REA

Revue d'Etudes Africaines

Littérature - Philosophie - Sociologie - Anthropologie et Art.

N° 4, 2024, PP. 29-40.

Repenser les études théâtrales en Afrique en fonction des réalités dramatiques endogènes : le cas du Sénégal

Senghor, Léopold S. (1964) *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*.
Paris, Le Seuil.

Yambo Ouologuem, (1968) *Le Devoir de violence*. Paris, Le Seuil.

El Hadji Abdoulaye SALL
Université Cheikh Anta Diop de Dakar, (Sénégal)
elhadjiabdoulaye.sall@ucad.edu.sn

RESUME

Depuis les indépendances, les dramaturges africains cherchent aussi à décoloniser les modèles dramatiques hérités de l'école occidentale. Ils innovent et intègrent dans leurs créations les spécificités du théâtre africain traditionnel, en dépit de l'usage des moyens d'expression occidentale. Pourtant, l'enseignement de la discipline théâtrale met toujours en évidence l'histoire et l'esthétique du théâtre en Occident. Cette étude, rappelle que les chercheurs mettent de plus en plus en lumière les pratiques dramatiques africaines et leur modalités d'intégration par les dramaturges au niveau de leurs créations tant sur le plan de la conception, de l'écriture et de la mise en scène. Les principaux résultats auxquels cette étude aboutit, tournent donc essentiellement autour des procédés, de concepts, de critères endogènes plus pertinents pour appréhender la spécificité des créations dramatique africaines et réorienter les études théâtrales en Afrique vers de nouvelles perspectives.

MOTS CLES : théâtre africain- esthétique- décolonisation- écriture- mise en scène.

ABSTRACT

Since independence, African playwrights have sought to decolonize the dramatic models inherited from the Western school. They innovate and integrate the specificities of traditional African theater into their creations, despite the use of Western means of expression. However, the teaching of the theatrical discipline always highlights the history and aesthetics of theater in the West. This study reminds us that researchers are increasingly shedding light on African dramatic practices and their methods of integration by playwrights at the level of their creations both in terms of the conception of writing and staging. The main results reached by this study therefore essentially revolve around processes, concepts, endogenous criteria that are more relevant for understanding the specificity of African dramatic creations and reorienting theater studies in Africa towards new perspectives.

KEYWORDS: African theater - aesthetics - decolonization - writing - staging

Depuis les indépendances, la discipline théâtrale telle que conçue, enseignée et pratiquée dans le système académique africain reste largement tributaire de l'esthétique théâtrale héritée de la colonisation. D'une part, il s'agit de faire découvrir aux apprenants les spécificités du texte dramatique, d'autre part, la dimension spectaculaire. Globalement, les programmes restent liés à la découverte des critères occidentaux d'étude des œuvres dramatiques. Les études théâtrales ne

sont pensées dans nos structures d'enseignement qu'à travers les canons esthétiques de la dramaturgie occidentale. Or, en tant qu'art universel, le théâtre recouvre plusieurs pratiques dramatiques spécifiques à chaque peuple et adaptée à sa culture (Chevrier, 1984 ; Sanou, 2009). De ce point de vue, investir le théâtre africain sur la base des critères occidentaux, en faisant abstraction des spécificités locales s'avère « un paradoxe esthétique » (Touré, 1979) voire épistémologique (Chéniki, 2009). Ce, d'autant plus que les dramaturges africains innovent et intègrent dans leurs créations les spécificités du théâtre africain traditionnel, en dépit de l'usage des moyens d'expression occidentale. En nous fondant sur une démarche comparatiste des esthétiques dramatique africaine³et classique, nous rappellerons les pratiques dramatiques africaines mises à jour par la recherche, ensuite nous étudierons les modalités de leur intégration par les dramaturges au niveau de leurs créations tant sur le plan de la conception de l'écriture et de la mise en scène. Cette étude permettra donc de dégager un certain nombre de procédés, de concepts, voire de critères plus adaptés permettant de mieux appréhender la spécificité des études théâtrales en Afrique.

