Transkulturalität sur scène: Zum Theater in Frankreich und Deutschland um die Jahrtausendwende
lendemains

Etudes comparées sur la France / Vergleichende Frankreichforschung
Ökonomie · Politik · Geschichte · Kultur · Literatur · Medien · Sprache

1975 gegründet von Evelyne Sinnassamy und Michael Nerich
Herausgegeben von Evelyne Sinnassamy und Michael Nerich (1975–1999),

Wissenschaftlicher Beirat / comité scientifique: Clemens Albrecht · Wolfgang Asholt · Hans Manfred
Bock · Corine Defrance · Alexandre Gefen · Roland Höhne · Dietmar Hüser · Alain Montandon · Beate
Ochsner · Joachim Umlauf · Harald Weinrich · Friedrich Wolfzettel

l'esperance de l'endemain
Ce sont mes festes.

Redaktion / Rédaction: Frank Reiser, Cécile Rol
Umschlaggestaltung / Maquette couverture: Redaktion / Rédaction
Titelbild: „Die Schutzbefohlenen“ von Elfriede Jelinek, Aufführung am Theater Bremen; Foto: Jörg Landsbeuf
www.lendemains.eu

lendemains erscheint vierteljährlich mit je 2 Einzelheften und 1 Doppelheft und ist direkt vom Verlag und
durch jede Buchhandlung zu beziehen. Das Einzelheft kostet 23,00 €, das Doppelheft 46,00 €; der
Abonnementspreis (vier Heftnummern) beträgt für Privatpersonen 58,00 € (für Schüler und Studenten
sowie Arbeitslose 52,00 € – bitte Kopie des entsprechenden Ausweises beifügen) und für Institutionen
74,00 € pro Jahr zuzüglich Porto- und Versandkosten. Der Abonnementpreis für vier Hefte plus Online-
Zugriff beträgt 92,50 €. Abonnementsrechnungen sind innerhalb von vier Wochen nach ihrer Ausstel-
lung zu begleichen. Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres Jahr, wenn nicht bis zum
15. November des laufenden Jahres eine Kündigung zum Jahresende beim Verlag eingegangen ist.
Änderungen der Anschrift sind dem Verlag unverzüglich mitzuteilen.

Anschrift Verlag/Vertrieb: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, Dischingerweg 5, D-72070
Tübingen, Tel.: +49 7071 9797-0, Fax: +49 7071 9797-11, info@narr.de.

lendemains, revue trimestrielle (prix du numéro 23,00 €, du numéro double 46,00 €; abonnement annu-
el normal – quatre numéros – 58,00 € + frais d’envoi; étudiants et chômeurs – s.v.p. ajouter copie
des pièces justificatives – 52,00 €; abonnement d’une institution 74,00 €; abonnement annuel de quatre
numéros plus accès en ligne 92,50 €) peut être commandée / abonnée à Narr Francke Attempto
Verlag GmbH + Co. KG, Dischingerweg 5, D-72070 Tübingen, tél.: +4970719797-0, fax:
+49 7071 979711, info@narr.de.

Die in lendemains veröffentlichten Beiträge geben die Meinung der Autoren wieder und nicht notwendi-
gerweise die der Herausgeber und der Redaktion. / Les articles publiés dans lendemains ne reflètent
pas obligatoirement l’opinion des éditeurs ou de la rédaction.

Redaktionelle Post und Manuskripte für den Bereich Literatur- und Kulturwissenschaft / Courrier
destiné à la rédaction ainsi que manuscrits pour le ressort lettres et culture: Prof. Dr. Andreas Gelz,
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Platz der Universität 3, D-79085 Freiburg,
e-mail: andreas.gelz@romanistik.uni-freiburg.de, Tel: +49 761 203 3188.

Redaktionelle Post und Manuskripte für den Bereich Sozialwissenschaften, Politik und Geschichte /
Couner destiné à la rédaction ainsi que manuscrits pour le ressort sciences sociales, politique et his-
toire: Prof. Dr. Christian Papiloud, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Soziologie,
Emil-Auberhalden-Str. 26-27, D-06099 Halle (Saale), e-mail: christian.papiloud@soziologie.uni-
halle.de, tel.: +49 345 55 24550.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Dr. Jürgen und Irmgard Ulderup Stiftung.

© 2016 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Druck und Bindung: Laupp & Göbel, Nehren
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
ISSN 0170-3803
Sommaire

Editorial ................................................................................................................................. 3

Dossier

Natascha Ueckmann / Romana Weiershausen (ed.)

Transkulturalität sur scène:
Zum Theater in Frankreich und Deutschland um die Jahrtausendwende

Natascha Ueckmann / Romana Weiershausen: Vorwort .................................................. 5

Aurélia Mouzet: Figures de l’invisible et visages de l’ombre:
Les dramaturgies francophones contemporaines au prisme des enjeux transculturels ............................................................... 11

Esther von der Osten: Zwischen Zäunen über Grenzen.
*Le Dernier Caravansérail (Odysées)* des Théâtre du Soleil ................................. 25

Brigitte E. Jirku: Auf dem Theater angekommen? Migrationsdiskurs(e) und Transkulturalität im deutschsprachigen Raum ......................................................... 40

Ana R. Calero Valera: Glokalisierungsprozesse auf der Bühne:
Emine Sevgi Özdamars *Karagöz, Keloglan* und *Perikizi* ................................. 54

