre froide par le bloc soviétique en occident.

La notion de « subversion » loin de s'appliquer à un domaine spécifique de l'existence humaine touche plusieurs domaines de la connaissance. Ainsi, on pourra parler de subversion en politique, la musique, l'économie, l'art, la littérature. La possibilité d'utiliser ce mot dans divers domaines vient du fait que la « subversion » est un outil ou un procédé de destruction, de déconstruction, de désorganisation d'un système établi. Dans le domaine de l'art dramatique qui nous intéresse, la subversion vise à mettre en cause et donc à changer les canons esthétiques de cet art pour lui donner une forme esthétique nouvelle.

Comme indiqué plus haut la « subversion » est une notion transversale qui dans la dramaturgie peut s'appliquer à diverses catégories de ce genre littéraire dont l'écriture, l'action, l'espace et le temps, les personnages.

La plupart des dramaturges de la nouvelle génération, ceux que l'on a appelé les dramaturges de la deuxième génération subvertissent leur écriture. Ils ne s'alignent pas sur des formes antérieures. Ils inventent des formes scripturales propres à eux. C'est une écriture qui se caractérise par le renversement des repères de lisibilité connus par le lecteur, provoquant un effet de désordre dans le texte.

L'action dramatique de façon succincte peut se définir comme une confrontation d'intérêt divergent. Dans ce sens, chaque personnage incarne une force en mouvement qui cherche à satisfaire un désir. Patrice Pavis est un peu plus précis sur la question de l'action au théâtre. Pour lui c'est :

Une suite d'évènements scéniques essentiellement produits en fonction du comportement des personnages. L'action dramatique est à la fois concrètement l'ensemble des processus de

transformation visibles sur scène et au niveau des personnages ce qui caractérise leur modification psychologique ou morale. (P. Pavis, 1996, p. 8).

À partir de cet éclairage, on peut donc penser que la subversion de l'action dramatique renvoie à une volonté des auteurs dramatiques de modifier ou encore d'apporter des transformations dans le jeu des personnages.

Dans la représentation théâtrale ou encore dans l'œuvre dramatique, l'espace constitue une catégorie littéraire importante et incontournable dans la mise en œuvre du processus de construction du sens du texte. Au théâtre, il faut faire la différence entre l'espace scénique ou scénographique et l'espace dramatique. Le premier désigne l'espace réel de la scène où évolue les acteurs » (P. Patrice, 1996, p. 118). Quant à l'espace dramatique, il est selon Patrice Pavis « l'espace dont parle le texte, l'espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire pour l'imagination (en fictionnalisant) [...]. L'espace dramatique est l'espace de la fiction (...) (P. Pavis, 1996, p. 119).

Dans le cadre de ce travail, l'espace qui est pris en compte est l'espace dramatique. Les auteurs et dramaturges négro-africains de la nouvelle génération, dans leur aspiration légitime à apporter un changement dans l'art dramatique intègrent une nouvelle façon de structurer l'espace dramatique en le diversifiant, en le démultipliant, en l'éclatant de sorte à assurer aux acteurs une grande mobilité et aux lecteurs ou spectateurs une autre représentation de la spatialité plus vivante et dynamique.

Tout comme l'espace, le temps au théâtre se présente sous deux aspects, à savoir le temps scénique et le temps extra-scénique ou dramatique. Le temps scénique désigne le temps vécu par le spectateur confronté à l'évènement théâtral. C'est un temps qui se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent. Ce qui se passe devant nous s'y passe dans notre temporalité de spectateur du début à la fin de la représentation. Quant au temps dramatique, c'est le temps de la fiction. Dans la pièce de théâtre représenté ou écrite donc faite pour la lecture, le temps dramatique permet de suivre la chronologie des évènements. La subversion du temps dramatique par les dramaturges africains de la deuxième génération se manifeste par une chronologie souvent brouillée, par un effacement des compartiments traditionnels du temps, par des imprécisions ou des indéterminations du temps.

Les personnages constituent une composante incontournable dans la création du texte littéraire et particulièrement théâtral. Ils confèrent au texte l'illusion de réalité. Autrement dit, par leurs dires et leurs agissements, une pièce théâtrale donne l'image de société réelle. Pour l'appréhension du sens du texte, cette catégorie littéraire est à prendre en compte dans tous ces aspects.

Dans la représentation théâtrale ou dans l'œuvre théâtrale, chaque personnage a un jeu qui détermine sa personnalité. Le discours que tient chaque personnage permet de construire la fable dramatique. Dans la perspective du renouvellement du théâtre, les nouveaux dramaturges africains exploitent une nouvelle peinture du personnage dramatique. On lui enlève son identité, parfois on le rend anonyme, ou tout simplement il est désigné par des éléments de son entourage. Tout ce processus de transformation traduit la volonté manifeste de s'inscrire résolument dans la voie du nouveau dramatique.

