

# Performance indigène et esthétique du théâtre « alternatif » en Afrique francophone

## Les cas de Werewere Liking et de Tchicaya U'Tamsi

John Conteh-Morgan

Numéro 31, printemps 2002

Couleurs de la scène africaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041488ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041488ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Conteh-Morgan, J. (2002). Performance indigène et esthétique du théâtre « alternatif » en Afrique francophone : les cas de Werewere Liking et de Tchicaya U'Tamsi. *L'Annuaire théâtral*, (31), 65–81.

<https://doi.org/10.7202/041488ar>

Résumé de l'article

Un trait important du théâtre africain contemporain de langue française est la tentative de différents dramaturges de rompre avec la pratique théâtrale inspirée du modèle français, et de créer une tradition qui prend son inspiration des performances indigènes. Cet article a pour objectif d'examiner deux pièces — *Le bal de Ndinga* de Tchicaya U'Tamsi et *Les mains veulent dire* de Werewere Liking — afin de mettre en lumière, et du point de vue de l'esthétique théâtrale et de celui de leur problématique, la figuration de cette pratique « alternative », comme je l'ai dénommée, du théâtre.

John Conteh-Morgan  
Ohio State University

# Performance indigène et esthétique du théâtre « alternatif » en Afrique francophone : les cas de Werewere Liking et de Tchicaya U'Tamsi

C'est en plein milieu du prologue de *On joue la comédie*, du dramaturge togolais Senouvo Zinsou, qu'un spectateur, le Petit Monsieur, irrité par la représentation à laquelle il vient d'assister s'insurge : « Finalement, j'ai l'impression que vous voulez vous moquer des gens. J'ai payé 200 francs pour voir du théâtre et non pas pour assister à ces enfantillages » (Zinsou, 1975 : 19). Il gesticule, exige d'être remboursé et menace même d'appeler la police. Au Présentateur, qui lui assure que le spectacle était « déjà du théâtre » (p. 16), il déclare vigoureusement : « Ce n'est pas ça que j'appelle théâtre, moi. Le théâtre doit être instructif, éducatif » (p. 16), propos auquel le Présentateur, impatient, rétorque acrimonieusement : « Eh bien, dans ce cas, vous feriez mieux d'aller au cours de soir » (p. 17).

La réaction du Petit Monsieur rappelle à plusieurs égards celle des premières réceptions parisiennes de *En attendant Godot*, ou celle du Vieux Monsieur dans *Ce soir, on improvise* de Pirandello. Dans tous ces cas, un public – fictif ou réel – exposé

à un texte qui va à l'encontre de ses stratégies interprétatives et de ses attentes conventionnelles, s'engage dans un débat hostile avec le producteur (le docteur Hinkfuss dans *Ce soir, on improvise* comme Xuma dans *On joue la comédie*). Dans le cas de *Godot*, il quittait simplement la salle.

Le Petit Monsieur s'attend à un produit artistique consommable, à un texte « lisible » façonné dans le moule du théâtre « instructif et éducatif » d'un Cheik Ndao dans *L'exil d'Albouri* (1967), ou d'un Jean Pliya dans *Kondo le requin* (1967), explicite et univoque. Mais il assiste à une pièce qui s'écrit sous ses yeux, qui l'invite, à travers une structure basée sur l'improvisation et des stratégies de participation du public, à méditer et à prendre part au processus de création. Au lieu d'une convention rassurante, le Petit Monsieur a été confronté, à son corps défendant, à une expérimentation théâtrale.

Si j'ai commencé cet article par une référence spécifique à *On joue la comédie*, c'est qu'elle a, dès 1972<sup>1</sup>, présenté les paradigmes de ce qui allait devenir une nouvelle forme de théâtre. Son autoréflexivité postmoderne, sa métathéâtralité ludique, son recours à une tradition spectaculaire indigène et populaire – le *concert party* – étaient en rupture radicale avec l'écriture dramatique alors dominante dont le didactisme et le caractère référentiel sont évoqués avec nostalgie par le Petit Monsieur. C'était là une nouvelle forme de théâtre, que l'on pourrait appeler un « théâtre alternatif ».

Même si le théâtre « alternatif » a été largement pratiqué dans plusieurs pays francophones – avec un éclat et une intensité particulières en Côte d'Ivoire par des auteurs comme Werewere Liking et Zadi Zaourou, et au Congo par Sony Labou Tansi et Tchicaya U'Tamsi –, on ne saurait dire qu'il constitue en soi un mouvement artistique homogène. Les différentes visions sociales et politiques de ses praticiens ainsi que la grande variété des traditions de théâtralité qui ont inspiré leur recherche l'interdisent. Ces différences mises à part, les pièces de la tradition « alternative » ont toutefois un certain air de famille. Cela est dû à deux facteurs importants : d'une part, le rejet de tous les praticiens quelle que soit leur nationalité, des conventions théâtrales introduites par le pouvoir colonial en Afrique francophone dans les années 1930 et que la première génération de dramaturges nationalistes s'est appropriées ; d'autre part, la récupération de formes indigènes jusqu'alors

---

1. Publiée pour la première fois en 1975, cette pièce a attiré l'attention du public trois ans auparavant, en 1972, lorsqu'elle a été diffusée à Radio-France Internationale (RFI) et gagné le grand prix du Concours théâtral interafricain.

ignorées : conteurs, épopées, théâtre folklorique, rites cérémoniels. Autrement dit, avec le théâtre « alternatif », ce n'est pas seulement le contenu mais aussi la forme du théâtre francophone qui se veut africain. Si le théâtre d'inspiration française de la période nationaliste et des premières années suivant l'indépendance utilisaient quelquefois des *éléments* de pratiques indigènes (divination, cérémonies funèbres ou de couronnement), c'était toujours en les enchâssant fermement dans un format théâtral occidental. Le théâtre alternatif structure ses pièces à même ces pratiques qui ne constituent ni une sorte de folklore superflu, ni une concession aux goûts exotiques d'un public étranger. Dans le présent article, je me propose d'étudier deux pièces de ce nouveau théâtre – *Les mains veulent dire* (1987) de Werewere Liking et *Le bal de Ndinga* (1987) de Tchicaya U'Tamsi – comme deux exemples représentatifs, essentiellement du point de vue de leur forme, mais aussi, à un moindre degré, de leur problématique et de leur conception du héros.