Lena Schneider: Abschied von der Peripherie. Wie die Berliner Bühnen
Maxim Gorki Theater und der Heimathafen Neukölln durch eine neue
Ethik des Sehens das deutschsprachige Theater vorantreiben ......................... 64

Leyla-Claire Rabih: La diversité sur scène: „Nous en sommes encore loin“.
Entretien avec Lena Schneider ..................................................................................... 76

Regula Schröter / Mirko Borsch: „Bitte bemühen Sie sich ein wenig, zu erfahren, was Sie niemals wissen können, bitte!“ – *Die Schutzbefohlenen*
von Elfriede Jelinek am Theater Bremen.
Gespräch mit Natascha Ueckmann und Romana Weiershausen ......................... 80
Sommaire

Dossier en continu

L’argent en littérature contemporaine: De ,l’état gazeux‘ au ,référent majeur‘

Sonya Florey: Consommation, néolibéralisme, Histoire:
Jean-Charles Massera n’écrit plus sur ................................................................. 96

Arts et Lettres

Naomi Lubrich: Luftschlösser weben. Edmond de Goncourt und
die Mode der modernen Großstadt ................................................................. 109

Comptes rendus

Nina Bücker: „Les geôles de la différence?“. Quêtes identitaires
postmigratoires d’une minorité noire en France urbaine
(Margarita García Casado)........................................................................... 137

Laurence Guellec / Françoise Hache-Bissette (ed.): Littérature et publicité,
de Balzac à Beigbeder (Philippe Hamon) .................................................. 140
Dossier

Aurélia Mouzet

Figures de l’invisible et visages de l’ombre:
Les dramaturgies francophones contemporaines
au prisme des enjeux transculturels

Africa is a woman! [...] She is truly Mother Africa. Mother of us all. Yet, to some people, she appears as a phantom in the night. As a spirit haunting their existence. As conscience forever standing over you. [...] So whether you like it or not, identification with Africa is forced upon you. All of you. But especially this is true of you who are called Black, wherever you are. (Kennedy 1973: 22)


Au milieu des années 80, la production dramaturgique antillaise „passe d’une veine comique et satirique, à une plus historique puis collective pour arriver à un théâtre contemporain qui s’ouvre sur l’extérieur, au-delà des îles“ (Rice-Maximin 2010: 184). La production africaine est quant à elle marquée par une forme d’inertie dramaturgique.

Au tournant des XXᵉ et XXIᵉ siècles, les auteurs de théâtre de la diaspora africaine refusent l'assignation à comparer leur dans un espace donné. Qualifiées de dramaturgies de la traversée par Sylvie Chalaye, leurs œuvres sont marquées par une très forte réflexion esthétique qui vise à bousculer le lecteur/spectateur, et surtout à ne jamais être là où on les attend, en vue de «fonder un théâtre, qui se concevrait comme espace de toutes les transgressions possibles à travers la mise en crise de toutes les formes dramatiques qui passe pour du ‘théâtre africain’» (Makhélé cité dans Conteh-Morgan 2010: 155). C'est un théâtre qui n'a peur de rien, un théâtre novateur qui ne craint que l'enfermement, la clôture et l'immuabilité d'une Afrique qui n'existe finalement que dans les imaginaires occidentaux. Ces nouveaux dramaturges n'hésitent pas à bousculer la langue et les formes afin de surprendre l'autre, de le «mettre en crise», car comme le souligne Koffi Kwahulé, «c'est la meilleure façon de l'aider […] et c'est comme ça que le théâtre […] devient nécessaire» (Ngangue Ebelle 1999: 3).

Aux Antilles, le «théâtre contemporain dit la souffrance de l'exil, de la séparation, les difficultés du rapport aux origines, la violence des relations humaines dans une société inégale et injuste où prédominent les conflits entre les sexes et entre les races» (Bérard 2009: 29). En Afrique et aux Antilles comme en Europe, les dramaturgies contemporaines reflètent chacune à leur manière le chaos du monde, l'impossible ancrage né des expériences singulières d'un monde global qui ne cesse de brouiller les frontières emportant dans son sillon des identités désormais pluralistes.

En France, le XXIᵉ siècle voit aussi s'affirmer d'autres voix, de nouvelles voix venues de l'intérieur et sur lesquelles la condition diasporique est parfois projetée du seul fait de la couleur de peau. Tandis que les œuvres de leurs aînés africains témoignaient d'une volonté de s'extraire du débat racial, ces dramaturgies s'y replongent pour questionner de l'intérieur l'idéal républicain. Même si en 2003, l'entrée de Papa doit manger de Marie Ndiaye au répertoire de la Comédie française a pu être perçue comme symbole d'une France résolument transculturelle, hors scène, le tissu social peine à se libérer d'une conception mythique de l'identité française qui
se mesurerait au taux de mélanine dans la peau. Comme le souligne Françoise Vergès:

Il faut repenser l'identité française. Comment se fait-il qu'Aimé Césaire soit un citoyen ‘français', mais un écrivain ‘francophone'? Qui est français? Qui ne l'est pas? L'histoire hétérogène et troublée de l'accès à la citoyenneté et des liens complexes et ambivalents entre citoyenneté et différence culturelle témoigne de l'ombre toujours portée de l'esclavage et du colonialisme sur la démocratie et la République. (Vergès 2006: 13)

Nés en France, ces dramaturges de la nouvelle génération revendiquent le droit d'être français tout court, français sans trait d'union, sans avoir à justifier sans cesse d'une francité qui leur revient de droit. Ils élaborent aujourd'hui par le théâtre une réflexion sur la condition d'homme ou de femme noir(e) en France.