1.2. Aperçu de la notion de discours

Il existe aujourd'hui une pluralité de disciplines qui ont comme l'un de leurs matériaux essentiels le discursif. Il paraît donc nécessaire de s'intéresser de plus près à la notion de discours en analysant par la même occasion tous ces contours.

Enfermer la notion de discours dans une définition unique serait une gageure. Cependant, nous donnerons deux approches de définition partant de la rhétorique et de la linguistique.

En rhétorique (Art de bien parler), le discours est une série de développements oratoires destinés à persuader, à émouvoir, structurés selon des règles précises.

La rhétorique distingue donc le discours démonstratif (blâme ou louange), le discours délibératif (conseil ou dissuasion), le discours juridique (défense ou accusation).

La linguistique a étendu la notion de discours à tout message oral ou écrit produit par un seul locuteur. Mais certains auteurs y incluent le dialogue et le polylogue.

Le discours est une notion ancienne que l'on peut retrouver dans la culture et la littérature de la Grèce antique (sous la forme de l'étude rhétorique).

De nos jours, il s'agit d'une notion interdisciplinaire. En effet, plusieurs disciplines se partagent le discours comme objet d'étude ; le

sociolinguistique, l'analyse de discours, l'anthropologie, la pragmatique, la politologie etc.

Chaque discipline à sa propre définition du discours et l'étudie en fonction des perspectives et des spécificités qui lui sont propres. La complexité est d'ailleurs renforcée par le fait que sa description au sein d'une même discipline est en constante évolution.

La notion de discours a évolué au fil des ans en prenant de nouvelles acceptions. Certains en ont une conception limitée, d'autres en font un équivalent de texte ou encore d'énoncée. Pour Émile Benveniste (1966, p. 242.), le discours peut se définir comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière ». Dans cette perspective, le discours est considéré comme synonyme de l'énoncé au sens linguistique. À la suite de Benveniste, des écrivains, auteurs et critiques ont apporté leur vision de la notion de discours. La linguiste Française Catherine Kerbrat Orecchioni apporte une conception très large du discours. Elle le définit dans son cadre d'analyse interactionnelle comme « le langage mis en action » (K. C. Orecchioni, 1993, p. 219). Dans le même sens, nous retenons cette réflexion de François Leimdorfer. Pour lui,

la différence entre langue et discours n'est pas une question de longueur. Mais du point de vue de sa structure interne, une phrase est un discours dans la mesure où il est effectivement prononcé ou écrit par telle personne dans telle circonstance (...). (F. Leimdorfer, 2010, pp. 167-168)

On peut encore considérer l'approche de M. Bahtin pour qui le discours naît dans le dialogue, comme sa réplique vive, il est objet ; le discours conçoit son objet d'une manière dialogique, ce qui signifie que l'orientation dialogique du discours est un phénomène propre à tout discours. (M.I Bahtin, 1982, pp. 130-134).

Quant à Dominique Maingueneau (1981, p. 51), il définit le discours par rapport au récit. Pour lui,

appartiennent au discours les énoncés oraux ou écrits référés à l'instance d'énonciation c'est-à-dire comportant des embrayeurs. Appartiennent en revanche au récit les énoncés, presque toujours écrits, qui ne contiennent aucune référence à l'instance

d'énonciation, ils sont dépourvus d'embrayeurs (je, tu, le présent, etc...) ils ne sont donc compatibles qu'avec la non-personne.

Une autre différence essentielle entre les deux serait selon Maingueneau que :

Le discours et le récit ne s'opposent pas seulement par la présence et l'absence d'embrayeur, mais aussi par la modalisation, la manière dont le sujet prend en charge son énoncé, le je présent dans le discours c'est le « je » qui prend en charge l'énoncé ; ce type d'énonciation se caractérise donc par l'abandon des traces de cette prise en charge. (*Ibidem*)

Le terme de discours connaît une multitude d'acceptions complémentaires et même contradictoires. À partir de cette pluralité de définitions proposées par les théoriciens, il ressort toute la complexité de la notion de discours. Toutefois ces théoriciens ont trouvé un point commun. Ils admettent tous d'une manière ou d'une autre que la production ou la réception d'un discours écrit ou oral a besoin de trois instances co-participantes à la construction de la signification : le sujet producteur, le sujet interlocuteur et un message qui change en quelque sorte l'état initial de son destinataire.

2. La matérialisation de la subversion du discours dans *ndo kela* ou *l'initiation avortée* et dans *et l'Afrique se rebella*

Les auteurs dramatiques négro-africains de la nouvelle génération, soucieux de renouveler la dramaturgie africaine francophone inventent de nouvelles formes théâtrales qui se démarquent de certaines conventions littéraires du passé. Lamko et Goli-Bi Irié, deux dramaturges talentueux font partie de cette génération de dramaturges africains qui, à travers le discours qu'ils mettent en œuvre dans leurs pièces, font entrer la dramaturgie noire dans une ère nouvelle.