1. Les pratiques dramatiques africaines

Si dans l'enseignement, la didactique du théâtre est majoritairement dominée par l'enseignement de l'esthétique des genres selon la conception occidentale, force nous est de reconnaître que des efforts notables ont été faits dans les domaines de la recherche scientifique et de la création. En effet, déjà en période coloniale, des spécialistes ou chercheurs dans plusieurs domaines (ethnologie, anthropologie, sociologie) ont mis à jour de nombreux événements culturels qui relèvent de la dramaturgie telle que conçue et pratiquée par les peuples africains depuis des millénaires en Afrique (Labouret et Travelé, 1928). Parmi les formes de théâtre traditionnel, le *koteba* de l'empire mandingue du Mali du XVIII^{ème} siècle a été celle qui a retenu le plus l'attention des chercheurs vu sa richesse théâtrale et sa densité dramatique. Or, comme l'a montré la plupart des chercheurs (Delafosse, 1976 ; Chevrier, 1984 ; Mba-Zue, 2008), l'Afrique regorge de pratiques qui font office de théâtre au même titre que ce qui est appelé ailleurs théâtre notamment dans les civilisations gréco-latines, sources du théâtre occidental (Traoré, 1958). Il est donc tout à fait logique de les mettre à jour et de les intégrer dans les problématiques structurantes des études théâtrales en Afrique.

Au Sénégal, nos recherches nous ont permis de déceler plusieurs formes dramatiques qui correspondent au « génie dramatique africain (Touré, 1979) ou du

³ L'esthétique africaine, mise en évidence par les chercheurs, nous permet de démontrer la théâtralité des formes dramatiques traditionnelles.

moins à ses pratiques spectaculaires endogènes. L'étude de quelques-unes que nous avons décelées dans nos recherches sont d'ailleurs confirmées par le spécialiste Ousmane Diakhaté dans son dernier ouvrage (Diakhaté, 2021). Elles présentent des caractéristiques distinctives communes dont la permanence permet de dégager des critères et de proposer des concepts qui méritent d'être pris en charge dans les études théâtrales en Afrique pensées en marges des modèles de type colonial⁴. D'ailleurs, depuis quelques années, l'enseignement du théâtre à l'université de Dakar⁵ prend en charge ces pratiques pour faire prendre conscience aux étudiants ces réalités dramatiques locales. Il reste évidemment à les pousser à faire des investigations dans ce domaine au niveau de leurs recherches en master par exemples. Dans le domaine de l'enseignement, des efforts sont aussi en train d'être faits dans ce sens. L'enseignement de l'histoire du théâtre et de son esthétique tient bien en compte les pratiques dramatiques locales telles que mise en évidence par les chercheurs⁶. En étudiant par exemple les manifestations culturelles dans la société wolof, Abdoulaye Bara Diop fait observer que la cérémonie du mariage est une mise en scène dans laquelle chaque participant a un rôle à jouer dans l'organisation de la cérémonie (Diop, 1985 : 109). Historiquement, dans la société wolof, on distingue dans le mariage, en effet, plusieurs moments symboliques de théâtralisation ; entre autres spectacles, on peut citer le *xaxar*, le *jebbeul* et le *poot*.

Le spectacle du *xaxar* est organisé à l'occasion de l'arrivée de la femme dans son domicile conjugal, *eggale* ou *teeru* (concepts wolofs qui désignent la cérémonie de l'accueil). Elle met en scène les deux familles des conjoints. En réalité, c'est un spectacle constitué de plusieurs scènes, mettant en exergue, sous forme de jeux, les croyances et les rituels anciens. Le *xaxar* ou « guerre des mots », partie profane de la cérémonie, peut être considéré comme l'une des scènes du spectacle du mariage les plus théâtrales. Elle se déroule au moment de l'entrée de la mariée dans le domicile conjugal. Elle oppose sur les lieux dramatiques⁷ les

⁴Selon Chéniki (2009 : 4), les formes africaines obéissent à des normes et à des logiques discursives qui leur sont particulières. Elles ne peuvent donc, en aucun cas, être considérées comme des structures soumises au schéma de type européen.