Dynamique transculturelle du théâtre noir de langue française: un jeu d'ombres et de lumières

Fruits du travail d’écrivains noirs vivant ou ayant pour la plupart vécu en France, ces dramaturgies se fondent sur une tension entre le Soi et l'Autre, l’Ici et l’Ailleurs. Dans son ouvrage Théâtres des Antilles: tradition et scènes contemporaines, Stéphanie Bérard souligne la dimension résolument plurielle du théâtre antillais:

Situées entre deux eaux, les mers des Caraïbes et l'océan Atlantique, entre l'Ancien et le Nouveau Mondes, entre des cultures d'origines multiples (européennes, africaines, indiennes, chinoises), entre la langue française et la langue créole, la Guadeloupe et la Martinique sont le berceau d'un théâtre de l'entre-deux lui-même situé au carrefour de plusieurs traditions. (Bérard 2009: 15)

Le Passage du Milieu et l'histoire de l'esclavage ont ancré la traversée dans les mémoires, inscrivant de ce fait le motif du voyage au sein des imaginaires collectifs. Ces écritures du carrefour sont en conséquence caractérisées par la mouvance, la fluidité et elles n'hésitent pas à puiser dans le substrat culturel de l'Atlantique noir dans son ensemble. Le théâtre africain de langue française est lui aussi marqué par une pluralité d'influences culturelles, comme l’écrit Rogo Koffi Fiangor:
En France, ces nouvelles dramaturgies signalent de manière assez logique les tensions inhérentes à la condition diasporique qui résulte assez souvent d’un exil contraint, que ce soit pour des raisons économiques ou politiques. Du fait des contextes de production et/ou de réception, ces théâtres s’inscrivent à leur plume défendante au cœur d’un débat politique qui oppose l’ici et l’ailleurs, le Soi et l’Autre et cristallise ainsi les attentes d’un public qui, s’il ne cesse d’y chercher l’Autre, risque fort de s’y perdre, car ce dernier n’est jamais là où le public occidental l’attend. Comme le souligne Sylvie Chalaye:

Les contraintes tacitement imposées aux artistes noirs soumettent la création artistique à une tension intrinsèque qui se reflète sur le plan dramaturgique. C’est cette tension qui fonde aujourd’hui ces dramaturgies et génère chez certains personnages une forme de diffraction, notamment lorsque ceux-ci prennent conscience que cet autre n’est autre que le Soi confronté au regard destructeur de l’altérité. La figure de l’ombre apparaît à ce titre dans une partie des œuvres de notre corpus comme une métaphore du racisme. Elle symbolise le carcan des stéréotypes dont les individus noirs peinent à se libérer. Cette ombre portée sur les êtres est à l’image de ce que l’intellectuel afro-américain W. E. B. Du Bois appelait déjà en 1903 le voile: ce filtre invisible, cette ombre qui avait incité ses camarades de classe blancs à refuser de concert les cartes de vœux que le jeune garçon leur offrait, et qui lui avait donné le sentiment, si ce n’est d’être différent, du moins „d’être coupé de leur monde par un vaste voile“1 (Dubois 2007: 3, trad. A. M.). Dans Mais je ne suis pas noir, le voile métaphorise le poids des mots qui, tranchant comme des lames, ne cessent d’écorcher à vif un Moi qui menace de se désintégrer au contact de l’altérité. Le spectre de la parole de l’autre poursuit la protagoniste jusqu’aux limites du supportable:

La jeune femme apparaît excédée et comme aliénée par une forme de schizophrénie culturelle née de ses interactions avec cette autre France, celle qui ne serait pas d’origine mais supposée de souche. Au-delà de la folie du monde extérieur, l’incohérence du discours met ici en lumière le caractère pathologique de cette volonté de fixer l’altérité au moyen de dichotomies que les défenseurs des thèses de pureté raciale voudraient immuables. La multiplicité des voix qui obsèdent le personnage d’Evita contraste avec l’homogénéité des clichés qui lui sont répétés à l’unisson: „Tu es de quelle origine? Tu es de quelle origine? Tu es de quelle origine? Tu es de quelle origine? Tu es de quelle origine? Merci à tous ceux qui m’ont harcelée avec cette question. Tu es de quelle origine?” (Evita 2015: 5, caractères gras dans l’original). Au moyen d’une esthétique de la répétition, Christelle Evita entend souligner la dimension obsessionnelle de cet impérieux besoin qu’ont les sociétés occidentales de définir l’Autre sur un mode binaire pour tenter de le comprendre. Compréhension qui apparaît d’ailleurs invalidée d’emblée, tant la multitude de questions semble ne laisser aucune place aux réponses.