2.1. Les traits de l'hétérogénéité générique dans le corpus

L'écriture de Lamko et Goli-Bi Irié se caractérise par l'ouverture qu'ils font aux autres genres littéraires, brisant ainsi les frontières génériques pour créer des textes hybrides. Cette façon de composer les

textes est bien évidemment l'apanage des dramaturges de la nouvelle génération qui sont à la recherche de repères esthétiques.

Chez Mathurin Goli-Bi Irié, la forme poétique est omniprésente dans la fable. Il mélange volontiers théâtre et discours poétique. Les passages suivants sont révélateurs de cette fusion des formes.

Tu es Kanégnon !

Tu es le soleil vivifiant de notre ère

Tu es Kanégnon !

Tu es l'homme aux yeux de crocodile pour veiller sur les terres giboyeuses de

Gagligbo...

Marche ! Va sans te mirer dans le passé exsangue de ton

Afrique

Tu es Kanégnon !

Ne compte jamais sur les lauriers de tes voisins

Débout ! Va ! Marche héroïque sur la terre homérique de tes aïeux afin qu'ils portent la couronne de la majesté

Tu es Kanégnon !

Tu es l'homme du soleil zénithal. Ecoute-moi.

Moi ta femme afin que tu reverdisses de tes cendres.

Débout ! Marche ! Va et donne de l'espoir à ton peuple meurtri. (M. I. Goli-Bi, 2015. p.44).

Comme indiqué plus haut, ce discours qui est celui de la femme du guide du peuple Kanégnon revêt bien un caractère de poésie tant par les figures de rhétoriques telles l'anaphore, la métaphore que par la gradation et la liberté des vers. On peut se référer à un passage qui traduit parfaitement cette présence de la poésie dans le passage suivant :

Regardez-moi !

Moi Afrique, terre des terres

Regardez-moi !

Moi, Afrique de Chaka

Moi, Afrique de Samory Touré

Moi, Afrique de Lumumba

Moi, Afrique de Sankara

Moi, Afrique de Mandela

Moi, Afrique de Nkrumah

Regardez-moi

Moi, Afrique aux entrailles moussés à l'ombre de toutes
les angoisses du

Monde. (*Idem*, p.55)

À cela il faut ajouter que la pièce de Lamko a ceci de particulier qu'elle est elle-même un conte qui est dramatisé. Déjà dans le prologue de la pièce, une didascalie introductive nous donne la nature du texte. Elle dit ceci :

Le village de Barlo à l'heure de la veillée. Les habitants qui sont rentrés des champs finissent leur repas du soir. Sur la grande place village, des enfants allument le grand feu. Ils jouent à qui rassemblera le plus grand nombre de bûches, se poursuivent. Le conteur, torse nu, in pagne rouge noué autour de la taille, lance l'appel quotidien qu'il ponctue de légers battements de tambourin à aisselle. (K. Lamko, 1993, p.7)

Les veillées de conte drainent généralement du monde dans nos sociétés traditionnelles africaines où cela est encore fait. Ces moments permettent aux individus de se relancer, se divertir et surtout tirer des leçons de ce qui est dit dans le conte.

Dans ce prologue, l'annonce de la veillée est tout de suite suivie par l'entrée du conteur qui comme de coutume sollicite les populations pour sa soirée de conte. On peut tenir ce dialogue entre le conteur et le coryphée.

Le conteur :

Pelé, qui mange encore
De la pâte de mil
Je vois d'ici ses fesses dures
Comme la courge verte
Ses fesses pleines d'eau
Comme le melon d'hivernage
(Battement de tambourin)
Toi qui ne sors pas pour la veillée
Ton père est imberbe et teigneux
Toi qui ronges encore le gratin
Ta mère est une sorcière naine
Elle a des cils ratatines
Des sourcils par les poux rongés
(Battements de tambourins)

Sortez de vos terres de rots,
C'est le temps d'un autre repas. (K. Lamko, 1993, p.7)

Le coryphée :

Conteur, nous répondons à ton appel

Nous sommes des cors de joie

Taillés dans la corne de buffle. (K. Lamko, 1993, p.7)

Lorsque l'on considère l'épilogue de la pièce, on observe une autre caractéristique du conte à savoir sa formule finale. Voici ce que dit le conteur pour terminer sa veillée.

Le conteur :

Quant à moi, votre fidèle serviteur

Je remets le conte où je l'ai pris. (K. Lamko, 1993, p.71)

Cette formule finale est quasiment analogue aux contes traditionnels africains dans la mesure où le conte appartient à tout le monde autrement dit, dès qu'il est construit, le conte n'appartient plus à son créateur, tout le monde peut le dire.