La production de Werewere Liking se divise en deux phases : une phase cérémonielle, de 1979 aux débuts des années 1990, pendant laquelle elle a adapté pour la scène des rites d'intronisation, de guérison, de funérailles et d'initiation, et, depuis 1993, une phase séculaire pendant laquelle elle a expérimenté avec des formes dites profanes, telles le récit épique « mvet » des Beti dans *Un Touareg s'est marié à une Pygmée* (1992), des contes folkloriques dans *Héros d'eau* (inédit), des marionnettes dans *L'enfant Mbéné* (inédit), et la danse et le théâtre chanté dans *Quelque chose – Afrique* (inédit). *Les mains veulent dire*, comme *La puissance d'Um* (1979), *Une nouvelle terre* (1980), *Rougeole arc-en ciel* (1987), appartient à la phase cérémonielle ou rituelle de cette production<sup>2</sup>.

Contrairement aux pièces de la période nationaliste et du début de la période postcoloniale, les œuvres de Werewere Liking ne s'attachent pas à la description d'un monde social et politique. Elles explorent plutôt et, pour l'acteur comme pour le public, mettent en lumière une sphère de vérité intérieure et spirituelle qui

---

2. Au cours d'une entrevue en juillet 1995, Liking m'a expliqué qu'elle a abandonné le théâtre rituel en partie parce que ses acteurs étaient incapables de cultiver l'état d'esprit nécessaire à son interprétation. Dans leur style de jeu, par exemple, ils tenaient à incarner des personnages plutôt que d'explorer leur moi par le biais des personnages dramatiques, comme l'aurait souhaité Liking. Autrement dit, les acteurs, et probablement le public également, ayant perdu les bases religieuses des pratiques auxquelles ils prenaient part, n'étaient pas en mesure de céder au pouvoir transformateur du théâtre de Liking. Pour les acteurs, le théâtre est un jeu auquel ils participent *pour le plaisir des autres*, et non un exercice d'autotransformation psycho-spirituelle : faire du théâtre, c'est jouer et non prier. Pour mieux comprendre les pièces cérémoniales de Liking, y compris *Les mains*, et la problématique de leur réception dans un environnement africain en proie à une modernisation rapide, voir N'Dingome (1990 : 317-325), Hourantier (1984) et Conteh-Morgan (1994 : 13-36).

relève d'un niveau de connaissance plus profond que celui de l'esprit rationnel. En quête d'outils qui permettent de donner accès au domaine du subconscient, Liking rejette le théâtre réaliste, qu'elle juge inadéquat parce qu'il met l'accent sur la seule réalité observable et mesurable, selon elle, toute de surface. Cette recherche explique également le recours de la dramaturge camerounaise aux techniques du symbolisme, de la non-linéarité, de la fantaisie et des rythmes, empruntées à des pratiques cérémonielles de son environnement culturel. C'est une de ces pratiques, le *djingo*<sup>3</sup> des Bassa du Cameroun, qui lui sert de modèle pour *Les mains veulent dire*.

Pour mieux saisir la signification de cette pièce, il convient de consacrer quelques mots à cette pratique. Le *djingo* est un rituel de guérison ou, selon la classification de Victor Turner (1968) relative à une cérémonie analogue des Ndembu de Zambie, un rituel « d'affliction ». Organisée principalement lors de maladie, le but de la cérémonie est double : diagnostiquer et révéler au patient, à sa famille ainsi qu'à sa communauté les causes du mal, puis proposer, à travers l'officiant, une cure appropriée – à base de plantes médicinales avec ou sans cérémonies religieuses. Contrairement à la médecine moderne et scientifique qui explique les maladies en termes physiques, les Bassa « traditionnels » ne voient dans la maladie la plus organique qu'une manifestation, sur le plan de l'individu, de quelque chose de plus profond, à savoir d'un déséquilibre dans le fonctionnement de la société. Pour le Bassa traditionnel, toute maladie est donc un langage symbolique – « une interrogation » (Hourantier, 1984 : 15) – à déchiffrer et à interpréter et le patient, un lieu de conflits dont les origines et le champ de force ne résident pas en lui-même, mais dans sa communauté. Comme l'observe Turner : « Afflictive ritual is pre-eminently concerned with the health of the corporate body with securing balance and harmony between its parts, which are groups [...] rather than individual men and women<sup>4</sup> » (p. 270).

Cette perception de la maladie comme expression de discorde au sein du groupe – discorde elle-même résultat de tendances socialement perturbatrices comme l'ambition, la cupidité, l'orgueil (Hourantier, 1984 : 20) – explique qu'une cérémonie comme le *djingo* soit conçue comme une thérapie de groupe, même si un seul individu présente des symptômes de la maladie. D'où l'importance des séances de

3. « Djingo » : terme générique utilisé pour désigner un type de cérémonies Bassa, dont font partie le *mbeng*, le *kong* et le *likaa*, aussi bien que leurs officiants. Pour la description de ces pratiques et des exemples de leur mise en écrit, voir Hourantier, Liking et Shérier (1979).

4. « Un "rite d'affliction" s'intéresse avant tout à la santé de la communauté, à l'équilibre et à l'harmonie entre ses membres, qui sont des groupes [...] plutôt que des hommes et des femmes pris individuellement. »

confessions publiques qui s'y déroulent. Car à moins que le groupe ne prenne honnêtement conscience de ses pulsions refoulées et destructrices, à moins qu'il ne s'en libère par un acte de catharsis rituel, il restera à jamais affligé : « Tout acte "inharmonieux", "destructeur" nécessite une méditation active pour réinstaurer l'équilibre rompu. À cet effet, le rituel favorise l'analyse, le raisonnement de tous les participants : par une technique d'induction le meneur de rite permet à chacun de remonter à l'origine du mal » (Hourantier, 1984 : 60).

