

Martinková Burianová, Nikol

Le théâtre transitoire, le théâtre transversal

Études romanes de Brno. 2024, vol. 45, iss. 2, pp. 9-17

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2024-2-2>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80259>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 07. 08. 2024

Version: 20240801

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Le théâtre transitoire, le théâtre transversal

Transitory and Transversal Theatre

NIKOL MARTINKOVÁ BURIANOVÁ [528837@mail.muni.cz]

Masarykova univerzita, République tchèque

RÉSUMÉ

De plus en plus de pièces de la scène contemporaine traitent de la face cachée de l'immigration, notamment celles du répertoire francophone dont les auteurs sont originaires d'Afrique subsaharienne. Une nouvelle vague théâtrale s'affirme avec des auteurs tels que Léandre-Alain Baker, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, Rodrigue Yao Norman ou José Pliya qui offrent dans leurs textes des réflexions métaphysiques sur l'immigration et des interrogations existentielles non seulement sur la position de l'immigré dans le monde « surmoderne », mais également sur celle de l'homme contemporain. Mais qu'est-ce que l'expérience migratoire ? Comment saisir le vécu des humains qui se déplacent ? La quête de soi et de l'autre est au cœur du théâtre africain de cette dernière décennie, peut-être en est-elle le sujet fondamental. L'état de la suspension, de l'attente aussi bien que la thématique du vécu inarticulable caractérisent le cadre de la production théâtrale contemporaine de l'Afrique subsaharienne. Espace de représentation, le théâtre se donne sans doute comme le lieu privilégié de cette interrogation sur soi où la position liminaire contribue à fabriquer une dramaturgie africaine particulière.

MOTS-CLÉS

Le théâtre contemporain ; le théâtre africain ; l'immigration ; Léandre-Alain Baker ; Rodrigue Yao Norman ; Kossi Efoui ; la transition

ABSTRACT

In contemporary theatre, we can witness an increasing number of plays dealing with the hidden face of immigration. This is especially the case for authors from sub-Saharan Africa whose plays are written in French. A new theatrical wave asserts itself with authors such as Léandre-Alain Baker, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, Rodrigue Yao Norman or José Pliya who offer in their texts the metaphysical reflections on immigration and existential questions not only on the position of the immigrant in the “supermodern” world but also on that of the contemporary men. But what is the migratory experience? How to grasp the experience of individuals who migrate? The quest for oneself and the other is at the heart of African theatre in the last decade, perhaps it is its fundamental subject. The state of suspension as well as the theme of inarticulate experience characterize the framework of contemporary theatre in sub-Saharan Africa. Being a space of representation, the theatre is undoubtedly given as the privileged place of this interrogation of oneself where the transitory position contributes to creating a particular African dramaturgy.

KEYWORDS

the contemporary drama, the African drama, immigration, Léandre-Alain Baker, Rodrigue Yao Norman, Kossi Efoui, transitivity

REÇU 2023-01-10; ACCEPTE 2023-09-02

Théâtre transitoire, théâtre transversal

Migration désigne d'abord les déplacements saisonniers d'animaux qui ne connaissent pas les frontières et qui vont et viennent en suivant les saisons, le sens du vent, le temps qu'il fait. Les migrations humaines renvoient également au sens de la mobilité, néanmoins, comme le note la philosophe d'origine ivoirienne Tanella Boni, dans ce cas-là : « rien ne semble naturel, les humains ne suivent pas les saisons, ni le sens du vent, sauf au figuré » (Boni 2006 : 40). Ainsi, la migration est nécessairement associée au franchissement des frontières et, du coup, à un certain état de transitivity. Ces personnes peuvent perdre leur identité d'origine pour être classées par les autres dans des catégories généralisantes telles que clandestin, demandeur d'asile, réfugié, sans papiers ou immigré.

