



WITOLD WOŁOWSKI

Université Catholique de Lublin Jean-Paul II

 0000-0003-2393-8782

RENATA JAKUBCZUK

Université Maria Curie-Skłodowska, Lublin

 0000-0003-4692-0729

Kwahulé et Tarnagda : le théâtre africain entre le stéréotype et l'originalité

Kwahulé and Tarnagda :
African theater between stereotype and originality

ABSTRACT: After a short presentation of theatrical definitions of stereotypes, this article offers an hermeneutic study, focused on the elements of stereotypes and strategies of de-stereotyping in two contemporary African plays : *Bintou* (1997) by Koffi Kwahulé and *Les Larmes du ciel d'août* - *Tears of the August sky* (2010) by Aristide Tarnagda. The analysis aims to demonstrate how Koffi Kwahulé et Aristide Tarnagda indulge, possibly unknowingly, in a subtle play with a cliché.

KEY WORDS: stereotypes, African theater, Koffi Kwahulé, Aristide Tarnagda

[...] de plus en plus, nous sommes pas connus nous-mêmes [sic]. Je parle de l'Afrique, du Bourkina ; c'est une parole, c'est la même que j'envoie et je dis aux autres : me voilà, regardez-moi tel que je suis. Car on déconstruit les clichés et les images qui sont construits depuis très longtemps, car nous n'étions pas là, notre parole n'était pas invitée, n'était pas véhiculée, ne voyageait pas.

Tarnagda in : JAPHET, 2016 : 2

Depuis un certain temps, on observe un regain d'intérêt pour les recherches sur toute forme de clichés, poncifs, stéréotypes, etc.¹ Le paysage théorique qui s'étend devant nous est vaste et varié, souvent animé de tendances contradictoires.

¹ La bibliographie du secteur est richissime. Depuis les travaux fondateurs d'Amossy et Herschberg Pierrot jusqu'aux ouvrages collectifs plus ou moins récents (LEYENS e.a., 1994 ; GOULET, 1994 ; DURAND, 2004 ; BOYER, 2007 ; *Traits d'Union*), en passant par toute une nébuleuse d'articles, le domaine a fini par engendrer le terme de *stéréotypologie* – et donc, par dérivation, de *stéréotypologie* – utilisé par IEHL (2008).

Le dictionnaire Larousse² précise que le *cliché* est un terme péjoratif et le définit par des termes synonymiques : lieu commun, poncif, banalité (idée ou expression redite fréquemment et dans les mêmes termes, trop souvent utilisée). Quant au *poncif*, on retrouve de nouveau des synonymes : banalité, parole ou fait sans grand intérêt, généralité, idée reçue, lieu commun, cliché, stéréotype, copie, modèle déjà utilisé, dépourvu de toute originalité. Les dictionnaires généralistes s'arrêtent là, en brouillant un peu les pistes.

Il en est tout autrement des recherches plus approfondies où l'on adopte, face au stéréotype, des attitudes extrêmes (avec toutes les nuances possibles). Certains y voient presque un instrument épistémologique qui facilite l'accès à un savoir dissimulé et révélé par les images stéréotypées ou un tremplin de la créativité³ ; d'autres préviennent contre lui, en le considérant comme un facteur qui ne saurait qu'exercer une influence nocive dans le circuit de la communication⁴.

Or, la communication humaine, quelles que soient les conditions dans lesquelles elle advient, ne réussira probablement jamais à se défaire de simplifications, de résumés, de sommaires, de synthèses et de différents types de clichés qui en résultent. En effet, le stéréotype est toujours une réduction, un « zip », qui facilite l'échange autant qu'il le perturbe, mais il est aussi une sorte de prototype⁵ sociologique, politique, intellectuel, spirituel etc., et, par là, il peut indiquer le chemin d'une vérité. Du reste, chaque sujet, individuel ou collectif, qu'il le veuille ou non, est à la fois créateur, interprète et désintégrateur des clichés, et c'est – semble-t-il – dans cette triple perspective (création – réception – critique⁶) que l'on doit toujours examiner le phénomène de la stéréotypie.

L'Afrique, continent relativement lointain pour les civilisations occidentales, orientales et nordiques (malgré les puissants moyens médiatiques contemporains) est, en un sens, l'une des premières victimes des stéréotypes diffusés à travers le monde. Les grands conflits d'intérêts (mondiaux⁷) qui ravagent les pays africains en constituent l'une des principales raisons, mais les grandes disparités civilisationnelles et le caractère des mentalités locales n'y sont pas pour rien non plus.

² <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>>. Date de consultation le 18 octobre 2018.

³ BOUCHER (1974), LEYENS, YZERBYT, SCHADRON (1994), travaux réunis dans BOYER (2007), STOHLER (2009), NUNGYEN (2016) etc.

⁴ RIEUSSET-LEMARIÉ (1994), BOISAUBERT et RODER (2004). À propos du versant positif et négatif du stéréotype voir par exemple la discussion dans BUTLEN (2005).

⁵ Les effets de prototype sont évidents dans la cristallisation des stéréotypes. Cf. KLEIBER (1988).

⁶ Le problème de la dénonciation de la stéréotypie est abordé par RIEUSSET-LEMARIÉ (1994).

⁷ L'Afrique reste toujours un enjeu politique et économique, au lieu d'être un sujet autonome. On s'interroge de plus en plus souvent, dans ce contexte, sur la pertinence de la notion du postcolonialisme ; en effet, celle de néocolonialisme commence à se frayer le chemin (cf. SADOWSKA-GUILLON, 2010).