L'objectif de Werewere Liking est d'incorporer cette fonction thérapeutique du *djingo* et d'autres rites analogues à son théâtre, pour mieux y imprimer l'identité africaine. L'auteure pense que de nombreuses sociétés africaines, qu'elle représente allégoriquement dans son roman *Elle sera de jaspe et de corail* (1983), sont à un stade avancé de maladie<sup>5</sup> : leurs élites sont embourbées dans l'imitation servile de modèles étrangers (socio-politiques, culturels et artistiques) et ne font preuve ni de créativité ni d'initiative. Pour renaître, ces sociétés ont donc, selon elle, un urgent besoin de la régénérescence que peut leur apporter une version modernisée d'un ancien rite d'affliction. *Les mains veulent dire* est l'une de ses premières tentatives pour combler ce besoin.

Située dans une communauté anonyme tapie au fond d'une vallée, la pièce met en scène la guérison rituelle d'une femme, symboliquement nommée La Malade, qui souffre d'un traumatisme psychologique aigu. Sa famille et sa communauté décident, en désespoir de cause, de recourir aux services d'un thérapeute rituel, la Grande Prêtresse Kadia : « Ô grande prêtresse [...] Nous venons te demander conseil. À travers toi, nous appelons au secours l'esprit des soins » (Liking, 1987 : 23). La pièce entière repose sur les efforts de La Grande Prêtresse et de ses assistants, notamment Le Porte-Parole, pour inciter la malade et la communauté à s'exprimer librement, et donc à se purger de leur névrose. Comme un psychanalyste moderne, elle les aide à en retracer les origines, à en prendre clairement conscience, bref à l'objectiver, afin de se délivrer de son emprise. « Pourquoi, demande le Porte-Parole, une jeune mère comblée est devenue folle ? Qui en est responsable ? [...] Creusez, déchirez, arrachez tout ce qui est caché », répète et conseille-t-il à l'assemblée thérapeutique (p. 47, 49).

Désireuse de guérir, La Malade ne se fait guère prier pour prendre la parole, mais en raison de son état, ses propos sont incohérents. C'est pour aider le lecteur à mieux la comprendre que le dramaturge introduit le personnage de L'Enfant, qui

5. Pour une excellente étude de ce thème dans la fiction de Liking, voir D'Almeida (2000 : ix-xxliii).

fonctionne comme le « double » de La Malade, son *alter ego*. Parlant seulement quand il est en transe, L'Enfant traduit les émotions troubles de son double, ses paroles sibyllines, allant parfois jusqu'à compléter ses phrases. À partir des déclarations des deux personnages (mais aussi du Porte-Parole), un portrait de La Malade se dessine : celui d'une âme sensible, d'une intelligence vive, conduite au déséquilibre mental par les tensions de sa société. Membre privilégiée de sa communauté sur le plan matériel et social, elle éprouve cependant une réelle *angoisse existentielle*, un sentiment de vide et de stérilité. Elle se confesse à travers l'Enfant qui parle à sa place.

L'ENFANT : Je n'aime pas cette vie, où rien ne vit pour moi. Je n'aime pas ces lieux où résonne ma voix qui seule parle de stérilité sous la pleine lune (p. 28)

Dans une série de références voilées à la réalité plus globale de nombreuses sociétés africaines postcoloniales, elle évoque une communauté corrompue et libertine qui se délecte dans la consommation ostentatoire de ce qu'elle ne produit pas, une société où :

L'ENFANT : On occupait des postes importants sans compétence...

LA MALADE : On brassait les affaires...

L'ENFANT : Et les magouilles

LA MALADE : Le champagne de la Champagne ; le caviar de Russie ; le foie gras du Périgord (p. 29-30).

Dans sa course effrénée vers le succès, cette communauté, profondément divisée, ne recule devant rien : poisons et « maladies » mystiques comme le « kong » ou le « famala » (p. 30). Enfin, c'est une société culturellement désaxée dans laquelle les valeurs étrangères et des religions comme le christianisme, pourtant largement pratiqué, ont été mal assimilées et sont donc aliénantes, alors que les croyances anciennes ont perdu tout leur suc, leur sens.

L'ENFANT : Il aurait fallu... quand nous avons accepté le chapelet entre nous... l'intégrer, l'assimiler totalement, le résorber. Et non lui laisser une personnalité, une existence individuelle (p. 26).

Mais la mauvaise santé de La Malade n'a pas que des causes sociales. Elle trouve aussi ses racines dans une situation domestique intenable : la relation tordue de La Malade avec son époux, qu'on peut aussi lire comme la métaphore des liens entre l'Afrique et l'Occident. Tout comme La Malade qui a perdu toute autonomie est devenue complètement dépendante de son mari, *même* pour son identité et le

sentiment de sa dignité personnelle (ce qui expliquerait l'effondrement de son moi), beaucoup de nations en Afrique ont perdu l'initiative dans leurs relations avec les nations métropolitaines :

L'ENFANT : Il faut toujours que ce soit quelqu'un qui m'apprenne que je suis belle intelligente [...] Quelqu'un qui m'apprenne ce que je vauX (p. 54).

LA GRANDE PRÊTRESSE : C'est la même chose pour tous les faibles du monde [...] il faut qu'un puissant accepte de leur accorder une valeur... N'est-ce pas les pays développés qui décident de l'économie des pays sous-développés ? Ils contrôlent nos besoins... nous acceptons l'aide qu'ils veulent bien nous accorder : les chars d'assaut à la place des médicaments [...] Et nous prononçons les bienfaits de la coopération (p. 54).