Si Christelle Evita déconstruit le racisme au moyen de l’ironie en criant haut et fort à qui voudrait l’entendre „Mais je ne suis pas noire. […] Ou bien si je suis noire c’est que je suis folle. Mais puisque je ne suis pas folle je ne suis pas noire” (Evita 2015: 8), Marie Ndiaye met quant à elle le racisme en perspective en soulignant, notamment, la difficulté de Papa à accepter comme tel le fruit de ses entrailles. Dans *Papa doit manger*, la couleur de la peau est tout à la fois source de fascination et de rejet. Elle figure l’ombre spectrale qui informe la destinée du protagoniste. Le personnage de Papa dont la peau est „d’un noir ultime, insurpassable, d’un noir miroitant” (Ndiaye 2003: 11) ne supporte pas la vue de ses filles qui „ont la peau trop claire [ce qui l’]indigne, [et le] fait ricaner de mépris (ibid.: 40). Mais au contraire de ce qui se passe dans la pièce d’Evita, ce ne sont pas les paroles qui véhiculent les stéréotypes, mais au contraire la pesanteur du silence qui fonctionne également comme une ombre spectrale qui plane sur le protagoniste, résonne et s’érige en symbole d’incompréhension. Aussi, dans la pièce de Ndiaye, la grand-mère avoue-t-elle à sa fille n’avoir jamais su quoi dire à Ahmed, son gendre africain:

Grand-Mère. – […] Il n’existe rien au monde qui soit aussi noir que sa peau. De ce seul fait, nous n’avons jamais su comment nous adresser à lui.
Tu t’en souviens?
Nous le regardions et ce visage inhumain nous rentrait les mots dans la gorge. Il était comme une bête pour nous, mais une bête d’une espèce inconnue et répugnante. (Ibid.: 53)

Pour la belle-famille d’Ahmed/Aimé, la couleur noire de sa peau est à la fois le point d’arrivée et de départ, l’origine et la destinée. Les aprioris dévastateurs dont témoignent ces derniers entravent Papa et ceux qui l’approchent d’une camisole de préjugés dégradants et destructeurs. La grand-mère est ainsi persuadée que l’odeur d’Ahmed-Aimé a „contaminé” sa fille: „Et cette odeur, cette odeur qu’ils ont tous. Tiens, je la sens sur toi. Tu en es toute imprégnée“ (ibid.: 59). Dans la pièce, la force des préjugés à l’égard des Africains est telle que, quelle que soit leur position à
l’égard de ceux qui ont la peau noire, tous les personnages ont recours à une forme d’essentialisme pour les définir. Ainsi, même Zelner, le professeur de lettres, nouveau compagnon de la mère, témoigne d’une attitude qui se voudrait progressiste, mais n’en est pas moins engluée dans les clichés: «Il s’est mal comporté, soit. Mais un Noir, me disais-je, n’est pas responsable de ses actes car un Noir est avant tout, et essentiellement, une victime» (ibid.: 65). La seule couleur de peau agit donc dans la pièce comme un critère de définition qui nie l’individualité et condamne les êtres au statut de bête ou de victime. Dimension notamment critiquée par le philosophe Zachée Betché dans son ouvrage L’invention de l’homme noir: une critique de la modernité:


Les considérations de Betché mettent en lumière l’invalidité scientifique du concept de race sur lequel s’est pourtant fondée (entre autres) l’identité de l’Amérique blanche. Race et couleur comptent effectivement au nombre des constructions chimériques employées par l’Occident afin de soumettre l’Autre à son joug. Et si la question de la couleur de peau demeure un élément de réflexion incontournable des dramaturgies de notre corpus, c’est qu’elle est encore aujourd’hui la cible d’attaques répétées et toujours trop fréquentes envers les communautés noires.

Perçue comme un déterminisme humain, la couleur noire justifie aux yeux de la belle-famille de Papa l’inhumanité dont ils font preuve à son égard. Ndiaye emploie ainsi l’espace dramaturgique pour fonder sa critique d’une société française qui se revendique multiculturelle, mais continue de hiérarchiser sa population. Les silences évoqueurs ont fait du personnage de Papa l’ombre de lui-même. Victime de discriminations arbitraires, Ahmed quitte sa femme et revient dix ans plus tard en tant qu’Aimé, personnage qu’il a créé de toutes pièces et qui, pense-t-il, répond aux critères d’exigence de ceux qui l’ont rejeté. Pour parer à la douleur des silences par trop évocateurs, Aimé choisit l’esbroufe, la parade du paon et oppose au racisme insidieux un joli costume et une réussite sociale factice qui ne changent malheureusement rien aux préjugés de sa belle-famille car, comme le confie l’historien Pap Ndiaye à Isabelle Boni-Claveri:

Être noir, c’est d’abord vivre l’expérience d’être noir. C’est généralement être considéré comme tel dans une partie importante de sa vie sociale et professionnelle.

Le fait est qu’être noir ce n’est pas tout à fait comme avoir les cheveux châtains ou les yeux bleus. C’est un marqueur social qui veut dire quelque chose aux yeux de ceux qui vous regardent et vous considèrent comme tel. (Boni-Claveri 2013)
S’il est désormais malaisé de poser, à la suite des penseurs de la Négritude, l’existence d’une possible essence noire, l’on ne peut toutefois faire l’économie du constat que la colonisation, la traite négrière et l’esclavage ont produit une continuité de situations et de préoccupations qui ont contribué à façonner, pour les communautés de l’Atlantique noir, une expérience commune d’injustices et d’oppressions. Comme le souligne Pap Ndiaye – propos que l’on retrouve aussi dans son essai La condition noire: Essai sur une minorité française –, être noir en France n’est pas le fait de partager une culture ou une histoire, mais plutôt le reflet d’une expérience commune: celle d’être considéré comme un Noir par autrui. Etre noir est alors le partage d’une expérience sociale par un groupe qui est perçu comme une minorité au sein de la société qui l’entoure.

Or, même si l’oppression et l’injustice comptent de fait au nombre des préjugés imposés aux communautés noires, dans son essai intitulé Le sanglot de l’homme noir, Alain Mabanckou conteste la tendance à ériger les souffrances en signe d’identité. Il ne veut en effet pas être otage d’une histoire perçue à l’aune de la blessure. Il insiste par ailleurs sur l’hétérogénéité qui caractérise la communauté noire en France aujourd’hui. Les Noirs de France ne constituent effectivement pas un bloc historique comme les Noirs Américains qui étaient arrivés pour la plupart par la traite négrière. La présence des Noirs en France s’inscrit dans une histoire pluridimensionnelle, marquée par l’arrivée successive de diasporas différentes. Mabanckou et Pap Ndiaye proposent ainsi une solidarité noire fondée sur des expériences et des intérêts communs, plutôt que sur une identité essentialiste.

L’ombre consumériste: folie des hommes et présage de mort

Dans Atterrissage, la pièce de Kangni Alem, ce marqueur social dont les personnages ne peuvent se détacher devient un élément d’inquiétude pour Ma Carnélia, la grand-mère de cœur de Yaguine et Fodé, qui met les garçons en garde contre les préjugés raciaux dont ils pourraient être victimes: „le noir ce n’est pas une couleur qui passe inaperçue. Vous ferez attention?” (Alem 2002: 26). L’auteur s’est inspiré d’un fait divers, l’histoire tragique de deux jeunes guinéens, morts dans le train d’atterrissage de l’avion qui devait les emmener en Europe. Bien que le racisme et la question de la couleur de la peau transparaissent en filigrane, ils ne sont toutefois pas au centre du propos. La pauvreté des protagonistes confrontés au passeur qui s’enrichit de „caca vert, [parce qu’il n’y a que] ça de bon, [et que ce n’]est pas comme toutes ces diarrhées de francs qu’ils n’arrêtent pas de dévaluer“ (ibid.: 10), éclipse les questions raciales au profit de la lutte des classes. Ce qui assombrit le destin des deux protagonistes n’est finalement pas la couleur de leur peau, mais plutôt leur condition sociale.

Yaguine et Fodé ne sont d’ailleurs pas perçus par les douaniers comme des Noirs, mais comme des sans-papiers. Ce qui fissure l’espace dramaturgique est finalement la lutte des classes et non celle des ‚races‘. S’engage alors un combat sans merci au sein duquel les pauvres apparaissent déshumanisés et réifiés par la
Dossier

rhétorique des classes dominantes, comme le souligne la remarque du douanier: „toute objet mobile plongé dans un congélateur, exemple [sic] une jambe de clandestin, un œil de verre, voire un côte à la vanille, subit de la part du congélateur une poussée exercée vers zéro, qui le contraint à devenir cassant“ (ibid.: 47). En faisant de ses protagonistes des ombres aux yeux de l’Occident, Kangni Alem livre ici une critique acerbe de l’attitude adoptée par les sociétés occidentales à l’égard des migrants. Avec sa pièce, il met en lumière une réalité de l’ombre sur laquelle bute la compréhension: le fait que les droits de l’homme ne soient pas appliqués, ni applicables, pour tous au même titre.

Tout comme les autres dramaturges africains de notre corpus, Koulsi Lamko aborde la thématique raciale sur un plan transversal en mettant en exergue les considérations socio-économiques qui préoccupent les personnages. Dans Tout bas, si bas, l’ombre n’est pas cantonnée au seul champ métaphorique. Elle est en effet érigée par le dramaturge au rang de personnage:


La figure de l’ombre est, comme chez Alem, une manifestation des inégalités sociales qui résultent du consumérisme. Elle n’a d’autre nom que celui de l’ombre. Figure de l’anonymat, elle est à la fois personnage et non-personne. Elle ne représente pas d’individu particulier, mais plutôt un concept: celui des dérives possibles de la société de consommation. Elle symbolise l’inhumanité et la froideur qui fondent les excès du matérialisme. Elle est aussi le reflet des attitudes consuméristes qui tendent à effacer les individualités au profit d’une universalité de surface. Bien que par nature, elle n’ait pas d’existence sur le plan physique, l’ombre et sa force destructrice agissent dans la pièce comme un tourbillon, une tornade qui ravage tout sur son passage. C’est d’ailleurs la conscience même de cette menace qui pousse le père à se réfugier dans un arbre dont il ne veut plus descendre:

Les hommes ont les yeux révulsés à la nuque et marchent sur les mains, jambes en l’air. Ils ont dans la poitrine une montagne de glace à l’endroit du cœur. Ils ont dans le ventre l’énorme ver solitaire et égoïste qui avale tout pour lui seul. [...] J’ai craché dans ma main. Je suis monté dans le figuier en jurant de n’en descendre que par lambeaux lorsque les termites que je culture dans ma poignée de terre auront dévoré mon cadavre. (Lamko 1995: 26)

Les principes qui sous-tendent le fonctionnement des sociétés de consommation ont, dans la pièce, englouti l’humanité d’une partie de la population. Quant aux personnages qui tentent de résister, ceux qui refusent d’être engloutis par la grande machine matérialiste, ils se débattent alors comme des pantins dans un marasme qui menace de les submerger. Le personnage du reporter s’exclame ainsi: „Puisque
dans la gamme des hécatombes nous sommes arrivés à saturation, au bout du rou- 
leau, tout bas... si bas, je veux bien croire qu’il s’agit d’une mythique naissance. 
C’est aujourd’hui l’ère du verseau“ (ibid.: 11). La naissance – inventée par la petite 
fillette pour faire descendre le père de son arbre – d’un bébé sorti des entrailles d’une 
vieille dame cristallise l’espoir de ceux qui ne croyaient plus en rien. Figure messia- 
nique érigée au rang de sauveur d’une société en déperdition, ce bébé apparaît 
comme une arme bien dérisoire pour tenter d’éradiquer le chaos ambiant. „L’orage 
s’est évanoui sans aucune goutte d’eau en son sein / Il souffle le feu sur la terre / Et 
l’eau ne sait plus l’éteindre“ (ibid.: 42). L’ombre du matérialisme a déjà obscurci une 
part trop importante de l’humanité pour permettre à l’espoir d’être fécond. La folie 
du monde a aveuglé la foule et c’est alors par le meurtre du reporter, le rituel sacrifi- 
ciel final, que la foule espère rétablir l’ordre des choses.

Rituels ancestraux et présage de mort: 
la conscience diasporique au prisme de la tradition

Dans Bintou, Koffi Kwahulé évoque lui aussi les inégalités socio-économiques, mais 
l’ombre apparaît toutefois détachée des préoccupations matérielles. Elle est en lien 
avec l’univers spirituel et apparaît dès le début de la pièce comme un présage de 
mort: „Mais voici venir la famille / Mais voici l’ombre de la dame-au-couteau / Mais 
voici venue l’heure des grandes résolutions / Bintou a treize ans“ (Kwahulé 1997: 6). 
L’ombre funeste s’érige en symbole de traditions mortifères qui, lorsqu’elles tentent 
de s’imposer à la condition diasporique, empêchent l’acculturation et provoquent 
ainsi la fragmentation des êtres.

Le rapport des hommes à l’espace et au temps a considérablement évolué dans 
la mesure où nous sommes désormais conscients de la mouvance qui caractérise 
ces deux notions. Or, si les identités noires contemporaines reflètent effectivement 
ces mouvements, le recours contraint et forcés aux rituels ancestraux tente de leur 
opposer une forme d’immuabilité qui s’avère par essence destructrice. Par une iro- 
nie tragique, ce sont finalement les tentatives de la famille pour guérir Bintou de sa 
„maladie“ – l’assimilation – qui finiront par la détruire. Le spectre qui plane sur 
Bintou, comme un présage funeste dès le début de la pièce, marquant son destin 
du sceau de la fatalité, finit par emporter au terme de la pièce la jeune fille qui meurt 
des suites de son excision. Moussoba, l’ombre de la dame-au-couteau, dépositaire 
de la tradition, proclame alors les derniers conseils à la famille:

Ta fille n’était pas faite pour ce monde; elle est retournée à sa source. Que la nuit seule soit 
témoin de ce drame. Lavez ce sang et creusez la tombe ici. Personne n’aura l’idée de fouiller 
à l’intérieur même de la maison. Et n’oubliez pas que tant que le mur ne se fend pas, le 
cancrélat ne parvient pas à s’y loger. Abstenez-vous de tout signe de deuil. Surtout pas de 
pleurs: votre chagrin pourrait vous trahir. (Ibid.: 46)

L’espace théâtral érigé Bintou en symbole de toutes ces victimes condamnées au 
silence par leurs oppresseurs. Le sacrifice de la jeune femme permet au dramaturge
de mettre le lecteur/spectateur en garde contre les tentatives d’enfermement de
l’Autre au sein d’une identité donnée.

A l’instar de ce qui se passe dans Bintou, les traditions ancestrales ont, dans Le
petit frère du rameur de Kossi Efoui, des conséquences dramatiques. Il n’est pas
question d’excision mais de mariage arrangé: „On a tout vu des préparatifs. Un foul-
lard rouge de mariage pour l’emballage cadeau. Et Kari saute par la fenêtre” (Efoui
1995: 12). La pièce se déploie comme une sorte de veillée funèbre à la mémoire de
la jeune Kari qui s’est défénestrée le jour de ses noces parce qu’elle ne supportait
pas l’idée d’être mariée de force. L’ombre funeste qui menace de détruire l’ethos
féminin est ici le poids du patriarcat. Il est incarné dans la pièce par un personnage
éthéré, passeur d’âme et de culture, et dont tout le monde parle: „Le grand homme
va et vient, entre ici et là-bas. On l’appelle le Rameur“ (ibid.: 11). Par l’intermédiaire
du théâtre, Efoui redonne ici la parole à celles qui sont réifiées par les sociétés
patriarcales, ces femmes dont on attend qu’elles gardent le silence en subissant
sagement le destin que les hommes leur imposent. „Kari dit au grand homme: C’est
ici que ma vie a commencé.’ Il répond: „La vie a commencé avant toi, là-bas. Tu vas
hériter de ce qui reste“ (ibid.: 11sq.). Kari est dans l’obligation d’accepter sans rien
dire, car la vie au sein des sociétés patriarcales n’accorde que peu d’importance à
la sienne: en tant que femme elle est condamnée à se contenter de ce qui reste.

Si Evita, Ndiaye et Alem se servent de l’ombre pour évoquer à des degrés divers
la question raciale, Lamko en fait un révélateur des inégalités sociales, tandis que
Kwahulé et Efoui, bien qu’ils parlent de rituels culturellement identifiables, choisis-
sent l’indistinction raciale. Kwahulé préfère en effet laisser son théâtre emporter le
lecteur/spectateur par-delà la ligne de couleur. Comme il le confie à Sylvie Chalaye:

Je travaille justement sur cette „dèracialisation“. C’est vers elle que tend mon théâtre. […] Il
est vrai que dans les premières pièces africaines, la structure et „l’identité forte“ des
personnages pouvaient empêcher l’autre d’y entrer. Je veux par conséquent amener un
personnage de Noir au statut où un Chinois ou un Norvégien pourrait l’incarner. Si je parle
absolument des hommes, je parlerai absolument des Noirs. (Chalaye 2004: 41)

L’orientation résolument transculturelle des dramaturgies qui composent notre cor-
pus refète une volonté de mettre le Soi et l’Autre face à leurs faillies, face à leurs
faiblesses afin de permettre à tous de se rejoindre au sein d’une même humanité.
Tous aspirent à un théâtre qui ne soit ni africain, ni antillais, ni français. Tous rêvent
d’un théâtre qui échapperait aux circonscriptions identitaires car comme le souligne
notamment le dramaturge camerounais Marcel Zang dans un entretien avec Sylvie
Chalaye:

Identifier l’autre, le cerner, c’est le faire disparaître, dans son altérité même, en tant qu’autre.
Car dès lors que je cerne l’autre, que je fixe son image, je l’arrache à l’inconnu, il perd ses
zones d’ombre. Et une fois connu, je peux le faire mien, il perd son statut même d’autre, il
est maîtrisable, dompté. (Ibid.: 65)
Dossier

Pour les auteurs de notre corpus, comme pour de nombreux artistes de la diaspora africaine, les définitions sont par nature problématiques, dans la mesure où c’est au moyen de celles-ci que l’Occident a réifié les identités noires et justifié à la fois la colonisation et l’esclavage. L’étiquette figure ainsi le moyen symbolique d’assassiner l’autre, de lui refuser le droit d’exister en tant que tel, pour lui et par lui-même.

Le théâtre comme chantre des voix désincarnées

Si l’opposition ombre/lumière permet aux auteurs de métaphoriser au plan dramaturgique les classifications arbitraires imposées à l’ensemble de l’humanité, l’obscurité renvoie aussi à l’autre versant de la vie, celui qui est, par essence, seul à même de mettre tous les humains sur un pied d’égalité: la mort. Le théâtre trouve une forme d’aboutissement dans la représentation scénique et est en cela un art de l’éphémère. C’est aussi le médium artistique qui confronte l’homme à sa propre finalité et celui qui a le plus à voir avec la mort. En cela, il autorise – paradoxalement ou non – une meilleure compréhension de ce que la vie représente en tant que telle. Comme le souligne Caya Makhélé dans un entretien avec Sylvie Chalaye:

[L]e monde de l’au-delà est peut-être le lieu d’explication de notre propre existence.  
[... ] Le théâtre, c’est avant tout convoquer des dieux, dans un espace et un temps précis; puis faire en sorte que cet univers disparaisse. C’est la mort. À chaque fin de représentation nous sommes dans la mort. Même les moyens modernes de fixer le théâtre échouent. (Ibid.: 31)

Espace liminaire entre l’être et le non-être, le théâtre est aussi l’espace de l’éternel recommencement et devient en cela vecteur d’espoir. Caya Makhélé parle de cette relation à l’éphémère en des termes particulièrement évocateurs: «Le théâtre est insaisissable, à ce titre il est de l’ordre de la mort, mais d’une mort qui redonne constamment vie parce qu’on sait qu’on peut recommencer, encore et encore, à reconstituer cette rencontre avec les dieux que nous portons et qui nous portent” (ibid.). Ombres des ombres, ombres du paroxysme, les figures du spectre ne représentent pas une forme d’espoir per se, mais elles permettent, au sein des œuvres de notre corpus, la mise au jour de problématiques transculturelles qui prennent vie par la transmission de la parole.

Tout à la fois insaisissables, intouchables et néanmoins criantes de présence au sein des pièces qui nous intéressent, ces figures liminaires incarnent l’hybridité des identités contemporaines. Dans Trames, la pièce de Gerty Dambury, le spectre apparaît dès la scène d’exposition sous les traits de Dabar. Sorte de maître de cérémonie, c’est à la fois un personnage onirique et angoissant. Figure divine, elle incarne à la fois la trame du destin et les oubliées de l’Histoire, les femmes bafouées interrogées par Gilette. Dabar permet aux voix d’outre-tombe de s’exprimer à travers elle et partage avec le lecteur/spectateur des proverbes énigmatiques qui sont autant de paraboles: «Et tandis qu’ils pensaient assister au spectacle de vies qui se déroulaient sous leurs yeux, voici qu’eux-mêmes étaient devenus les personnages
d’une pièce qui se jouait à leur insu" (Dambury 2008: 7). Gillette, le personnage de la mère, s’érige contre l’oubli et note de manière compulsive l’histoire des femmes de son pays. Christian, son fils devenu adulte, lui reproche d’avoir mis de côté sa vie de famille, son histoire personnelle, au profit de l’histoire collective:

