

La marginalité et l'invention du soi théâtral africain francophone

Kouamé Gérard Yao



Vol. 1, no. 1, 2026

DOI: <https://doi.org/10.33011/rita.v1i1.4385>

ISSN: 3068-4102 (online)

Éditeur:

Atelier de recherche des inventions théâtrales en Afrique francophone (ARIT-AF)

Date de publication: juin 2026

Copyright and Permissions / Droits d'auteur et autorisations:

Copyright for articles published in the Revue des Inventions Théâtrales Africaines (RITA) is retained by their authors under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Users are allowed to copy, distribute, and transmit the work in any medium or format provided the original authors and source are credited. To view a copy of this license, visit creativecommons.org.

Les droits d'auteur des articles publiés dans la Revue des Inventions Théâtrales Africaines (RITA) sont détenus par leurs auteurs sous une licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Les utilisateurs sont autorisés à copier, diffuser et transmettre l'œuvre sur tout support ou format, à condition que les auteurs originaux et la source soient mentionnés. Pour consulter une copie de cette licence, visitez le site creativecommons.org.

La marginalité et l'invention du soi théâtral africain francophone

Kouamé Gérard Yao

Université Félix Houphouët-Boigny

yao.kouame93@ufhb.edu.ci

Résumé

Cette étude interroge le jeu lié qui se noue entre la marginalité et l'invention théâtrale en Afrique noire francophone. En croisant, tout d'abord, ce que dit Walter Benjamin de l'artiste marginal et Stéphane Douailler de la constante possibilité du théâtre, elle pose la marginalité exprimée dans et par des modèles d'invention théâtrale en Afrique noire francophone comme le critère fondamental à l'aune duquel se peut mesurer la validité esthétique-historique des créations théâtrales africaines francophones. Pour ce faire, elle considère surtout des initiatives dramaturgiques africaines en ce qu'elles peuvent être considérées comme des esthétiques en crise, voire des esthétiques de crise, en raison de la force qu'elles ont mise en œuvre pour faire basculer, tant soit peu, l'esthétique théâtrale africaine dans un temps de crise. Elle analyse et critique ensuite, à travers des œuvres d'auteurs africains francophones tels que Germain Coffi Gadeau et Fodéba Kéita, comment les dramaturges africains, créant au compte de l'Afrique, comprennent l'invention théâtrale et sous quelles formes ils mettent en œuvre leur sens à eux de l'invention théâtrale africaine depuis les contextes historiques et culturels qui sont les leurs. Pour terminer, l'étude fait ressortir que le théâtre de Germain Coffi Gadeau et le théâtre africain de Fodéba Kéita ne sont pas seulement un même geste révolutionnant le théâtre africain dans sa jeune histoire coloniale, mais deux lieux marginaux habités par une invention théâtrale africaine authentique ouvrant des voies nouvelles de possibilité du théâtre africain.

Mots-clés : critique ; invention théâtrale ; marginalité ; soi théâtral ; Stéphane Douailler ; Walter Benjamin ; Fodéba Kéita ; Germain Coffi Gadeau

Abstract

This study examines the interplay between marginality and theatrical invention in French-speaking Black Africa. By first comparing Walter Benjamin's views on marginal artist and Stéphane Douailler's views on the constant possibility of theatre, it posits marginality expressed in and through models of theatrical invention in French-speaking Black Africa as the fundamental criterion by which the aesthetic and historical validity of French-speaking African theatrical creations can be measured. To do so, the study focuses primarily on African dramaturgical initiatives insofar as they can be considered aesthetics in crisis, or even aesthetics of crisis, because of the force they have brought to bear to shift, however slightly, African theatrical aesthetics in a time of crisis. The article then analyses and critiques, through the works of French-speaking African authors such as Germain Coffi Gadeau and Fodéba Kéita, how African playwrights, creating on behalf of Africa, understand theatrical invention and in what forms they implement their own sense of African theatrical invention from their own historical and cultural contexts. Finally, the study highlights that the theatre of Germain Coffi Gadeau and the African

theatre of Fodéba Kéïta are not only a single gesture revolutionizing African theatre in its young colonial history, but two marginal places and models capable of inspiring authentic African theatrical invention even today, opening up new avenues of possibility for African theatre.

Keywords: criticism; theatrical invention; marginality; theatrical self; Stéphane Douailler; Walter Benjamin; Fodéba Kéïta; Germain Coffi Gadeau

« La tradition des opprimés nous enseigne que l'“état d'exception” dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation. Nous découvrirons alors que notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception. »

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, 433

Introduction

La problématique de l'invention, qui touche aussi bien son essence que ses modes opératoires, ses finalités, ses rapports à l'esprit, est toujours au cœur des pratiques et des théories de l'art théâtral. Chez Aristote qui l'aborde sous l'angle poétique, l'invention est saisie sous le concept de *muthos*. Comme telle, elle s'entend de la conjonction réussie d'un moyen ou d'un milieu, d'un objet et d'un mode de représentation ou *mimèsis*, le tout ordonné à l'atteinte d'une finalité ou *dunamis*. Plus précisément, le *muthos* décrit le processus de représentation quasi artisanale d'un objet déterminé qui peut être une action noble ou basse, au moyen du langage, suivant une modalité précise qui peut être narrative ou dramatique, en vue de la production d'un plaisir particulier qui, s'agissant de la tragédie, est la catharsis. Le *muthos* tragique repose sur une telle technicité exigeante qu'il relègue au rang d'accessoire l'*opsis*, c'est-à-dire le spectacle, bien que celui-ci en soit la matérialisation scénique (Aristote, 50b, 20). Bien plus, Aristote en fait le principe et comme l'âme de toute poésie digne de ce nom, en l'occurrence de la tragédie (50a, 38).

De son côté, Walter Benjamin fonde l'invention artistique sur l'apparition d'une nouveauté radicale en ce qu'elle rompt avec ce qui avait cours la veille. Il discerne ainsi l'invention tragique sous le signe de la naissance sacrificielle du « génie », car, affirme-t-il, c'est « dans la tragédie, que la tête du génie émergea pour la première fois des brumes de la faute » (2000a, 203). Quant au concept de la nouveauté qui fonde l'invention tragique, il reçoit une définition claire dans le texte, *Expérience et pauvreté*. Pour Benjamin, en effet, un « signe infaillible » de la nouveauté s'aperçoit dans la « conception positive de barbarie », c'est-à-dire dans ce que la barbarie, en principe, ne peut être ou n'aurait jamais dû être (2000b, 368). Cette nouvelle conception de la barbarie trouve son élément déclencheur, dit Benjamin, dans la pauvreté en expérience quand celle-ci amène la barbarie « à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche » (2000b, 366-367). Benjamin étend ensuite le spectre de signification de la nouveauté à d'autres domaines tels que la science et les arts dans lesquels il la voit mise en œuvre notamment par Descartes, Einstein, Paul Klee. En eux, Benjamin voit de « grands

créateurs », « des constructeurs », « des esprits impitoyables, qui commencent par faire table rase » parce qu'ils « ont pris à tâche d'explorer des possibilités radicalement nouvelles, fondées sur le discernement et le renoncement » (372). Ils se sont laissés unanimement animer de la « même volonté de recommencer à zéro » (367). Finalement, Benjamin tisse une affinité élective entre l'invention artistique et la marginalité en tant que celle-ci offre à celle-là un point de départ inédit. Il développe ce rapprochement dans son texte « Un marginal sort de l'ombre » (2000b), donnant ainsi un double caractère esthétique et révolutionnaire à l'invention. Bertolt Brecht, en tant qu'il révolutionne le théâtre en lui donnant une détermination épique, fait partie des grands réformateurs du théâtre qui justifient, par leurs idées et leurs œuvres, cette conception de l'invention marginale qui emprunte un chemin de traverse, certes inhabituel et inattendu, mais non impossible, pour sortir la création dramaturgique des sentiers battus (Benjamin 2000c).