Les références aux « bienfaits de la coopération », et ailleurs, à des projets de développement inachevés (p. 40-41), illustrent la manière dont Werewere Liking insère des sujets d'actualité dans une pratique théâtrale (le théâtre-rituel) que l'on a tendance à rejeter dans certains milieux, et à considérer comme relevant d'une vision religieuse rétrograde et sans pertinence pour l'Afrique moderne. Vu sous cet angle, son choix comme *modèle* d'un idiome de pratique indigène et non du théâtre dialogué importé de France, est la matérialisation au niveau de la *forme* du thème central de la pièce : la nécessité pour des individus (et par extension pour des nations postcoloniales) de renouer avec leurs ressources culturelles, de les utiliser comme tremplin pour la création individuelle et le développement national. Tant qu'elles n'auront pas récupéré ces ressources, et le cas échéant, ne les auront pas adaptées pour en faire les piliers de leurs projets artistiques et de leur développement, les nations postcoloniales, à l'image de La Malade, continueront à souffrir d'aliénation. Ce qui sous-tend la vision théâtrale de Liking est l'idée que le changement n'a de sens qu'intégré dans un contexte de continuité culturelle. Rétablir cette chaîne culturelle interrompue – le *sine qua non* de tout acte de développement auto-dirigé (individuel ou collectif) – est le but de son théâtre.

Mais *Les mains veulent dire* ne cherche pas simplement à exploiter les fonctions cathartiques et régénératrices des rituels de guérison. Elle tente également d'en capturer la théâtralité, une source permanente d'émerveillement pour la dramaturge : « L'on conviendra avec moi, que ces rituels sont des spectacles grandioses [...] de chant, de danse, de mime [...] et surtout de poésie » (Liking, 1979 : 97).

L'une des plus remarquables empreintes *formelles* de ces pratiques réside dans la structure non linéaire de l'intrigue de la pièce. Cette structure, qui se déroule en quatre phases, peut être apparentée à l'office d'une Église de type « revivaliste »

chrétien, du renouveau religieux. La première phase, l'ouverture, combine une dimension à la fois processionnelle et préparatoire. Un nombre indéterminé d'officiants, hommes, femmes et trois musiciens qui tapent sur des tambours sacrés, prennent place dans ce qui ressemble à un chœur. Le dernier officiant femme purifiera la scène d'esprits malveillants en la sacrifiant au moyen d'inscriptions, tracées avec de la poudre de kaolin, de divers signes et symboles. Après cette consécration, vient *La Malade*, la *raison d'être* de la cérémonie, et, en dernier lieu, l'officiant principal qui, avec des mouvements chorégraphiques méticuleux, danse jusqu'au chœur.

Durant la seconde phase de la pièce-cérémonie, la Prêtresse essaie d'obtenir de *La Malade* et des membres de sa famille une idée préliminaire de la nature et de la cause de sa maladie. Elle souligne aux parents et amis qui constituent l'assemblée l'importance de la dépendance mutuelle – « les mains veulent dire qu'il faut se donner la main » – et essaie de créer l'ambiance propre à permettre la confession. Dans la troisième phase, sorte d'appel à la confession, Kadia et son assistant, le Porte-Parole, invitent les célébrants à interroger leur conscience et à reconnaître leur rôle dans la dégradation de leur communauté qui s'est manifestée dans l'aliénation mentale d'une des leurs.

Mais cette phase s'avère être la plus acrimonieuse dans la mesure où, à l'exception de *La Malade*, la congrégation entière résiste farouchement à l'aimable sollicitation de la prêtresse.

MARI : Ce n'est pas mon problème, je ne suis pas responsable (p. 33).

UNE AUTRE FEMME : Je n'ai rien à me reprocher. Je ne suis pas responsable (p. 34).

LES FEMMES : À moi, ce n'est pas mon problème. Je ne suis pas chargée de le résoudre (p. 38).

Même quand les problèmes sérieux qui affectent leur communauté (l'absence d'hôpitaux, de rues pavées) sont soulevés, la première réaction de l'assemblée, comme le remarque ironiquement le Porte-Parole, est de fondre en excuses : « Le responsable c'est le colon, n'est-ce pas ? » (p. 40). Par ailleurs, la communauté n'éprouve pour la malade qu'un profond ressentiment : elle a osé clamer sa soif d'idéal (p. 55) dans un monde où la seule chose qui importe est le confort matériel. La communauté perçoit sa maladie comme une inacceptable mise en accusation de leur société et la traite dès lors de « danger public » (p. 30). Cependant, la résistance de la communauté ne dure pas indéfiniment. Sous l'effet de diverses techniques de transe pratiquées par la Grande Prêtresse, elle commence à céder. Le point critique

de ce processus est atteint lorsque l'une des participantes, d'un geste symbolique d'autopurification qui devient contagieux, enlève son pagne et le jette au feu, parce qu'il aurait abrité depuis trop longtemps des choses inexprimables (p. 43). Le quatrième et dernier épisode se termine alors que la malade et sa communauté ont recouvré la santé.

L'enchaînement des actions dans *Les mains veulent dire* ne repose pas sur des liens de causalité, ou sur des motivations explicites des personnages. Ici l'action est le fait plutôt d'individus qui, longtemps exposés à des stimuli sensoriels (sons, lumière, couleurs, etc.), naviguent entre plusieurs états psychologiques – extase, enchantement ou frénésie. Faire référence à des états psychologiques revient à toucher du doigt l'empreinte la plus visible de la cérémonie religieuse, dans *Les mains veulent dire*, pièce « avant-gardiste », « autre », en rupture avec le théâtre hérité de France qui régnait jusqu'alors, dont *La mort de Chaka* de Séydou Badian ou même *L'exil d'Albouri* sont de bons exemples. Ces pièces reposent essentiellement sur la langue ou, plus spécifiquement, sur la parole comme arme rhétorique. Leur cible est l'intellect et leur but, par la promotion d'un sentiment nationaliste, politique. En revanche, des œuvres du nouveau théâtre comme *Les mains* privilégient la parole poétique, incantatoire et évocatrice. Elles visent à agir plutôt sur les sens, sur « l'organisme », comme dirait Artaud, à l'aide de symboles, de la musique, de mouvements hiératiques. Pour citer Turner dans son analyse du symbolisme rituel, ces divers moyens fonctionnent comme des « “storage units” of meaning<sup>6</sup> » (1968 : 1), en d'autres termes comme des « langages » (non verbalisés certes), dont le sens, pour les gens qui appartiennent à cette culture, is « understood at preconscious or even unconscious levels<sup>7</sup> » (p. 8).

