

AMÉLIE THÉRÉSINE

**Corps parlés et théâtre de voix
dans l'œuvre de Dieudonné Niangouna**

Dieudonné Niangouna est un dramaturge congolais qui, depuis un peu plus d'une dizaine d'années, a fait son entrée dans le champ théâtral. Outre le fait qu'il soit dramaturge, il est également comédien, metteur en scène et directeur du Festival international de théâtre « Mantsina sur scène » qu'il a fondé à Brazzaville. Cette triple fonction lui a permis d'acquérir une reconnaissance institutionnelle : il sera l'artiste associé de la prochaine édition du Festival d'Avignon, en juillet 2013.

Son théâtre, comme de nombreuses expressions dramatiques contemporaines, est traversé par l'oralité. Elle tient une place primordiale par la volonté constamment réitérée de Dieudonné Niangouna d'« écrire la parole » et ce, depuis ses œuvres de jeunesse réunies dans les deux recueils édités chez Carnets-Livres (*Trace* et *Souvenir des années de guerre*) jusqu'à ses dernières pièces publiées aux Solitaires Intempestifs. Mais cette oralité revêt un caractère paradoxal par les rapports complexes qu'elle entretient avec l'écrit. Pour ce théâtre que l'on associe volontiers à un flot de mots, à une coulée verbale, on voit combien ces expressions sous-tendent le caractère amorphe des textes produits. La voie de l'oralité est-elle alors une aporie scripturale ?

Nous montrerons que l'oralité a pour tâche de faire entendre c'est-à-dire advenir le sujet de la parole. Par sujet de la parole, nous désignons le sujet du texte qui fait entendre le rythme individualisant d'une écriture¹. Nous reviendrons sur la pétition de principe de Dieudonné Niangouna d'écrire la parole pour dévoiler que les ambiguïtés qu'elle génère par rapport à l'écriture peuvent s'interpréter en termes de posture auctoriale. Nous analyserons alors comment il travaille à inscrire dans l'énonciation même un souffle.

Écrire une parole vivante

L'Amant de la tempête, texte autobiographique liminaire du recueil *Souvenir des années de guerre* évoque les guerres civiles à Brazzaville où règne un univers mortifère fait de silence et de vacuité. Dans ce contexte, la première séquence intitulée « Requiem » se dote d'une valeur pragmatique éclairant toute l'œuvre de Dieudonné Niangouna :

¹ L'oralité est envisagée en tant que parole et rythme (cf. Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998). Les autres modalités de réalisation de l'oralité sont nombreuses : dans le théâtre de Dieudonné Niangouna, celles qui reposent sur l'hybridation de la langue française et du parler local qu'est le lari ou l'exhibition des mots en tant que signifiants pour leur matérialité sonore ne seront pas explorées dans cet article.

Les mots sont morts, il nous faut les féconder, puisque les mots sont morts, [...] je peux vous dire comment ç'a commencé à virer, la sonorité d'abord, j'aime les sonorités, et si une chose ne sonne pas je peux dire qu'elle ne vit pas, non, qu'elle n'existe pas, c'est pas qu'une histoire de vibration, c'est voir le visage du bruit, les contours de ce qu'on entend, et la forme, la forme de l'indécis, [...]. Il nous faut nous engendrer, c'est clair. Et comme pour moi la vie c'est du son alors je commence par les mots. C'est la vie. Et je prononce fort « A » !²

« Sonorités », « bruit », « vie », « mots » sont autant de termes synonymes pour exposer une conception de la parole qui se déploie en cri à partir du musellement contraint et en réaction à l'impuissance « *de s'être laissé voler la vie* ». Transmuant l'impossibilité de vivre en possibilité de dire comme l'a théorisé Jean Starobinski dans *L'Encre de la mélancolie*, Dieudonné Niangouna présente le cri-parole comme une nécessité.

Il n'est alors pas surprenant que Dieudonné Niangouna ait fait le choix du théâtre, forme d'expression la plus adaptée puisqu'elle reconduit une situation de communication semblable à celle orale où le locuteur et l'allocataire sont en co-présence et inter-agissent : « *Le théâtre est au centre de mon existence d'écrivain. J'écris du théâtre parce que c'est plus direct. [...] Je ressens une urgence à chaque fois que j'écris. Je veux parler d'aujourd'hui avec des personnes d'aujourd'hui* »³. Si la parole doit être dite et entendue dans son urgence à être communiquée, c'est qu'elle doit avoir valeur d'acte, ce que Dieudonné Niangouna appelle « *l'insolence* » qui désigne le fait de « *n'avoir aucune retenue dans le langage et dans la portée de son langage afin que ce langage foudroie, qu'il ait la même virulence qu'une balle de kalachnikov, qu'il ait la même vitesse qu'une flèche de Chaka Zoulou* »⁴. Cette fonction performative du langage ne peut être activée qu'à une condition :

Dans *Le Socle des vertiges*, je dis mais je ne raconte pas, car il s'agit d'une parole. Ce dire-là, c'est faire état d'un certain nombre de choses. C'est donner la parole du regard à la bouche. Il s'agit de faire passer en bouche la parole que le regard a vue [...] Le tangible, c'est par exemple la parole que le regard avait et qu'il a donné à la bouche, le regard qui a vu et qui a touché, le corps qui a brûlé et sué. La bouche donne ce témoignage du corps et de son univers où il a vécu toutes ces étapes⁵.