2.2. Le renouvellement de la peinture des personnages

Le personnage est une catégorie dramatique essentielle dans la pièce dans la mesure où il contribue non seulement à la résolution de situations dramatiques mais, également à la construction du sens du texte. On ne saurait donc écarter cette catégorie littéraire de l'analyse du texte. Les dramaturges de la nouvelle génération ont très souvent une façon novatrice de traiter le personnage et tout ce qui l'entoure.

Une analyse minutieuse de notre corpus permet d'évoquer la particularité du traitement de l'onomastique et de son origine. Chez Lamko comme chez Goli-Bi Irié, l'onomastique est authentiquement africaine. Ces dramaturges n'hésitent pas à s'enfoncer dans leur sphère culturelle pour enrichir leurs textes mais surtout traduire leur africanité.

En ce qui concerne Lamko, tous les personnages dotés d'une identité ont un nom tiré de l'univers culturel du groupe ethnique Sara du sud du Tchad et ces noms ont une signification comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous :

Noms du terroir	Signification
Sankadi	Cherche le soleil. Il désigne un demiurge, intermédiaire entre dieux et l'homme. Symbolise la chance et l'espoir
Sou	Nom de jumeaux. C'est aussi le personnage central des contes Sara. Espiègle cynique. C'est aussi l'araignée.
Ngaro	Nom attribué au frère aîné des jumeaux. Littéralement, celui qui a découvert le chemin.
Tadégui	Porte-parole du peuple
Koro	Nom attribué à la première des sœurs jumelles.
Ngodjo	Nom attribué à la seconde sœur jumelle.
Dabiga	La tête de la vieillesse.
Tiga	Qui est épuisé.
Dalou	En pleine croissance
Déné	Justice, droiture
Kwassi	Personnage des contes Sara dans lesquels elle est aussi la compagne de « sou » (l'araignée)

Ce tableau nous donne une vue des noms mais aussi de leurs significations. Le dramaturge traduit certainement son attachement à sa terre natale en valorisant la culture noire. On a donc la tradition dans la culture.

Mathurin Goli-Bi Irié désigne un de ses personnages par le nom « Kanégnon ». Ce nom est tiré de la sphère culturelle bété, groupe ethnique de la Côte d'Ivoire. Un Kanégnon est un guide. C'est pourquoi, dans la pièce le personnage « Kanégnon » est le chef du peuple, le guide, celui que tout le monde attend pour délivrer le peuple. Kanégnon, le guide du peuple lui-même s'exprime en ces termes dans une tirade (M. I. Goli-Bi, 2015, p.51) : « je me battraï pour Gagligbo. Je me battraï pour notre honneur. Désormais flottera le drapeau blanc de mon peuple. Vive Gagligbo ! ».

Goli-Bi Irié ne choisit pas le nom de son personnage sans raison. Ce nom renferme tout un symbole dans la lutte contre l'opresseur venu

de l'occident. C'est le symbole du conquérant infatigable qui veut sauver son peuple. Ce nom est en parfaite osmose avec le rôle qu'attribue le dramaturge à son personnage.

3. Enjeux et implications idéologiques de la subversion du discours dans *ndo kela* ou l'initiation avortée et l'Afrique se rebella

Toute activité qui prend forme dans la société est nécessairement soutenue par une ou des idéologies. La littérature qui se veut un pur produit social n'échappe pas à ce principe. Lorsque le dramaturge compose son texte, il le fait en tenant compte du contexte sociopolitique, culturel et économique dans lequel il évolue. Ce sont toutes ces idées qui proviennent de son milieu ambiant qui lui servent de terreau pour la construction de son texte.

3.1. L'émancipation artistique du noir

Dans son livre intitulé *Afrique Noire et Dramaturgie Contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Sylvie Chalaye écrit :

Les écritures contemporaines en ont fini avec cette Afrique pittoresque bien circonscrite, taillée selon les contours des rêves occidentaux, cette Afrique mythique, tout droit sortie des livres d'enfance et que nous associons encore à la forêt vierge, au tam-tam, aux fétiches, aux animaux de la brousse...l'Afrique contemporaine ce sont des buildings, des bidonvilles, des aéroports et des plates formes pétrolières. Alors, l'Afrique de ces écritures se fait à son tour urbaine, migrante, insaisissable. Elle qui a perdu l'ombre maternante de son histoire au détour de sa rencontre avec l'occident. (S. Chalaye, 2004, p. 12).