Examinons quelques exemples de la façon dont ces moyens sont utilisés dans la pièce, en commençant par le symbolisme de l'espace. Ce dernier n'est pas seulement une réalité mesurable et physique dans laquelle les gens évoluent. Comme l'a expliqué avec force détails Hourantier, le premier metteur en scène de la pièce, chaque section du demi-cercle dans lequel la cérémonie a lieu est pétrie de sens (Liking, 1987 : 86). Le côté nord, par exemple, est la région de la spiritualité, des dieux qui sont symbolisés par un masque. Le côté ouest, avec ses paniers de vêtements, représente le subconscient et le besoin de prise de conscience de soi. Le sud, avec ses deux bâtons en bois symbolisant le feu, représente la purification et,

6. « “des unités de stockage” de signification ».

7. « comprise à des niveaux préconscients ou même inconscients ».

finalement, l'est avec sa gourde contenant le kaolin (un symbole de pureté) est le site de guérison. Chaque action se fait en fonction de cette répartition. Ainsi, pour faire appel à ses pouvoirs de guérison, c'est vers le nord que la Prêtresse se tourne à différents moments de la pièce. De plus, parcours symbolique de sa mission, elle entre sur la scène par l'ouest, la zone de l'obscurité et donc de l'inconscient, puis se déplace progressivement vers l'est, la région de la lumière et de la guérison.

Tout comme l'espace, les couleurs des costumes constituent un réseau de sens. Le blanc de la Prêtresse et des enfants, selon les indications scéniques (Liking, 1987 : 17-21), symbolise la pureté et la spiritualité ; le noir, la couleur des femmes, la tristesse. Le rouge des hommes et de La Malade (elle enveloppe sa tête également d'un morceau de tissu noir) représente la vie et la violence, et les trois couleurs des musiciens, la créativité.

Même les trois types d'instruments de musique – le tambour parlant, le tambour d'appel et le tambour sacré (le « nken ») – acquièrent, au-delà de l'utilitaire, un éventail de sens. Ils fonctionnent tous comme des personnages dotés du pouvoir de la parole. C'est un tambour, par exemple, qui fournit les premiers éléments de réponse à la question de la Prêtresse : « Ma fille de quoi souffres-tu ? ». Transcrite en paroles pour les non-initiés, cette réponse se lit : « Tu souffres, elle souffre, la croix, la joie sans foi » (p. 23). Ailleurs, les instruments guident les pensées des célébrants, leur communiquent divers états émotionnels à des différents moments de l'action et commentent leurs réactions au point même de les accuser, dans les mots des tambours parlants, de « dissimulation-discrimination » (p. 35). C'est la fusion synesthétique de tous ces éléments – couleur, son, symbole, musique, mouvement – qui contribue à l'impact émotionnel de la pièce et qui explique sa nouveauté formelle dans le répertoire francophone.

Si *Les mains* puise son inspiration fonctionnelle et formelle dans une pratique religieuse, *Le bal de Ndinga* de Tchicaya U'Tamsi, par contre, pièce qui a connu un très grand succès<sup>8</sup>, exploite la forme traditionnelle de la complainte, du récit dramatisé. Mais sa nouveauté ne vient pas seulement de sa forme, elle réside également dans sa vision du monde ainsi que dans sa conception du héros. L'intrigue de cette pièce courte mais intense se résume facilement. Le cadre est l'ancien Congo belge.

---

8. *Le bal de Ndinga* est l'une des pièces francophones les plus réussies jamais écrites (l'autre étant *La tragédie du roi Christophe* de Césaire). Elle a été d'abord produite à Paris par Gabriel Garran du Théâtre international de langue française, où elle a fait salle comble pendant plus d'un an, puis au Québec, au Congo, pays natal de l'auteur où elle a été vue par près de 1 200 personnes, en Haïti, en Guyane (Pont-Hubert, 1990 : 101-109). Pour une analyse détaillée de la pièce, voir Jouanny (1996 : 12-34) et Dalembert (1990 : 110-111).

L'action se déroule durant les trois mois qui précèdent l'indépendance de ce pays survenue le 30 juin 1960. Un pauvre employé d'hôtel, nommé à bon escient Modeste Ndinga, accablé par une vie de souffrance et d'humiliation, surtout de la part de son employeur belge, Van Blisen, passe le clair de son temps à rêver du 30 juin. Le jour tant attendu arrive. Ndinga rejoint la foule sur la place publique pour participer à un meeting politique et célébrer. Mais c'est soudain la débandade : les forces de sécurité, selon la version officielle, « tirent en l'air », version contredite par un témoin oculaire des événements, Jean-Pierre Mpendje, qui joue également le rôle du narrateur dans la pièce. Les gens fuient dans toutes les directions, sauf Ndinga qui, seul sur la place, danse le *cha-cha-cha* pour exprimer la joie de la liberté. Soudain, il s'effondre et meurt « au bal de l'Espoir » (p. 185), victime, selon un bulletin officiel diffusé à la radio, d'un tireur anonyme.