Au demeurant, les critères ou catégories esthétiques critiques servant d'appui à la recherche sur l'invention théâtrale ne sont ni stables, ni définitifs, ni universels. Ils le sont d'autant moins que le théâtre lui-même repose sur la loi d'une « constante possibilité » qui autorise le renouvellement incessant de ses formes et de ses finalités (Douailler 2022, 132). Concernant tout particulièrement les productions théâtrales d'Afrique noire francophone, si elles ont émergé dans des contextes divers tels que le colonialisme, le mouvement négritudien ou encore les recherches esthétiques dites endogènes, qui leur ont conféré des empreintes et des identités esthétiques, culturelles et idéologiques, il reste que même au sein de ces contextes globaux, des auteurs africains ont pu faire monde à part en proposant des dramaturgies décentrées (Chalaye 2010 ; Kesteloot 1971 ; Touré 2014 ; Traoré 2017, 9). Pour ces dernières, la marginalité est donc leur principe créatif. Aussi, prenant appui, d'une part, sur la figure de l'artiste marginal construite et pensée par Walter Benjamin et, d'autre part, sur la réflexion de Stéphane Douailler intitulée « Sur la constante possibilité du théâtre, et sur le théâtre de marionnettes », la présente étude vise à élucider le jeu lié qui se noue entre l'invention théâtrale africaine francophone et la marginalité qui inscrit certains dramaturges africains en rupture de ban avec les courants dominants de création dramaturgiques d'ici ou même d'ailleurs. Dans ce cas, qu'est-ce que l'invention d'une dramaturgie africaine francophone marginale ? Autrement dit, en quoi des dramaturges africains francophones incarnent-ils réellement le processus d'invention marginale ? Comment articulent-ils la marginalité constitutive de leur soi dramaturgique et l'invention de nouvelles formes de productions théâtrales ? Sous quelles formes et par quelles démarches spécifiques traduisent-ils leur identité dramaturgique marginale ?

L'hypothèse principale de cette étude est que la marginalité détermine la création théâtrale africaine francophone au double plan esthétique et idéologique. Par leur marginalité, des auteurs comme Germain Coffi Gadeau et Fodéba Kéita et, à leur suite, Marie-José Hourantier et les dramaturges africains contemporains, ont su renouveler les formes dramaturgiques en reconfigurant les registres scéniques de leur époque. Toutes ces initiatives transformatrices du théâtre africain francophone confèrent à la marginalité le statut de critère esthétique et idéologique d'instruction de l'invention théâtrale en Afrique noire francophone.

Empruntant la voie de la critique esthétique benjaminienne qui configure sous des images métaphoriques puissantes, l'idée de l'art et son déploiement au sein des œuvres auxquelles elle est appliquée, l'étude articule trois moments. Le premier se charge de la délimitation du concept d'invention dramaturgique marginale. Le second se consacre à l'analyse de trois œuvres inaugurales de la marginalité théâtrale africaine, à savoir, d'une part, *Les recrutés de Monsieur Maurice* de Germain Coffi Gadeau et, d'autre part, « Aube africaine » et « Minuit » tirées du répertoire théâtral de Fodéba Kéita. Le troisième ouvre sur une mise à l'épreuve de la marginalité dramaturgique à partir d'autres

expériences telles que celle de Marie-José Hourantier et des dramaturges africains contemporains.

Marginalité et nouvelle possibilité dramaturgique

Une des raisons profondes qui donne au théâtre un nouveau droit d'exister en Afrique noire francophone est la constitution de la marginalité. À quoi sert la marginalité d'un artiste ? Walter Benjamin répond en disant : « la rigoureuse marginalité de l'auteur lui est d'un grand service. Il n'est tenu par aucun des arguments que les autorités pourraient lui opposer pour le réduire au silence » (2000b,182).

Telle qu'empruntée à Benjamin, la marginalité se conçoit ici non comme une posture périphérique et négligeable qu'occuperait un artiste, en l'occurrence un artiste africain, par rapport à un centre créatif principal, mais bien comme un déplacement métaphorique de sens, une construction légitime d'une autre forme et d'un autre sens. Dans cette perspective, elle renferme un principe dynamique de création dramaturgique, capable de transformer la crise identitaire et historique du théâtre africain en une ressource poétique et politique. Bien plus qu'un geste d'affranchissement de règles établies et contraignantes, elle est un principe de décolonisation esthétique de tout ce qui est né sous le sceau de la colonialité. À ce titre, la marginalité inventive permet de repenser un théâtre africain affranchi de la brume épaisse de la hiérarchie culturelle coloniale, sans pour autant s'enfermer dans un particularisme exotique et caricatural. Elle est même la condition *sine qua non* de toute véritable révolution culturelle et artistique, voire toute possibilité d'une universalité théâtrale plurielle, fondée sur l'ouverture et la circulation entre les cultures.

Ce droit que se donne l'artiste marginal africain d'exister en s'émancipant de l'emprise de toute autorité légitime ou conventionnelle s'accorde avec l'idée du renouvellement et de l'instabilité des formes artistiques que Stéphane Douailler (2022) pose et développe comme le signe de la constante possibilité du théâtre. En effet, Douailler montre comment le théâtre s'est conquis de nouveaux espaces d'expression dans le langage de l'enfance, les ondes radiophoniques ou encore le jeu des marionnettes ; ce qu'il ne lui était pas encore arrivé de faire jusque-là. Ainsi, une des raisons que le théâtre, dans la France de la fin du XIXe siècle, s'est données de se réformer, affirme Douailler, est de se mettre au service de l'enfance, de la nourrir et de l'éduquer. Le point de rencontre du théâtre et de l'enfance, Douailler le situe d'abord dans le langage. Posant que « l'action dramatique possède une affinité de nature avec le mouvement déployé par l'enfance dans l'activité infinie de jouer », Douailler montre que le langage des enfants contient une théâtralité dont le théâtre en lui-même peut tirer tout un pan d'enrichissement (2022, 127-128). C'est en prenant conscience de cette affinité entre le théâtre et l'enfance qu'un auteur comme Hippolyte Théodore Durand a pu amorcer, en France, avec son œuvre *Scènes et légendes*, publiée en 1882, un genre dramatique pour enfant. Il a inventé un théâtre fait de vers en alexandrins, qui « à l'enfance parle une langue qu'elle aime » (Douailler 2022, 126). Ainsi l'idée d'un théâtre éducatif devient-elle non pas un thème d'un théâtre existant, mais une scène de possibilité d'un nouveau genre théâtral destiné principalement à la jeunesse et à l'enfance. Cela n'est possible, précise Douailler, qu'à condition de s'émanciper de la stricte observance de la convention théâtrale – impliquant le découpage en scène, les indications de décors, les didascalies, les dialogues en vers – et d'assumer des choix dramaturgiques libres (2022, 132).

En somme, sous la constante possibilité du théâtre, Douailler désigne le travail créatif qui a lieu sur des espaces dramaturgiques encore inconnus au moyen des réformes, des réorganisations, des bouleversements, des provocations scéniques. De tels procédés

créatifs, expression d'une « révolte poétique », ont pour effet de faire pivoter, voire retourner des pans entiers de l'univers théâtral, écriture et scène y comprises (131). C'est dans cette lignée que s'insèrent des réformateurs du théâtre comme Bertolt Brecht, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Tadeusz Kantor (Douailler 2022, 138).