⁵Institué par le Pr Ousmane Diakhaté dans les années 80.

⁶ L'enseignement articule théorie et pratique. La pratique s'exerce dans une salle à l'italienne (Théâtre National Daniel Sorano de Dakar) où les étudiants assistent à une représentation pour découvrir le théâtre comme spectacle. On leur apprend à lire et à interpréter un spectacle avec les outils d'analyse scénique. La pratique se fait aussi dans le cadre de l'Atelier de Recherche et de Pratique Théâtrale de l'université où les étudiants apprennent eux-mêmes à représenter un texte de théâtre sous notre encadrement et avec l'appui d'un metteur en scène. La démarche consiste toujours à intégrer les spécificités locales pour éviter les contraintes liées à l'esthétique occidentale.

⁷ Les lieux couvrent à ce niveau le lieu d'arrivée dans le quartier du mari (ou dans son village), les lieux de l'itinéraire (de l'arrivée au domicile conjugal). Donc, c'est un espace ouvert et dynamique.

membres des familles des conjoints, spécialement les femmes. Dès la descente de la femme nouvellement mariée, *céyt*, les femmes de la famille d'accueil, c'est-à-dire, celles de l'époux commencent à lancer des attaques verbales assez acerbes et ironiques à la nouvelle venue pour sonder son état d'esprit et son caractère. Tout l'enjeu du jeu repose dans cette simulation de conflit de sondage des caractères. Face à ces attaques, les femmes accompagnant la mariée cherchent à la protéger et ripostent en vantant le courage et la bravoure de leur fille. Cette dernière, costumée, couverte de pagnes spéciaux de la tête au pied ne doit pas répondre aux attaques adverses *a fortiori* laisser apparaître son visage pour masquer ses sentiments. C'est cette ambiance de « guerre des mots » qui peut durer des heures avant l'entrée définitive de la mariée qui procède d'un véritable jeu théâtral car à cette étape, il y a la scène (la devanture de la maison ou l'entrée du village), l'héroïne et les personnages principaux, c'est-à-dire, la mariée et les parentes, le public constitué des voisins, des parents par alliance et autres connaissances ou inconnus. Les griottes dirigent la guerre des mots avec des paroles spéciales accompagnées de mimes et de gestuels suggestifs sous le rythme de la musique des tam-tams et chants traditionnels scandés par la communauté, spectateurs participant du (au) spectacle⁸. Selon Ousmane Diakhaté, il s'agit « d'un rappel indirect des principes fondamentaux du rôle de l'épouse, du comportement qui doit être le sien, vis-à-vis de son mari et des parents de ce dernier ». Le spécialiste ajoute : « On essaie de lui apprendre par le jeu, les mimes et les moqueries comment elle doit se comporter désormais dans sa nouvelle famille » (Diakhaté, 2021 : 122).

En effet, lors de la cérémonie du baptême, le spectacle de *poot* est organisé sous la forme d'une mise en scène assez folklorique. Littéralement, le terme se traduit avec le suffixe « *mi* » postposé (*poot-mi*)⁹ par « la lessive » ; cependant, dans l'esprit de la lettre, il s'agit pour les familles des nouveaux conjoints concernés, de se rencontrer pour échanger réciproquement des honneurs en termes de cadeaux et d'affabilités verbales, *ndioukeul* ou *teranga*. C'est une rencontre réservée généralement aux femmes des familles du couple et des membres des familles maternelles et paternelles, mais le déroulement dans un espace public ouvre le spectacle très souvent à toute la communauté. Pour remercier ses beaux-parents, on procède au *yebbi*, c'est-à-dire, la mère de la femme offre à la mère de l'époux de son enfant plusieurs cadeaux et en reçoit par l'intermédiaire des griottes. De même que la famille de l'époux recevra des cadeaux de la part des *ndieukké*, ou marraines.