L'art africain, surtout le conte, le roman et le théâtre, avec leur jeu parfois très fin avec le cliché, sont un substrat très précieux pour la connaissance et le décodage de cette réalité complexe⁸ dont la lecture n'est pas toujours aisée à cause des écrans idéologiques et les distances qui nous en séparent, nous autres occidentaux.

Sans prendre part dans un débat théorique sur les convergences et les divergences terminologiques⁹, nous proposons une étude herméneutique, focalisée sur les éléments stéréotypiques et les stratégies de dé-stéréotypisation dans deux pièces contemporaines provenant de l'horizon africain pour montrer le subtile jeu avec le cliché auquel se livrent, peut-être partiellement à leur insu, Koffi Kwahulé et Aristide Tarnagda. Il convient de préciser d'emblée que l'on prendra en compte, et à titre d'exemple, une pièce de Kwahulé (BINTOU, 1997) et une pièce de Tarnagda (*Les Larmes du ciel d'août*, 2010).

Justifions tout de suite notre choix : les deux auteurs sont nés en Afrique Occidentale (Côte-d'Ivoire et Burkina Faso), les deux ont commencé à écrire dans leurs pays respectifs pour s'installer ensuite en France et poursuivre une carrière théâtrale dans l'Hexagone. En plus, Tarnagda a écrit sa première pièce dans le cadre d'un atelier d'écriture animé par Koffi Kwahulé, rencontre définie par Tarnagda comme « déterminante ». Une autre raison nous a poussés à mettre côte à côte les deux dramaturges, c'est le fait que les protagonistes de leurs pièces sont souvent les femmes et que les deux auteurs sont engagés dans la problématique féminine (HELUIN, 2015).

L'artiste ivoirien habitant depuis les années 1980 en France, Koffi Kwahulé « auteur rhapsode, en jazzman-dramaturge insuffle dans ses textes un esprit moderne loin des clichés exotiques de l'Afrique » (LE GUEN, 2016 : 10). On peut y trouver une certaine confrontation des deux mondes opposés : celui des ancêtres du continent noir et celui de la société occidentale, européenne/française en l'occurrence. Et c'est à travers les personnages féminins – surtout des fillettes et des jeunes femmes – que le dramaturge africain présente les problèmes universels de la société contemporaine. Toutes ses protagonistes ont vécu ou vivent un événement traumatique qui influence considérablement leur existence et provoque un malaise dont elles n'arrivent pas à se débarrasser. En commençant par Bintou (*Bintou*) qui fonctionne en marge de la société, passant par Jaz

⁸ Voir à ce propos le précieux ouvrage de SMITH (2010), ainsi que d'autres travaux de cet auteur. Voir aussi, dans une perspective plus théâtrale – WANSON (2008).

⁹ Dans ce contexte, nous restons traditionnels dans la mesure où nous considérons que dans la famille terminologique du stéréotype, les termes d'*idée reçue* et de *lieu commun*, synonymes idéologiques, s'opposent à ceux, plutôt langagiers, comme *poncif*, *topos rhétorique* etc. (AMOSSY, 1991). Le terme de *cliché*, on le sait, a évolué un peu autrement.

(*Jaz*), Superlove d'*El Mona*, P'tite-Souillure (*P'tite-Souillure*), Baby Mo de *La Mélancolie des barbares* ou Nema (*Nema*) – pour garder l'ordre chronologique de leurs apparitions respectives – elles n'ont pas de relations ordinaires avec les hommes. Tout au contraire, elles deviennent l'objet de leur agression : victimes d'excision, d'inceste, de viol, de prostitution, de maltraitance, de la soumission religieuse, ces femmes sont suffisamment fortes pour faire face à une société injuste, dominée par les hommes. Elles se placent à rebours du stéréotype des lois patriarcales, que ce soit en Afrique ou en France. Les femmes, même blessées profondément à travers leurs corps, se révoltent de considérer le corps féminin comme champ de bataille entre les hommes : celui qui domine ce corps, domine son adversaire. Koffi Kwahulé en est parfaitement conscient :

Ses textes traversent le corps, donnent à voir la chair et offrent une dimension sensuelle, souvent accompagnée d'humour. Musicale, proche du rythme tantôt haletant, tantôt saccadé du jazz, son écriture s'insinue dans les bas-fonds d'une humanité toujours mise en question en empruntant la voie du détour, de la métaphore ou au contraire celle de la satire et du fantasme burlesque¹⁰.

Bintou, la protagoniste de la pièce éponyme, une jeune adolescente de treize ans, « bonne à rien », « bonne qu'à blasphémer », « la dépravée », « la dame-au-couteau », une vraie « sorcière » (KWAHULÉ, 1997 : 6), une fillette qui échappe à l'ordinaire mais qui est bien digne de son prénom, « dépasse les limites [...] grâce à un état de transe qu'elle vit et partage avec les autres autour de son nombril, véritable autel » (LE GUEN, 2015 : 133). Or on remarque déjà au niveau anthroponymique un certain jeu avec les stéréotypes car Bintou vient du mot arabe *bint* et signifie « fille » ou « fille d'un homme »¹¹, tandis qu'en swahili, c'est une « chose » (LE GUEN, 2016 : 15). Néanmoins, à en croire Fanny Le Guen, dans les pièces de Koffi Kwahulé, « les héroïnes au corps violenté dépassent le statut d'objet dans lequel le discours des personnages, notamment masculins, les fige » (LE GUEN, 2013 : 123–124). Bintou serait plutôt un véritable actant-sujet du modèle proposé jadis par Anne Ubersfeld¹². Défiant toute forme d'autorité – parentale, familiale, scolaire, sociale, etc. – cette jeune fille se place à la tête d'un gang de rue constitué par trois garçons : Manu, le Français, Okoumé, un

¹⁰ <https://www.editionstheatrales.fr/auteurs/koffi-kwahule-73.html>. Date de consultation: le 10 mars 2019.