Les auteurs dramatiques de la deuxième génération, appelés aussi les nouveaux dramaturges ont vite compris la nécessité de se démarquer de certaines pratiques ou conventions théâtrales du passé. Ils sont conscients du fait que la survie du théâtre africain est liée à la capacité des jeunes dramaturges qui d'une certaine façon prennent la relève à donner à la dramaturgie noire un vrai dynamisme fondé sur les orientations nouvelles dans les thématiques abordées, dans les formes scripturales. Bref, c'est une révolution littéraire ou du moins

dramaturgique qui se joue sous la plume de cette génération de dramaturges. Koulsy Lamko et Mathurin Goli Bi Irié s'inscrivent bien dans ce schéma de dramaturge révolutionnaire ou émancipé.

Les œuvres *Et l'Afrique se rebella* de Mathurin Goli Bi Irié et *Ndo Kela ou l'initiation avortée* de Koulsy Lamko, on peut le dire que ces deux pièces théâtrales évoquent la notion de l'émancipation de la dramaturgie noire par leur aspect subversif.

En optant pour cette perspective, nos deux auteurs montrent que le théâtre noir est émancipé, qu'il ne se contente plus d'être une simple copie de la forme théâtrale héritée de l'Occident que les dramaturges africains de la nouvelle génération sont assez matures pour prendre en charge la création dramaturgique africaine. En d'autres termes, il s'agit pour nos auteurs d'affirmer leur liberté, la liberté dramaturgique de l'Africain. L'écriture théâtrale des écrivains de la nouvelle génération est une écriture d'affirmation de soi, d'affirmation de la dignité et de la responsabilité.

À ce propos, Roland Barthes (1973, pp. 10-11) dit ceci : « Écrire, c'est assurer une responsabilité et cette responsabilité désigne une liberté ». Cette pensée de Roland Barthes corrobore l'idée selon laquelle l'écriture subversive est une écriture d'émancipation.

L'émergence de nouvelles dramaturgies africaines francophones depuis les années 90 est une véritable illustration de la rupture opérée par les générations d'auteurs africains. À l'instar des mouvements de postmodernismes et de postcolonialisme, des écrivains de paysages littéraire et artistique africains œuvrent au renouvellement de la création négro-africaine par la vulgarisation d'un nouveau type de théâtre. Les pièces de notre corpus symbolisent clairement cette volonté de renouveler les codes esthétiques de l'écriture théâtrale africain. Le traitement de certaines catégories dramatiques permet de voir les changements apportés par Lamko et Goli-Bi Irié.

En ce qui concerne le traitement du personnage, on peut faire référence à la pièce de Lamko où un dialogue se déroule entre des personnages anonymes comme on le constate dans ces passages.

Semeur 1 : Sankadi a été de nos yeux opaque maintenant nous voyons, et l'univers est tout diaphane.

Semeuse 2 : nous voilà mangeant dansant et semant avec les esprits.

Défricheur 2 : Enfin, une initiation sans humiliation !

Semeuse 3 : Pas de fouet claquant à l'aube sur le dos, sur les plaies encroutées ravivant le sang.

SemEUR 1 : Aujourd'hui chacun fouette nos pas son condisciple, mais sa volonté propre pour l'atteler au travail. Plus de margouillat mangé crus ! plus de grenouilles pourries à avaler. J'en ai encore le cœur rebelle. (L. Koulsy, 1993, pp. 26-27)

On peut également citer cet autre passage :

Vieillard 2 – toutes les autres tribus se moquent de nous.

Vieillard 1- Connaissez-vous le dernier de ses travaux ?

Vieillard 3- Qu'a-t-il encore rêvé ?

Vieillard 1- Que nous devons vider nos greniers au profit des paresseux qui n'ont eu de bonnes récoltes la saison dernière. (L. Koulsy, 1993, p. 39)

Dans la pièce de Goli-Bi Irié, les codes de l'écriture théâtrale sont brisés dans la mesure ou le discours tenu par certains personnages et l'espace même de ce discours prennent une allure de poème fait de vers libres. Les passages suivants le montrent :

Soweto :

On sait

Vous êtes leurs mains traiteuses qui tuent

On sait

Vous êtes leurs colporteurs du silence hideux pour éventrer l'Afrique dans le silence.

On sait

Vous êtes des noirs aux cœurs noirs et votre gloire vient de l'envers de notre terre.

On sait

Vous êtes des noirs et vous germez fièrement des tombes de notre

Dignité. (M. I. Goli-Bi, 2015, p. 119)

On peut également prendre en compte ce passage dans la pièce de Goli-Bi Irié

Soweto :

Afrique, Lève-toi de tes vertiges

Afrique ! Lève-toi de ta nuisance

Refuse que ton nom soit aussi noir que ta race

Dit non !
Non à la nuit noire qui décharge la peau de ton soleil
zénithal
Disons non !
Non au tonnerre de cœurs corrompus qui grognent
dans les cieus innocents.
Disons non !
Non à ces dieux éhontés qui réduisent sous nos yeux, en
lambeaux, notre bonheur. (M. I. Goli-Bi, 2015, p. 117)