En définitive, en confrontant Benjamin et Douailler, il ressort que l'invention d'un théâtre marginal consiste à faire émerger un nouveau théâtre en donnant un nouveau point de départ et, par voie de conséquence, une nouvelle identité esthétique et même culturelle et idéologique au théâtre, à travers une redistribution de ses procédures. Elle exige, au moment de la création artistique, la mise en œuvre d'un ensemble de procédés créatifs qui dérogent aux conventions traditionnelles de la création théâtrale et qui rendent possibles de nouvelles formes d'expression théâtrale.

Dans le contexte théâtral africain francophone, une telle possibilité d'une dramaturgie marginale s'appréhende pour la première fois dans des œuvres de Germain Coffi Gadeau et de Fodéba Kéita. Elles donnent de l'artiste marginal africain l'allure d'un révolutionnaire et non d'un anarchiste, d'un éveillé d'aube africaine, d'un réformateur intrépide, qui reconfigure l'art, le redimensionne et l'accorde à l'Afrique.

La fondation d'une dramaturgie marginale africaine francophone

Les signes d'une remise en cause de l'ordre dramaturgique franco-africain issu de l'École William Ponty s'observent dans les œuvres de Germain Coffi Gadeau et Fodéba Kéita. L'un et l'autre dramaturges sont parvenus, à travers des exploits individuels, à briser la règle mythique du toujours-semblable dramaturgique qui a érigé le théâtre franco-africain en modèle indéboulonnable pour les Africains.

Le premier mouvement de révolte a été engagé au sein du théâtre franco-africain et contre lui par le dramaturge ivoirien Germain Coffi Gadeau. Il l'a exprimé à travers son œuvre *Les recrutés de Monsieur Maurice*. Selon le témoignage qu'en donne François-Joseph Amon d'Aby, « Il s'agit d'une œuvre subtile. En effet, pour la première fois en Côte d'Ivoire, sous la forme d'une comédie d'apparence anodine, un "indigène" prenait position contre cette institution redoutable qu'était le travail forcé » (1988, 40). De fait, cette pièce a été écrite en 1942, alors que le modèle théâtral franco-africain faisait toujours autorité, et même qu'il se transmuait du théâtre scolaire au théâtre dit « indigène » de Treichville. Celui-ci ouvre un autre « avenir du théâtre » en délaissant les pièces empruntées au répertoire de Ponty au profit de nouvelles créations ancrées dans la vie du public de Treichville et répondant aux attentes de ce public (Amon d'Aby 1988, 33). C'est dans ce contexte de renouvellement dramatique qu'est créée la pièce *Les recrutés de Monsieur Maurice*. Elle fut censurée avant même sa représentation publique, par l'administration coloniale qui la jugeait subversive à l'égard du système colonial. Preuve qu'elle était allée beaucoup plus loin que le possible dramaturgique espéré par les initiateurs et animateurs du théâtre indigène de la Côte d'Ivoire.

À l'instar des *Villes* de Bernard Dadié, *Les recrutés de Monsieur Maurice* de Gadeau n'a pas été conservée. Son souvenir, toutefois, a été précieusement gardé ; son idée et sa trame ont été restituées dans un résumé qu'en a fait François-Joseph Amon d'Aby et que reprend Bruno Gnaoulé-Oupoh (Amon d'Aby 1988, 40-41 ; Gnaoulé-Oupoh 2000, 100-102). On y découvre que la pièce est une comédie construite en plusieurs tableaux. Le premier tableau présente une scène de recrutement forcé de jeunes gens d'un village par des garde-cercles déterminés à satisfaire la mission que leur a confiée le Commandant de cercle. Quant aux autres tableaux, ils illustrent les traitements inhumains (viol des femmes, coups de fouet, etc.) et les injustices (spoliations de la paye) subis par les recrutés sur les chantiers des colons où ils sont envoyés. On y apprend enfin que la pièce s'achève par un chant de retour ayant l'allure d'un chant de résistance : les travailleurs,

bien que spoliés de tout, y compris de leur dignité, regagnaient leur village tout en se réjouissant à la seule « idée qu'ils vont retrouver pour un temps leur village, leur famille et leur liberté » (Gnaoulé-Oupoh 2000, 101).

Ces différents tableaux, s'ils forment une œuvre « anodine » et « subtile », ne témoignent pas moins de la marginalité de l'artiste ivoirien (Amon d'Aby 1988, 40). Et cette marginalité se traduit par la posture anticoloniale de l'auteur et de son œuvre. Plus exactement, le dramaturge choisit, envers et contre les autorités coloniales et même contre les autres dramaturges africains de l'époque, de déroger à l'unique règle de possibilité de création théâtrale qui s'offrait aux dramaturges africains francophones. Il le fait en articulant la création théâtrale et la dénonciation du système arbitraire du travail forcé. Alors que « le Pontisme n'a jamais fait le procès du colonialisme » et que la plupart des dramaturges contemporains de Gadeau représentent des sujets historiques ou tirés de la vie ordinaire du peuple, comme c'est le cas dans *L'entrevue de Bondoukou*, *Boussantier* et *La mort de la princesse Alloua* de François Joseph Amon d'Aby, Gadeau crée avec audace une œuvre critique à l'égard de la politique coloniale (Suriam 2002, 14). Même au sein de sa propre production dramatique – *Kondé Yao* en 1939, *Nos femmes* en 1940, *Mon mari* en 1942, *Les anciens combattants* en 1942, *Le mariage de Sogona, fille de Samory* en 1943, *Ya-ou Nda* ou *Accouchement difficile* en 1954 – aucune de ses œuvres n'égale *Les recrutés de Monsieur Maurice*, car aucune d'elles ne va aussi loin dans la radicalité de la rupture avec l'esthétique ethnographique et descriptive de William Ponty pour retourner le réquisitoire théâtral contre le système colonial. Amon d'Aby affirme à ce propos : « L'œuvre mettait devant leurs responsabilités les différents acteurs : colons, chefs de circonscriptions, recruteurs, surveillants, etc. » (1988, 40).

Avec son œuvre qui rend sous la forme d'une comédie un sujet aussi sérieux et politiquement sensible que celui du travail forcé et déshumanisant, Gadeau n'aborde pas seulement un sujet nouveau, il dénonce le système colonial et rompt avec un système théâtral qui l'accompagne comme son parèdre. Mieux, il réoriente et redéfinit pour la première fois le théâtre africain en lui donnant une dimension politique et un sens anticolonial. Ce qui est d'autant plus inédit dans la jeune histoire du théâtre africain francophone que l'œuvre est composée dans un contexte où il était impossible de porter la moindre once de critique sur le système colonial mis en place par la France. Sa révolte, même fulgurante et circonscrite, est le signe d'un « éveil de conscience culturelle et politique » chez les jeunes auteurs de la littérature théâtrale ivoirienne. C'est pourquoi Bruno Gnaoulé-Oupoh présente la pièce comme « une œuvre rebelle à la domination coloniale » (101). Même si cette tentative a été vite étouffée dans l'œuf, comme la révolte du héros tragique, elle a quand même existé dans le jaillissement fulgurant de l'éclair.

En soi, le théâtre de Ponty et sa continuité indigène étaient l'expression d'une crise identitaire (Traoré 2017, 47). Si cette crise de l'identité du théâtre de William-Ponty apparaît dans toute sa clarté à la fin des années 1960, ses premières étincelles apparaissent chez Gadeau (Traoré 2017, 54). Pour libérer l'invention théâtrale africaine de toutes ses entraves, la condition *sine qua non* était la prise de conscience de la crise identitaire qui traversait ce théâtre. La résolution de cette crise identitaire du théâtre africain trouve donc son point de départ dans *Les recrutés de Monsieur Maurice*. À partir de cette œuvre, un point de fracture se forme au sein même du théâtre africain qui offre une nouvelle perspective pour repenser l'invention théâtrale africaine.

Somme toute, l'apport de Gadeau à l'invention théâtrale africaine se limite à une dimension politique et idéologique qu'il confère au théâtre africain. Ce premier changement n'atteint pas le théâtre africain à la racine esthétique ; à peine l'effleure-t-il. Toutefois, ce souffle nouveau est suffisamment puissant pour annoncer un mouvement de révolte à venir. On peut en déduire qu'une exigence fondamentale de l'invention théâtrale en Afrique francophone est la prise en compte de la dimension politique du théâtre et du

nouveau corps social africain émergeant de la colonisation. Le théâtre africain francophone ne peut atteindre sa forme propre et tout son sens qu'à condition d'intégrer le jeu et les enjeux politiques que Gadeau exprime ici sous l'angle de l'anticolonialisme. Sans cela, l'invention théâtrale africaine resterait celle d'une forme vide de sens, une forme inachevée.

Dans le sillage de Gadeau, un autre auteur, Fodéba Kéita, a vu dans la forme théâtrale africaine issue de Ponty un non-sens. D'où le travail de rectification esthétique et idéologique auquel cet artiste guinéen soumet l'invention théâtrale africaine francophone, ouvrant ainsi le second mouvement de révolte soulevé contre le modèle du théâtre pontin. Il le traduit de manière concrète par la production de poèmes-spectacles, plus précisément d'une forme inédite de théâtre-ballet africain. Parmi ses œuvres, deux retiennent particulièrement l'attention en raison du souffle révolutionnaire qui les habite : « Minuit » et « Aube africaine ». Ce sont deux œuvres-témoins d'apparence anodine, construites comme de simples mémoires des joies, des souffrances, des activités, des espoirs déçus, de la vie d'un peuple, mais qui, au fond, arrachent aux oubliettes la tragédie des peuples africains occasionnée par le colonialisme.

Écrite en 1948, la première, « Minuit », fut censurée par l'administration coloniale parce qu'elle mettait ouvertement à nu la violence arbitraire qui caractérisait l'action coloniale. Elle ne sera jouée publiquement qu'au lendemain de l'indépendance de la République de Guinée. Dès le prologue, Fodéba Kéita présente « Minuit » en ces termes : « Minuit ! C'est tout ce qui gémit, tout ce qui pleure, car Minuit est aussi la tragédie du Mandingue. » (1994, 59). La trame de l'œuvre transporte le lecteur-spectateur en 1892, c'est-à-dire au début de la pénétration coloniale, « dans le cercle de Siguiri au cœur du vieux pays mandingue » (Kéita 1994, 60). Alors que « tout chantait la vie » (Kéita 1994, 60), nonobstant l'occupation administrative et militaire française, la tranquillité harmonieuse de cette région est déchirée par un meurtre non élucidé et dont le présumé coupable est d'office désigné : le jeune homme Balaké, que tous admiraient pour sa bravoure et son exemplarité :

Malheureusement, une nuit, un sous-officier blanc fut assassiné à proximité de la case de Balaké. Un complot s'ourdît aussitôt contre lui et, un soir, alors qu'il présidait une fête organisée en son honneur dans le carré des Camara, le perfide interprète vint l'appeler de la part de la part du grand chef.

Balaké était jugé et condamné à mort. (Kéita 1994, 61)

Le 30 septembre 1892, à Minuit.

À minuit, dans la vaste plaine qui s'étend derrière Siguiri, une petite salve retentit et Balaké tomba, froid, face à son village... (Kéita 1994, 63)

Quant à la deuxième, « Aube africaine », elle représente le sort tout aussi tragique de Naman le cultivateur, fiancé de Sona, devenu héros de guerre, et qui finit victime des balles assassines des colons :

C'était l'aube. Nous étions à Thiaroye-sur-Mer au cours d'une grande querelle qui nous opposait à nos chefs blancs de Dakar, une balle a trahi Naman. Il repose en terre sénégalaise. (Kéita 1994, 84)

Fodéba Kéita a fait de ces deux œuvres majeures des tragédies en liant la violence absurde des colons et l'innocence de leurs victimes noires. Par ce choix dramaturgique, il

brise pour la première fois le cycle comique dans lequel s'était enfermé du théâtre de Ponty. Avec et à partir de Fodéba Kéita, la rupture esthétique et idéologique d'avec ce théâtre devient totale. Ce n'est plus seulement la virulence du discours contre la colonisation qui fait fondamentalement la nouveauté de son théâtre, c'est aussi et surtout les transformations structurelles qu'il y introduit.

Tout d'abord, au plan architectural, on remarque l'élimination des tableaux. Ceux-ci sont remplacés par la musique de cora, de guitare ou de balafon qui scande le discours. La musique cesse d'être un élément d'assaisonnement pour jouer le rôle de chœur tragique et d'agent rythmique (Aristote, 49b 24-26). C'est elle qui impulse le ton et le temps de la parole : celle-ci prend place quand la musique s'arrête et s'arrête quand la musique reprend son droit. Les deux œuvres se rejoignent dans cette succession rythmée de musique et de parole. La danse est l'autre élément caractéristique de la dramaturgie de Fodéba Kéita. Ajoutée au théâtre, elle l'absorbe totalement. En imbriquant histoire et danse, de surcroît la danse sacrée du Douga, Fodéba Kéita transforme subtilement le théâtre en un théâtre-danse.

Il est vrai que le théâtre reste, sur toutes les scènes, une histoire et que celle-ci peut se charger des histoires particulières des peuples qui le pratiquent. Il n'en demeure pas moins chez Fodéba Kéita qui présente, dans « Minuit » et « Aube africaine », la tragédie du peuple mandingue. Toutefois, dans l'une et l'autre œuvres, l'histoire ne revêt pas un caractère autonome et prépondérant sur les autres composantes dramaturgiques. Bien au contraire, elle est mise, chaque fois, au service d'une autre grandeur : l'écriture musicale et chorégraphique. Cela est si prégnant dans ces deux œuvres qu'on peut en déduire que les spectacles de Fodéba Kéita sont, eux aussi, enfantés par l'esprit de la danse et de la musique à l'instar de la tragédie grecque antique. Musique et danse, en effet, sont le cœur et l'essence de la création théâtrale de Fodéba Kéita. Par exemple, dans l'œuvre « Minuit », c'est d'abord la musique qui parle. C'est elle qui reflète en premier lieu l'état d'âme du peuple mandingue suite à la tragédie de Thiaroye :

Musique : MINUIT

Ami ! Fais geindre les cordes de la guitare pour que revive le touchant souvenir de Balaké et de sa belle. Qu'au royaume des ombres, ils sentent notre compassion. Ils reposent toujours dans la grande plaine herbeuse qui aujourd'hui a porté leur nom. (Kéita 1994, 65)

La parole poétique vient en second lieu comme le commentaire de la musique jouée et de la danse exécutée sur scène. C'est ce que confirme la didascalie inaugurale de « Minuit » :

Au lever du rideau, dans une case mandingue, jeunes gens et jeunes filles causent autour d'un feu de bois. Un griot guitariste joue « Minuit ». Un autre commente l'air. (Kéita 1994, 59).

Le lecteur-spectateur est alors inséré dans une relation triangulaire des arts (musique-danse-poésie). Cette configuration triangulaire des arts a pour sommet la danse, cependant que la musique et la poésie forment la base du triangle artistique, c'est-à-dire en somme du théâtre africain de Fodéba Kéita. Saisir l'idée du théâtre, au sens de Fodéba Kéita, cela revient en définitive à comprendre la relation triangulaire qui se déploie sur la scène entre la poésie, la musique et la danse. Une telle idée de théâtre constitue indubitablement une nouveauté dans l'univers artistique africain. Ce jeu lié de la poésie, de la musique et de la danse donne alors au théâtre de Fodéba Kéita l'allure d'une

poétique de la danse-théâtre ou encore d'un théâtre-ballet comparable à l'expérience du théâtre-danse de Pina Bausch.¹

Au plan politique et idéologique, Fodéba Kéita se sert de son théâtre africain pour affranchir le théâtre et l'Afrique de l'impérialisme culturel, de l'idéologie colonialiste occidentale. Ce qui fait dire à Bruno Gnaoulé-Oupoh :

Kéita Fodéba a donné le ton d'un renouvellement de la création dramatique à un moment où le théâtre africain d'expression [française²], enfermé dans l'état idéologique de la culture franco-africaine, qui était véritablement à bout de souffle. (Gnaoulé-Oupoh 2000, 141)

Et si Fodéba Kéita retourne à l'Afrique ancestrale, les raisons qui le poussent à explorer le bassin culturel africain s'opposent à celles qui ont gouverné la pratique du théâtre franco-africain de William Ponty. « À la base de cette initiative se trouvent une réflexion profonde sur l'art dramatique africain, et une volonté de mettre en valeur ses qualités scéniques et sa spécificité », déclare Bruno Gnaoulé-Oupoh (2000, 141). Fodéba Kéita entendait satisfaire à un souci d'« authenticité » (Kéita 1994, 9). Ce qu'il nomme ainsi n'est pas seulement « synonyme de réalité », il faut y voir aussi le rejet de l'inauthenticité caractérisant au plus haut point le théâtre de Ponty. Alors que la majorité des meneurs du théâtre africain ont privilégié l'option de la collaboration, voire de l'assimilation culturelle, Fodéba Kéita se détache en empruntant un chemin de traverse qui le conduit à fonder une nouvelle forme de théâtre qu'il baptise, non sans raison : « le théâtre africain de Fodéba Kéita ». Ce changement de nom impliquait un changement radical et de la forme et du sens du faire-théâtre en Afrique et par l'Afrique.

Pour traduire en acte sa recherche d'authenticité, Fodéba Kéita établit un équilibre entre l'idée du théâtre et le « folklore » africain. Cette folklorisation du théâtre n'est nullement le signe de sa dégradation, voire de sa dénaturation, mais celui de son élévation à la dignité d'un art africain authentique. L'art colonial qu'était le théâtre africain est ainsi racheté et africanisé, désenvoûté de l'esprit de Ponty. En imposant un style de création français et un contenu traditionnel fixe aux créations dramatiques africaines, Ponty a littéralement empêché l'esprit de la créativité dramaturgique. Aussi, par sa révolte, Fodéba Kéita ouvre la voie d'accès à cette créativité dramaturgique qu'aucun artiste africain n'avait le droit d'emprunter. Dans cette voie, il n'est pas question de rejeter l'Afrique pour l'Occident, encore moins celui-ci pour celle-là. Au contraire, l'artiste guinéen se sert d'un art occidental pour exprimer l'être africain. Ainsi Gnaoulé-Oupoh lui fait-il dire :

J'ai très vivement senti qu'en Afrique noire, qu'il s'agisse de sculpture, de gravure, de danse, l'homme se révèle, révèle le plus profond de sa vie intérieure : on chante aussi bien pour dire merci, on danse quand on est content, mais on danse aussi pour signifier sa douleur, ses soucis ou une prière. On bat du tam-tam pour marquer sans doute un rythme, mais on l'utilise aussi pour parler aux autres hommes et diffuser des nouvelles, dire des louanges ou dialoguer avec des paysans piochant la terre. (Gnaoulé-Oupoh 2000, 139)

C'est cette manière de légitimer une nouvelle pratique théâtrale africaine en s'appropriant l'expérience occidentale acquise au Sénégal et s'adossant sur sa parfaite

¹ Sarah Andrieu (2014, p. 92) parle, quant à elle, de danses « amalgamées et théâtralisées ».

² La précision est nôtre.

connaissance des pratiques scéniques endogènes qui consacre la marginalité dramaturgique de Kéïta. Son théâtre marque dès lors une seconde tentative, moins timide que celle de Gadeau, de défaire le théâtre africain en général de l'esprit de Ponty (Kotchy 1971, 46), en proposant des spectacles plus libres d'une Afrique authentique, remettant ainsi en circulation les valeurs de civilisation du monde africain francophone étouffées par la colonisation. Ce faisant, il donne à son théâtre un caractère engagé qui manquait jusque-là à l'ensemble du théâtre africain. Ce qu'atteste Barthélemy Kotchy lorsqu'il dit du Guinéen : « De dramaturge descriptif, il devient militant » (1971, 47). Ce changement significatif fait dire encore à Kotchy : « Désormais, Kéïta Fodéba redonne vie et sens au théâtre africain » (1971, 48).

Dans l'esprit de Fodéba Kéïta, l'invention est la matérialisation scripturale et scénique du refus de tout ordre dramaturgique inauthentique avant d'être une étincelle de nouveauté embrasant l'univers théâtral et culturel. Même si son œuvre est brutalement arrêtée par son assassinat en 1968, Fodéba Kéïta a tout de même réussi à faire compter sa voie, et même sa voix, en matière théâtrale, en césurant l'histoire du théâtre africain.

La marginalité et la césure de l'histoire théâtrale africaine

À l'instar du théâtre de l'enfance et du théâtre de marionnettes en France, le théâtre marginal africain conforte l'idée que se fait Douailler de la constante possibilité du théâtre, même dans des milieux improbables et tenus qui laissent *a priori* peu de place à la dignité de l'artiste et à sa liberté créatrice. Ainsi, dans le sillage de Gadeau et de Kéïta, d'autres dramaturges d'Afrique font-ils leur entrée dans l'histoire théâtrale africaine francophone en l'imprégnant de multiples tentatives alliant la nouveauté esthétique et la marginalité inventive. Leurs initiatives respectives renforcent le statut de la marginalité comme « *l'arbiter novarum rerum* [l'arbitre du nouveau] » de la dramaturgie africaine (Benjamin 2000b, 61). Deux expériences en cours justifient cette hypothèse : le théâtre rituel moderne de Marie-José Hourantier et les dramaturgies africaines contemporaines.

Aux yeux d'Hourantier, l'ordre esthétique et idéologique nouveau qu'implique toute invention artistique ne peut être instauré dans le contexte africain qu'au prix d'une renaissance du théâtre africain sous la forme du théâtre rituel moderne (Hourantier 1984, 12). Le disant, elle dissocie clairement sa conception et sa pratique du théâtre de celles qui font autorité en Afrique et au sein de la diaspora africaine et qui réduisent le théâtre africain à une simple « arme de combat » (1984, 7). Sa démarche esthétique s'inscrit dans la droite ligne du théâtre marginal ouvert par Gadeau et Kéïta qui voyaient dans le refus de l'ordre de Ponty le nouvel espace dramaturgique sérieux et digne de l'Afrique combattante, dédié au dialogue égalitaire entre les pratiques culturelles d'Afrique et d'Occident.

Dans la vision d'Hourantier, le théâtre rituel moderne est à la société africaine moderne ce que le rituel traditionnel est à la société africaine du passé. Aussi le théâtre conçu et pratiqué par Hourantier se veut-il à la fois « une expression dramatique authentiquement africaine, celle d'un peuple, d'un pays, d'une culture » et l'amorce d'un « théâtre élevé au rang de l'universel » (Hourantier 1984, 17). Son invention consiste à savoir tirer ou savoir-faire un théâtre à partir d'une réalité non théâtrale, en l'occurrence le rituel africain. En plus de l'emprunt de la technique du rituel qui enchaîne un ensemble d'actes, d'images et de « langages codés » (Hourantier 1984, 20), pour assurer une bonne réception au théâtre rituel moderne et lui assigner une fonctionnalité sociale, Hourantier lui transfère également l'efficacité reconnue au rituel par la communauté, lorsque celle-ci est en crise :

En devenant théâtre, le rituel moderne s'imposera de désacraliser, de démystifier, de montrer la technique. Il s'imposera aussi de lever l'interdit sur certains problèmes sociaux et existentiels. Tout ce que la société tait, refuse, il se propose de l'exposer, de l'analyser. Si le dialogue est certes coupé avec le numineux, les différents plans de l'humain et du divin, on correspondra avec le monde de l'imaginaire seul capable d'expliquer et de poser les problèmes engendrés par la société, puis l'on entamera une confrontation entre l'homme et son subconscient. (Hourantier 1984, 13)

En instituant le théâtre rituel moderne comme la forme désacralisée et esthétisée des anciens rituels d'initiation, Hourantier en a fait subséquemment la réponse appropriée de l'Afrique à la crise existentielle qu'elle traverse depuis l'avènement du colonialisme. Ce faisant, Hourantier transforme le théâtre africain, né de la colonisation, en un instrument privilégié de la lutte anticoloniale et de la restauration de la dignité de l'Afrique. Aussi son théâtre rituel moderne prend-il la forme d'un théâtre en temps de crise : une crise à la fois esthétique, culturelle, idéologique, politique, historique, etc.

Dans les dernières œuvres d'Hourantier, le parcours initiatique est représenté comme un processus intérieur de connaissance de soi, de réinitiation et de réinitialisation de soi. Cette descente en soi est indispensable et efficace pour permettre aux personnages et, à travers eux, à la collectivité qui accueille ces œuvres d'affronter les dangers inhérents à la vie. Dans *La voie d'Abla Pokou*, ce processus est suivi par Abla Pokou qui prend le chemin de l'exil vers l'autre rive pour y fonder le royaume baoulé. Dans *Je suis un morceau mal coupé*, c'est la jeune Sara qui doit se mettre en route pour rejoindre Niamey-la-coquette afin de raccorder son présent à son passé. Sara, l'autre moitié de la reine Saraounia, a besoin de parcourir le chemin de son initiation pour retrouver sa part ou moitié perdue, car elle est un morceau mal coupé par l'histoire personnelle et collective. Dans *Si le buffle m'était conté*, Kolonkan et Sunjata marchent en tandem vers Niani, la capitale du pays mandingue, pour reprendre le pouvoir que détient l'usurpateur Soumaoro. Le couple Kolonkan-Sunjata doit parcourir ce chemin initiatique de retour vers Niani et ainsi apprendre l'exercice de la « mansaya », l'art de gouverner. Hourantier montre ainsi que même l'exercice démocratique du pouvoir africain nécessite une initiation dans et par le théâtre. Un tel théâtre n'est pas coupé de l'histoire ; il est à son service comme le médecin au chevet d'un grand malade. Il se nourrit même de l'histoire pour proposer des figures nouvelles et inspirantes à la nouvelle génération d'Africains.

Ce rapport du théâtre rituel moderne à l'histoire et aux crises existentielles se confirme en dernier ressort dans et par le spectacle *Madame Marguerite*, que met en scène Hourantier à partir d'un texte écrit par le dramaturge Brésilien Roberto Athayde.³ Il s'agit d'un long monologue mêlé chants et de danse, le tout porté par l'actrice Wendyam jouant le rôle de Madame Marguerite, une institutrice extravagante tant dans son discours que son agir. La pièce expose d'une manière très crue, à travers l'autorité excessive et agressive d'une enseignante presque folle à l'égard de ses élèves constitués du public, toute la violence qui caractérise la société moderne. Le personnage éponyme, Madame Marguerite, est à la fois la victime et l'instrument de cette violence inouïe de la société contemporaine. Ses cris, ses danses, ses sauts, son corps projeté à terre et son enseignement déroutant concourent à rendre ce spectacle à la fois comique et tragique. Et si Hourantier expose si vivement la violence dont elle caricature les manifestations et les effets au sein de la société en général, dans le milieu scolaire en particulier, c'est précisément pour ouvrir le débat et procéder à un exorcisme libérateur. Par exemple, la

³ Ce spectacle a été présenté le 3 février 2025 au théâtre-laboratoire du Bin Kadi So, devant des étudiants de la Licence 2 des Arts du spectacle de l'Université Félix Houphouët-Boigny, dans le cadre du cours de « lecture et critique du spectacle théâtral ».

division, dit Madame Marguerite, est la base de toutes les sociétés. Il n'y a que des sociétés divisées. Or, reconnaître et dénoncer cette division, c'est en partie la vaincre et œuvrer à son éradication prochaine. On découvre alors qu'une pièce de théâtre rituel moderne n'a rien à voir avec des rituels communautaires traditionnels, des incantations magiques de désenvoutement, encore moins avec des pratiques de charlatans, de féticheurs ou de lanceurs de sorts. Au contraire, la mise en scène de *Madame Marguerite* par Hourantier présente du théâtre rituel moderne l'allure d'un théâtre total articulant parole, corps, danse, musique, dans un décor simple fait d'un squelette humain, d'un tableau, d'un bureau d'enseignante. Elle est ordonnée à la réparation et à la restauration de l'harmonie sociale et du bien vivre-ensemble.

Au total, au cœur de l'invention qui se joue dans le théâtre rituel moderne de Marie-José Hourantier, se pose la question cruciale de l'apport de l'Afrique pour faire du théâtre, non plus un art dramatique exclusivement occidental, mais un nouvel art universel, possible pour tous, s'exprimant dans et avec toutes les cultures. À ce propos, le théâtre rituel moderne africain d'Hourantier est une façon pour le théâtre de manifester, c'est-à-dire de traduire en acte sa capacité de s'adapter à toutes les scènes qui lui sont offertes, à tous les publics et à toutes les formes de jeux, même ceux de l'Afrique contemporaine, sans perdre de son essence encore moins de sa dignité.

Créer en fonction de son africanité itinérante ou mouvante au souffle de l'histoire, telle est la ligne de démarcation qui isole, mais sous un mode différent d'Hourantier, les auteurs des nouvelles dramaturgies africaines qui émergent sur la scène internationale à partir de 1990. Le signe visible de leur marginalité consiste dans le lien qu'ils tissent entre la manière de comprendre l'africanité comme une « traversée » culturelle et sa transcription esthétique dans des œuvres artistiques. Cette nouvelle africanité exploratrice de nouveaux horizons culturels, et non plus figée dans un passé idéalisé, prend figure avec des auteurs tels le Tchadien Koulsy Lamko, le Togolais Kossi Efoui, l'Ivoirien Koffi Kwahulé, le Congolais Caya Makhélé. Sylvie Chalaye les désigne comme des auteurs de la « traversée » ou de l'« entre-deux identitaire », car ils refusent de se laisser enfermer dans une définition qui réduirait leur identité artistique et culturelle (Chalaye 2004,16).