⁸ En d'autres termes, la communauté assiste au spectacle comme public et joue aussi dans le spectacle

⁹ C'est ce spectacle que Jean Pierre Leurs a mis en scène et dont nous étudierons dans la 2^{ème} partie son adaptation dans le Théâtre National Daniel Sorano, une salle à l'italienne.

Dans ce cas précis, les griottes de chaque marraine rivalisent de talent dans chaque donation, chacune essayant de valoriser l'offre de son *guer*, c'est-à-dire son noble. Chaque don reçu par la griotte, principale animatrice, avant qu'il ne soit remis à la famille destinataire, est accompagné de commentaire sous forme de poésie, mimée, chantée et dansée pour mettre l'accent sur la valeur du produit offert.

Enfin, la griotte de la famille compose un chant, tiré du folklore traditionnel, et qui retrace la généalogie de la famille et ses moments de gloire, jusqu'au nouveau-né. Chant fortement chargé d'histoire, d'autant plus que l'enfant s'en servira durant toute sa vie comme repère et orientation, surtout à l'heure des épreuves. La cérémonie se termine dans une ambiance festive accentuée par les félicitations réciproques et des vœux en attendant d'autres rencontres de ce genre comme l'organisation du mariage qui sera l'occasion d'autres mises en scène.

2. Les modalités d'intégration des pratiques dramatique africaines dans les études théâtrales

2.1. Au niveau de la conception

L'esthétique théâtrale occidentale repose sur des règles générales de composition des pièces qui partent de la conception à la mise en œuvre en passant par leur structuration. Au niveau de la conception, la séparation des genres par exemple est l'un des principes de base qui ont le plus marqué l'histoire théâtrale avec la différence entre comédie et tragédie. Les dramaturges africains ont aboli cette dichotomie générique pour mieux être en conformité avec l'esthétique dramatique africaine qui n'admet pas cette conception séparatiste (Senghor, 1961 : 8; B. Dadié, 1937 : 12). Au mélange des genres (comique et tragique), s'intègrent des registres langagiers différents (grotesque et sublime), des tonalités opposées (gravité/humour ; ironie piquante/dérision plaisante). Dans *La Tragédie du roi Christophe*, Césaire confirme ce recours à l'esthétique traditionnelle en précisant que : « Tout ce premier acte est en style bouffon et parodique, où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclair. » (Césaire, 1963 : 9). Malgré le caractère tragique de la pièce, l'humour est constamment présent ; d'ailleurs, Hugonin y est le « délégué de la fonction de dérision » (Sylla, 1995 : 48). Toute la pièce est conçue sur la base de ce contraste. Selon Ousmane Diakhaté, le théâtre de Césaire est un manifeste de la dissidence (Diakhaté, 2009, p. 69). Il montre comment le dramaturge adopte l'esthétique classique pour mieux la tourner en dérision en l'adaptant à l'esthétique dramatique africaine. Autant convenir que cette dissidence est bien un mouvement auquel se rallient les autres dramaturges de la période post-coloniale comme Thierno Bâ (1977), Cheikh Aliou Ndao (1967), Bernard Dadié (1970) qui, dans leurs pièces, abolissent la frontière entre les genres.

Cette volonté d'ancrer leur théâtre dans leur terroir les amène à procéder au redéploiement des genres oraux traditionnels pratiqués en Afrique sous forme de spectacle. La composition des pièces africaines post-coloniales fait largement place au chant, à la danse, à l'épopée, au mythe, genres particulièrement pris en charge par le conte. Si dans *Béatrice du Congo*, par exemple, les chants décrivent la trame dramatique, la structurent et la modélisent (chants de gaité, chants de révolte, chants de combats), dans *La tragédie du roi Christophe*, ils sont au cœur des échanges verbaux. Les chants sont utilisés explicitement comme stratégies discursives des personnages qui interpellent, répliquent, ou donnent des injonctions. Les pièces prennent aussi les structures des contes, théâtre populaire qui regroupe toujours la communauté. D'une pièce à l'autre, les intrigues sont constamment entrecoupées d'assemblées, de conseils et d'entretiens. Les personnages de la foule, du peuple, du chœur rappellent sans cesse la présence de la communauté lors des spectacles populaires. Dans les pièces, La Foule répond, chante, danse (Dadié, 1970 : 38), mime, applaudit, (Dadié, 1970 : 108) et exprime ses émotions « joie de la foule, chant » (Dadié, 1970 : 41). Elle participe au et du « spectacle ». C'est un personnage collectif qui répond par des répliques verbales et gestuelles. Le Peuple est donc constamment présent, il représente la communauté. Le théâtre populaire est intégré dans la pièce écrite, support importé, mais au lieu de se soumettre à son esthétique classique, c'est lui qui la transgresse et la plie aux exigences de l'esthétique africaine.

