

VIRGINIE SOUBRIER

Le silence dans les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire et des Antilles

Toujours précieuse pour ressaisir le sens d'un mot, l'étymologie du terme « oralité », du latin « os, oris », nous rappelle qu'il est fondamentalement lié à une partie très précise du corps - la bouche -, et aux activités qui lui sont propres comme le baiser, la manducation, la morsure, ou la parole. C'est dire si cette zone corporelle est propice aux drames... La bouche est une scène, et l'un des drames les plus forts qui s'y joue est sans doute le passage du silence à la parole, rendu difficile, voire impossible, en raison d'histoires traumatiques. Comment articuler « l'innom-mable », pour reprendre le titre du roman de Beckett ? En 2005, pour son film *Afrique, comment ça va avec la douleur ?*, Raymond Depardon avait obtenu de Nelson Mandela l'autorisation de le filmer pendant une minute de silence. Face caméra, le combattant de l'apartheid se tait. Le temps objectif se dilate pourtant et cette minute silencieuse devient bruisante de paroles, tant le silence acquiert ici, grâce à la qualité d'écoute du cinéaste et à la présence unique de Mandela, une force d'adresse qui en fait un grand moment de cinéma. Depardon, ailleurs si attentif aux récits de vie, a trouvé dans ce silence le plus fidèle témoignage de la douleur de Mandela. Le théâtre n'a pas les mêmes moyens que le cinéma pour capter le silence. C'est pourtant bien lui que s'attachent à mettre en forme nombre d'écritures dramatiques contemporaines d'Afrique et des Antilles. Attachés à la mémoire des peuples noirs et revendiquant leur appartenance à la diaspora noire, certains de ces auteurs proposent des dramaturgies dont l'inventivité et la modernité sont dues, selon nous, à leur intention d'exhiber le silence dans le texte même pour que le théâtre devienne une expérience à part entière où l'indicible cède la place à l'inédit, à ce qui n'a pas encore été dit, au *nouveau*.

Au commencement était le silence

Une mouvance émerge sur la scène contemporaine dans les années quatre-vingt-dix, représentée par des auteurs postcoloniaux venus d'Afrique noire et des Antilles qui, tout en inventant des poétiques très singulières, partagent une affinité particulière avec la douleur, nourrie par le souvenir des souffrances des peuples noirs, et par celles qu'ils traversent aujourd'hui. Koffi Kwahulé invente ainsi une écriture-jazz, inspirée par son admiration pour des improvisateurs comme Coltrane et Monk, habités par l'histoire du peuple afro-américain. Si l'écriture de Kossi Efoui n'en porte pas l'empreinte, le jazz est néanmoins une référence constante pour l'auteur de *Io (tragédie)* qui rappelle que cette musique a surgi « au cœur de

l'œuvre de mort»¹ : l'esclavage, la dépersonnalisation, l'injonction à oublier et à effacer toute trace matérielle d'une mémoire et d'une histoire. Les esclaves noirs, raflés sur les terres africaines, embarquaient nus sur les bateaux. Voilà l'une des obsessions communes à ces auteurs : la béance, le silence mortifère, la menace de l'aphasie, illustrés de manière paradigmatique par la Traite négrière mettent en lumière le travail de mort qui s'opère aussi au sein de nos sociétés contemporaines. De Guy-Régis Junior, qui rédige *De toute la terre le grand effarement* après le séisme de 2010 à Haïti à Dieudonné Niangouna qui donne voix, dans *Le Socle des vertiges*², « à tous les rescapés » du quartier des Crâneurs de Brazzaville, ces dramaturgies ont en partage une conscience aiguë de la douleur. Cette conscience douloureuse, Koffi Kwahulé, l'appelle la « conscience diasporique ». Elle est « *cette faille entre ce qu'on est devenu et là d'où l'on vient : on n'est plus d'où l'on vient et l'on n'est pas ce que l'on devient. Cet "entre" devient une sorte d'absolu* ».³ Fondamentalement traumatique, l'expérience diasporique, au sens où l'entend Kwahulé, permet de mieux saisir le rapport au silence de ceux qui ont vécu des catastrophes et ont tout perdu. L'enjeu est alors de chercher des formes dramatiques qui redonnent voix aux rescapés, aux mutilés, aux vaincus de l'Histoire.