De plus en plus de pièces de la scène contemporaine traitent de la face cachée de l'immigration, notamment celles du répertoire francophone dont les auteurs sont originaires d'Afrique subsaharienne. Une nouvelle vague théâtrale s'affirme avec des auteurs comme Léandre-Alain Baker, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, Rodrigue Yao Norman ou José Pliya qui offrent dans leurs textes des réflexions métaphysiques sur l'immigration et des interrogations existentielles non seulement sur la position de l'immigré dans le monde « surmoderne », pour employer le terme de l'anthropologue français Marc Augé, mais également sur celle de l'homme contemporain.

Le fait d'être d'ici et en même temps de là-bas fait que les immigrés se trouvent dans une position de transition, d'entre-deux. Marquée par un secret qui se montre inarticulable, l'immigration se profile assez fréquemment dans la littérature comme une expérience du passage. C'est l'absence ou le manque permanent qui caractérise le vécu de tout migrant devenu immigré. Ce fait est souvent à l'origine d'une expérience basée sur la disparition et la fuite sans recours qui peut aboutir à un vide tragique dans la vie d'un individu. De surcroît, comme le note Sylvie Chalaye, « l'exil de l'immigré est irrévocable, le déplacement qu'il a choisi n'est pas un déplacement territorial, c'est un déplacement culturel aussi et un déplacement intérieur surtout. Il n'y a pas de retour. Celui qui est parti reste l'étranger de retour chez lui, irrémédiablement » (Chalaye 2006 : 53). Or cet exil du dedans, cette expérience de solitude et d'impossible partage, cette épreuve du voyage sans retour que représente toute immigration, définit non seulement la façon de penser le monde, mais également celle d'écrire.

Ainsi, nous pouvons nous interroger sur l'expérience migratoire en posant la question de savoir comment saisir le vécu des personnes qui sont en un permanent déplacement. Et nous pouvons poursuivre ce questionnement en se demandant ce que ce vécu peut engendrer intérieurement. Dans le présent article, nous voudrions porter notre attention notamment sur des textes

dramatiques de Kossi Efoui, Léandre-Alain Baker et Rodrigue Yao Norman qui permettent d'étudier de plus près les procédés par lesquels ces auteurs saisissent, chacun à sa manière, cette expérience fondamentale. Nous essaierons également de réfléchir sur les points communs qui relèvent des écritures dramatiques des auteurs en question.

Étant un étranger ici et un inconnu là-bas, l'immigré se condamne à l'errance ontologique sans possibilité de retour dans son pays d'origine. Et même si chacun des auteurs choisis dépeint cette position transitoire différemment, leurs personnages dramatiques se posent souvent les mêmes questions : d'où suis-je venu ? Où vais-je ? Y a-t-il un chemin de retour ? De tels questionnements sont saisis de deux manières : d'une part, cette problématique existentielle est esquissée explicitement, comme dans le texte *Allô, l'Afrique* (plus tard rebaptisé *Annexe 26bis*) de Rodrigue Yao Norman où deux frères évoquent des problèmes de société tels que la difficulté des étrangers à s'intégrer, ainsi que la question du foyer, de l'identité, des racines et de la responsabilité de son propre destin. D'autre part, elle est indiquée, voire proférée sur un ton métaphorique, comme c'est le cas de l'œuvre *Les jours se traînent, les nuits aussi* de Léandre-Alain Baker où enfin le dramaturge la relève d'une façon crue en optant pour le ton accusateur et moralisateur, tout en manifestant le malaise et potentiellement la souffrance des immigrés. Cette approche est d'ailleurs illustrée dans *Le petit frère du rameur* de Kossi Efoui. L'expérience du seuil et de la lisière contribue à fabriquer une voix et une dramaturgie singulière au regard des écritures contemporaines. Les immigrés sont forcés à construire une identité instable, mouvante et fragile qui se trouve au carrefour de soi et des autres. Il faut avoir une identité élastique qui suppose un vide permettant de faire un aller-retour incessant entre les deux cultures. C'est cette errance qui oriente, car, pour reprendre les mots d'Édouard Glissant, il ne s'agit pas de « l'être qui se pose », mais de « l'étant qui s'appose » (Glissant 1997 : 21). Il s'agit également d'une expérience vertigineuse de l'altérité : « [o]n n'est plus complètement ce que l'on était quand on était en Afrique et on n'est pas non plus tout à fait d'ici. On est devenu irrémédiablement et absolument autre » (Chalaye 2007 : 159).