2.2. Au niveau de l'écriture et de la structure

Les dramaturges mettent à profit l'oralité dans leur écriture en faveur des dialogues des personnages. Comme dans les événements traditionnels, la parole se déploie souvent sous forme de signes et de symboles. En vue de donner plus de valeurs à leurs propos, les « initiées » emploient souvent le langage des signes pour s'écarter du registre commun des profanes. Les dramaturges en font largement usage en prêtant aux personnages ce parler symbolique pour se conformer au contexte culturel. Dans les pièces, il est mis en évidence par l'usage de proverbes, de maximes ou d'aphorismes d'une part et l'usage direct des langues locales. Il s'agit de retrouver ce que Makhily Gassama, dans *Kuma*, appelle « Le mot juste ». En d'autres termes, « le mot qui colle le mieux à l'être, qui le dévoile et parvient ainsi, à peu près, à se substituer à lui, à remplir le vide créé par son absence » (M. Gassama, 1978 : 237). C'est dans cette perspective qu'on découvre une abondante production de proverbes et d'expressions métaphoriques dans les pièces aussi bien en langues locales que traduite.

Au niveau de la structure, les dramaturges délaissent plus ou moins l'organisation classique reposant sur le principe des Actes et des scènes, de même

que le déroulement de l'intrigue sur la base d'une progression régulière (exposition, nœud et dénouement) et de la règle des unités. A la place des Actes et Scènes les actions sont structurées en différentes subdivisions de volumes variables allant de l'usage exclusif de tableaux à l'utilisation de concepts novateurs (Vision chez Dadié, Evocation et Rétrospective chez Marouba Fall, Lumière et Obscurité, chez Zaourou, etc.). L'espace scénique monolithique est éclaté en plusieurs lieux où se déroulent les actions, le décor renvoie aux paysages naturels de l'environnement écologique africain et les indications temporelles obéissent au système temporel traditionnel. Tout est mobilisé dans les pièces pour placer les personnages dans un cadre spatio-temporel en rapport avec le milieu et non conformément aux règles classiques. Cette restructuration est systématiquement adoptée par les metteurs en scène.

2.3. Au niveau de la mise en scène

La mise en scène englobe les modalités de représentation d'une pièce de théâtre (Pavis, 1985). Pratique complexe, elle intègre tout ce que le metteur en scène mobilise pour réaliser le spectacle (travail de scénographie, jeu des acteurs, dialogue entre eux, prise en charge du public, cadrage spatio-temporel, etc.). Bien qu'évoluant dans la salle dite à l'italienne conçue selon les normes du spectacle occidental, les dramaturges africains travaillent toujours pour trouver des techniques leur permettant de contourner les exigences de l'esthétique classique de la mise en scène pour ancrer leurs représentations dans la culture populaire dramaturgique. L'exemple de *Poot-mi* (Leurs, 1996) est illustratif à plus d'un titre.