L'art dramatique africain de la nouvelle génération rompt avec la dramaturgie des Anciens. Les nouveaux dramaturges ont décidé de se libérer de toutes les contraintes qui ne leur permettent pas d'extérioriser leur savoir-faire, Sylvie Chalaye apporte ses réflexions sur la posture nouvelle de ces nombreux dramaturges dans son ouvrage, *"Afrique noire et dramaturgie contemporaine le syndrome Frankenstein"* elle écrit :

Libérer des inhibitions qui ont longtemps pesé sur la littérature africaine qui ne pouvait se défaire des normes coloniales. Ces écritures renversent les bornes, abattent les frontières, bousculent la syntaxe et insinuent dans la forme, comme pour mieux la déconstruire des parasites qui relèvent des doutes et travaillent sur la béance, la suspension, l'absence, le creux noir le trou et l'abîme. Et tout se passe justement comme si c'était au-dessus de ce précipice que les dramaturges contemporains avaient choisi de se construire une identité artistique. (S. Chalaye, 2004., p.12)

L'écriture théâtrale de Lamko et Goli-Bi Irié incarne bien le renouveau du théâtre africain. Ces deux dramaturges utilisent le procédé de la subversion des catégories dramatique pour traduire leurs volontés de faire entrer l'art africain et la dramaturgie africaine dans une dynamique esthétique nouvelle qui prennent en compte les valeurs et codes socioculturels De l'Afrique et de l'Africain.

La poétique subversive mise en œuvre par Lamko et Mathurin Goli-Bi Irié dans la composition de leur pièce respective débouche sur une mise en valeur des cultures noires. En effet, le décryptage minutieux du corpus traduire l'hybridation des langues et donc le multilinguisme dans les pièces.

Dans sa pièce, Lamko prend plaisir à puiser dans son univers culturel des mots et expressions qu'il met en interaction avec la langue française ce sont des mots comme « Koy », « Margay », « Bambam », « Ndo », « Bugi ». En dehors de ces mots, Lamko utilise des noms de personnes issus également du territoire tchadien. On a vu dans la deuxième partie de notre travail des noms tels que « Sankadi », « Tadégui », « Ngaro ».

Chez Mathurin Goli-Bi Irié on observe la même démarche de mélange des langues. Le dramaturge sent la nécessité de convoquer sa langue, la langue "Gouro" de Côte d'Ivoire dans son texte. On peut remarquer l'expression « Kavouho » à la page 116 de sa pièce, qui signifie « réveiller vous ».

La présence de ces expressions tirées des langues africaines n'est pas fortuite. Il y a un sens implicite qu'il convient de trouver. Nos deux dramaturges s'inscrivent dans la lignée de ses écrivains qui pensent que l'art doit sévir avant tout à valoriser nos cultures. Les textes du corpus mettent en valeur la langue tchadienne, précisément la langue du groupe ethnique *SARA* du sud du Tchad et la langue « Gouro » du groupe ethnique « Gouro » de Côte d'Ivoire.

À travers la convocation des langues africaines, c'est la culture noire qui se trouve valoriser, mise à jour. Ce procédé d'hybridation linguistique a aussi l'avantage d'enrichir le texte mais aussi de permettre une interculturalité par ce que tout simplement l'on apprend des éléments de langue d'une culture à travers des textes. De la sorte, point n'est besoin de se rendre au Tchad, chez les « *SARA* » pour avoir un aperçu des expressions locales utilisées dans la pièce. Il en est de même pour la langue « Gouro » qui à partir du texte se retrouve vulgariser un peu partout dans le monde. Dès lors, la culture tchadienne et ivoirienne ne se limitent plus au seul contexte africain, elle s'ouvre sur d'autres univers culturels.

3.2. Un théâtre engagé

Avant d'analyser la dimension "engager" de notre corpus il importe de clarifier cette notion. Dans sa définition la plus simple la notion d'engagement renverrait tout simplement à cette conception théorique qui considère la littérature autant qu'une arme idéologique militant pour l'équité dans une société. Autrement dit, elle correspond à cette attitude de l'écrivain (le poète, le romancier, le dramaturge ...) à

défendre une cause politique, morale ou sociale à travers ses textes. Lorsque l'auteur se permet de critiquer certains aspects de la société, de dénoncer une situation jugée injuste ou encore de militer pour une cause qui lui est personnelle on dit alors que cet auteur est engagé. Dans cette partie, il convient de décrypter le refus de la soumission artistique et culturelle et la quête de la liberté.

Les dramaturgies de Goli Bi Irié et Lamko s'inscrivent évidemment dans les dramaturgies dites de la génération, celles-ci sont caractérisées par plusieurs aspects novateurs.