*Le bal de Ndinga* est sans aucun doute une pièce allégorique dans laquelle U'Tamsi à la fois célèbre le rêve de l'indépendance tout en pleurant sa défaite. À travers le personnage central de la pièce, le dramaturge communique la mort d'un rêve avorté : « il y a [chez Ndinga] comme le pressentiment que la parole-indépenda [*sic*] quelque part a le sens de la douleur la plus vive qu'une âme puisse endurer » (p. 181).

Le fait que U'Tamsi ait choisi Ndinga, un anti-héros à tous égards, comme le personnage central de sa pièce indique clairement les changements de forme et de vision qui se sont produits dans le théâtre de l'Afrique francophone depuis les années 1980. Contrairement à Lumumba – dans *Une saison au Congo* (1970) de Césaire, autre pièce célèbre sur l'indépendance congolaise –, dont les actes de résistance héroïque ravissent et suscitent l'admiration, même s'ils le conduisent à la mort, Ndinga n'inspire que de la pitié. Il n'a rien de la stature ni de la noblesse morale du héros de Césaire ou de ceux du théâtre des dramaturges de l'État nationaliste – Albouri Ndiaye, Lat Dior ou Chaka. Il ne fait que subir les conséquences tragiques des événements dont il n'était que le témoin ; ce qui explique en partie le caractère statique, non dramatique de la pièce. Tel un personnage de Beckett, il n'est pas seulement en marge de la société, mais, avec ses nombreux maux – « il claudiquait [...] marchait comme quelqu'un avec une hernie entre les jambes » (p. 169) –, il est même au bord de la mort. Son décès n'est pas un événement (l'annonce à la radio ne prend même pas la peine de donner son nom), et comme sa serpillière, « [m]ême son sang est une guenille, sale... » (p. 185).

Ndinga symbolise les aspirations brisées de toute une génération postnationaliste de citoyens ordinaires. Orphelin très jeune, il a dû abandonner l'école. Puis au début de son adolescence, il émigre de la campagne à la ville en quête d'une meilleure

vie : « on s'est pendu aux branches des arbres comme aux promesses de la ville » (p. 179). Mais ces promesses ne sont que mirages, puisque tout ce qu'il a récolté en échange, ce sont de basses besognes, sans compter une dépendance destructrice à l'alcool et à la drogue. Mais puisqu'il ne peut retourner à la campagne, qui a perdu « ses totems protecteurs » (p. 179), il transpose le fardeau de ses désirs sur l'indépendance qui, dans la plus cruelle des ironies, se révèle littéralement mortelle pour lui.

Mais quoique le dramaturge fasse montre de compassion pour la vie naufragée de Ndinga, il ne le présente pas tout à fait comme une victime innocente, ce qui fait de cette pièce une célébration mais aussi une réflexion critique sur certaines attentes populaires à l'égard de l'indépendance. Comme le narrateur l'observe, « si les coups tordus du malheur vous atteignent, c'est que la folie a été complice de tout » (p. 183). Il y a bien une pointe de folie dans l'idée que se fait Ndinga de l'indépendance. Plus qu'une simple ère de liberté politique pour son pays, et, pour lui, la promesse d'« une augmentation du sens de la vie » (p. 176), il voit dans l'indépendance rien de moins que la fin du travail – « Ne jamais avoir à passer la serpillière dans les interminables couloirs de l'hôtel » (p. 172) – et des « querelles fratricides » (p. 172) ; le jour où « tout [lui] appartient[rait] tout autant qu'aux autres » (p. 176). Dans une évocation intensément érotique de l'indépendance, Ndinga l'assimile au corps d'une femme, Sabine, qu'il a désirée, et dont la conquête sexuelle (prévue dans son imagination pour coïncider d'une certaine façon avec les célébrations du 30 juin) lui garantira sa renaissance en tant qu'homme émasculé par l'ordre colonial : « Je la congnerai [*sic*] toute la nuit. Je la congnerai jusqu'à ce qu'elle supplie : arrête ! arrête ! et promette d'aller proclamer... oui, oui ! Ndinga est un homme... un vrai » (p. 176).

Pour Ndinga donc, l'indépendance se réduit à la restauration et à la violente affirmation d'une identité nationale et sexuelle bafouée. Il devient tellement obsédé par l'indépendance qu'en fredonnant simplement la chanson populaire composée pour la commémorer, il se sent emporté dans un monde mystique, libéré de « toute contingence matérielle, absurde et avilissante » (p. 172).

Le rêve de l'indépendance agit comme « une drogue » et empêche Ndinga de prendre conscience que des forces traîtresses conspirent à le détruire et ainsi à détruire la jeune nation congolaise. La plus puissante d'entre elles est son employeur Van Bilsen et son complice dans la bourgeoisie et l'armée locales, le sergent Outouboma. Au travers de ces deux personnages symboliques, U'Tamsi décrit dans un cadre plus large, international et néo-colonial, la dimension de la crise de l'indépendance du Congo, et par extension, de l'Afrique. Van Bilsen représente

l'ancien pouvoir colonial dont la détermination à ne concéder à la jeune nation aucune autonomie significative – « il y aura toujours des boys, dit-il à Ndinga en colère, et le Congo aura toujours besoin de nous... Indépendance ou pas... » (p. 173) – n'a d'égale que la volonté d'Outouboma (anagramme presque parfait de Moboutou ?) d'en faire une réalité. Dans une préfiguration tragique du rôle qu'il jouera plus tard, on montre Outouboma en train de commander une boisson appelée « Mort subite » peu de temps après ses menaces à l'encontre des employés de Van Blisen : « Attention, attention ! il ne faut pas perdre la tête dans les discours des politiciens. Ssui [sic] qui se montre insolent me trouvera, compris ? » (p. 175). Plus tard, Ndinga le traite, en une sorte de prémonition, de « Judas ou Ponce Pilate » (p. 177), termes qui prendront tout leur sens quand Outouboma, sous prétexte de contrôler les fêtards ameutés du jour de l'indépendance, donne à ses troupes l'ordre d'ouvrir le feu, tuant Ndinga, le symbole de leurs espoirs.