Témoigner du « tangible » est manifestation d'une corporéité, c'est à-dire inscription de la présence du corps du sujet parlant dans la parole, d'où son importance. Le théâtre de Dieudonné Niangouna déploie des états de corps traduisant des espaces-temps et se fonde ainsi sur une urgence des émotions à faire vivre... rien de plus opposé à ce qu'est le livre. Et Dieudonné Niangouna de déclarer : « *Avant qu'on les ait écrits, [les mots] sont d'abord*

² Dieudonné Niangouna, « L'Amant de la tempête », *Souvenir des années de guerre, Théâtres : pièces et récits, t. II*, Le Puy en Velay/Bois Colombes, Carnets-Livres, 2009, p. 25-27.

³ « Entretien », entretien de Jean-François Perrier avec Dieudonné Niangouna [En ligne], février 2007. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Attitude-clando/ensavoirplus/idcontent/5913>.

⁴ « La danse des mots », interview d'Yvan Amar avec Dieudonné Niangouna, *RFI*, le 18 novembre 2011. <http://www.rfi.fr/emission/20111118-le-socle-vertiges>.

⁵ « L'art, c'est s'échapper de la barbarie », entretien de Laure Naimski avec Dieudonné Niangouna à propos de sa future création *Le Socle des vertiges*, *Cultures Sud* [En ligne], 2010. <http://www.culturesud.com/contenu.php?id=321>.

morts, on les couche sur du papier, et un livre est une chose morte, on les prononce, ils prennent vie... Une fois que le silence arrive, ils sont morts encore et juste après, ils n'existent plus »⁶. La vocation pour un théâtre de la parole mérite d'être évaluée au regard des réserves émises au sujet de l'écrit.

Le livre, « une chose morte »

Mode de communication qui inclut la médiation, le livre exige la gestion d'une lisibilité sous peine d'empêcher la coopération du lecteur. Or, c'est ce que Dieudonné Niangouna ne négocie pas : l'absence de ponctuation, la libération de la contrainte syntaxique pour les mots, la disparition de la succession hiérarchisante des énoncés et l'orthographe qui parfois fait fi des règles communes transgressent les codes ordinaires de la lisibilité. Son écriture de la parole va clairement à l'encontre d'un textualisme⁷ ; ce qui a pu la faire passer pour une coulée verbale non-maîtrisée, un manque de littérarité. Les errances éditoriales de son œuvre n'en sont que trop la preuve : en dépit d'une production écrite qui s'est constituée autour des années 2000 dont les premières pièces jouées attestent, Dieudonné Niangouna n'a pas d'éditeurs. Ce n'est qu'en 2007 que ses écrits trouvent un écho favorable auprès de la maison d'édition artisanale Carnets-Livres dont le tirage à 300 exemplaires exclut une large diffusion. *Trace* et *Souvenir des années de guerre* transcrivent la parole : ils exhibent, par leur seul aspect visuel, un corps de texte en chantier ressemblant à des carnets tapuscrits d'écrivain.

Or si les codes de l'écriture théâtrale sont devenus de plus en plus flexibles avec la perméabilité des genres, ils suivent encore un certain nombre de contraintes éditoriales et d'exigences à la publication. Ceci est d'autant plus vrai que, pour ce qui concerne le champ francophone théâtral africain, les dramaturges des années 1990 ont suivi une tendance justement contraire à la dissolution formelle. Il n'y a qu'à songer à l'importance que prennent la disposition des mots ou segments de phrases sur la page dans les œuvres de Kossi Efovi ou Koffi Kwahulé.

Si Dieudonné Niangouna rejoint *Les Solitaires Intempestifs* en 2010, c'est au terme d'un parcours scénique qui lui a permis d'acquérir une notoriété internationale (par le capital symbolique attaché au festival d'Avignon où il est invité dès 2007), ce qui engendre le rachat des droits d'*Attitude Clando* et des *Inepties volantes*. L'écrit se fond même jusqu'à disparaître complètement dans le geste scénique puisque pour Dieudonné Niangouna « jouer et faire de la mise en scène reste une pratique d'écriture à haute voix. Un engagement du corps ayant squatté la place du stylo »⁸. La survalorisation de la parole

⁶ « ActOral 10 – Dieudonné Niangouna », interview de Xavier Thomas avec Dieudonné Niangouna, *Radio Grenouille*, 2010. <http://www.radiogrenouille.com/antenne/actualites/actoral-10-dieudonne-niangouna/>.

⁷ Il n'est pas anodin qu'à côté de la version écrite, Dieudonné Niangouna propose l'écoute de la parole : les enregistrements sonores sur CD de quelques récits et pièces qui accompagnent les deux recueils rendent toute la corporéité des voix que ne peut préserver l'écriture.