L'expérience d'être parti transforme un individu à jamais de ceux qui sont restés. Les personnages apparaissent toujours comme des exilés non seulement à cause de leur couleur de peau, mais aussi à cause de ce manque d'identité attestée dans le pays d'accueil. Le dialogue entre deux frères dans le texte dramatique *Allô, l'Afrique* touche cette problématique d'une manière éloquente :

Seck – D'un point de vue de cette femme [la propriétaire de l'appartement], ta couleur de peau est un handicap. C'est à toi de prouver que ta couleur n'est pas un handicap.

Fall – J'ai rien à prouver !

(Norman 2009 : 12)¹

Tandis que dans *Le petit frère du rameur*, le personnage de Maguy évoque le malaise identitaire de façon radicale dans les termes suivants : « Quand tu n'as pas ta place, tu te sens timoré. C'est comme si votre corps battait dans le vent. [...] Et vous finissez par ne penser qu'à ce qui est 'pratique'. Et il est pratique de ne pas avoir de peau, de ne pas avoir de passé. De n'avoir rien du tout » (Efoui 2005 : 15).

1 L'auteure de l'article a travaillé avec les traductions tchèques des ouvrages cités. Par conséquent, toutes les citations sont les propres traductions de l'auteure.

Ce questionnement identitaire révèle un dualisme caché que portent tous les migrants dans leur foi intérieur. La première question « qui suis-je ? » entraîne immédiatement la suivante : « qui suis-je pour les autres ? » Le dépaysement culturel où les gens sont confrontés avec le regard des autres, l'expérience de l'altérité ou d'un partage impossible définissent un nouveau mode d'écriture dramatique basée sur la représentation d'un non-lieu et sur la confusion spatio-temporelle qui renvoie à l'image d'une zone transitoire, d'un nulle part.

Effectivement, les histoires se déroulent souvent entre jour et nuit, au moment où « le soleil se couche, mais la lune ne brille pas encore. On ne dit plus bonjour, mais on ne dit bonsoir encore » (Efoui 2005 : 19). dans un huis clos où l'ordre est perturbé par des visites inattendues ou indésirables qui détruisent non seulement la vie quotidienne des personnages, mais également des frontières de l'espace bien défini. Les dramaturges créent alors un espace transitoire, un *no men's land*, et leurs écritures sont fréquemment travaillées par le motif de la traversée et de la transition. Celle-ci peut être physique ou psychique, et elle est logiquement liée à la nature même de la migration. Cependant, les motifs sont plus profondément élaborés. Les effets de traversée qui fissurent l'espace dramaturgique traduisent ce va-et-vient permanent entre ici et ailleurs, ces espaces que les diasporas créent pour revendiquer la multiplicité comme garante de la non-catégorisation hâtive du monde. La transition peut prendre plusieurs formes. Soit il s'agit du personnage de passant énigmatique dans la pièce de théâtre *Les jours se traînent, les nuits aussi* (« [j]e passe, madame, je juste passe. » ; cf. Baker (2006 : 7) Soit le motif de la transition est élaboré grâce au personnage dramatique du bachoteur (*Le petit frère du rameur*). Cet état transitoire se montre omniprésent en se manifestant également physiquement, au niveau de l'expérience corporelle :

Fall – Quand nous sommes arrivés nous avons dormi assis, tu te souviens ?

Seck – C'est une sorte de position intermédiaire.... Pas très confortable, mais moins dangereuse.

(Norman 2009 : 10)

En effet, il s'agit de la première expérience qu'un immigré rencontre dans un nouveau pays et qui l'accompagne pour le reste de sa vie. Il semble que tout leur séjour se caractérise par un certain état provisoire. Ces deux frères peuvent séjourner dans le pays d'accueil grâce à l'amendement 26 qui leur garantit un droit transitoire de libre circulation. Les immigrés se trouvent alors enjambés entre deux mondes sans appartenir pleinement à aucun d'eux.

La traversée peut se manifester comme une expérience extrême comme la mort (*Le petit frère du rameau*) ou le viol (*Allô, l'Afrique*). Or, cette traversée historique, territoriale, maritime ou existentielle a toujours une valeur initiatique vu qu'elle implique une métamorphose et se fait rite de passage. L'expérience du grand écart qui s'impose à l'immigré mène à son démembrement de la culture d'origine, mais également à sa non-acceptation de la part de la culture d'accueil. Solitude et isolement ici, déracinement là-bas. Deux mondes qui ne se reconnaissent pas et avec lesquels le migrant doit composer. Ainsi, l'immigration fonctionne comme une initiation : celui qui est parti ne reviendra jamais le même. Cette position d'entre-deux demande une acceptation de l'hybridation et une détermination de devenir quelqu'un d'autre. Dans le texte *Allô, l'Afrique*, cette expérience de la traversée a permis à l'un des frères de trouver sa propre personnalité, son individualité, voire son orientation sexuelle. Fils cadet, il a vécu dans l'ombre de son frère, plus lié par les traditions et les conventions de sa culture. L'expérience de la migration a facilité sa

libération et la pièce ouvre ainsi plusieurs sujets jusque-là tabous dans le théâtre africain, comme celui de l'homosexualité.

À vrai dire, c'est la question de l'altérité qui travaille l'écriture dramatique. Celle-ci y est d'ailleurs exprimée à travers une pluralité où se mêlent des espaces géographiquement hétérogènes avec des espaces intérieurs de l'homme. De même, le passé y est souvent confondu avec le présent, la réalité avec les rêves, mais aussi la mémoire avec la réalité. L'état de transition et d'indétermination est également évoqué dans le texte de Baker par le motif de la montre de l'un des personnages nommé vaguement l'Homme. Cette montre n'indique que midi, le moment de transition entre le matin et l'après-midi. L'essence même de la montre, c'est-à-dire sa capacité de mesurer le temps, est niée. À la question de savoir pourquoi il n'a pas changé la pile bouton, l'Homme répond d'une manière laconique qu'il n'a pas besoin de pile bouton, mais de montre. Partant du fait que la pièce se déroule entre le jour et la nuit, et que la montre indique un autre moment transitoire, la catégorie du temps reste ostensiblement floue. Les frontières de toutes les autres catégories se dissolvent sans cesse et la transitivité semble suggérer une certaine inutilité de la tentative de les marquer.

Tous les trois personnages de la pièce de théâtre *Les jours se trainent, les nuits aussi* donnent l'impression d'être entre plusieurs dimensions tout en manquant de stabilité. Même leur discours se passe entre le présent, le passé et même le futur. Il est difficile de deviner s'ils parlent de leurs souvenirs, de leurs rêves ou de leurs projets. La réalité et le rêve, le réel et l'irréel, l'ordinaire et l'insolite, le chaos et l'ordre s'interpénètrent. Tout est relatif, tout se vaut.

Le discours des protagonistes témoigne sans cesse de leur anxiété existentielle qu'ils essaient de repousser de différentes manières (soit par la fuite, soit à l'aide de l'alcool), mais en vain. Assez paradoxalement, ces efforts de libération perturbent davantage leur stabilité et les piègent dans leur état de fuite permanente. Le seul moyen de se libérer de sa propre captivité est d'en parler. Les personnages doivent parler pour que les choses soient enfin dites et afin de se libérer du poids des non-dits qui ont structuré jusqu'à ce moment-là leur vie. Le dialogue entre deux frères du texte de Yao Norman évoque le fait que la force de la parole et de l'appellation constitue un autre élément de base dans ces textes dramatiques :

Seck – Je prononce le mot le Néerlandais des centaines de fois par jour. Je suis néerlandais.

Fall – Tu ne peux pas être néerlandais, tu ne te vois pas ?

Seck – Je suis devenu néerlandais – je suis africain à cause de la couleur de ma peau et à cause du continent dont je parle le plus souvent. Je suis néerlandais à cause de pays où je me réveille et où je me couche. Je suis néerlandais, à cause du pays dont je parle !

(Norman 2009 : 26)

L'importance de la parole et le brouillage des indications spatio-temporelles se trouvent également au cœur des autres textes dramatiques. Kossi Efoui fait exalter les tendances contemporaines de l'écriture dramatique, telles que la déconstruction du personnage, le dépouillement de la fable et la restructuration de l'organisation dramatique pour nous offrir une réflexion métaphysique sur la destruction du sens aussi bien qu'une interrogation existentielle. Dans *Le petit frère du rameur*, trois personnages issus de l'immigration se retrouvent dans un ancien studio de cinéma après le suicide de Kari, en attendant le lever du jour pour pouvoir remettre le corps de

Kari, qui doit être transportée en Afrique par le Rameur dans le but d'être enfin enterrée dans son pays d'origine. Dans ce personnage, nous découvrons le motif de la transition, ne serait-ce qu'en raison du fait qu'elle n'est plus vivante, néanmoins elle ne peut pas être considérée comme morte au sens propre du terme vu qu'elle ne soit pas enterrée encore.

Ainsi, tout le drame se déroule dans cet espace d'attente et de suspension. Il s'inscrit dans des récits inachevés et des monologues poreux entre les dialogues apparents. Étant ancré entre deux jours, pendant « l'heure creuse » de « l'avant-nuit », le drame thématise la temporalité de l'absence, de l'entre-deux qui est suppléé par la représentation d'un espace du non-lieu. Le récepteur se trouve dans un flottement spatial et temporel qui souligne encore la dimension transitoire. Les personnages attendent la traversée de la nuit dans un ancien studio de cinéma, c'est-à-dire dans un espace clos. Il s'agit d'un espace suspendu, de la référence qui se rapporte à un lieu qui n'existe pas, mais qui fut. Comme le note pertinemment Krystyna Maslowski dans son article *La parabole du petit frère du rameur : les coulisses d'une veillée mortuaire* (2005 : 207):

L'espace représente ainsi à la fois le lieu et son absence, il se définit par son caractère provisoire et prohibé : censuré. Il apparaît alors comme un univers en suspension, une parenthèse dans la ville, lieu de passage clandestin, espace de la traversée où l'on ne peut rien construire de stable ni de définitif. Squat ou interzone, plus qu'aux coulisses d'un ancien cinéma, l'espace s'apparente aux coulisses du monde.

Les personnages mis en scène ne permettent généralement pas au spectateur de situer l'histoire dans une réalité précise. Présentés très vaguement comme L'Homme, La Femme, Le Monsieur ou par leur prénom (Kid, Marcus, Maguy, Seck), ils ne révèlent aucune information détaillée quant à leur biographie, leur âge ou leurs occupations. Ce sont des immigrés, mais on ne sait pas quel est leur pays d'origine (on sait seulement qu'ils sont africains) comme on ne sait pas dans quel territoire particulier la pièce se déroule. Il s'ensuit que les dialogues et récits de ces figures anonymes participent de ce faisceau de non-repère.

Tout le drame se déroule en fait entre les lignes, entre les consciences des personnages qui partagent une réalité ou des souvenirs dont il ne reste aucune trace. Ainsi, les dialogues et monologues expriment en filigrane entre les mots, dans des silences et des points de suspension, l'expérience douloureuse de l'immigration commune. Maguy l'énonce clairement lorsqu'elle dit à Marcus : « maintenant, tu as mal et tu fais des discours. Moi aussi, j'ai mal et je fais des discours » (Efoui 2005 : 15). L'important se passe à la lisière, sur un territoire limitrophe au cœur duquel se développe une poétique puissante.