Tout comme Werewere Liking utilise un rituel de guérison pour structurer sa pièce, U'Tamsi s'inspire pour *Le bal de Ndinga* d'une forme de théâtre indigène : l'art de la complainte ou du chant funèbre. Pour de nombreuses communautés africaines, la mort d'un être aimé n'est pas l'occasion d'une douleur privée, stoïquement endurée dans la solitude du foyer. C'est un événement public et soigneusement mis en scène au cours duquel des expressions de douleur, pleurées, chantées ou parlées (par la famille et les amis ou même par des pleureuses professionnelles), alternent avec le récit, plus sobre, de la vie du défunt. Dans une observation sur les Akan, qui pourrait s'appliquer à plusieurs autres sociétés africaines, Nkétia écrit : « Grief and sorrow may be personal and private, nevertheless, Akan society expects that on the occasion of a funeral they should be expressed publicly through the singing of a dirge<sup>9</sup> » (1969 : 8). Cet art de la complainte, du travail de deuil au moyen de la dramatisation sans retenue de la douleur sert en partie de modèle au *Bal de Ndinga*. Contrairement à un Senghor qui se voyait, comme le *dyali*, le chantre des aspirations de son peuple, ou à un Cheikh Ndao qui voulait créer des mythes mobilisateurs, le postnationaliste U'Tamsi a plutôt vu son rôle comme celui d'une pleureuse professionnelle de ses illusions perdues.

Comme dans la complainte traditionnelle, le cadre temporel du *Bal de Ndinga* alterne entre le présent et le passé. Le rideau se lève sur un présent troublé. Jean-Pierre Mpendje, hystérique et en proie à la détresse, essaie de comprendre le cauchemar dans lequel il est plongé. Sa douleur et son désarroi s'expriment au présent

9. « La douleur et la tristesse peuvent être personnelles et privées, néanmoins à l'occasion de funérailles, il est attendu par la société Akan que ces sentiments s'expriment publiquement à travers un chant funèbre. »

dans le récit de sa course folle pour se mettre à l'abri de la fusillade policière : « Nous courions en tous sens... Je me moque de lui. J'oublie la peur... Je cours derrière un arbre flamboyant où je me réfugie... J'insulte la bêtise qui le retient au milieu du terrain à découvert » (p. 169-170). En scène avec lui, la nièce du défunt, Angélique Nkoba, et un groupe de pleureuses du quartier, chantent leur douleur en Kikongo, en solo et en chœur suivant le modèle des répons.

ANGÉLIQUE NKOKA : Wapi Ndinga-hèè ? (Où est passé Ndinga) Mwana yango-hé !  
(Pauvre enfant !) Mwana mabé-hô hôhô ! (Quel enfant malchanceux !)

LE PEUPLE DES VOISINS A UNE SUPPLIQUE DOULOUREUSE : Ah, tata Ndinga ! Ah, tata  
Ndinga (Oh, Ndinga cher père ! Ndinga cher père !)

ANGÉLIQUE NKOKA : Il gît là le nez dans l'herbe, que devrai-je dire à la sœur de sa  
Mère ? Moi sa pauvre nièce qu'il accable de sa mort ! (p. 170-171)<sup>10</sup>.

Il est important de noter ici le choix du style de la complainte. En conformité avec le statut social modeste du personnage, les chants de douleur sont modulés sur un registre littéraire mineur. Ils n'ont ni la sobriété, ni la forme caractéristiques du chant funèbre, défini par Nketia (1969 : 119-130). Ils ne tentent pas, comme c'est l'usage, d'associer Ndinga à un quelconque ancêtre célèbre (le fait est qu'il n'en a aucun) dont les hauts faits et les attributs seraient évoqués dans un langage poétique suivant un modèle établi de formules et de séquences. Dans les premiers moments de la pièce, le spectateur assiste à l'évocation spontanée, dans un langage familier, du caractère pathétique de la vie du défunt comme à des références à sa malchance. La valeur de ces moments d'ouverture ne réside pas dans la profondeur de leur contenu, mais plutôt dans leur capacité à créer de l'ambiance grâce à la pureté des voix et des mélodies des pleureuses.

Mais les plaintes de l'ouverture cèdent bientôt la place à un récit du narrateur qui, dans un brusque changement de cadre temporel, avance au centre de la scène pour présenter, en utilisant la technique cinématographique du *flash-back*, plusieurs photos du film de la vie du défunt. Ce passé est présenté sous deux modes : d'abord un mode mi-narratif mi-dramatique à travers lequel Jean-Pierre Mpendje incarne, en une sorte de « one-man-show », et à la manière d'un *griot* traditionnel, les multiples rôles qu'il décrit ; puis un mode purement dramatique de présentation, selon lequel les différents personnages jusque-là seulement décrits (Van Bilsen, Outouboma et le mort Ndinga), se matérialisent soudainement sur la scène en acteurs qui

10. Je suis reconnaissant au professeur Pius Ngandu-Nkashama de l'Université de l'État de Louisiane pour sa traduction du Kikongo

communiquent entre eux et avec le narrateur devenu, lui-même, acteur à part entière. Mais l'illusion théâtrale d'une action dramatisée se déroulant au présent est délibérément et constamment subvertie par Jean-Pierre Mpendje, qui sans cesse glisse d'un rôle à l'autre, empêchant ainsi le spectateur de s'identifier de trop près avec l'action et les personnages.

Dans cette pratique u'tamsienne d'un théâtre non illusionniste, Robert Jouanny détecte toutes sortes d'influences : le « théâtre épique » de Brecht, le « théâtre de l'absurde » d'Adamov, le « théâtre ludique » d'Ariane Mnouchkine (1996 : 132). Bien que U'Tamsi puisse bien avoir subi l'influence de ces auteurs – Jouanny l'affirme sans toutefois le démontrer –, sa source la plus immédiate, à mon avis, ce sont les traditions indigènes de théâtralité auxquelles de nombreux dramaturges francophones ont puisé, depuis le début des années 1970, dans leur quête d'un renouveau théâtral, d'un théâtre alternatif.