L'art théâtrale de nos deux dramaturges, à l'instar des autres dramaturges de la nouvelle génération tel que Koffi Kwahulé, Kossi Éfoui, Caya Makhélé, José Plya se démarquent ou disons-le clairement marquent la rupture thématique et formelle d'avec l'ancienne dramaturgie héritée de la colonisation et reprise par les dramaturges africains de l'époque de l'après indépendance. C'est dire que les hommes de théâtre africain sont restés longtemps en fermés dans le moule de la dramaturgie occidentale.

Dans notre corpus, les deux dramaturges n'entendent pas être de vulgaires copistes de l'occident au contraire ils inventent des formes d'expression foncièrement lié le plus souvent à la culture africaine. L'analyse des deux textes montre bien que les dramaturges réinventent une nouvelle structure des textes. À ce propos, Goli Bi Irié parle de première, deuxième, et troisième lune pour désigner les trois grandes parties de sa pièce. Ces parties, il les subdivise en palier. On retrouve le même procédé chez Lamko qui divise son texte en « quatre veillées » sans subdivision. À ce niveau, les deux dramaturges prennent le contre-pied du modèle dramaturge occidental qui a toujours privilégié pour la division et la subdivision des textes « actes » et les « scènes ». Le refus de l'enfermement esthétique se traduit à travers la catégorie drastique des personnes et du temps. Chez Goli Bi Irié ainsi que chez Lamko le personnage est présenté sans identité. On a pu voir des personnages désignés par les groupes nominaux « la mère » « le fils » « le père » chez Goli-Bi Irié, « vieillard 1 », « vieillard 2 », « femme 1 » « défricheur 1 », « semeur 1 » chez Lamko. Quant au temps et à l'espace, ils s'opposent au théâtre classique qui préconise « l'unité de temps » et « d'espace ». Dans notre corpus, toutes ces catégories sont foulées au pied. La chronologie est renouvelée avec beaucoup d'imprécision temporelle et d'espace fragmenté. Enfin, on notera que l'écriture de nos dramaturges rentre

dans le cadre des écritures postmodernes avec un décloisonnement générique. Toutes ces innovations dans la forme du théâtre, montrent bien que Goli-Bi Irié et Lamko sortent de l'embrigadement, de l'enfermement esthétique dans lequel les devanciers avaient été confinés et réduits à être des imitateurs des canons et codes esthétiques de l'Occident. À propos d'engagement, Benoit Denis écrit :

Au sens premier et littéral engagé signifie mettre ou donner en gage ; s'engagé c'est donc donner sa personne ou sa parole en gage, c'est vivre de caution et par suite se lier par une promesse ou un serment contraignant « ... », voilà les composant sémantiques essentiel qui déterminent le sens de l'engagement. (B. Denis, 2000, p. 30-31).

À côté de cette réflexion de Denis, on retient également cette pensée de Simone de Beauvoir qui se prononce sur le phénomène de l'engagement littéraire en ces termes :

L'écrivain engagé met en jeu bien plus que sa réputation littéraire, il se risque lui-même intégralement dans l'écriture en faisant paraître sa vision du monde et ; ces choix qui dirigent ses actions « ... ». En s'engageant, l'écrivain décide de rencontrer les exigences du temps présent. Il souhaite que son œuvre agisse ici et maintenant et il accepte en retour qu'elle soit située, lisible dans un contexte limité et donc guettée par une obsolescence rapide. Il en résulte que l'écrivain engagé choisit en quelque manière de sacrifier la postérité de son œuvre pour répondre à l'urgence du moment. (Simone de Beauvoir cité par Benoit Denis, 2000, p. 43).

On retient en définitive que l'engagement n'est rien d'autre que la présence absolue de l'auteur à l'écriture. L'auteur véhicule dans son texte l'ensemble des valeurs auxquelles il croit.

Les auteurs de notre corpus, au regard de ce qui précède peuvent être taxés d'auteurs engagés, leurs œuvres sont donc engagées. En ce qui concerne Mathurin Goli-Bi Irié, son texte met en évidence les relations tendues des États noirs et la puissance colonisatrice. Il s'agit en réalité d'une satire très virulente d'une part, des dirigeants noirs qui, pour des raisons ou des intérêts personnels ont vendu leurs dignités et d'autre part des Blancs, de la puissance colonisatrice qui n'entendent pas libérer les

peuples colonisés de leur emprise. Dès lors, lorsqu'un dirigeant prend la résolution de briser les liens ou de mettre à mal la puissance occidentale, on assiste à des rebellions fomentées par eux avec la complicité d'autres noirs. Il s'agit dans ce texte d'une double dénonciation, la dénonciation des Africains eux-mêmes en tant que des bourreaux de leurs propres frères et la dénonciation de l'action de la puissance occidentale qui sème le chaos en Afrique. La convocation dans le texte des héros du passé qui ont lutté pour l'autodétermination des peuples noirs (SANKARA, LUMUMBA, NKRUMAH) en dit long sur le déchirement de l'Afrique.