Non seulement, il s'agit d'une création collective¹⁰ qui s'inspire d'un évènement traditionnel donnant l'occasion de spectacle traditionnel, le baptême, mais aussi, le metteur en scène a soumis l'espace architecturale de la salle à l'italienne aux exigences au théâtre traditionnel. L'exposition est exécutée sous forme de fermeture et d'ouverture. Le spectacle débute par une animation des jeunes avec de la musique étrangère. Quelques instants après, le rideau descend pour clore cette scène et s'ouvrir sur une autre scène de musique traditionnelle animée par les femmes griottes qui s'installent. La descente du rideau qui clôt l'exposition pourrait laisser penser que *poot-mi* s'inscrit dans la tradition du théâtre occidental, cependant, le rideau ferme en réalité la parenthèse de la musique et de

¹⁰En effet, *Poot-mi* ne relève pas d'une représentation de pièce préexistante, c'est un spectacle que le metteur en scène a conçu avec les comédiens et qui laisse une large place à l'improvisation comme dans les spectacles traditionnels.

la danse des jeunes s'inspirant de l'Occident. Symboliquement, il suspend la scène de l'esthétique dramatique occidentale pour ouvrir un nouveau spectacle sur l'univers du théâtre africain. D'ailleurs, les griottes habillées en costume traditionnel annoncent la couleur locale et la transformation de la scène à l'italienne en *gew* (Diop, 1990) ou scène à l'africaine. Ce qui implique le démantèlement du 4^{ème} mur de Diderot et entraîne l'élargissement de l'espace scénique sur l'espace théâtral. Le jeu dans la fosse d'orchestre, à la place des spectateurs et le dialogue avec eux sont désormais possibles comme dans les spectacles traditionnels. Dès lors, le rideau ne redescendra plus jusqu'à la fin. Le public est invité par ce dispositif à la reconnexion d'avec le spectacle traditionnel et à la participation, voire la communion.

L'espace scénique est repensé dans ce cadre global à partir de la conception des scènes définies par l'entrée et la sortie des personnages. Dans ce spectacle, les acteurs n'entrent pas à partir des coulisses ou des *parados* grecs, mais à partir de la salle, place des spectateurs. Par ce procédé, la mise en scène restitue l'atmosphère du théâtre traditionnel où il n'y a pas de distinction entre scène et salle, acteurs et spectateurs. On l'a vu dans les cérémonies étudiées plus haut (le *xaxar* et le *labaan*) où les espaces théâtraux sont partagés par acteurs et spectateurs. Ce qui entraîne l'élimination de la fosse d'orchestre, la suppression de la distance entre scène et salle et l'élargissement de l'espace scénique vers l'espace théâtral. Le metteur en scène utilise le même procédé pour la sortie des acteurs, c'est-à-dire, non vers les sorties de coulisse mais vers la salle, la communauté. Car l'espace du théâtre africain traditionnel est délimité par le public qui forme un cercle (*gëw*) autour des acteurs, un actant peut entrer et sortir de tout bord. Il suffit qu'on lui aménage une porte par les déplacements techniques du corps (Mauss, 1989). Selon Ousmane Diakhaté, l'architecture de nos salles de théâtre doit être repensée en fonction des structures sociales traditionnelles au lieu d'être une prothèse du théâtre occidental.

Opposant acteurs et spectateurs, affirme le spécialiste, l'espace en structure frontale dans la salle dite à l'italienne réduit les possibilités du public africain de participation au jeu, or, en Afrique noire, le spectacle est un acte auquel la communauté peut toujours prendre part (Diakhaté, 1989 :58)

C'est dans l'optique d'inviter son public à cette participation en évitant la délimitation spatiale que Jean Pierre Leurs fait jouer des scènes dans la « fosse d'orchestre » et dans la salle même, place des spectateurs : scène de drague entre Joséphine Zambo, dans le rôle de Fina et les jeunes du quartier, l'arrivée des hôtes dans le baptême à partir de la salle, l'arrivée du personnage du fou, incarné par Charles Foster, à partir de la salle. Autant dire que le spectacle de *poot-mi*, est donc un théâtre qui restitue le spectacle traditionnel en invitant le public à participer au jeu.

Pour mieux intégrer cette donnée de participation, le metteur en scène utilise, en dehors des entrées, divers procédés dialogiques inspirés du théâtre africain où le dialogue ne se passe pas souvent entre deux personnes mais entre plusieurs personnes. Ici, on s'adresse plus à la communauté qu'à une seule personne. Les échanges se déroulent sous forme de « plurilogue » : Interpellations directe du public, « monologue interpellatif », intégration du public comme confident et « aparté avec public », « réplique commune du public ». Par exemple, la première scène de dialogue s'ouvre par une discussion en tête-à-tête entre Saly, la femme, nouvellement mère et organisatrice du baptême et son mari, Doudou. Cependant, leur dialogue va s'élargir progressivement au public, intégré comme personnage témoin des engagements. Saly prend à témoin le public pour dire comment les mères de familles sont généralement obligées de régler les besoins vitaux de la famille à défaut du mari. D'autre part, elle interpelle directement le public comme témoin en s'adressant à lui par le gestuel du regard et de la main et la 2^{ème} personne du pluriel ; « *déglouleen nack !* », pour dire [Maintenant, écoutez-moi !]. Mieux, les deux personnages n'utilisent plus le tutoiement, ils emploient le « vous » à la place de « tu » car la femme ne s'adresse plus à son époux directement mais à tous les hommes présents dans la salle, de même que le mari réplique en s'adressant aux autres femmes dans le public : « *yeen jiguen gni !* » [Vous les femmes]. Le débat tourne désormais autour de la parité homme-femme et non autour des comédiens incarnant les rôles de mari et femme. D'où la participation notable des spectateurs en ce moment du jeu, reproduisant la société divisée en camp des hommes et camp des femmes, chaque camp applaudissant ou réagissant par l'approbation ou la désapprobation. Échanges polyphoniques, les dialogues se muent encore en « plurilogue » entre les femmes supportant l'épouse et les hommes, le mari. Ce procédé opposant les hommes et les femmes est très prisé dans les spectacles traditionnels comme dans le jeu du *xaxar* lors de l'arrivée de la femme à son domicile conjugal. Le metteur en scène procède aussi par adaptation de procédés dialogiques du théâtre classique qu'il remodèle et réoriente suivant la vision communicationnelle du théâtre africain.

En effet, dans le théâtre classique le monologue par exemple a pour but de rendre audible, lors du spectacle, les pensées d'un personnage (Pavis, 1987 : 57), l'acteur est seul sur scène, sa posture en face du public ne signifie pas pour autant qu'il s'adresse à lui, l'intention est de faire entendre ses pensées pour l'intelligence de l'intrigue. Contrairement à cette démarche, dans une scène de *poot-mi*, la comédienne est en position de monologue mais s'adresse directement au public, pris en ce moment, comme confident. Après des échanges houleux avec son mari,

Saly s'en ouvre au public et lui confie sa peine, elle n'a pas de moyens pour organiser le baptême.

Dans la scène suivante, Adja une autre interprète, incarnant une amie, vient s'enquérir des nouvelles du baptême, elle adresse un aparté au public or, dans le théâtre occidental, ce procédé est utilisé avec un autre personnage. Ce détournement de procédé en faveur du public a d'ailleurs provoqué le rire. Qu'ils s'agissent de rires, de silences ou d'indignations, les réactions du public traduisent toujours l'implication directe des spectateurs dans le jeu. D'ailleurs, la scénographie déborde largement le cadre restreint de la *skene* à l'italienne pour s'élargir vers la salle toute entière. Elle prend véritablement les contours de l'espace théâtral africain du *gew*. Or, cette organisation de l'espace est un critère fondamental retenu dans la définition du théâtre africain (Diop, 1990) car c'est le nom qui change mais la structure reste généralement la même dans les autres cultures.

Conclusion

En intégrant les pratiques dramatiques africaines mis à jour par les recherches dans les supports de création moderne (pièces écrites, spectacles), les dramaturges expriment mieux les contenus de leurs messages avec des moyens plus adaptés qui les mettent en évidence et fondés sur une conception endogène de la dramaturgie. Ce faisant, ils bouleversent fondamentalement les modalités d'écriture du théâtre et de sa représentation en vue de mieux les articuler aux besoins du public. Par la fusion des genres, l'insertion de l'oralité dans l'écriture, le déploiement des procédés du théâtre traditionnel sur la scène à l'italienne reconfigurée, les dramaturges remodelent la structure et l'architecture théâtrale en fonction des pratiques dramatiques africaines. Un remodelage des supports scripturaire et spectaculaire avec des procédés générant des concepts dramatiques novateurs qui méritent d'être pris en charge dans la version africaine des études théâtrales. Ces procédés partent entre autres d'une écriture trempée dans l'oralité, des structures dramaturgiques et scéniques locaux. Il ne s'agit pas pour autant de rejeter les concepts dramaturgiques étrangers, mais plutôt de reconnecter le théâtre africain à son public et de montrer l'apport du théâtre africain aux dramaturgies du monde dans le but de les fédérer. Il s'agit aussi de rappeler que le théâtre africain malgré son expression dans des formes étrangères s'inscrit dans une perspective de décolonisation et de réappropriation de son patrimoine afin de mieux signifier son originalité sur la scène internationale en tant que spectacle total à part entière et non entièrement à part.

Bibliographie

Repenser les études théâtrales en Afrique en fonction des réalités dramatiques endogènes : le cas du Sénégal

- ANTOINE André, *Mes souvenirs sur le Théâtre-libre*, Paris, Grasset, 1928.
- BA Thierno, *Lat-Dior, le chemin de l'honneur*, Luxembourg, Litho Bourger, 1977.
- BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique* Paris : Hachette, 1674 [1881].
- CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe* [2^{ème} éd. 1970], Paris/Dakar: Présence Africaine, 1963.
- CHENIKI Ahmed, «Le théâtre en Afrique noire, itinéraires et tendances», in *Acte du Colloque sur le théâtre africain entre Modernité et Tradition*, Alger, 2009, juil, pp.1 11.
- CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.
- DADIÉ Bernard, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970.
- DIAKHATÉ Ousmane, « De l'espace théâtral », in « Les Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines », 1989, N° 19, pp. 51-58
- DIAKHATÉ Ousmane, *Le jeu de l'acteur de théâtre au XX^{ème} siècle : Théories européenne et pratiques africaines*, Dakar, Presses Universitaires de Dakar, 2021.
- DIOP A. Bara, « Réflexions sur le théâtre Africain précolonial et contemporain », in : *Quel théâtre pour le développement en Afrique*, Dakar: N.E.A, 1985, p.77-92.
- DIOP A. Bara, *La famille wolof*, Paris, Karthala, 1985
- DIOPA. Bara, *Le théâtre traditionnel au Sénégal*, Dakar, NEA.
- FALL Marouba, « Le théâtre sénégalais face aux exigences du public », in *Ethiopiennes*, vol .2, 1984, pp. 150 -162.
- FALL Marouba, 2022(2^{ème} éd.), *De la bible au fusil*, suivi de *Chaka, roi visionnaire*, Dakar, l'Harmattan, 1990.
- GASSAMA Makhily, *Kuma, Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, N.E.A, Dakar/Abidjan, 1978.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
- LABOURET Henri et al., « Le théâtre mandingue », in *Africa*, London: Oxford University Press, 1928, pp. 70-85
- LEURS Jean Pierre, *Poot-mi*, créé au Théâtre National Daniel Sorano de Dakar, 1995
- MAUSS André, *Les techniques du corps*, Paris, PUF, 1989
- MBA-ZUE, Geneviève Mégneng, *La société dans le théâtre d'Afrique centrale. Les cas du Cameroun, du Congo et du Gabon. Pour une sémiotique de l'énonciation théâtrale*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Cergy-Pontoise, 2008
- NDAO Cheik Aliou, *L'exil d'Albouri*, Paris, Présence Africaine, 1967.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor/Editions Sociales, 1987
- TOURÉ Aboubakry, « Le théâtre africain : Paradoxe ou vérité esthétique ? (Le cas du théâtre ivoirien) », Thèse de Doctorat 3^{ème} cycle, Paris VIII/Vincennes, 1979.
- TRAORÉ Bakary, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine, 1958.