¹¹ <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-BINTOU.html>. Date de consultation: le 9 mars 2019. Sur un autre site : http://www.signification-prenom.net/signification_des_prenoms/prenom_BINTOU.html, on peut lire que Bintou possède une grande part de masculinité dans son type caractérologique, elle a notamment un sens du commandement très masculin. Elle est peu influençable, assez dominatrice, objective ; a quelque chose en elle de mystérieux, d'indéfinissable, qui attire et interpelle. De plus, il existe chez elle, un mystère qu'elle ne partage jamais complètement et qui la rend particulièrement fascinante.

¹² Cf. *Lire le théâtre I*, chapitre II « Le modèle actantiel au théâtre », p. 43–88.

noir africain et Kader, d'origine arabe. Ils sont tous beaucoup plus âgés qu'elle mais la suivent inconditionnellement. Kader l'explique ainsi : « Instinctivement, j'ai compris, en voyant sa beauté de fruit défendu, que je n'étais pas venu pour entrer dans un gang mais pour suivre, jusqu'aux falaises de l'absurde, une fillette de treize ans » (KWAHULÉ, 1997 : 15).

Le dramaturge détourne donc habilement le stéréotype d'un gang de banlieue formé par les membres d'une même nationalité ou, du moins, d'une même origine et dirigé par un « gros costaud » issu du milieu d'immigrants. Toute la pièce est focalisée sur une quête identitaire des immigrants ou de leurs enfants qui vivent dans un espace clos, une zone quasiment interdite aux autorités officielles, abandonnée à elle-même où la police n'entre pas et ne cherche pas à savoir. Après la mort de Bintou, Moussoba conseille à la famille de bien laver le sang et creuser la tombe à l'intérieur de la maison car « personne n'aura l'idée de fouiller à l'intérieur même de la maison » (KWAHULÉ, 1997 : 45–46). En effet, le groupe des Lycaons vit en liberté absolue sans aucune crainte de punition quelconque : Bintou [vs] Samiagamal met le feu à son lycée, Okoumé [vs] Blackaout roule à toute vitesse en sens interdit sur l'autoroute, et plus encore, il tue un homme dans un Macdo parce qu'il « n'arrête pas de mater Bintou » (KWAHULÉ, 1997 : 19), Kader [vs] Kelkhal est dealer des drogues et il ne le cache pas...

Pourquoi ces jeunes hommes se soumettent aux ordres d'une fillette de treize ans ? Et d'autres n'attendent qu'un moindre geste de son petit doigt pour pouvoir la suivre ? La réponse semble être évidente : Bintou est l'incarnation du pouvoir sexuel à travers lequel elle domine totalement les hommes. D'un côté, nous avons affaire ici avec le stéréotype d'une fille/femme – synonyme d'érotisme – qui devient la source de tous les malheurs qu'adviennent à cause de la tentation masculine... On serait tentés de réduire cette remarque au contexte typiquement africain : par précaution et pour y remédier, il faut voiler les femmes, et surtout, les enfermer dans le stéréotype de la femme au foyer ; celle qui s'occupe de son homme, de ses enfants, celle qui reste à la maison en attendant les proches et qui ne se sépare pas de son chapelet... Le stéréotype transféré dans le pays d'immigration, comme peut en témoigner la scène entre P'tit Jean, en manque de drogue, et sa mère, femme solitaire, en manque d'appui masculin quelconque¹³.

Néanmoins, d'un autre côté, l'érotisme de Bintou peut être interprété comme une subversion des rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes. Parfaitement consciente de sa sexualité et de son pouvoir sur les hommes, elle en profite à volonté et se donne à tous les Lycaons pour les satisfaire et dominer

¹³ Dans la pièce de Kwahulé, le personnage de La mère de P'tit Jean devient l'incarnation d'une femme malheureuse dont le mari est emprisonné et le fils toxicomane ; tout comme la mère de Bintou, abandonnée par son mari qui, après avoir perdu l'emploi, s'est enfermé dans la chambre et n'en sort plus, et sa fille dont elle a honte : « Si vous saviez ma honte ! Ma famille est montrée du doigt comme le maillon faible de la communauté » (KWAHULÉ, 1997 : 30).

de façon absolue. Mais Bintou choisit elle-même ses hommes et refuse fermement les avances de son oncle Drissa qui brûle du désir jamais satisfait. Son comportement sexuel se place à l'opposé des toutes les valeurs, que ce soient celles de sa famille, de la communauté religieuse ou de la société. Il se pose ici le problème de l'appartenance à la société d'origine ou à la société d'accueil. La génération des parents, nés en Afrique, tentent de vivre selon le modèle du pays de leur naissance que Bintou ne connaît pas : « Mais mon pays c'est ici, maman. C'est la cité, le quartier, le béton, mes mecs... mes 'Lycaons', comme dit tante Rikia. C'est ici que je suis née et je n'ai pas envie de connaître autre chose. Ça me suffit » (KWAHULÉ, 1997 : 31).

Caroline BARRIÈRE voit en Bintou « une figure messianique et mythique, à la fois africaine, chrétienne et moyen-orientale » (2012 : 95) car la fille s'entraîne acharnement en la danse du ventre, propre aux pays arabes¹⁴. Cette danse devient d'ailleurs l'unique sens de ses actions. La triple identité de Bintou trouve le prolongement dans la composition de son gang. Elle y a invité les représentants de toutes les trois communautés vivant dans sa cité car elle « rêve d'une société plus juste où Maghrébins, Africains et Français seront conviés à vivre au même diapason, tout en respectant leurs différences mutuelles » (BARRIÈRE, 2012 : 105). De cette façon, Kwahulé dénonce le stéréotype lié à la tolérance ou la non tolérance dans la société occidentale. Les proches de Bintou supportent mal le fait qu'elle vive en ménage avec un garçon de dix-huit ans mais ils n'acceptent point que ce soit un Blanc :

L'oncle : Elle s'est mis en ménage, à son âge, avec un de ses 'Lycaons', ce jeune Blanc...

Moussoba : Un Blanc ?

La tante : Bintou n'a pas, au fond de l'âme, un grain de honte et d'orgueil, Moussoba.

Moussoba : Un Blanc ! Que le Grand Pardonnateur ait pitié de son âme.

KWAHULÉ, 1997 : 30

Ils recourent donc à la vieille tradition africaine d'exciser les fillettes pour « chasser Wanzo, le démon lubrique » qui, selon les croyances ancestrales, vit dans le corps de Bintou. L'oncle Drissa, tel un Judas biblique, participe à la cérémonie clandestine, un sacrilège dans le monde occidental. Il est chargé aussi d'enterrer le corps de la fille pour cacher le meurtre, mais les filles du chœur ne le quittent plus à l'instar des mouches poursuivant Oreste dans la pièce sartrienne...

¹⁴ Le surnom de Bintou – Samiagamal – vient du nom d'une fameuse danseuse du ventre Samia Gamal à laquelle le père de Kader compare la jeune fille. Il est nécessaire d'ajouter aussi qu'il n'a jamais accordé cette faveur à sa femme, danseuse professionnelle du ventre...

Originaire de Bourkina Faso, auteur d'une quinzaine de pièces, boursier du Centre National du Livre, gratifié de plusieurs prix¹⁵, Aristide Tarnagda n'est pas un auteur inconnu. On publie ces drames, on les met en scène et en ondes¹⁶, on organise des cycles de lectures de ses pièces au Brésil, au Canada, en Europe... Nous voici, donc, en face d'un artiste expérimenté et d'un homme familier du monde contemporain, presque cosmopolite, conscient des tendances et des différences, des illusions et des lieux communs. Au moins en théorie, puisqu'à l'époque où nous vivons, rien n'est jamais trop clair : l'implication, plus ou moins implicite, de tel auteur dans tel projet idéologique risque toujours de dévoyer les spectateurs naïfs et même des interprètes chevronnés. On sait bien, par ailleurs, que la situation socio-politique de différents pays africains est loin d'être transparente et que l'identité de leurs habitants n'est pas aisément saisissable. Tarnagda avoue lui-même ses propres difficultés en la matière dans une interview récente :

Le théâtre bourkinabé s'enracine [dans] cette terre rouge, [dans] ce pays où le courant se coupe, où il n'y a pas d'eau, où les gens sont extrêmement gentils et extrêmement politiques. C'est le Bourkinabé, je ne sais pas le définir ! Il a forcément son visage maintenant, je crois que c'est aux autres de le voir.

Tarnagda in : JAPHET, 2016 : 1

Le lecteur ne peut que s'accorder avec le raisonnement du dramaturge : il n'est pas facile de peindre son portrait avec objectivité, de donner de soi-même une image juste et impartiale, de se couler soi-même dans un moule de stéréotypes. Cette tâche appartient aux autres, étrangers à la société en question.

Le théâtre de Tarnagda semble partager plus d'un trait avec celui de ses confrères continentaux : il oscille entre le social et l'intime, entre un lyrisme parfois ravissant et la pure scatologie à peine motivée, entre les mouvements du cœur les plus nobles et l'obscénité la plus navrante, entre la mentalité tribale et l'interrogation universaliste.

Comme dans le cas de son maître, Kwahulé, Tarnagda est lui aussi doté d'une singulière sensibilité qui lui permet de construire des personnages féminins d'une expressivité rare et inoubliable (la mère de *Sank*, Solène d'*Alors, tu-moi*, La Femme de *De l'Amour au cimetière*, La Fille de *Les Larmes du ciel*

¹⁵ Prix Sony Labu Tansi 2015 et Prix Théâtre Radio France International 2015.

¹⁶ *Terre rouge* (<https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/terre-rouge-de-aristide-tarnagda-0>). *Sank* (<http://www.rfi.fr/emission/20160828-aristide-tarnagda-burkina-faso-sank-patience-morts-theatre-ca-va-le-monde-avignon->). Date de consultation : le 5 mars 2019.

d'août)¹⁷. C'est peut-être par là que son œuvre opère la dé-stéréotypisation la plus flagrante.

Tout ce théâtre, retentissant de cris, imbibé de sang, transi de souffrances, semble d'ailleurs relever de ce que l'on appelle, dans notre contexte occidental, *mysterium iniquitatis* (mystère du mal, de l'injustice, de l'iniquité). Il « expose cette situation [...] complètement inhumaine et anachronique pour que chacun de nous réfléchisse à comment [s'en] sortir » (Tarnagda in : JAPHET, 2016 : 2).

Quant à sa manière de représenter le monde, l'esthétique de Tarnagda pourrait se définir avec les paroles d'Armel Roussel qui a dit ceci à propos de *Sank ou la patience des mots* : « ce qui est important dans la pièce, c'est comment elle casse un certain nombre de clichés pour apporter un rapport de complexité »¹⁸. Tarnagda a affirmé la même chose (voir notre mise en exergue et la conclusion de l'article). En effet, il y a toujours – inévitablement – des clichés africains chez Tarnagda et chez ses confrères, mais ces clichés sont effectivement bousculés, déconstruits, voire « cassés », comme le dit Roussel.

Lisons, à titre d'exemple, quelques flaches du Prologue de *Alors, tu-moi...* :

[...] Normal / Partout ça pue / Partout ça chie / Partout ça hurle / Partout ça se tait / Normal / Ça circule / De temps en temps / Ça klaxonne / [...] Ça continue / Ça se répète / Ailleurs / Ici / Là-bas / Comme au théâtre / Seulement ça joue pas / [...] Ça se gangrène / Normal / C'est la vie [...] / En haut ça pue / En bas aussi ? / Partout / Normal [...] / Ça pue [...] / L'innocence étranglée [...] / La chair réifiée [...] / Ça pue / La honte [...] / Les victimes coupables [...] / Les sexes vagabonds [...] / L'inoubliable [...] / ça pue ce siècle [...] / Pour l'instant / Rêvons [...] / Ça, ça ne pue pas / Non ça, ça pue / Oui ça pue du rêve / Nos rêves

ATM, 13–17

Violences, misère, corruption, prostitution, impuissance, « blessures enfouies », comme le dit WANSON (2008 : 5), autant d'éléments qui font tout de suite émerger une image classique, mais une vive conscience s'insinue dans la scène pour l'éclairer (ou l'assombrir encore davantage), avec des constats effectués sans complaisance : les victimes ne sont pas innocentes, les rêves « puent ». Pourquoi ? Cela n'est pas dit clairement, mais ces rêves, ce n'est peut-être que de la pacotille, comme tant de rêves (de prospérité et de vie saine), non seulement

¹⁷ « Depuis *Alors, tue-moi*, [...] il déploie une écriture foisonnante consacrée à des êtres qui ne lui ressemblent pas, traversés par des émotions qui ne sont pas les siennes. Des femmes, souvent » (Anaïs Héluin - *Le Point Afrique* - nov. 2015, <http://www.lesfrancophonies.fr/TARNAGDA-Aristide>). Cette tendance est tout à fait à l'opposé de ce qu'affirme Imbrahima Bâ dans son article de 2015.

¹⁸ L'interview disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=EBwudkY78a0>. Le mot de complexité, un mot-programme, est du reste, outre celui de cliché, une notion clé de l'esthétique de Tarnagda – cf. la citation de l'auteur dans la conclusion de l'article.

africains : « ça pue ce siècle »... Peu importe. Ce qui est certain, c'est que le mécanisme de construction / déconstruction du stéréotype, présent ici en filigrane, est constamment à l'œuvre dans l'écriture de Tarnagda.

Les Larmes du ciel d'août, la seconde pièce sur laquelle nous aimerions nous focaliser, illustre elle aussi ce principe du démantèlement idéologique du *ready-made* imaginaire et cognitif (la dé-stéréotypisation).

On ne voit, dans *Les Larmes...*, que deux personnages, La Fille et La Femme, cette dernière restant silencieuse durant toute la durée du texte / spectacle. À la rigueur, elle pourrait rester aussi invisible, l'essentiel étant que l'on puisse voir sa voiture, et encore, puisqu'on pourrait aussi faire économie du véhicule (tout dépend des moyens disponibles). La scène peut paraître étrange aux sybarites européens : toute seule, en bord de route, une jeune femme enceinte attend le retour de « son homme » qui, lui, est allé chercher de l'argent pour l'enfant qui va naître. À un moment donné, une voiture tout-terrain s'arrête en face de la Fille et celle-ci est interpellée par la conductrice.

C'est là que se déclenche un long – très long – monologue où les quelques répliques et réactions de la propriétaire de « 4 x 4 » ne se font entendre qu'à travers les reprises diaphoniques de la Fille dont la logorrhée n'en finit pas. Dans ce long discours, conduit avec une dextérité admirable par le dramaturge bourkinabé, la protagoniste s'en prend plusieurs fois à l'imaginaire commun relatif, de manière plus ou moins directe, à l'Afrique, mais non exclusivement. Déjà la première scène est bien significative à cet égard :

[...] Merci pour la commisération. Je vais me débrouiller. [...] / Je n'aime pas les aides. Démarrez votre 4x4 et partez... / Il est midi. / Votre fils vous attends pour revenir manger et faire la sieste. / Votre mari s'impatiente pour déguster la soupe, ingurgiter la bière et dormir dans vos mains. La bonne se fait des idées noires parce que la patronne n'est pas de retour. On a besoin de vous. [...] On vous attend. Moi je ne suis pas attendue. J'attends. Son père. Mon homme. Ne vous inquiétez pas, il va venir, revenir... [...] / Ça ne sert à rien d'insister [...] / On ne vous verra pas à la télé, ni à la une des journaux. / Aider une fille en grossesse dans la rue n'est pas un événement de taille. C'est banal. Le monde est plein de conneries pareilles...

LCA, 43–44

La réaction de la Fille à l'invitation de la Femme ne se résume pas à un simple refus de monter à bord du SUV ; dans son discours se déploient deux mondes différents et opposés, séparés par une ligne de démarcation bien nette, pratiquement irréconciliables. Le mode de vie typique du premier monde, celui des nantis, inspiré du modèle occidental, est presque ridiculisé, et sinon ridiculisé, du moins mis à distance, écarté, discrédité. L'image, on le voit bien, est assez simpliste dans la mesure où la rapide identification de l'opulence avec l'insouciance, ainsi que la supposition selon laquelle tout est fait, dans le monde des

riches, pour la gloriole médiatique, n'est rien d'autre que du « prêt-à-porter intellectuel » (NGUYEN, 2016 : 179). Il n'empêche que cette image est partiellement vraie et que, en tant que telle, elle se trouve comme éclipsée, mise en cause ou même démolie par la poignante gravité de la situation que *Les Larmes...* nous donnent à voir et à considérer.

Le refus opposé par la jeune africaine aux bonnes intentions de la Femme est sans doute mieux compréhensible quand on apprend, un peu plus tard, que la Fille avait jadis quitté une famille élitiste, semblable à celle de la riche inconnue. La séquence où elle évoque cette rupture est assez longue, nous allons ainsi de nouveau citer juste quelques lignes importantes :

Partez [...] je n'aime pas qu'on m'oblige à faire ce que je ne veux pas. / C'est pourquoi j'ai quitté le ministre, / mon père, / l'avocate / ma mère. / Ils m'obligeaient à dormir à vingt heures, à boire le café le matin, me brosser les dents, me laver trois fois par jour, balayer et ranger ma chambre, regarder la télé pendant les vacances [...] / Je voulais être autre chose. [...] Je ne voulais rien être du tout. / Je voulais être un enfant [...] / Juste un enfant. / Puis une fille. / Rien qu'une fille. / Et mère. / Pas plus que mère. / Vous comprenez ? [...] / Mais l'avocate voulait toujours que je porte des chaussures. [...] C'est parce qu'ils m'obligeaient que je suis là. Attendant cet homme. Son enfant dans mes tripes. Là [...]

LCA, 48-50

En lisant ce passage des *Larmes...*, les spécialistes du théâtre penseront tout de suite à certaines séquences de *Poche Parmentier* de Perec ou à *La Baye* de Philippe Adrien, sauf que les auteurs français étaient bien plus ironiques et plus grotesques, plus concentrés sur le langage. Ici, il s'agit plutôt d'une révolte qui possède toutes les caractéristiques d'un acte sérieux, aux contours poétiques et idéalistes, accompli par un être instinctivement tendu vers une vision de son destin *autre* que celle imposée par son milieu. La scène que nous venons de lire, tout comme la précédente, peut d'ailleurs se lire d'une manière allégorique, comme une sorte de socio-politico-machie intercontinentale. En effet, à travers les personnages de la Femme et de la Fille, on voit se heurter deux modèles civilisationnels sensiblement différents. D'un côté, la conception occidentale, progressiste, fondée sur le désir de la commodité ; de l'autre, celle africaine, ancestrale, basée sur des pulsions plus instinctives, plus traditionnelles, plus naturelles (oui : une question de base : l'Afrique veut-elle et doit-elle suivre le modèle consumériste, profondément destructeur, qui est le nôtre ?)¹⁹. Remarquons du reste que les dernières lignes du passage cité tout à l'heure, très confuses et

¹⁹ La tragique histoire de l'île de Nauru (extraction du phosphate) et celle du Congo (mines de coltan) ne suffisent-elles pas là pour mettre en cause les principes mêmes du fonctionnement de nos sociétés ?

illogiques, montrent très bien ce chaos des motivations profondes et indistinctes qui animent la Fille de l'intérieur, du fin-fond de son être.

C'est à cet endroit qu'il faut enfin pointer un élément très important : le rôle des femmes dans le théâtre de Tarnagda. Notons en effet que c'est dans la peinture des personnages féminins que les pièces de Tarnagda opèrent le dynamitage le plus radical des idées et des images reçues. Autant de pièces, autant de femmes jouant des rôles de tout premier plan, que ce soit en mode mineur (souffrances subies) ou dans des tonalités plus optimiste (activité intense, initiative, position centrale). Il en est de même dans *Les Larmes...* où la Fille non seulement se voit accorder une place de choix (c'est l'unique personnage qui parle), mais encore – malgré son caractère agressif – elle est vecteur des valeurs morales importantes : courage, obstination, combativité, indépendance, fidélité héroïque, espoir sans bornes. Cette nécessité d'accorder aux femmes africaines plus de relief est incontestablement un trait typique de l'écriture de Tarnagda : en un sens, une caractéristique incompatible avec l'image de la soumission féminine qui est ancrée aussi bien dans notre conscience occidentale que dans celle africaine, avec, bien entendu, mille et une nuances et réserves dont on pourrait enrichir cette observation un peu simpliste.

La dernière scène qu'il faut examiner dans le contexte du jeu avec les clichés pratiqué par Tarnagda, est celle où la Fille exhorte la Femme à préserver « les papiers » :

Mais qu'est-ce que vous attendez pour rentrer dans la voiture et partir?... / Vous allez vous mouiller, vous et vos papiers... C'est important les papiers!... [...] Ne jouez pas avec les papiers, madame, c'est très vital, les papiers... Ça procure tout, la santé, l'avenir, la maison, l'amour, les voyages, la famille, l'identité, la culture, la race, l'importance, tout et tout... Si vous êtes sans papiers, vous êtes foutue, vous crevez incognito, tout le monde vous fuit, vous chasse, vous devenez un danger comme la rue...

LCA, 54

Quand on y réfléchit de près, on ne peut que donner raison à la Fille, bien que l'absurdité des paroles est patente. Encore une fois, ayant échafaudé un cliché (le fétichisme bureaucratique dans le monde dit développé), Tarnagda procède à une démolition impitoyable d'un des piliers fondamentaux de l'entreprise anti-humaine que l'on peut appeler sommairement « le document ». En fait, il ne peut effectivement y avoir aucun rapport entre l'identité d'un homme et un « papier » quelconque. Le papier (et bien d'autres supports d'information) n'a aucune importance réelle dans un monde où tout peut être écrit, truqué, concocté, falsifié. L'identité n'est pas un papier, une carte, un passeport. Où réside-t-elle, alors ? Si la question est implicitement posée dans le monologue de la Fille, elle n'est suivie d'aucune réponse. Le démantèlement du cliché débouche ainsi sur un silence marqué d'un point d'interrogation. En dehors du contexte strictement

artistique, Tarnagda semble quand même fournir des explications concertant les constats pessimistes et les tentatives de déconstruction des lieux communs qui caractérisent son théâtre. Il va droit au but : « Attention, notre façon d'être face au monde est importante, plus que notre façon d'avoir. Car c'est notre façon d'avoir qui nuit à notre façon d'être. Ce qui fait qu'aujourd'hui les gens sont réduits, chosifiés » (Tarnadga in : JAPHET, 2016 : 2).

En dépit de leurs spécificités respectives, Kwahulé et Tarnagda – maître et disciple – paraissent étonnement proches l'un de l'autre dans les fondements esthétiques et dans les objectifs idéologiques et idéels de leurs dramaturgies. Au point de vue technique, ils font recours aux mêmes procédés appartenant à la large famille des constructions contrastives, oxymoriques, en mélangeant un séduisant lyrisme autochtone et la brutalité naturaliste. Cette stratégie de heurts et télescopages leur permet, au niveau pragmatique, de mettre à mal tout un abécédaire de stéréotypes, intrinsèques et extrinsèques, qui parasitent la civilisation africaine. « [L]'habileté de la pièce [de Kwahulé] est de renverser le cliché du persécuteur, le Blanc raciste, et de la victime, l'ancien colonisé. [L'auteur] aborde un phénomène culturel, qui ne se base plus sur la dichotomie blanc/noir, pour exposer à notre jugement les poncifs identitaires coloniaux » – écrit justement LE GUEN (2016 : 78). *Idem* pour Tarnagda qui « frappe » lui aussi les deux mondes, en échappant adroitement au pré-cuit et au déjà-confectionné des représentations collectives. Il réalise par là un vœu qu'il avait lui-même formulé pour son continent : « Je pense que le plus grand besoin d'un peuple en Afrique, c'est le droit à de la beauté, le droit à la complexité, le droit à l'interrogation » (BRISACK, 2018 : 2). Les trois éléments sont bien présents chez le maître et chez le disciple.

Il importe enfin de mettre en évidence quelques autres éléments très concrets qui sautent aux yeux chez les deux auteurs, et qui se répercutent sur leur écriture et aussi, inévitablement sur la manière dont celle-ci reflète ou non certains clichés et stéréotypes. Tout d'abord, ils représentent des cas d'auteurs africains largement européisés (leur carrières se poursuivent depuis des décennies sur les deux continents, voire au-delà), ce qui fait que leur vision de l'Afrique n'est plus uniquement « interne ». Un regard enrichi (ou contaminé) par le cosmopolitisme, présent aussi bien chez Kwahulé que chez Tarnagda, leur donne une conscience élargie et leur permet, au moins dans une certaine mesure, d'éviter le piège de la stéréotypisation par le dédoublement du point de vue. D'où les renversements des perspectives que nous avons déjà signalés ; d'où aussi le rôle fondamental des personnages féminins qui occupent le devant de la scène dans les deux pièces ici analysées. Et il ne s'agit pas seulement du fait que la condition féminine est un thème typiquement occidental ; il s'agit encore de la « complexité » des figures de

femme mises en scène dans les deux textes examinés. En effet, si la Femme des *Larmes...* paraît quelque peu « standardisée », ni la Fille, ni surtout Bintou, ne l'est pas. L'espoir inouï de l'une et le grand charisme de l'autre élèvent les deux protagonistes au diapason d'une héroïcité tragique de jeune femme révoltée.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth 1997 [1991] : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- BÂ, Ibrahima 2015 : « Figures de femmes dans le théâtre francophone d'Afrique Noire ». *Africultures* 3-4 (n° 103–104), p. 14–33.
- BARRIÈRE, Caroline 2012 : *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Une nouvelle mythologie urbaine*. Paris, L'Harmattan.
- BÉSANGER, Marie-Pierre 2017 : « Terre rouge de Aristide Tarnagda », <<https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/terre-rouge-de-aristide-tarnagda-0>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- BOISAUBERT, Léa ; RODER, Iannis 2004 : *Dossier pédagogique du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme*. Paris, [https:// www. mahj. org/ sites/ mahj. org/ files/ atoms/ files/ stereotypes_ prejudges.pdf](https://www.mahj.org/sites/mahj.org/files/atoms/files/stereotypes_prejudges.pdf). Date de consultation : le 8 mars 2019.
- BOYER, Henri (dir.) 2007 : *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. T. 1 : *Média(tisation)s*. Paris, L'Harmattan.
- BRISACK, Audrey 2018 : « Aristide Tarnagda, le nouveau patron des Récréâtrales », <<https://africalia.be/en/News-and-press/Aristide-Tarnagda-le-nouveau-patron-des-Recreatrales?lang=en>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- HÉLUIN, Anaïs 2015 : « Théâtre – Tarnagda : Je ne sais pas être indifférent à la souffrance des femmes ». *Le Point Afrique*, le 4 novembre 2015, <http://afrique.lepoint.fr/culture/theatre-tarnagda-je-ne-sais-pas-etre-indifferent-a-la-souffrance-des-femmes-04-11-2015-1979237_2256.php>. Date de consultation : le 9 mars 2019.
- IEHL, Corinne 2008 : « Henri BOYER, dir., *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Tome 1 *Média(tisation)s* ». *Questions de communication*, 13, p. 372–374.
- JAPHET, Capucine 2016 : « Culture sans frontières – Aristide Tarnagda : 'Ce qu'il se passe au Congo est innommable !' », Interview avec Aristide Tarnagda, Radio Prague, le 4 juin 2016, <<http://www.lesfrancophonies.fr/IMG/pdf/itw-aristide-tarnagda.pdf>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- KLEIBER, Georges 1988 : « Prototype, stéréotype : un air de famille ? ». *DRLAV*, n° 38, p. 1–61.
- KWAHULÉ, Koffi 1997 : *Bintou*. Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions.
- LE GUEN, Fanny 2013 : « Des *Belles de Jazz* à une féminisation du théâtre ? ». *Studia UBB Dramatica*, LVIII, 2, 2013, p. 123–141.
- LE GUEN, Fanny 2015 : « Bintou, une anti-héroïne tragique ! ». *Africultures* 2015/3-4 (n° 103-104), p. 130–141.
- LE GUEN, Fanny 2016 : *Le théâtre de Koffi Kwahulé. Belles de jazz*. Paris, Acoria.
- LEYENS, Jean-Philippe ; YZERBYT, Vincent ; SCHADRON, Georges 1996 [1994] : *Stéréotypes et cognition sociale*. Trad. Georges SCHADRON. Sprimont, Mardaga.
- RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle 1994 : « Stéréotype ou reproduction de langage sans sujet ». In : *Le Stéréotype. Crise et transformations*. Alain GOULET (éd.). Caen, Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1994, p. 15–34.

- SADOWSKA-GUILLON, Irène 2014 : « Quelques aspects néocolonialistes de la francophonie théâtrale ». *Critical Satages / Scènes Critiques*, The IATC Webjournal, 10.
- SMITH, Stephen 2010 : *Voayge en postcolonie*. Paris, Grasset.
- STOHLER, Vincent 2009 : « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* ». *Cahiers de narratologie*, 17, <<https://journals.openedition.org/narratologie/1184>>. Date de consultation : le 6 mars 2019.
- TARNAGDA, Aristide 2016 : *Sank ou la patience des morts*. Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions.
- TARNADGA, Aristide 2018 : Interview accordée à Pascal Paradou et Romain Ferré, à Avignon, <<https://www.youtube.com/watch?v=KvGCnA5dgNk>>. Date de consultation : le 10 mars 2019.
- TARNAGDA, Aristide 2008 : *De l'amour au cimetière*, Ouagadougou, La Compagnie Falinga / Le Projet Récéatérales.
- TARNAGDA, Aristide 2010 : *Alors tu-moi. Suivi de Les Larmes du ciel d'août*, Ouagadougou, La Compagnie Falinga / Le Projet Récéatérales.
- UBERSFELD, Anne 1996 : *Lire le théâtre I*. Paris, Belin.
- WANSON, Lorent 2008 : *Africare. Et encore je n'aurai rien dit...* Carnières-Morlanweltz, Lansman Éditions.

Notes bio-bibliographiques

Witold Wołowski, professeur à L'Institut de Philologie Romane (KUL). Chercheur au sein de la Chaire des Littératures et Cultures Romanes, il s'intéresse surtout à la théorie du texte dramatique et du spectacle théâtral, ainsi qu'à l'histoire du théâtre francophone moderne et contemporain. Il est auteur des livres sur François Billetdoux (*L'adialogisme et la poétisation du texte dramatique*, 2005), sur les interférences génériques théâtre-récit (*Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, 2007) et sur la didascalie (*Didascalie et dadascalisation. Au théâtre et non seulement*, 2016 – ouvrage réalisé grâce au soutien du Centre National de Recherche en Pologne). En 2016, il a lancé un vaste projet international d'exploration de l'écriture théâtrale qui a déjà donné lieu à 3 ouvrages collectifs publiés chez Peter Lang et aux éditions universitaires de la KUL (*Le Théâtre à [re] découvrir. Intermédia / Intercultures I et II*, 2018 ; *Teatr warty przypomnienia*, 2018).

wwolowski@interia.pl

Renata Jakubczuk est docteur habilitée ès lettres, maître de conférences à l'Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin (Institut de Philologie Romane). Auteure d'articles sur la littérature française et francophone du XX^e siècle (Camus, Sartre, Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Dubé, Barbeau, Gélinas, Tremblay, Micone, Danis, Mouawad etc.) et de deux livres en littérature comparée : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (2009), *Téo Spychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015). Elle a rédigé aussi trois ouvrages collectifs : *Parler des émotions : entre langue et littérature* (2011), *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone* (2013), *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures en langues romanes* (2017). Son intérêt scientifique se concentre sur la virtualité scénique du texte dramatique.

renata.jakubczuk@umcs.pl