On peut retenir quelques passages du texte qui traduisent cet état de fait. Ce passage est le dialogue du guide Kanégnon avec son épouse relativement à un coup d'État fomenté par les Blancs.

Kanégnon : Je pensais qu'il n'aurait jamais un coup d'État dans ce pays. Nous avons dépassé l'époque de la prise du pouvoir pas les armes. On ne va pas tout de même au vingt et unième siècle, ressusciter l'Antiquité. À chaque époque son événement.

Tanoua : Tu as pensé ainsi, voilà la guerre à ton nez.

Kanégnon : Que doit-je faire ? Tu m'as parlé et moi j'ai parlé au peuple. Ce n'est plus à moi de sortir pour tirer les fusils. Nous sommes comme le réseau qui plie sous le souffle du vent violent sans jamais rompre. Soit donc sereine car le pays est gouverné. Ce coup passera comme sont passés les autres.

Tanoua : Tu te fais et tu penses que ton silence suffit pour penser le mal. Tu m'étonnes Kanégnon ! Tout est possible. Le peuple et l'armée ont toujours besoin de ta parole. Le dernier mot peut leur être un levain de courage, une source de motivation. Loin d'eux, les plus malléables, les plus cupides deviendront le couteau à double tranchant. Je pense à un coup d'État, cesse de nier l'évidence.

Kanégnon : Encore des hommes sur cette terre pour penser au malheur de leur semblable. Qui oserait faire

chavirer notre bateau d'espérance au pied de cette aube paisible, près de la lagune souriante ?

Tanoua : Ne délire pas Kanégnon. Tu connais tes ennemis.

Kanégnon : Non ! Ils sont les ennemis de la vie. Mais après tout, l'Afrique restera l'Afrique, car moi Kanégnon, je passe qui se fait l'ennemi d'un mortel est un homme lâche.

Tanoua : Que faire face à ce coup d'État ?

Kanégnon : Un coup d'État ? Et pourtant on n'y pensait plus.

Tanoua : Qui ! Quelle solution a un coup d'état qui ne cesse de dévorer le peuple ?

Kanégnon : Ah ! là où gisent l'or, le pétrole et le fer il y'a toujours le complot et la guerre. (M. I. Goli-Bi, 2015, pp. 104-106).

Le décryptage de ce passage nous permet de dire que Goli-Bi Irié dénonce deux entités à la fois. D'abord la complicité des régimes noirs avec la puissance occidentale. En effet, Goli-Bi Irié nous dit que la soumission de l'Afrique par l'Occident se fait avec la bénédiction des dirigeants eux-mêmes. Ceux-ci sont prêts à brader leur dignité et la liberté de leur peuple pour des intérêts égoïstes. Ensuite, le dramaturge fustige les Blancs. L'instabilité chronique des États africains est selon son texte due à l'action pernicieuse des puissances occidentales qui désire maintenir leur hégémonie sur les peuples noirs.

Conclusion

Au soir du dernier échafaud de notre réflexion, il ressort que les auteurs dramatiques de la nouvelle génération se sont engagés dans un long processus de renouvellement des codes et canons esthétiques de la

dramaturgie négro-Africaine d'expression française. L'écriture qu'ils proposent est innovante. Elle abolit certaines conventions normatives établies depuis des lustres. Ces auteurs dramatiques pratiquent désormais la subversion, ils déconstruisent les structures conventionnelles, exploitent de nouvelles thématiques et formes d'expression.

Ainsi, pour mieux cerner la posture subversive de ces nouveaux dramaturges, nous avons convoqué comme corpus, parmi la pléthore d'œuvre théâtrale, les pièces *Et l'Afrique se rebella* du romancier et dramaturge Ivoirien Mathurin Goli-Bi Irié et *Ndo Kela ou l'initiation avortée* du dramaturge tchadien Koulsy Lamko.

Références bibliographiques

BAHTIN Mikhaïl, 1982, *Problème de littérature si esteticia*, univers Bucarest.

BARTHES Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BENVENISTE Émile, 1996, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des Sciences humaines.

CHALAYE Sylvie, 2004, *Afrique noire et Dramaturgie Contemporaine : le Syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales.

DENIS Benoit, 2000, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil.

GOLI-BI Irié Mathurin, 2015, *Et L'AFRIQUE se rebella*, Abidjan, Edition Matrice.

LAMKO Koulsy, 1993, *Ndo Kela ou l'initiation avortée*, Belgique, Lansman.

LEIMDORFER François, 2011, *Les sociologues et le langage*, Paris, Éditions la maison des sciences de l'homme.

MAINGUENEAU Dominique, 2008, « *Analyse du discours et littérature : problème épistémologiques et institutionnel* », dans la revue argumentation et analyse du discours.

ORECCHIONI Kerbrat Catherine, 1993, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin.