

L'ART DRAMATIQUE NÉGRO-AFRICAIN FRANCOPHONE CONTEMPORAIN: ÉCRITURE, SPECTACLE ET PAROLE EN CHUTE LIBRE?

SILUÉ Gnénébelougo

Maître-Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

francksilue@upgc.edu.ci

Abstract

Theatre is a three-dimensional art, at once visual, writing and performance, hence its complexity. This complexity stems from its original heterogeneity. Thus, contemporary African theatrical expression breaks away from any classical structural formalism. Under these three tenants: writing, representation and articulated speech, it is considered as an art in free fall. His writing plays on the picture of ambiguity and rupture. As for his show, it is collapsing because of the lack of theatres, but also because of the disengagement of the spectator who no longer goes to see it.

Key words: Drama, Writing, Performance, Free Fall, Derivative Show

Résumé

Le théâtre est un art tridimensionnel, à la fois, visuel, écriture et représentation, d'où sa complexité. Cette complexité relève de son hétérogénéité originelle. Ainsi, l'expression théâtrale contemporaine africaine rompt d'avec tout formalisme structurel classique. Sous ces trois tenants : l'écriture, la représentation et la parole articulée, il est considéré comme un art en chute libre. Son écriture joue sur le tableau de l'ambiguïté et de la rupture. Quant à son spectacle, il s'effondre à cause du manque de salles de spectacle, mais aussi du fait du désengagement du spectateur qui n'y va plus.

Mots-clés : Art Dramatique, Écriture, Représentation, Chute Libre, Spectacle Dérivé

Introduction

Le théâtre est un art d'écriture, de représentation et de parole articulée ou non, gestuelle ou mimique. Fondé sur cette tridimensionnalité, l'art théâtral féconde tous les aspects de l'activité des hommes. Dans ses rapports à la société, l'art dramatique se veut ouverture, d'où son caractère hétérogène, mais un art dont les normes prescrites par Aristote dans sa *Poétique* (2017) reste une référence majeure. Cependant, depuis l'amorce du théâtre romantique au XIX^{ème} siècle reposant sur la liberté de création, l'art théâtral est soumis à des vagues successives de transformation liées aux mutations sociales. Ainsi, de l'écriture au spectacle, sans oublier la parole, l'art dramatique contemporain négro-africain ne se fixe plus de limites d'un point de vue esthétique. C'est dans ce contexte que se pose avec acuité la question suivante : L'art dramatique négro-africain francophone contemporain est-il en chute libre ?

L'analyse de *Konda le Roquet* (J. Pliya, 1997), les spectacles de *Bonjour 2018*¹, *Le parlement du rire*² du 30/04/2021 sur la chaîne de télévision Canal+ Comédie et du *Théâtre urbain*³ de B. N. Makengo répondra à cette problématique. La pièce de J. Pliya est un drame écrit en un seul acte composé de cinq scènes qui retracent l'histoire du Roi Béhanzin du Dahomey dont le rôle est joué par Konda. Le jeu dramatique y induit la rencontre du personnage, de l'acteur, de l'auteur et du personnage réel sur la scène. Dans la même veine que ce théâtre monde, les spectacles de *Bonjour* qui ont commencé à partir des années 2006, de même que *Le parlement du rire*, représentent une diversité de prestations humoristiques marquant la vie des populations de la société contemporaine. Quant au *Théâtre urbain*, B. N. Makengo, en réalisant son film sur Kimpa Vita, retrace l'histoire de la mythique figure emblématique de la « Jeanne-d'Arc d'Afrique », héroïne congolaise de la lutte pour une liberté totale du peuple. De la pièce écrite au film-documentaire, en passant par l'humour scénarisé, les expressions artistiques théâtrales ou dérivées plantent le décor nouveau d'une société en mutation.

L'objectif de ce travail est de montrer que l'écriture, le spectacle ou la parole dans l'art dramatique contemporain francophone, sont totalement affranchis de toutes contraintes formelles et esthétiques. Pour y arriver, les interrogations suivantes méritent d'être posées : quels sont les indices de lisibilité de la chute libre de l'écriture, du spectacle ou de la parole dramatiques? Comment le dramaturge, l'acteur de théâtre, du spectacle humoristique scénarisé ou le réalisateur du théâtre urbain expriment-ils la chute libre de l'art dramatique? Quelle sémantique recouvre une telle instabilité de l'art dramatique négro-africain francophone contemporain? L'hypothèse générale de cette étude pose comme postulat que l'art dramatique négro-africain francophone contemporain évolue vers une liberté scripturale sans limite, des spectacles humoristiques scénarisés et des dérivés de théâtre. Pour l'élucider, nous choisirons comme moyens théoriques la psychocritique et la sémiologie. La première, en raison de la forte prégnance des retours métaphoriques qu'elle offre l'historicité des œuvres. Selon Ch. Mauron (1983), les idées forces qui ont marqué la vie de l'auteur de l'œuvre d'art lui reviennent sous forme de flashbacks qu'il appelle « des métaphores obsédantes ». Quant à la deuxième, sous l'angle de perception de P. Pavis (2013, p. 317) : « La sémiologie théâtrale est une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public ». Elle servira de clé de lecture des codes et signes du fait théâtral à forte prédominance symbolique dans les œuvres à l'étude. L'analyse se proposera de décrypter d'abord la ruine de l'écriture dramatique, ensuite l'effondrement du spectacle théâtral et enfin la vacance du dialogue dans le théâtre francophone contemporain.

¹*Bonjour* est une émission humoristique organisée par la Radio-télévision Ivoirienne (RTI) et réalisée par Sangaré Yaya.

²*Le Parlement du rire* est une autre Émission humoristique diffusée sur la chaîne de télévision Canal+ Comédie, une émission de divertissement dominical relayée par Radio-France-International.

³BOB Nelson Makengo tente, à partir d'un film-documentaire de reconstituer, voire restaurer l'histoire de Kimpa Vita, morte au bûché en 1906 au Congo.

1. La ruine de l'écriture dramatique

Pour le critique contemporain le texte théâtral est capable de porosité, de s'accommoder ou de faire voler en éclat les règles et les structures anciennes.

1.1. La rupture dramatique avec les fondamentaux

L'écriture dramatique se fonde a priori sur le dialogue et les didascalies, base de toute mise en scène dramatique. La dramaturgie francophone contemporaine négro-africaine intègre cette caractéristique fondamentale, parfois sous diverses formes en rupture avec les normes classiques. Chez J. Pliya (1997), dans *Konda le Roquet*, la structure textuelle subit un chamboulement. Des cinq actes pour la tragédie et la tragi-comédie ou trois pour la comédie, selon les prescriptions d'Aristote (2017) dans la *Poétique*, J. Pliya passe à un drame en un seul acte composé de cinq scènes avec un prologue. Les autres divisions que sont les actes II et III qui auraient constitué la totalité de la pièce y sont sommairement énoncées. Un extrait du prologue le montre clairement :

LA VOIX DE L'ANNONCIER

Nous sommes dans un grand théâtre populaire où se donne depuis trois heures et pour la dernière représentation, la célèbre pièce « KONDO, le REQUIN » qui retrace la résistance héroïque à la pénétration coloniale du prestigieux roi du Danhomé : GBÉHANZIN. À l'acte I, sa fastueuse intronisation nous a ravi le cœur ; l'acte II a su montrer toute l'étendue de son génie politique et militaire, face à l'implacable machine coloniale ; acte III, c'est la curée : villes assiégées, palais en cendres, amazones égorgées, guerriers massacrés, gris-gris inefficaces. C'est la fin de KONDO (J. Pliya, 1997, p. 68).

Cet extrait annonce effectivement une pièce en trois actes, mais dans la réalité, le dramaturge n'a élaboré que l'acte I portant sur le jeu de Konda qui tente de camper le personnage de Kondo. J. Pliya mêle refus et génie novateur pour rendre l'histoire de Kondo le Requin qui n'est en réalité que celle de Gbéhanzin, roi du Danhomé, en fondant tout en un seul acte. Cela crée une rupture formelle dans le fonctionnement structurel de la pièce. Aussi ce changement inattendu brouille-t-il la perception du sens chez le lecteur-spectateur et lespectateur. Une telle structure de la pièce moderne est illustrative des caractéristiques du théâtre contemporain francophone négro-africain qui récusé tout sectarisme ou enfermement. La règle des trois unités : action, lieu, temps n'est pas respectée. Ce non-respect implique le rejet des règles de la bienséance et de la vraisemblance. Avec ce dramaturge, le cadre conventionnel du théâtre vole en éclat et laisse apparaître une nouvelle esthétique dramatique. Le spectateur et le lecteur-spectateur sont surpris de se retrouver en plein air, tel que stipulée par la didascalie qui se dégage du Prologue :

(le rideau se lève). La scène a pour décor une brousse africaine. On y voit un campement sommaire sous un arbre et une cabane de branchages. Au milieu de la scène, une butte est érigée ; devant elle, la cage du souffleur. » (J. Pliya, 1997, p. 69) Cette disposition est corroborée par la didascalie introductive : (Extinction des lumières, les 3 coups résonnent, réallumage des lumières. L'auteur a disparu de la scène, oubliant le brigadier au pied de la butte. Les comédiens reprennent vie et celui qui joue Kondo, resté sur son piédestal, se met à parler) (J. Pliya, 1997, p. 70).

Le spectacle se déroule en plein air avec des acteurs jouant des rôles inhabituels. En effet, le jeu dramatique inventé par J. Pliya est hors du commun, parce qu'il met sur scène auteurs, personnages et acteurs. À partir de l'histoire de Gbéhanzin, il crée celle de son personnage Kondo le Requin qui sera interprétée par Konda le roquet. Le tableau synoptique ci-dessous explicite son jeu.

Désignation	Statut réel	Statut dans la pièce	Rapport : réalité-jeu
Gbéhanzin	Personnage historique, ancien roi du dahoméen, surnommé Kondo, le Requin	Personnage, le Roi	Le roi, seul juge de la querelle entre le personnage et l'acteur
L'Auteur de Kondo, le Requin	Le dramaturge, l'écrivain	L'Auteur de Konda le roquet et L'Auteur de Kondo, le Requin	Créateur du personnage Konda sur le profil du personnage historique Kondo ou Gbéhanzin

Konda le Roquet	L'acteur, le comédien	Konda le roquet, personnage de Kondo, le Requin	Acteur, comédien jouant le personnage de Kondo
-----------------	-----------------------	---	--

Tableau de correspondances

À partir de ces correspondances, la pièce de J. Pliya opère une rupture profonde avec les fondements de l'écriture dramatique. Dans sa fiction dramatique, le dramaturge fait côtoyer les personnages historiques et leurs doubles, les personnages fictifs. Le personnage historique, son représentant fictionnel et son auteur créateur peuplent et parcourent les mêmes espaces de représentation. Ainsi, le statut dans le réel social des personnages entre en relation par jeu de confrontation impactant les acteurs sur la scène. Le dialogue que J. Pliya crée, déroge aux règles anciennes dramaturgiques en faisant intervenir auteur, personnage et interprète. Ce dialogue fait fonctionner l'ensemble de la pièce comme un tribunal : celui du « royaume du théâtre » (J. Pliya, p. 99):

KONDO

Majesté, voici le litige : le drame en était à son dénouement : Acte III, scène V, lorsque Konda, défiant toutes les lois du théâtre, a cessé de m'interpréter pour parler en son propre nom. Par cet acte sans précédent, il déstabilise l'ordre du royaume, il frustre le public et m'ampute de la parole. Je demande justice, Majesté. Il en va de l'équilibre des forces théâtrales.

GBÉHANZIN

Konda, reconnais-tu les faits ?

KONDA

Oui Majesté

GBÉHANZIN

Qu'as-tu à dire contre cela ? (J. Pliya, 1997, p. 96-97).

L'intrigue aux relents judiciaires porte sur la querelle opposant auteur et comédien concernant l'interprétation du personnage. Le jeu dramatique qu'offre J. Pliya au spectateur ou au lecteur-spectateur, la confrontation du comédien et du personnage et/ou de l'auteur dramatique, c'est-à-dire le créateur de l'univers fictionnel sort de l'ordre esthétique classique.

Sa fiction positionne l'auteur face aux personnages fictif et historique, l'interprète ou le comédien et l'auteur, le dramaturge. Comme le conçoit A. Couprie (2007, p. 7): « L'auteur écrit pour qu'un autre parle ». Dans son propos, Couprie fait allusion à l'auteur du texte qui écrit et au personnage, un être fictif inventé dont le rôle sera interprété par un acteur qui est « l'autre », appelé à le dire sur scène. L'analyse de ces rapports, renvoie au travail du metteur en scène dont le montage du spectacle révèle des écarts dans l'appréciation du choix des acteurs et des options du dramaturge souvent absent. Ces difficultés d'ordre pratique sont ici remontées. Il est certain que J. Pliya étant lui-même metteur en scène tente de leur apporter une solution en les fustigeant. Il innove et révolutionne ainsi l'art dramatique négro-africain francophone. Ce changement profond perturbe toute identification de la pièce théâtrale.

1.2. Le texte dramatique contemporain : vers une identité plurielle

D'entrée de jeu, la pièce de théâtre contemporaine francophone ne se laisse pas identifier sous une étiquette définissable. D'un point de vue scriptural, les auteurs de cette dramaturgie vont à l'encontre des normes classiques de tout ordre. Non seulement, ils opèrent une rupture totale avec tout ce qui vise à définir une identité singulièrement africaine, mais leurs écritures jouent sur une pléthore de tableaux qui crée une identité plurielle. Des auteurs tels que J. Pliya, K. Efoui, K. Kwahulé, K. Lamko, C. Makhélé, M. Keïta, M. Rakotoson, J. L. Raharimanana, L. A. Baker, A. Wabéri (1997, p. 1) sont surnommés « Les enfants terribles du théâtre africain contemporain ». Ils sont dits terribles, parce que leurs productions littéraires et artistiques décrivent un virage, dans un angle de trois cent soixante degrés, de nouvelles pages dramaturgiques, en rupture avec les anciennes, à partir de Sony Labou Tansi. Pour ces dramaturges, la notion de l'identité dépasse les clivages culturels, ethniques, géographiques et historiques. Elle ne doit surtout pas s'apprécier par rapport à la communauté de destin visant à cataloguer

l'écriture, le spectacle, voire la création artistique dans une identité africaine. Cet état de fait s'illustre bien en ces termes :

On peut à l'évidence faire surgir des points communs entre ces écritures, mais ce sont des analogies factuelles qui touchent à une identité de colonisé. Ce qui rapproche un Congolais d'un Togolais ou d'un Ivoirien, ce sont des contingences historiques, parce qu'ils partagent la même histoire coloniale, les mêmes violences, les mêmes aliénations. L'africanité ne peut se concevoir autrement que dans la pluralité, dans l'affirmation individualiste de chacun. (A. Wabéri, 1997, p. 5).

Ces écritures dramatiques suggèrent une identité plurielle, c'est-à-dire qu'elles s'ouvrent à la fois à tous les peuples et à tous les continents. Comme ces écritures, les spectacles théâtraux contemporains échappent à toute définition et à tout cloisonnement. Ainsi, dans les spectacles dérivés de théâtre de *Bonjour*, du *Parlement du rire* et du *Théâtre urbain* de B. N. Makengo (2017), les textes sont à l'état oral, sans écriture préalable. L'acteur peut avoir un schéma directeur, mais qui n'est pas édité conséquemment. Dans les spectacles de *Bonjour* et du *Parlement du rire*, les acteurs reçoivent de l'auteur-réalisateur de l'événement télévisuel un thème générique à partir duquel chacun construit son jeu. L'acteur preste souvent seul, c'est-à-dire, en « one man show », devant un public parfois spectateur-acteur, ce qu'il convient d'appeler un monothéâtre. Ce spectateur intervient également comme un acteur en interagissant avec l'acteur principal qui l'inclut dans son jeu. En plus, certains acteurs phares de ces spectacles tels que DJ Ramatoulaye, Agalawal, Joël ou Le Magnifique, artistes humoristes, terminent leurs prestations scéniques par la réalisation d'une performance. DJ Ramatoulaye se mue en artiste-danseur et les autres sont révélateurs de talents d'artistes-chanteurs.

Partant de ce qui précède, leur habileté ou talent s'apparente à un art théâtral performatif. Leur prestation repose le plus souvent sur un texte oral humoristique à forte densité parodique ou ironique. Le décor pompeux, marqué par des écriteaux « BONJOUR » ou « LE PARLEMENT DU RIRE », plus ou moins surchargé, est auréolé de fumigènes et de jeux de lumière aux couleurs variées. Les jeux de lumière et le décor produisent un effet dramatique sur le spectateur et le téléspectateur qui s'émerveillent. Ces dispositions scéniques influencent et modifient fortement la perception du spectateur ou du téléspectateur face au jeu des acteurs d'essence humoristique.

Quant au spectacle de *Théâtre urbain* de B. N. Makengo, il est un film documentaire où l'auteur remet en scène l'histoire héroïque de Kimpa Vita, la prophétesse congolaise. Il crée un personnage qu'il surnomme Barbie qui est en quête de la ceinture de Kimpa. Le dramaturge-réalisateur conçoit et fait accompagner Barbie du Capitaine América, son garde du corps qu'il installe à ses côtes, à bord d'une voiturette faite de fils de fer. Ces deux personnages sont des représentations en figurines. À l'aide d'un fil attaché à la voiturette (jouet fabriqué à la main avec des fils de fer) qu'il tire, l'auteur-réalisateur conduit ses personnages soigneusement installés. Il se fait suivre par une caméra qu'il fait promener dans la rue, où il réalise des interviews successives. Tantôt, il donne la parole à ses personnages, tantôt il la distribue aux spectateurs-interlocuteurs. Cette mimésis conduit à la reconstitution de l'histoire qui est l'expression d'une forme théâtrale divergeant des formes scripturales comme celle de B. Dadié (1970). Dans la pièce éponyme, *Béatrice du Congo*, Dadié a fait du personnage principal l'héroïne par la qualité de son discours, sa clairvoyance et favorisé de ce fait qu'un potentiel acteur l'interprète. Cette dimension plurielle est explicitée en substance :

L'émergence de nouvelles dramaturgies africaines francophones depuis les années 1990 annonce un bouleversement dans le paysage littéraire africain. Cette génération d'écrivains contemporains de la diaspora africaine convoque les notions de fragmentation, déplacement et instabilité qui suggèrent une reconfiguration du chaos dans la production littéraire africaine francophone depuis les indépendances. (S. N. Ngilla, 2014, p. 5).

Le bouleversement sous-tend la reconfiguration du chaos également pensée dans un esprit de restauration. Cette nouvelle expression dramatique chez B. N. Makengo, auteur de *Théâtre urbain* au Congo, nous place au cœur de la dimension d'un théâtre filmique, mais précisément sur le versant

documentaire, une autre variation du théâtre négro-africain francophone contemporain, sous l'angle d'une écriture scénarisée : un théâtre-documentaire. Il en résulte une sorte d'effondrement de l'essence du théâtre ancien de type occidental.

2. L'effondrement des fondements du spectacle théâtral classique

Articulé sur des partitions du texte prédestiné à la représentation et à la distribution des rôles des personnages, le spectacle dramatique est une conception fictionnelle qui accorde une place de choix au dialogue. Pour le théâtre contemporain, plusieurs raisons soutiennent la reconversion des salles, la rupture des conventions dialogiques et l'avènement des spectacles dérivés.

2.1. De la reconversion des salles à la révocation du spectacle théâtral

La salle de spectacle était jadis un lieu de diffusion et de promotion incontournable pour les arts de la scène en général et pour le théâtre en particulier. Le théâtral perdrait de sa superbe sans la salle qui est également vue comme une structure principale dans l'organisation du spectacle. Prise sous cet angle, l'œuvre théâtrale s'appréhende comme une représentation scénique. Cependant, si l'on s'en tient à la considération commune stipulant que « la pièce de théâtre est en attente de la représentation », l'écriture et la représentation sont de prime abord destinées à la salle. Par conséquent, les salles de spectacle sont des lieux de la manifestation physique des arts et des cultures des peuples. Ceux-ci traduisent la vitalité des peuples, si l'on considère que l'art et la culture renferment l'âme des collectivités humaines. Aussi, serait-il incongru de traiter du théâtre francophone contemporain, sans évoquer la pertinence du lieu qu'est la salle. Le journal *Le Temps* traitant des lieux théâtraux à Abidjan écrit :

Pour les adeptes du théâtre et autres, le théâtre de la cité et les salles de cinéma étaient de véritables pôles de spectacles culturels. La commune de Yopougon, la plus bouillante d'Abidjan d'ailleurs, compte aussi des salles de spectacles tels que le bar Éclat et le Baron bar qui ont révélé à la population abidjanaise, certains artistes comme Lukson Padaud, feu Gnahoré Djimi... ces salles existent encore. Mais certaines ne semblent plus jouer véritablement ce rôle et sont transformées aujourd'hui, en entrepôt ou en lieux de culte (R. Djatchi, 2010).

L'absence de salles de spectacle met sérieusement en difficulté la représentation théâtrale et par ricochet le théâtre est en voie d'extinction. Elle a atteint ses limites, en Côte d'Ivoire depuis plus de deux décennies. La mise en berne du cinéma et l'éloignement du théâtre des lieux de spectacle, tels que le Cinéma Sadjiguiba de Yopougon⁴, le Cinéma liberté d'Adjamé⁵, le Cinéma Capitole et le Cinéma Biaka Boda de Bouaké, le Cinéma Boloye de Korhogo, etc. restent la preuve de la fermeture des salles de spectacle en Côte d'Ivoire. Ces lieux ont perdu leur fonction cardinale, celle de servir exclusivement de salles de spectacles. Le théâtre négro-africain contemporain est confronté à la plus grave crise de son histoire dans notre pays. Une crise née de la mort des centres culturels, aggravée par la rébellion armée qu'il a connu en 2002 avec son lot d'insécurité, de peur et d'angoisse, elle a contraint les populations à lutter pour survivre plutôt que pour la sauvegarde de leur art.

En conséquence, les arts de la scène peinent à retrouver leur public divisé par le fossé de la crise sociale, mais également influencé par les programmes de télévision, surtout les nouvelles technologies de l'information, de la communication et du numérique. Ainsi, l'organisation de spectacles devient quasiment un parcours de combattant. Ils sont révoqués. Cet effondrement est une chute libre vers de nouveaux canaux de diffusion, qui ont conduit à l'avènement des spectacles dérivés, une nouvelle expression dramatique en rupture avec les conventions du dialogue théâtral classique.

⁴ Yopougon est une commune d'Abidjan.

⁵ Idem.

2.2 La rupture des conventions dialogiques

Les contemporains qui ont connu le théâtre classique et ses représentations normées se demandent constamment si les spectacles dérivés du théâtre tels que *Bonjour 2018*, *Le parlement du rire* ou *Le théâtre urbain* sont du théâtre. La réponse à cette préoccupation s'inscrit dans le cadre de l'analyse du théâtre négro-africain francophone contemporain ayant pour modèle *Konda le Roquet*. Cette pièce est une exclusivité qui ne respecte pas le schéma classique de l'art dramatique. Dans cette pièce, l'auteur écrit non seulement pour le personnage et l'acteur, mais aussi pour lui-même. Il crée l'illusion du réel en inventant le potentiel discours de la querelle entre l'auteur et le metteur en scène de la pièce de théâtre. Au regard du problème de fond que pose ce dramaturge, la perception du lecteur-spectateur et du spectateur est brouillée face à la masse dialogique. Sa parfaite compréhension passe par la lecture entière de la pièce ou du spectacle. Dans le prologue, l'auteur écrit :

L'AUTEUR de KONDA

Je suis jeune auteur dramatique. Ma vie est un drame autrement plus cruel que celui de Gbêhanzin, mort il y a tant d'années. Voilà plus de cinq ans que j'écris des comédies, des farces, des tragédies ; cinq ans que je traîne mes manuscrits de théâtre en théâtre, cinq années de rejets, de refus, de mépris (J. Pliya, 1997, p. 69).

Le personnage pose un regard rétrospectif sur l'histoire du personnage historique qu'il incarne. Ce rapport auteur-personnage en situation dialogique sur scène est une innovation, une nouvelle clé de lecture de la pièce moderne. Les « rejets, refus et mépris » du public proviennent du changement du code sémantique, brouillant le sens chez le lecteur-spectateur. Ainsi, lorsque les comédiens jouent sur scène avec le personnage historique de Konda, personnage principal de la pièce, le lecteur-spectateur ou le spectateur non vigilant peine à percevoir la cohérence dialogique. Ici, le réel mis en jeu de confrontation avec la fiction dramatique brouille les pistes de lecture du discours et du spectacle. C'est le cas de Konda dans le rôle de Kondo le Requin, surnom de Gbêhanzin, ancien roi du Dahomey:

KONDA

Je suis Konda, vieil acteur dramatique rendu célèbre par les plus grands rôles du répertoire et surtout par le rôle de Kondo. [...] Kondo ! Il n'y en a jamais eu que pour lui ! Même quand la presse euphorique titrait : « Konda ressuscite Kondo : qui est le roi ? »

UN COMEDIEN

(s'étant approché) Monsieur Konda...nous sommes en scène !

UN 2^{ème} COMEDIEN

Il y a le public, Konda...La pièce n'est pas finie ! (J. Pliya, 1997, p. 70-71).

Cette conversation révèle plusieurs obstacles à la compréhension du dialogue. Les acteurs ne sont pas au même niveau d'évolution de l'échange, car Konda est interpellé : « Il y a le public, Konda...La pièce n'est pas finie ! » En d'autres termes, J. Pliya expose le problème des trous de mémoire qui entraîne l'oubli du texte à dire chez l'acteur sur la scène. Par ce biais, le dramaturge introduit dans le jeu scénique des acteurs une sorte de digression qui perturbe la compréhension d'ensemble de la pièce. Cela suggère un effondrement de l'un des fondements du spectacle et qui est de nature à troubler les autres comédiens, le lecteur-spectateur et le spectateur de *Konda le Roquet*. Le dialogue théâtral est ainsi désagrégé. En plus, le dramaturge crée le contact entre le personnage qui doit être joué par un acteur et le comédien lui-même qui l'interprète. Au regard de ces dispositions, la pièce fonctionne comme un documentaire. Elle est un espace de vérité, de témoignage et de rencontres imprévues pour les différents acteurs, mais convoquées par le dramaturge à dessein. Il procède de la déconstruction du dialogue et du spectacle qui ne respecte plus les règles prosodiques. Cette déconstruction de la scène de théâtre est une rupture :

Il y a rupture dès qu'un des éléments du jeu s'oppose au principe de la cohérence de la représentation et de la fiction d'une réalité représentée. [...] En littérature, les ruptures de ton sont également possibles, mais elles paraissent intégrées à la fiction, tandis qu'au théâtre, elles viennent de l'extérieur, amenées par le comédien qui, dans les ruptures de jeu, semblent extérieurs à l'univers fictionnel. (P. Pavis, 2013, p. 308).

Le dramaturge dévoile une idée de l'aspect invisible et les dessous de la représentation. L'auteur se révèle à son personnage, tout comme ce dernier à l'acteur et au personnage historique Gbèhanzin. De l'écriture au spectacle de cette pièce, J. Pliya saute les verrous du spectacle classique qui obéit à une certaine cohérence. C'est une logique de jeu qui permet au spectateur de faire la différence entre le personnage fictionnel, l'acteur, l'auteur et le personnage historique. La rencontre inattendue du spectateur avec tous ces personnages sur la scène fausse la perception du lecteur et du lecteur-spectateur, d'où l'apparition des spectacles dérivés de théâtre tels que *Bonjour*, *Le parlement du rire* et le théâtre urbain.

2.3. Les spectacles dérivés du théâtre : une théâtralité innovante

Le théâtre naît et se développe en période de crises sociales. En effet, en Côte d'Ivoire, les crises de la rébellion armée de (2002-2010) et la crise post-électorale survenue après l'élection présidentielle de 2010 n'ont fait qu'amplifier les fossés entre les populations. Ces crises militaro-politiques, l'avancée fulgurante des nouvelles technologies de l'information et de la communication ainsi que les contraintes liées aux changements sociaux, ont favorisé la naissance de nouvelles expressions dramatiques. L'éclosion de ces expressions théâtrales impacte la réinvention de l'art nouveau : *Bonjour* et *Le parlement du rire*, *Marrakech du rire* (au Maroc), *Abidjan capitale du rire*. Ces émissions de télévision populaires développent un théâtre nouveau et des destinataires nouveaux. Ce phénomène se veut l'expression théâtrale visant à rapprocher les populations et à renforcer la cohésion sociale. Pris sous cet angle, B. Georges (1999, p. 154) déclare : « *Tout au long du siècle, une même quête traverse la plupart des grands projets de mise en scène : rapprocher, rapprocher.* » Banu parle de la floraison des concepts de spectacles théâtraux qui apportent une réponse à l'écroulement des valeurs sociales. Ces pratiques spectaculaires sont, pour la plupart, construites sur le modèle d'émissions de télévision qui consacrent une part belle à l'acteur. Celui-ci ne joue en direct que le jour de l'enregistrement du spectacle. Sa prestation dramatique est différée. La majorité des spectacles contemporains accorde ainsi la primauté à un seul acteur sur scène, dans plusieurs rôles et présentant une diversité de talents qui le projette comme un performeur du mono-théâtre.

Cette nouvelle conception des arts de la scène féconde l'expression théâtrale contemporaine et le langage dramatique. Elle s'appréhende comme un nouvel esprit créatif s'adaptant aux réalités sociales : les mutations, les guerres, les épidémies, les catastrophes naturelles et récemment la Covid-19. L'inexistence des salles sera ainsi compensée par la télévision et le numérique introduit dans les arts de la scène et du spectacle, comme un moyen palliatif de production, de récréation et d'éducation. L'humour scénarisé est l'un des fragments de ce théâtre, dans sa chute vers de nouveaux versants tels que la télévision et le numérique. Dès lors, les conventions et les règles préconçues de l'objet théâtral disparaissent. Il est donné libre cours à une production artistique et théâtrale selon les seules convictions de l'acteur-producteur-réalisateur-metteur en scène. Ici, peu importe la qualité du spectacle présenté, pourvu qu'il entre dans sa veine humoristique. Le public y prend plaisir. Ni la diction, ni l'occupation scénique ne sont vues comme des exigences esthétiques dramatiques pour un spectacle réussi.

Bonjour 2018 est choisi pour illustrer cette analyse. À l'instar de tous les autres numéros de cette émission-spectacle filmique organisé par la RTI, il s'agit d'un direct sur les ondes. Il en est de même pour *Le parlement du rire du 30 avril 2021* la seconde émission prise comme support de travail. Cette dernière offre à voir les comédiens-humoristes se succèdent sur la scène. Chacun à sa convenance, tente de faire rire les spectateurs et les téléspectateurs en jouant sur ses fibres ironiques, métaphoriques et de quiproquos. Dans ce numéro, l'ouverture de la scène s'est faite sur l'interprétation d'une chanson par l'artiste humoriste Joël, accompagné de deux jeunes filles. Les thèmes abordés sont diversifiés autant que la multiplicité des circonstances vécues ou imaginaires, sources d'inspiration des acteurs-humoristes. Mais ils procèdent de l'actualité, du vécu quotidien politique et historique. Les costumes sont aussi variés. De la sorte, certains ont des tenues de scène et d'autres non. Dans tous les cas, cela n'est pas un facteur influent du spectacle. Un aperçu de quelques images suffirait à illustrer notre cet argument.



Figure 1 : Annonce de *Bonjour 2018*
Source : Capture d'écran

Figure 2 : L'espace scénique de *Bonjour 2018*
Source : Capture d'écran

Le décor(fig. 1) pompeux ou neutre souvent et l'éclairage statique(fig. 2) intensif influencent les regards, sans tenir compte des thèmes développés. Toutes les stratégies sont mises en œuvre pour satisfaire le public dont la proximité de l'acteur et du spectateur suggère un nouveau contrat entre ces deux entités. C'est sans doute ce qui fait remarquer que les « Dispositifs architecturaux et stratégies scénographiques se sont employés à satisfaire cette exigence afin d'obtenir la proximité qui permet à l'acteur de développer sa présence et aux spectateurs d'en profiter ». (B. Georges, 1999, p. 154). Une diversité d'artifices est déployée pour rendre vivante et plus attrayante la scène de spectacle. L'éclairage avec les jeux de lumière, le décor féérique et le dynamisme des acteurs en contact direct avec les spectateurs procurent une sensation de plaisir cathartique au public. Scandale théâtral ou liberté de création féconde, l'humour scénarisé a pour but fondamental d'égailler les spectateurs et les téléspectateurs, en tournant en dérision même les pages les plus cruelles de l'histoire, de la vie quotidienne. Tout est risible.

3. Le théâtre contemporain : liberté créatrice et innovation artistique

La nouvelle expression théâtrale africaine privilégie la liberté dans l'art, celle d'un esprit de créativité et d'invention de nouvelles perspectives théâtrales en exploitant des formes esthétiques diverses.

3.1 Le théâtre urbain : une esthétique théâtrale ambulatoire

Le théâtre urbain est un théâtre-documentaire, télévisé, réalisé sur un personnage historique à partir d'interviews successives. Spectacle de type ambulatoire, le théâtre urbain exploite la conception brechtienne du théâtre sur son versant épique. Il opère une distanciation qui laisse la place à une reconstitution de l'histoire devant la caméra et donc dans l'esprit du téléspectateur. Dans sa pratique, ce théâtre a pour public toutes les personnes qui acceptent de se prêter au jeu de la reconstruction du récit devant une caméra. Elles ne sont donc pas figées et échappent à toute sélection. C'est pourquoi, ce théâtre parcourt tous les espaces à la rencontre de ses spectateurs-acteurs, en vue de la réalisation du film. Chez B. N. Makengo, c'est l'histoire de cette figure emblématique et charismatique du Congo, Kimpa Vita, qui constitue la sève nourricière de la trame, en témoignent ces propos :

Kimpa Vita a tenté d'unifier le royaume du Kongo par le biais d'un christianisme africain. Aujourd'hui, elle est considérée comme la mère de l'unité africaine. Dans la courte période de son activité, elle a unifié le royaume du Kongo. On se souvient également d'elle comme la figure fondatrice du mouvement antonianiste⁶ (C. Fernandes et N. Amadou, 2021, p. 2).

Si la mise à mort de cette héroïne sur le bûcher est établie, l'histoire retient que le sort de son enfant qu'elle a eu avec l'un de ses adeptes est encore flou. Pour les uns, l'enfant a été exécuté en même temps que la mère ; pour les autres, tel que le prêtre capucin, l'enfant a été épargné. Cette confusion vient amplifier le mystère qui entoure Kimpa Vita et la projette comme, non seulement une prophétesse, mais comme une visionnaire. Elle a refusé la pénétration coloniale au Congo Kinshasa en s'opposant à l'impoteur et au roi Mani Congo. B. Dadié, dans *Beatrice du Congo* (1970), le ressort nettement :

⁶Mouvement synchrétique africain fondé sur la conception d'un christianisme africain dans la vision d'un Jésus noir entre 1704 et 1706

Dona Béatrice : Il faut que je vous parle...

Le Roi : Non ! Je ne veux plus rien entendre. Ce n'est plus à moi de vous écouter, mais à vous de m'écouter...(B. Dadié, Acte II, T. I, p. 86). [...]

Le Roi : Non, je refuse ! Ils m'ont fait assez de crasses... ces bons Bitandais chrétiens ! Tout doit changer... Il faut que tout change ! (B. Dadié, Act. III, T. III, p. 121).

Aussi mystérieuse que mystique, Dona Beatrice avait prédit par la voix des mânes dont elle est le canal de transmission de leurs messages aux vivants, que les Bitandais n'entretenaient qu'une amitié de dupe. Malheureusement, elle sera tardivement comprise par le roi. B. N. Makengo. tente, à travers une caméra et des figurines qu'il promène, de restituer, voire reconstituer la vérité historique autour de Kimpa Vita, alias Dona Beatrice. Cependant, est-il compris ? Cette question demeure toujours d'actualité. Les spectateurs sont surpris et répondent mécaniquement aux questions que le réalisateur leur pose. Sous un ton ironique et un air moqueur, les acteurs-spectateurs de ce théâtre se prêtent au jeu qu'ils n'ont pas l'habitude de pratiquer. Les figures 1 et 2 traduisent cet état de fait:



Figure 3 : La voiturette et les deux figurines
Source : Capture sur écran



Figure 4 : stupéfaction de spectateurs
Source : Capture d'écran

La figure 3 présente une voiturette fabriquée sûrement comme un jouet pour enfant et les figurines qui y sont installées donnent le sentiment d'adhérer à un jeu d'enfants. Cela est de nature à exprimer une théâtralité hors du commun que le peuple découvre avec surprise. L'attitude des spectateurs de la figure 4, le traduit éloquemment. L'on peut lire l'effet de surprise et d'incompréhension sur leurs visages. Ce type de spectacle est une nouveauté qui ne laisse aucun spectateur indifférent. Ce spectacle-documentaire parcourt des espaces spéciaux : la rue, les buvettes, les cabarets et les restaurants en plein air. Ici, le spectacle se déplace vers les spectateurs, invité chacun par le réalisateur à revivre l'histoire fabuleuse de Kimpa Vita. Il procède par la re-création d'un nouvel espace scénique reconstruit pour le spectacle. Les figures ci-dessous le montrent :



Figure 5 : Les figurines
Source : capture sur écran



Figure 6 : Espace public
Source : capture sur écran

À la figure 5, le réalisateur-metteur en scène dispose les figurines, Capitaine America et Barbie, ses personnages sur une table surmontée d'une chaise, pour favoriser une bonne visibilité par le public. Cette disposition scénique invite les spectateurs de la figure 6, qui sont visiblement assis dans une buvette en plein air, à voir un spectacle auquel ils ne s'attendaient pas. En ramenant le spectacle dans l'espace du public qui est en quête constante de temps, B. N. Makengo innove et révolutionne les techniques de production du spectacle théâtral contemporain. De la réalité historique à la représentation des figurines, l'espace devient psychosensoriel autant que son contenu procède de la métaphore dans son décryptage, en vue du sens. En conséquence, la question de la perception se pose en ces termes :

Il va de soi que le sujet créateur d'histoires fictionnelles est guidé par une intention inconsciente et latente, au moins avant que ne se conçoivent hors de lui en sa totalité l'œuvre de fiction qui devient un objet manifeste : c'est ce que nous appelons la représentation en tant que signifiant, non plus virtuel donc, mais, concrètement manifeste (J. M. Kouakou, 2010, p. 129).

Ces propos de Jean Marie Kouakou, permettent d'appréhender Nelson comme un dramaturge créateur d'histoires fictionnelles qui réinvente l'histoire de Kimpa Vita. Le matériel scénique qu'il utilise, c'est-à-dire les figurines et la voiturette (jouet), renvoie à la manifestation concrète de l'histoire réelle. Il s'agit de mettre en lumière la perception de ce type de spectacle par le public et de s'interroger sur sa compréhension. Le documentaire que réalise Bob Nelson est un théâtre dont le spectacle est directement vu par ceux qu'il interroge lors de l'interview et différé pour ceux qui regardent le film. Ce théâtre est assez particulier et présente une diversité de facettes tant au niveau de la parole que de sa médiatisation.

3.2. Le théâtre médiatisé : focus sur la parole et le public monde

Le théâtre est dit médiatisé, lorsqu'il répond du théâtre filmique, c'est-à-dire de la transmission des médias. Ce type de théâtre se focalise sur la parole et a pour public cible tous les téléspectateurs du monde entier. Il utilise le vocabulaire du numérique : un spectacle n'aura de la notoriété que lorsqu'il n'obtiendra du public d'internautes qu'un nombre important de « vues », de « commentaires » et de « partages ». Dans ce contexte, le site de publication connaîtra un large partage ou les courtes séquences sur le site *Youtube* seront partagées de façon virale sur les réseaux sociaux. La représentation de ce nouveau type de drame se fait sur un enregistrement filmé, pendant que le jeu se déroule en direct devant un public convoqué à cet effet. La dramaturgie francophone négro-africaine contemporaine se caractérise par un retour intensif au mono-théâtre. Ce recours à la forme privilégiée du monologue est la caractéristique principale des spectacles dérivés de théâtre à l'instar de *Bonjour*, du *Parlement du rire* et du *Théâtre urbain*. En fait, J. P. Ryngaert (1991, p. 13) l'exprime bien en ces termes :

Le dialogue n'est pas un critère absolu du caractère « dramatique » d'un texte. Dans toute l'histoire du théâtre, les auteurs font un très large usage du monologue, et en examinant certaines tragédies de la Renaissance ou certaines œuvres classiques, on peut se demander, à la longueur des tirades, s'il n'est encore possible de parler d'échange verbal entre personnages dont les « répliques » ne comprennent pas loin d'une centaine de vers.

Ce propos montre bien comment la transformation de la scène contemporaine se plaît à n'employer qu'un seul acteur. Le discours est unilatéral avec possibilité de faire intervenir le spectateur en guise de second personnage ou acteur, le cas échéant. Cet acteur, jouissant d'une certaine liberté, se trouve un interlocuteur qu'il crée sur la scène ludique, un autre acteur qu'est le public de spectateurs. Le dialogue théâtral est ainsi rétabli. C'est justement là que se glisse la fracture d'avec la scène conventionnelle du théâtre classique. Cette même disposition est observable dans les spectacles du parlement du rire où la malhonnêteté est au cœur de l'action dramatique.

Le jeu portant sur la malhonnêteté des membres du parlement est donc créé sur des faits irréels auxquels les acteurs donnent une vitalité. Leur jeu scénique entraîne les spectateurs ou les téléspectateurs dans le délire, voire dans la folie de leur improvisation. Le Conseiller feint de taper sur la tête, les joues et les fesses de Digbeu Cravate avec le chèque. En plus, ils se mettent à quatre pattes, en position de pompe pour dire merci au donateur, Le Président fondateur, un acteur virtuel. Chacun des comédiens répète le même geste. Ces faits, gestes et attitudes trempés d'ironie et d'humour, sont de nature risible.

En lieu et place d'un spectacle préparé, assorti de répétitions en corrélation avec le décor, l'éclairage et bien d'autres éléments, la scène théâtrale contemporaine improvise, d'où son scandale. De façon concrète, ce scandale de la scène théâtrale contemporaine se lit à deux principaux niveaux : d'une part, la souplesse d'une écriture libre qui laisse toute liberté au metteur en scène ou à l'acteur. D'autre part, elle court le risque d'une scène passoire où les acteurs improvisent en direct sur la scène télévisée, avec toutes les dérives pouvant y survenir. Pour l'instant, les acteurs principaux du *Parlement du rire* tiennent

bien leurs rôles et leurs invités, des comédiens d'excellente qualité, déploient de gros talents sur scène. Dans cette tribune tout s'y passe bien : les dialogues autant que les monologues. Outre ce cas de figure, les monologues dans *Bonjour* et Le théâtre urbain de Nelson dominent le spectacle.

Par ailleurs, en allant à l'écran, le théâtre médiatisé a pour public de spectateurs, les téléspectateurs du monde entier qui se connectent ou qui captent la chaîne de publication et de diffusion du spectacle qui y est donné. Ils sont projetés dans le spectacle sans préparation préalable. Le but visé par ce théâtre médiatisé est de former et d'informer le public. Selon B. Julie (2016), il s'agit de « toucher les publics afin d'en conquérir de nouveaux, de développer des procédés innovants de sensibilisation, de transmission et d'éducation artistique et culturelle plus adaptés aux publics d'aujourd'hui ». Le théâtre médiatisé innove et révolutionne, grâce au numérique, avec un nouveau lexique : « commenter », « j'aime », « liker », les émoticônes, etc. Le numérique est source de facilitation de la vie des populations qui se connectent à leur spectacle en temps voulu avec des possibilités de sélection des films à regarder. Les technologies de l'information et de la communication diminuent la charge de travail des comédiens, du metteur en scène et du scénographe. Voilà en quoi, ce théâtre se présente comme une innovation, non seulement structurante, mais aussi fondamentale à travers ses thèmes qui soulèvent des problèmes de la quotidienneté des spectateurs. Pour des spectateurs qui accordent la primauté au visuel, adeptes des TICN, ils n'en demanderaient pas plus. Le théâtre médiatisé reste ainsi un puissant canal de transmission, de sensibilisation, de formation et d'information à travers les métaphores récurrentes qu'il diffuse.

Conclusion

En définitive, le théâtre négro-africain francophone contemporain, pris sous son aspect tridimensionnel : écriture, visuel et parole chute librement vers des canaux d'expression qui s'adaptent aux réalités de la société actuelle. Son public est influencé par des sources de production telles que la télévision et les nouvelles technologies de l'information et de la communication, autant qu'il est soumis à des conditions de vie qui le poussent vers ces nouveaux horizons. Les exemples de la pièce théâtrale de *Konda le Roquet*, les spectacles de l'humour scénarisé de *Bonjour*, du *Parlement du rire* et le Théâtre urbain sont des espaces illustratifs de ce nouveau théâtre.

C'est un théâtre innovant et révolutionnaire, en rupture avec le théâtre classique et qui échappe au catalogue d'une étiquette exclusivement africaine. Il privilégie la liberté de création, l'esprit d'ouverture et le plaisir du spectateur qui est souvent transformé en acteur, voire co-acteur du spectacle qui lui est dédié. Ce nouveau théâtre procède d'une multiplicité de stratégies médiatiques pour fasciner, captiver et mobiliser toute l'attention du spectateur, quelquefois en l'accompagnant partout ou en le rejoignant là où il se trouve grâce aux technologies de l'information et de la communication numérique. Avec son inclination vers le dialogue monologal, ce théâtre dépasse les limites du théâtre classique et impose une nouvelle perception, comme le fait remarquer Ch. Mauron (1983, p. 15) : « Si le fait littéraire dépend de l'écrivain et du milieu, la critique ne peut être profondément modifiée que par des changements radicaux dans nos conceptions historiques ou psychologiques ». Cette posture de Charles Mauron démontre que la littérature transpose, par la volonté et l'imagination de l'écrivain, les faits et événements de la société. Mais le changement qu'elle opère provient de la radicalité des contingences sociales liées à l'actualité.

Bibliographie

ARISTOTE de Stagire, 2017, *Poétique*, traduction entièrement nouvelle d'après les dernières recensions du texte par Ch. Emile Ruelle, Bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève, Coll Théâtre classique, Paris, Éditions Ernest et Paul Fièvre.

BANU Georges, 1999, « Théâtre et technologie ou Celui qui dit oui / celui qui dit non », Numéro 90 (1).

BERNHARDT Sarah, 1993, *L'art du Théâtre*, Paris, L'Harmattan.

BOAL Augusto, 1996, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte et Syros.

BOB Nelson Makengo, 2017, *Le théâtre urbain*, Bretagne & Diversité, Théâtre Urbain - Film-documentaire.fr

«Bonjour 2018», 2018, *Radio-Télévision-Ivoirienne*, M. COULIBALY, Abraham Dad, le jour du nouvel an de chaque année, <https://www.youtube.com/watch?v=B6MHtMMlj1g,08/01/2018>, consulté 29/11/2021.

BURGHEIM Julie, 2016, *Le spectacle vivant à l'ère du numérique : un tour d'horizon*, Bruxelles, IETM happing.

CARLA Fernandes, NAFISSA Amadou, 2021, « Kimpa Vita : la prophétesse de l'unité », in *Racines d'Afrique*, Saint-Louis, <https://p.dw.com/p/3vZZ6>.

CÉSAIRE Aimé, 2004, *Le discours sur le colonialisme*, suivi du Discours sur la négritude, Paris, Présence Africaine.

DADIÉ Bernard, 1970, *Béatrice du Congo*, Paris, Éditions Présence Africaine.

DJATCHI Renaud, 2010, « Abidjan a manque de salles de spectacles », in *Le Temps*, n°224, du 23 septembre, abidjan.net, consulté le 02/09/2021.

FERAL Josette, 2011, *Théorie et pratique du théâtre*, Paris, L'Entretemps.

KOFFI Kwahulé, 2005, *Misterioso-119 suivi de Blue-s-cat*, Paris, Études théâtrales.

KOUAKOU Jean-Marie, 2010, *Les représentations dans les fictions littéraires*, Paris, L'Harmattan.

KOSSI Éfoui, 2013, *L'Entre-deux rêve de Pitagaba*, Paris, MDria Éditions.

«Le Parlement du rire d'Abidjan», 2021, *Canal + Comédie*, Mamane, Digbeu, Gohou Michel et Charlotte, hebdomadaire tous les dimanches à 19 h 45 GMT, Saison 4 du 30 avril 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=btL7FNmIGII>, consulté le 29/11/2021.

MAURON Charles, 1983, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, Paris, Cérès Éditions.

NGILLA Sylvie NDome, 2014, *Les nouvelles dramaturgies francophones contemporaines du chaos, thèse de doctorat*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3.

PAVIS Patrice, 1983, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin.

PAVIS Patrice, 2010, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin.

PAVIS Patrice, 2013, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PLIYA José, 1997, *Nègrerrances* suivi de *Konda le Roquet* et de *Concours de circonstances*, Paris, L'Harmattan.

RYNGAERT Jean Pierre, 1991, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas.

VIALA Alain et MESGUICH Dominique, 2011, *Le théâtre*, Que sais-je ?, Paris, PUF.

WABERI Abdourahman, 1997, « Briser l'enclos et donner rendez-vous ailleurs », in *Africultures*, <http://africultures.com> › briser-lenclos-et-donner-rendez, posté le 30/09/2021, consulté le 29/11/2021.

WABERI Abdourahman, 1995, « Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporains », in *Africultures*, juin, <http://africultures.com> › les-enfants-terribles-du-theatre, posté le 30/09/1997 et consulté le 29/09/2021.