⁸ Dieudonné Niangouna, *Lettres des auteurs de la Quarantaine I* [En ligne], Festival International *Les Récréâtrales*, Ouagadougou, du 6 janvier au 5 février 2010. http://www.lecartel.net/download/quarantaine_2010_lettreI.pdf.

s'éclaire pour cet artiste au regard des rapports conflictuels qu'entretiennent parole et écriture : elle témoigne d'une stratégie fondée sur la distinction qui mise sur un parcours scénique au détriment d'une posture auctoriale pour entrer dans le champ théâtral. L'oralité est ainsi partie prenante d'une stratégie pour se singulariser et se réalise dans la quête toujours renouvelée d'une forme-sens pour faire entendre le rythme individuant d'une écriture.

À la recherche du rythme : un théâtre de voix

Écrits en 1998, *Les murs sont gris* mettent en scène un message qui ne parvient pas à se formuler tel un cri ponctué par le leitmotiv « *J'arrête. Je continue* » qui revient comme si la parole luttait contre l'aphasie. La parole bloquée est travaillée dans des correspondances avec le trouble de l'élocution qu'est le bégaiement et s'abîme dans la répétition. De même, *Carré Blanc* et *Patati Patatra et des Tralalas* sont deux pièces qui reposent sur un dialogue de sourds : platitudes, jérémiades et chicaneries forment une joute verbale où la digression est reine. Le rôle assigné à la parole n'est pas de combler les vides, mais au contraire de signaler les béances comme autant de silences qui pèsent. Les ellipses pointent la carence par une dramaturgie symptomatique d'une transmission rompue où triomphe le blanc c'est-à-dire l'oubli. Du ressassement au silence, la parole est entravée.

Intérieur/Extérieur est une œuvre cruciale pour l'hybridation des voix. Cette pièce se concentre sur la trajectoire d'un homme qui est recherché par la police, soit la tension extérieure qu'il subit, et les rapports troubles qu'il entretient avec une femme, soit la tension intérieure qui agit sur ce même homme. Les bruits de la rue qui entourent la chambre ou qui en émanent comme les ultimatums qui sont lancés depuis le poste de télévision ou à la radio pour la traque du fugitif, sont des voix en charge de nous introduire à d'autres espaces-temps sans que l'origine de la parole ne soit explicite. Bien que n'appartenant pas forcément au même plan énonciatif que l'échange entre l'homme et la femme, les voix n'en entretiennent pas moins un dialogue avec eux par les réactions ou remarques qu'elles suscitent dans un délai variable ; ce que Dieudonné Niangouna appelle « *le boucan* » ou « *la parole rapportée* » y est central. Dans cette situation polyphonique, l'homme et la femme deviennent des ombres face aux voix proliférantes, corps traversés par la parole plus qu'ils ne parlent. Le corps devient un catalyseur-récepteur, sa seule fonction étant de faire entendre la parole dans sa diversité.

Avec *Attitude Clando*, Dieudonné Niangouna trouve le souffle, le *toast*, style parlé-scandé qui fait rayonner une verve énergique, trait d'écriture exploré jusqu'à sa dernière pièce. Ce souffle correspond à une respiration, un flot de mots qui se décharge. L'essentiel pour le clando, ce corps sans entrave, est d'énoncer sa clandestinité assumée comme un possible de l'humain à rebours de la logique normative du docteur qui classe et ordonne. Parce qu'elle n'est localisée nulle part et n'existe peut-être pas, la voix-déversoir prend en charge ce qui n'a jamais été dit et trouve à s'exprimer en un chant libre qui s'actualise dans un *flow*. La logorrhée, qui se réalise dans *Le Socle des vertiges* par la diffraction des voix de corps parlés, permet de conférer au récit une musicalité en faisant naître des résonances

qui font retour, s'alternent, se chevauchent selon une partition rythmique où pointe le sujet de la parole.

En dépit des apparences, le désir d'écrire la parole dans le théâtre de Dieudonné Niangouna est moins le signe d'une absence de forme dramatique, qu'au contraire, l'élaboration d'une poétique pour (se) dire. La quête d'oralité peut s'apprécier pour cet artiste en termes de stratégie : elle est cultivée pour la distinction qu'elle permet de créer lors de son entrée dans le champ théâtral. À travers la vocation à faire entendre l'urgence d'une parole s'esquisse un parcours exclusivement réalisé sous le signe de la scène dont découle des rapports ambigus avec la médiation du livre et de l'écriture. La conquête d'une légitimité va de pair pour Dieudonné Niangouna avec un souci croissant d'une forme-sens apte à (se) dire, c'est-à-dire transcrire la singularité d'une voix. L'oralité est la voie empruntée, le chemin sans cesse exploré pour se trouver à l'endroit d'où « ça parle », où le rythme individuant d'une écriture se fait entendre depuis les premières œuvres, où la voix est empêchée et trouée de silences jusqu'aux dernières pièces où les corps sont parlés dans un théâtre de voix.

AMÉLIE THÉRÉSINE

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Courriel : amelie.theresine@hotmail.fr