Ma mère connaît des tas de vies par cœur, elle les porte en elle, jour et nuit. […] Remonter les traces, écrire le pays en décrivant la vie des hommes, pardon, des femmes! Ma mère rassemble les éléments épars de l’histoire du pays et moi, je m’endors à ses pieds dans le salon… Elle me découvre endormi sur le sol, il est une heure du matin, elle me porte tout habillé dans mon lit, pas de temps à perdre, elle m’oublie aussitôt. (Ibid.: 11)

C’est ironiquement pour oublier sa propre histoire que Gillette retranscrit frénétiquement l’histoire de toutes ces femmes. Elle-même délaissée par un mari africain qui a choisi de rentrer au pays, Gillette s’enivre au rythme de ces voix féminines dés-incarnées qu’elle écoute en boucle sur son magnétophone. Afin de ne pas sombrer dans une tristesse mortifère, elle devient le chantre de celle des autres. Ces histoires reflètent finalement un peu la sienne, tout en étant suffisamment empreintes d’altérité pour anesthésier sa propre douleur. Les fantômes qui hantent Gillette la renvoient à ses propres failles et son fils ne manque pas de le lui faire remarquer:

Mémoire, mémoire, souvenir, retour, commémorer… oublier si, oublier no? Grand-père qui voulait oublier…grand-père qui pleurait en voyant des chaines, qui pleurait en disant: „il ne faut pas parler de ça, c’est trop douloureux” et toi, ne pas oublier et moi oublier qui, de quel côté se tourner pour oublier? Ici? Là-bas? (Ibid.: 53)

En inscrivant toutes ces femmes dans la mémoire collective, Gillette leur redonne vie et apparaît ironiquement comme vampirisée par ces voix d’outre-tombe. En leur rendant la leur, elle oublie la sienne, car à vouloir absolument entrer son passé de femme et de mère, Gillette risque fort d’être rattrapée par lui. Christian tente en vain de mettre sa mère en garde. Pour le jeune homme, l’oubli est mortifère et la guérison passe nécessairement par la confrontation avec les souvenirs douloureux.

l’incompréhension qui ronge le couple mère/fils conduit finalement Christian au matricide.

Chez Gerty Dambury, l’entre-deux fait mal, dans la mesure où il résulte de l’histoire douloureuse du Passage du Milieu qui demeure à ce jour une plaie béante qui n’a pas encore été pansée. Gerty Dambury souligne ici l’importance de la mémoire dans le processus de guérison. Comme Tony Morrison, la dramaturge ne propose pas de guérison dans l’espace de la fiction, mais suggère toutefois que celle-ci peut s’amorcer, au-delà du texte, à travers la mise en lumière des blessures. Pour ‘guérir’ de l’esclavage il est nécessaire de pouvoir en parler ouvertement, il faut aussi que la douleur et la peine soient reconnues publiquement. C’est ainsi dans une parole sans retenue que réside le moyen d’apaiser les fantômes du passé et ce, même si les mots saignent et font saigner.

Au regard des différents parcours dramaturgiques de notre corpus, on remarque que les figures de l’invisible que sont l’ombre et le spectre sont pleines d’ambivalence. Si les figures spectrals menacent parfois l’intégrité des personnages, ces derniers ne peuvent toutefois échapper à leur emprise. Qu’elles soient une métaphore du passé ou de l’altérité, le seul moyen de tempérer leur influence négative réside finalement dans la prise en compte de leur existence.

Sous la plume des auteurs, la vie prend parfois le visage de la mort, la clameur des silences et des non-dits devient assourdissante et l’absence n’en finit pas de peser par sa présence obsédante. Ces écritures de l’oxymore, de l’envers à l’endroit, entendent destabiliser le lecteur/spectateur afin de produire chez lui une déflagration intérieure seule à même de fissurer le mur de certitudes qui le sépare symboliquement de l’Autre.

Malgré une extraordinaire diversité, l’ensemble de ces pièces invite le lecteur/spectateur à réfléchir quant à notre condition commune d’êtres humains. Ce que révèlent ces déclinaisons de l’invisible est finalement la nécessité d’appréhender l’Autre en tant que tel afin de permettre au dialogue engagé par le théâtre de porter ses fruits. Et parce qu’il est art de la parole par excellence, le théâtre apparaît comme l’espace idéal pour délier les langues et libérer le passé. La proximité qu’il entretient par nature avec l’appareil social renforce par ailleurs son influence sur la société. Comme l’écrit Stéphanie Bérard: „Le genre dramatique touche en effet un public plus large et induit un impact plus direct sur la communauté que le roman ou la poésie“ (Bérard 2009: 24). Les dramaturgies transculturelles contemporaines apparaissent donc comme le médium idéal pour (re)construire une mémoire collective qui renouvelle l’avenir en prenant acte du passé.

Boni-Claveri, Isabelle, Trop noire pour être française?, Paris, Quark Production / Arte, 2013.


1 „Then it dawned upon me with a certain suddenness that I was different from the others; or like, mayhap, in heart and life and longing, but shut out from their world by a vast veil.“

**Zusammenfassung:** Ziel des Artikels ist es, den Beitrag Schwarzer SchriftstellerInnen, die in Frankreich leben oder lange gelebt haben, zu untersuchen, um die Gegenwärtsdramatik in Frankreich hinsichtlich einer transkulturellen Dynamik zu befragen.