Aussi ces auteurs sont-ils entrés de plain-pied dans la modernité, court-circuitant des siècles d'histoire du théâtre occidental. Arnaud Rykner, dans son essai intitulé *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*⁴, montre en effet combien le silence, en Occident, a fait l'objet d'une conquête lente depuis l'âge classique où, expliquait-il, il était exclu du vers par le rythme, et du distique par la rime, et où triomphait la parole. Le drame occidental, en dehors de quelques exceptions (comme Racine ou Diderot) se caractérise jusqu'à la fin du XIX^e siècle par sa défiance à l'égard du silence. Peter Szondi définit ainsi la « possibilité du dialogue » comme « *la condition de la possibilité du drame* »⁵. Maeterlinck fut ainsi l'un des premiers à faire du silence une composante essentielle de son écriture dramatique et l'on sait combien Beckett, plus tard, offrira une des illustrations les plus saisissantes d'une dramaturgie du silence⁶. Loin de cette lente inscription du silence dans le processus de création, les auteurs contemporains d'Afrique et de ses diasporas sont entrés de manière fulgurante dans la crise du drame. Les théâtres d'expression française sont jeunes – la première pièce ivoirienne, *Les Villes*, de Bernard Dadié, écrite en langue française date de

¹ « A dramatist with attitude ? », entretien d'Emmanuel Parent avec Kossi Efoui, *Africultures* [En ligne], No.86, décembre 2011. <http://www.africultures.com>.

² Dieudonné Niangouna, *Le Socle des vertiges*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

³ « Le huis clos de la francophonie », entretien d' Irène Sadowska-Guillon avec Koffi Kwahulé), *Cassandre*, No. 69, printemps 2007, p. 72-75.

⁴ Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Éditions Corti, 1996.

⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1983, p.17.

⁶ Cf. Julia Siboni, « L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une "indiscrétion à l'égard de l'indicible" », *Loxias* [En ligne], No.33, 2011, mis en ligne le 15 juin 2011 URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6761>.

1933 -, les textes écrits durant la période coloniale portent l’empreinte du modèle occidental, son rejet pendant les Indépendances ne nourrit pas encore des formes inventives. Il faudra l’impertinence et l’impulsion du Congolais Sony Labou Tansi (1947-1995) pour que les écritures dramatiques s’ouvrent pleinement, à l’orée du XXI^e siècle, à la poésie, à une poésie qui exhibe le silence et témoigne d’un refus de combler les trous de l’Histoire par quelque mythe de l’origine que ce soit.

Dramaturgies du silence

Inscrire le silence au cœur même de l’écriture invite à refuser la forme traditionnelle du dialogue et l’enchaînement logique des répliques. Dans *Trames*⁷, Gerty Dambury entrave l’avancée linéaire de l’action – l’histoire d’une mère et de son fils junkie dans la Guadeloupe contemporaine – en procédant au montage de voix féminines qui témoignent des violences qu’elles ont subies. Guy-Régis Junior, dans *Moi, fardeau inhérent*⁸, long récitatif d’une femme violée qui attend, tapie dans le noir, le moment propice à sa vengeance, hache le discours de son personnage de micro-silences matérialisés typographiquement par des barres obliques. La femme, le corps raviné par la douleur, fait ainsi entendre une voix pleine de fêlures, et l’on pense à Billie Holiday. Habitée par la mémoire des sombres temps de l’histoire noire, l’écriture de Kossi Efoi s’enracine dans l’expérience d’une dépersonnalisation absolue illustrée par la métaphore cauchemardesque du Poète dans *Le Carrefour* : « *Un matin, j’ai senti la moisissure pousser dans mes mains que personne ne serrait plus depuis longtemps* »⁹. L’esthétique de la reprise et de la répétition – Efoi réécrit ses pièces – témoigne d’une obsession poétique : trouver la forme qui rende compte de cette expérience de mort-au-monde.

L’écriture-jazz de Kwahulé illustre bien à quel point la modernité de ces auteurs est liée à leur manière de faire du silence l’un des matériaux de leur langage dramatique. En 1991, avec *Cette vieille magie noire*, l’auteur d’origine ivoirienne s’engage dans une quête poétique dont *Misterioso-119*, écrite en 2005, est sans doute l’une des illustrations les plus abouties. Or l’invention de cette dramaturgie, dont l’enjeu est de susciter la sensation d’une improvisation, est liée à une inscription de plus en plus affirmée du silence dans l’écriture, à tel point qu’il se matérialise sur la page même, avec les blancs, que l’auteur semble en quelque sorte sculpter. Cette présence du silence et du blanc sur la page devient manifeste à partir de *Jaz* (1998), récit rétrospectif d’un viol. L’auteur fabrique une parole fragile, qui semble sans cesse menacée de s’éteindre : la parole se déploie en versets d’inégales longueurs ; sur la page, elle est encerclée par les blancs. Le monologue n’a pas pour fonction de combler le silence comme dans la dramaturgie classique¹⁰, mais de l’exhiber au point que, fragmentée et fragmentaire, la parole monologique est toujours une parole chorale. La conscience diasporique s’exprime sur le

⁷ Gerty Dambury, *Trames*, Paris, Les Éditions du Manguier, 2008.

⁸ Guy Régis Junior, *Moi, fardeau inhérent*, suivi de *Incessants*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

⁹ Kossi Efoi, *Le Carrefour*, Paris, L’Harmattan, 1990, p. 79.

¹⁰ Cf. Rykner, *L’Envers du théâtre...*, p. 99.

mode de la dissémination et de la pluralité. Kwahulé, pourtant, invente une parole-phoenix, témoignant ainsi d'une certaine conception de la parole et de l'acte poétique, capable de se produire au sein même du silence, comme jadis le jazz et le blues. Chaque parole de Jaz a en effet la force d'une parole inaugurale : « à chaque pas que fait le Nègre marron, à chaque note jouée le musicien de jazz pose son humanité toute entière pour la première fois », explique le philosophe Christian Béthune¹¹. Et il faut chercher la raison de cette intensité dans la présence silencieuse d'un personnage invisible, dont on n'entend pas les questions, mais à qui s'adresse le témoignage de Jaz. Cette présence particulière, dont la forme varie selon les pièces, nous lui avons donné le nom d'« improvisiste ». Il incarne un autre silence, le silence dynamique de « l'étranger », de la présence tierce qui, après la catastrophe, invite le rescapé à l'effort de formulation et à la quête du sens¹². Il y a deux types de silences dans l'écriture-jazz de Kwahulé : le silence mortifère auquel accule le tragique de l'existence et celui, créateur, révélateur de l'Étranger qui écoute, suscite une parole et invite, à travers ses méandres, à retisser, au cours de la représentation théâtrale, les fils d'une histoire qui s'est brisée. Le jazz, dit-on, constitue « une revanche de l'homme sur le silence »¹³.

Enjeux politiques

Ces dramaturgies convoquent donc nécessairement le politique. Elles ont en effet en commun de parvenir à mettre en lumière, dans le présent, les traces du passé, et de relier les violences contemporaines dont elles témoignent à des violences plus anciennes, archaïques parfois, que l'historiographie officielle a parfois déniées ou occultées. Ce sont ces « trames » de l'Histoire que dévoile la pièce de Gerty Dambury¹⁴, ces stigmates du passé qui font le drame de l'existence. Celle, en l'occurrence, du fils, rejeté par son père africain qui lui reproche d'être, par sa mère, le descendant d'une esclave. Dans *Le Socle des vertiges*, de Dieudonné Niangouna, le socle n'est rien d'autre que l'Histoire. C'est elle qui permet de donner une forme de cohérence à la multiplicité des fictions que rapporte une parole profondément instable et labile. Ces écritures, en faisant entendre les voix des laissés-pour-compte de l'Histoire, remettent ainsi en question une certaine manière de la raconter, et une certaine prétention à la raconter.

Mais, au-delà de la question noire, elles rappellent aussi la *nécessité* du théâtre. Kwahulé, lors d'un entretien donné à Budapest en avril 2012, fait référence au mythe fondateur d'Abel et de Caïn. Évoquant les différentes versions du texte biblique, il précise que dans la Thora, les paroles inarticulées du frère meurtrier sont indiquées par des points de suspension, par un silence en somme. Des points de suspension indiquent les paroles, que le frère meurtrier n'a pas réussi à prononcer. « *Toute l'aventure de l'art, du théâtre en particulier, s'origine dans ces trois points que laisse Caïn. C'est parce que Caïn n'a pas pu articuler quelque chose*

¹¹ Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 17.

¹² Cf. Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2004.

¹³ Christian Béthune, *op. cit.*, p. 200.

¹⁴ Dambury, *op. cit.*

qu'il tue Abel, et la cérémonie théâtrale intervient justement pour articuler ce qui va nous empêcher de devenir des barbares ou de cesser de l'être». ¹⁵ Cette interprétation saisissante du texte de la *Genèse* suggère combien la posture de ces auteurs dépasse leur négritude pour engager un questionnement sur le monde. En ce sens, ils entrent en dialogue aussi bien avec Beckett que Lagarce. « *Pourquoi des poètes du temps de la pauvreté ?*, s'interroge ce dernier. [...] *Et qu'opposer au spectacle ininterrompu de la catastrophe, et que dire et que faire et que répondre, plus encore peut-être, au discours ininterrompu de la catastrophe, cette parole infranchissable qui nie toutes les autres paroles imaginables et qui remplit l'espace, et le mange et le dévore ?* » ¹⁶. Le théâtre comme geste de résistance au silence mortifère qu'impose la catastrophe : voilà ce qu'ont en partage ces auteurs contemporains.

Faire du silence le lieu même du drame, refuser de le cantonner à la représentation et en faire un élément structurel de l'écriture dramatique : voici les traits communs à ces dramaturgies d'Afrique noire et des Antilles, au demeurant très différentes les unes des autres. Elles participent ainsi au renouvellement du drame, parce que les catégories traditionnelles du théâtre, liées à une certaine conception de la parole et de son triomphe, ne sauraient rendre compte de ce silence au plus près duquel elles se tiennent.

VIRGINIE SOUBRIER

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Courriel : virginie.soubrier@orange.fr

¹⁵ Cf. « Koffi Kwahulé à Budapest », entretien de Réka Tóth avec Koffi Kwahulé [En ligne], avril 2012, mis en ligne le 7 juillet 2012. <http://www.africultures.com>.

¹⁶ Cf. Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 43.