S'il est incontestable, en effet, que ces auteurs ont bel et bien bâti des approches nouvelles de la dramaturgie africaine, force est toutefois de souligner que leurs créations ne sont ni tout à fait africaines ni tout à fait occidentales. D'ailleurs, ce théâtre nouveau africain qu'ils construisent est l'expression du « je » du dramaturge, de ses expériences du monde, de ses traumatismes, de ses aspirations, de sa vie prise en pleine traversée depuis l'Afrique vers l'Europe.

Au demeurant, les dramaturgies nouvelles fondées sur une esthétique de la traversée, de l'entre-deux, de la suspension entre deux mondes consolident, suivant des modalités particulières, la possibilité du théâtre marginal inauguré par Gadeau et Kéita (Chalaye 2004, 24). Si ceux-ci ont choisi de construire une esthétique théâtrale innovante en la rendant résolument africaine et désaccouplée de l'Occident, les auteurs contemporains, quant à eux, conçoivent et pratiquent cette marginalité théâtrale en se déconnectant du cadre restreint de l'expérience culturelle et humaine de l'Afrique. Ainsi leur marginalité trouve-t-elle son fondement dans la libre revendication de leur « hybridation culturelle » (Chalaye 2004, 24). Et qui plus est, ce fondement nouveau de l'invention théâtrale africaine, Chalaye la pose non pas comme un accident de l'histoire, mais comme la seule voie de salut du théâtre africain :

Les expressions africaines sont dans l'obligation historique de se penser en dehors du continent, de se penser au monde, et non plus à la terre. Elles retournent l'éradication culturelle héritée de la colonisation en une force d'invention et de créativité qui a

aujourd'hui la prétention d'aller au-devant d'un public universel pour lui faire partager une aventure humaine. (Chalaye 2004, 29)

Cette nouvelle donne dramaturgique africaine se confirme dans des propositions scéniques plus récentes d'auteurs émergents comme l'Ivoirien Souleymane Sow et le Burkinabè Aristide Tarnagda, bien que ces derniers soient encore enracinés en Afrique.⁴ Leurs contributions respectives s'inscrivent dans la droite ligne de la dramaturgie africaine de la marginalité ouverte par Gadeau et Kéïta. Aristide Tarnagda, en particulier, à travers son spectacle, *Tu dis PDI*, présenté à l'ouverture des Récrcéâtrales de 2024 à Ouagadougou, déjoue les règles traditionnelles de la création théâtrale. Du moins fait-il de cette œuvre une irruption du théâtre dans une scène de vie ordinaire de personnes déplacées internes, ayant fui les violences terroristes et pourtant décidées à supporter avec résilience le poids écrasant de cette violence. Compte tenu de ce fort ancrage de la pièce dans la vie ordinaire de la communauté, l'auteur soutient qu'il s'agit moins d'un spectacle que d'« un acte de solidarité » à l'égard des personnes déplacées internes (PDI). Pour ce faire, Aristide Tarnagda réinvente l'acteur précisément en puisant dans le lot des personnes effectivement éprouvées par la violence terroriste, donnant ainsi à celles-ci l'occasion de jouer leur vie et d'exorciser leur mal en le jouant publiquement.

Par ailleurs, dans ce spectacle de Tarnagda, très peu de paroles s'entendent : l'histoire ou *muthos* semble reléguée au second plan. Ce qui est projeté en avant de la scène, c'est le corps saisi sous différents angles de mire. La scène, remarquable par son étendue qui symbolise le territoire national burkinabè meurtri par le terrorisme, est entièrement livrée au jeu des corps : le corps circulant tel l'air, le corps courant partout sur la scène, le corps traversant la scène ou la bordant, le corps masqué, le corps sans vie traîné par terre, le corps sans vie porté sur l'épaule, le corps de la femme, le corps de l'homme, le corps âgé, le corps de l'enfant devenu terroriste, le corps absent d'Ibrahim, le corps rêvé du frère toujours attendu, le corps-tombeau, réservoir des traumatismes et des tragédies causés par la violence terroriste, etc. *Tu dis PDI*, c'est aussi le spectacle du corps dansant, du corps laborieux voué aux travaux champêtres et défiant la violence qu'il subit injustement, le corps encore livré aux tâches quotidiennes et ménagères, le corps en fête. Ce spectacle, qui dit la solidarité du théâtre à l'égard de ceux qui subissent la violence, redéfinit la forme et la fonction du théâtre dans l'Afrique contemporaine en proie à toutes les vicissitudes de l'histoire.

Au regard de cette pièce de Tarnagda, on peut donc dire que la marginalité n'est pas seulement une loi non écrite qui gouverne quelques créations théâtrales comme celles de Gadeau et de Kéïta. Sa validité épistémologique s'étend à d'autres expériences créatrices dans lesquelles continuent de se jouer l'avenir et la possibilité du théâtre africain. Elle offre en cela une clé de lecture et de compréhension de la pluralité des initiatives dramaturgiques passées ou en cours dans le contexte africain. Elle permet notamment de confirmer l'idée de Suzie Suriam selon laquelle « tout théâtre digne de ce nom est multiple, protéiforme » et, partant, « Il se réinvente sans cesse, surprend et parfois dérange par sa trop grande vivacité et originalité » (Suriam 2002, 9).

En raison des conditions historiques et esthétiques qui ont présidé à la naissance et à la pratique du théâtre africain et qui tendent à nier l'existence de celui-ci, de l'influence culturelle continue de l'Occident sur l'Afrique et, finalement, du caractère protéiforme du théâtre en lui-même, il ne reste plus aux artistes africains que la volonté et la capacité de la marginalité pour construire une véritable identité esthétique, culturelle et politique du

⁴ Le vendredi 17 octobre 2025, Souleymane Sow a présenté sa mise en scène de *La poupée barbue*, une pièce écrite et publiée en 2018 par le dramaturge camerounais Édouard Elvis Bvouma.

théâtre africain francophone. En cela seul se définit pour eux l'invention théâtrale. Ainsi la marginalité se pose-t-elle comme une nécessité impérieuse, voire la condition *sine qua non* du renouvellement profond de la création dramaturgique africaine francophone. Elle n'oriente pas définitivement la création théâtrale africaine. Au contraire, elle la libère de tout ordre ancien qui le détermine et l'« ouvre à tout vent » (Hourantier 2024, 31), de surcroît au vent qui souffle aujourd'hui même (Brecht 1986, 8). Elle fait repenser l'invention théâtrale africaine à partir des lignes de démarcation qui le traversent et qui conduisent toutes d'un centre provisoire vers des horizons périphériques jusque-là inexplorés.

Tout comme le tragique surgit de l'ordre mythique sans le répéter, la marginalité laisse au théâtre africain la possibilité de prendre appui sur tout ce qui peut lui être nécessaire, peu importe alors que ce "tout" vienne d'ici ou d'ailleurs, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui. Si le premier pas constitutif d'un théâtre en Afrique noire francophone se justifie pleinement en raison de l'héritage occidental qu'est le théâtre dans l'espace culturel africain, il reste à souligner qu'il est en réalité un geste éminemment mimétique qui peut se traduire par l'équation $A = A'$. Cela, en raison de sa proximité évidente avec l'esthétique occidentale (Traoré, 2017, 42). Ce premier modèle du théâtre africain n'est, en réalité, qu'un succédané de théâtre africain. Comme tel, il appelait de toute urgence la véritable invention théâtrale africaine qui, selon l'expression de Walter Benjamin (2000c, 433), constitue la véritable exception dans un état d'exception, dans la mesure où il revendique son identité propre tout en participant d'une égale dignité avec tout autre théâtre.