Quelles sont, peut-on se demander en conclusion, les raisons qui expliquent ce recours à une théâtralité de type indigène chez des dramaturges francophones contemporains ? Il faudrait un autre article pour analyser ces raisons en profondeur, mais deux d'entre elles peuvent être très rapidement esquissées. La première correspond à un souci d'élargir les possibilités communicationnelles du théâtre moderne pour le rendre accessible au citoyen moyen, au-delà de son public restreint de lettrés. Utiliser d'autres « langages dramatiques » tirés des différentes traditions indigènes, libérés des conventions théâtrales occidentales, est un des moyens les plus sûrs d'atteindre cet objectif vis-à-vis d'un grand public qui reste majoritairement analphabète. Mais plus fondamental encore est le souci d'autonomie et d'identité culturelle, le désir, chez beaucoup de dramaturges contemporains, de réhabiliter des formes d'expression théâtrales africaines marginalisées par l'idéologie culturelle dominante. En défendant et en illustrant ces formes sur la scène contemporaine, des écrivains comme Liking et U'Tamsi cherchent aussi à réhabiliter, culturellement, et donc politiquement, une population qui, majoritairement, y reconnaît ses sources vives.

Traduit par Jean-Louis Berrouet (Purdue University, Indiana).

---

Un trait important du théâtre africain contemporain de langue française est la tentative de différents dramaturges de rompre avec la pratique théâtrale inspirée du modèle français, et de créer une tradition qui prend son inspiration des performances indigènes. Cet article a pour objectif d'examiner deux pièces – *Le bal de Ndinga* de Tchicaya U'Tamsi et *Les mains veulent dire* de Werewere Liking – afin de mettre en lumière, et du point de vue de l'esthétique théâtrale et de celui de leur problématique, la figuration de cette pratique « alternative », comme je l'ai dénommée, du théâtre.

A striking feature of contemporary French language theatre from Africa is the attempt by various dramatists to break with the tradition of play writing inherited from the French, and create a theatre which, in form and structure, is rooted in indigenous African performances. In this article I examine two plays — Tchicaya U'Tamsi's *Le bal de Ndinga* and Werewere Liking's *Les mains veulent dire* to show both in terms of discourse and aesthetic how this « alternative » tradition, as I have called it, is concretely realized.

---

*John Conteb-Morgan, professeur agrégé en études françaises et francophones à la Ohio State University, détient une double affectation au Département de français et d'italien et au Département d'études afro-américaines et africaines. Il est l'auteur de Theatre and Drama in Francophone Africa (Cambridge University Press, 1994) et éditeur adjoint pour The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance (à paraître). Il est aussi rédacteur en chef adjoint pour la revue Research in African Literatures.*

## Bibliographie

- CONTEH-MORGAN, John (1994), *Theatre and Drama in Francophone Africa : A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DALEMBERT (1990), « Afrique, le bal raté – Tchicaya U'Tamsi : rire ou tragédie ? », *Notre librairie* (Théâtre Théâtres), n° 102, p. 110-111.
- D'ALMEIDA, Irène Assiba (2000), « Introduction », dans Werewere Liking, *It shall be of Jasper and Coral, and Love-across-A-Hundred-Lives*, traduction de Marjolijn Jager, Charlottesville / London, University Press of Virginia.
- HOURLANTIER, Marie-José (1984), *Du rituel au théâtre-rituel*, Paris, L'Harmattan.
- HOURLANTIER, Marie-José, Werewere Liking et Jacques Schérer (1979), *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, Paris, Nizet.
- JOUANNY, Robert (1996), *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique*, Paris, L'Harmattan.
- LIKING, Werewere (1979), *La puissance de Um*, Abidjan, CEDA.
- LIKING, Werewere (1980), *Une nouvelle terre* suivi de *Du sommeil d'injuste*, Dakar-Abidjan-Togo, Nouvelles Éditions africaines.
- LIKING, Werewere (1983), *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan.
- LIKING, Werewere (1987), *Les mains veulent dire ; Rougeole arc-en-ciel. Spectacles rituels*, Dakar/Abidjan, Nouvelles Éditions africaines.
- LIKING, Werewere (1992), *Un Touareg s'est marié avec une Pygmée*, Carnières, Lansman.
- LIKING, Werewere (inédit), *L'enfant Mbènè*.
- LIKING, Werewere (inédit), *Héros d'eau*.
- LIKING, Werewere (inédit), *Quelque chose – Afrique*.
- NDAO, Cheikh (1967), *L'exil d'Albouri*, Paris, P. J. Oswald.
- N'DINGOME, Jeanne (1990), « Ritual and modern dramatic expression in Cameroon : the plays of Werewere Liking », dans Janos RIÉSZ and Alain RICARD (dir.), *Semper Aliquid novi : littérature comparée et littérature d'Afrique*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 317-325.
- NKETIA, Kwabena (1969), *Funeral Dirges of the Akan People*, New York, Negro Universities Press.
- PLIYA, Jean (1981), *Kondo le requin*, Yaoundé, CLE.
- PONT-HUBERT, Catherine (1990), « Gabriel Garran et le théâtre international de langue française », *Notre librairie* (Théâtre Théâtres), n° 102, p. 103-109.
- TURNER, Victor (1968), *The Drums of Affliction*, Oxford, Clarendon Press.
- U'TAMSI, Tchicaya (1987), *Le bal de Ndinga*, L'Atelier imaginaire, Lausanne, L'Age d'Homme.
- ZINSOU, Senouvo (1975), *On joue la comédie*, Paris, Radio-France Internationale. (Coll. « Répertoire théâtral africain ».)