En tout état de cause, l'invention théâtrale africaine repose sur un travail d'élucidation, voire une épuration constante de ses formes de telle sorte à faire advenir de nouvelles formes et de nouveaux espaces dramaturgiques (Ivernel 2022, 42-43). Ce travail d'élucidation abattu par différentes générations de dramaturges africains francophones a permis le passage de l'équation dramaturgique initiale $A = A'$, à une nouvelle équation dramaturgique $A = B$. Et dans cette nouvelle équation dramaturgique, A désigne « l'ensemble de ce qui mérite de porter le nom de "théâtre" » tandis que B renvoie au théâtre africain dans sa forme sauvée et épurée (Douailler, 140). Cette dernière forme théâtrale africaine signifie l'élévation de ce théâtre à une égale dignité avec tout autre théâtre en face duquel il se trouve pose.

Conclusion

Posture esthétique et idéologique se déployant au sein et même au-delà de la période coloniale, la marginalité est un principe créatif grâce auquel des dramaturges africains de différentes générations ont rendu possibles de nouvelles dynamiques théâtrales là où il n'en était pas encore apparu. Pour ce faire, ils ont employé des mécanismes originaux avec lesquels le théâtre africain ne s'était jamais exprimé jusque-là. Les diverses expériences théâtrales africaines au sein desquelles elle a été saisie ont ainsi confirmé l'idée que la marginalité est une voie de possibilité et de crédibilité de l'invention théâtrale africaine francophone. Mieux, elles accèdent la marginalité comme une voie royale d'accès à l'universalité théâtrale, sans pour autant réduire celle-ci à une uniformité théâtrale. Le nombre et la diversité de ces expériences dramaturgiques interrogées attestent de surcroît la fécondité esthétique et idéologique de la marginalité en ce qu'elle fait jaillir en Afrique noire francophone ou à partir d'elle un faisceau, voire un spectre de possibilités de théâtrales qui circulent dans le monde. Dans cette perspective, la marginalité se précise comme un puissant principe créatif du pluriel artistique. Partant, elle participe de la décolonisation du théâtre par le pluriel, comme l'a voulu et pensé Souleymane Bachir Diagne (2017) à propos de la philosophie, elle aussi à décoloniser,

voire à déseuropéaniser par le pluriel. Certes, il ne s'agit pas de déseuropéaniser le théâtre pour le rendre africain, mais de le laisser ouvert et réceptif à toutes les possibilités de réformes. Un tel théâtre marginal et universel répond à la soif d'un public de plus en plus croissant qui désire voir du théâtre, et non plus seulement du théâtre africain ou occidental, c'est-à-dire voir ce que chaque peuple, à travers sa culture, ses choix esthétiques et idéologiques, son histoire et ses aspirations profondes, est capable de faire du théâtre aujourd'hui.

La marginalité est une ressource, une disposition essentielle, un état d'esprit qui, disposant l'artiste à la liberté intérieure, lui permet d'oser le renouvellement effectif et qualitatif dont a besoin la création théâtrale africaine pour conquérir un droit entier de cité sur la scène internationale. Elle inspire aux artistes africains une révolte légitime qui les pousse hors des sentiers battus de la dramaturgie. Le théâtre qui en découle devient alors un des lieux et une des formes possibles de l'écriture africaine de soi comme citoyen à part entière du monde (Mbembé 2000).

En définitive, l'approche théorique et même pratique de la marginalité théâtrale africaine confirme le concept de la marginalité tel que construit par Walter Benjamin. La recherche de la nouveauté révolutionnaire sur laquelle le philosophe allemand fonde ce concept et qui oblige l'artiste marginal à partir de zéro, à faire table-raz du passé, justifie alors toutes les révoltes et les prises de risques ayant amené les dramaturges africains francophones à partir de la marge, en l'occurrence des crises historiques, esthétiques et identitaires qui secouent continuellement l'Afrique, pour faire apparaître sur la scène internationale un autre théâtre africain. Ces initiatives assument toute leur originalité comme si aucun point de départ n'avait jamais existé avant celles qu'elles instituent. Ce faisant, elles ne considèrent plus le point de départ existant comme une exigence ou un impératif esthétique, mais plutôt comme une simple contingence esthétique : le dramaturge qui le veut peut, à tout moment et d'un seul geste décisif, se libérer de la force d'attraction du centre et ainsi créer une constellation, voire une pluralité de centres. Si les œuvres de Gadeau et de Kéita inaugurent ce nouveau soi dramaturgique africain, les nouvelles dramaturgies africaines, bourgeonnant à travers le monde, sous des formes éclatées et originales, en sont définitivement que le prolongement et la confirmation, au stade actuel de la pratique du théâtre africain.

Kouamé Gérard YAO

Bibliographie

Amon d'Aby, François-Joseph. 1988. *Le théâtre en Côte d'Ivoire des origines à nos jours*. Abidjan : CEDA.

Andrieu, Sarah. 2014. « Les valeurs de la création chorégraphique ouest africaine ». *Volume ! – Recherches sur les musiques populaires* 10 (2) : 89-111.

Aristote. 1980. *La Poétique*. Paris : Seuil.

Benjamin, Walter. 2000a. *Œuvres I*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter. 2000b. *Œuvres II*. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter. 2000c. *Œuvres III*. Paris : Gallimard.

Biet, Christian et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard.

Brecht, Bertolt. 1963. « Davantage de bon sport ». In *Écrits sur le théâtre*, Paris : L'Arche.

- Chalaye, Sylvie. 2011. « Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone ? ». *Africultures* 83 : 18-29.
- Chalaye, Sylvie (dir.). 2004. *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Douailler, Stéphane. 2022. « Sur la constante possibilité du théâtre, et sur les marionnettes ». *Le Télémaque* 61 : 125-145.
- Gnaoulé-Oupoh, Bruno. 2000. *La littérature ivoirienne*. Paris : Karthala.
- Hölderlin. 1998. « Remarques sur Œdipe ». In *Œdipe le tyran*. Paris : Christian Bourgeois.
- Hourantier, Marie-José. 2024. *Si le buffle m'était conté. Apprivoiser le buffle, réveiller le dragon*. Paris : L'Harmattan.
- Hourantier, Marie-José. 2022. *La voie d'Abla Pokou*. Paris : AlfABarre.
- Hourantier, Marie-José. 2021. *Je suis un morceau mal coupé*. Paris : AlfABarre.
- Hourantier, Marie-José. 1984. *Du rituel au théâtre-rituel. Contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Paris : L'Harmattan.
- Ivernel, Philippe. 2022. *Walter Benjamin. Critique en temps de crise*. Paris : Klincksieck.
- Rosenzweig, Franz. 1982. *L'étoile de la rédemption*. Paris : Seuil.
- Kéita, Fodéba. 1994. *Aube africaine et autres poèmes africains*. Paris : Présence Africaine.
- Kéita, Fodéba. 1957. « La danse africaine et la scène ». *Présence Africaine* 14/15 : 202-209.
- Kesteloot, Lilyan. 1971. « Les thèmes principaux du théâtre africain moderne ». In *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*. Paris : Présence Africaine.
- Kotchy, Barthélemy. 1971. « Évolution historique et caractère du théâtre contemporain ». In *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*. Paris : Présence africaine.
- Mbembe, Achille. 2000. « À propos des écritures africaines de soi ». *Politique Africaine* 77 : 16-43.
- Suriam, Suzie. 2002. « Couleurs de la scène africaine. Présentation ». *L'Annuaire théâtral* 31 : 9-11.
- Touré, Aboubacar Cyprien. 2014. *La griotique, mémoires et réflexions*. Paris : L'Harmattan.
- Traoré, Dominique. 2017. *Introduction au théâtre moderne et contemporain en Afrique noire francophone : histoire et théories*. Abidjan : EDUCI.
-