Ces errements discursifs renvoient à l'autre aspect significatif des écritures dramatiques de l'Afrique subsaharienne : à savoir le mutisme. L'expérience migratoire est presque fatalement marquée par la dissimulation et le secret, par une espèce de loi du silence liée à la clandestinité qui accompagne toujours plus ou moins l'expérience de la nécessité de partir. En effet, ayant grandi dans la douleur du mutisme, les immigrés cherchent à parler. Cette douleur inarticulable constitue un exil intérieur, exil caché, où chaque immigré garde son secret. Ce dernier est très souvent attaché avec le lien originel, un pan de vie qu'on laisse derrière soi, une part de l'existence qu'il faut oublier ou abandonner. L'émigration suppose toujours un abandon, une perte. Chaque

migrant est foncièrement joueur, car il choisit de jouer pour se faire, se refaire, se sauver. Dans le texte *Allô, l'Afrique*, les protagonistes l'admettent sans embellissements (Norman 2009 : 14-15) :

Seck – Nous nous sommes rendus à la police. Ils nous ont emmenés au Château. Nous leur avons raconté des histoires... Sans même mentionner le fait que nous sommes frères, que nous sommes de la même ville, que nous avons une maison. Nous leur avons raconté des histoires.

Fall – Ce que nous avons vécu et ce que nous n'avons pas vécu.

Seck – Surtout ce que nous n'avons pas vécu.

Fall – Ce que les autres ont vécu et ce qu'ils vivent à notre place. Guerre, persécution, dictature, il y a plus qu'assez de tout cela dans notre partie du monde.

L'expérience de la migration ou celle du dépassement des frontières ne peut pas être articulée à cause du traumatisme vécu ou en raison du silence auquel les immigrés sont forcés. Et quand ils peuvent parler, c'est toujours sous forme d'histoires inventées et fausses qui leur permettent de survivre dans le nouveau pays, car, comme le disait l'Homme du texte de Baker : « certaines choses doivent être innommables » (Norman 2009 : 14-15). Pour certains, il s'agit de l'amnésie volontaire qui permet aux immigrés de mieux s'intégrer, comme on peut le voir dans la réponse de l'Homme à la question qui porte sur son enfance :

Le Monsieur – Est-ce que vous vous souvenez de votre enfance ?

L'Homme – Pas assez. Ça me revient par petits bouts désordonnés. C'est difficile de s'en souvenir.

À chaque fois que je parle de mon enfance, il manque des morceaux, alors je les invente pour avoir du sens. La logique est importante.

(Norman 2009 : 26)

L'impossibilité de parler n'est pas seulement représentée par le mutisme, mais également par le manque de communication effective, comme nous le révèlent tous les textes analysés. Depuis plusieurs années, le manque de communication est devenu un thème central, mais, dans le cas des textes étudiés, l'incapacité de parler aux autres est plus souvent motivée par la honte ou par le traumatisme vécu. Et même, en dépit du fait qu'il s'agit d'un thème typique du théâtre africain, il serait légitime de s'interroger également si ce phénomène n'est commun à tous les humains dans le monde actuel où les hommes se sentent seuls et emprisonnés dans le néant de la surabondance d'un monde déshumanisé. Dans un monde qui confronte l'individu à l'absence de signification et ainsi de sens de l'être, tout en regorgeant d'une multitude d'événements et de possibilités.

Loin de les apparenter à des personnages traditionnels, à des caractères bien définis, les dramaturges décrivent le plus souvent les protagonistes comme des formes vides, des figures poreuses aux individualités instables et mouvantes, peu ancrées ou pas du tout dans la réalité stable. Cette absence d'identité de même que d'histoire, cet anonymat auquel sont condamnés le plus souvent les migrants constituent bien quasi toujours la source de la peur des autres. La thématique de l'absence permet aux dramaturges d'interroger la condition de l'immigré. Un besoin presque obsessionnel de la Dame de donner un nom à un inconnu, symbolise par excellence, dans le texte dramatique de Baker, la crainte des inconnus.

La Dame – Comment vous vous appelez ?

L'Homme – J'avais un nom mais je l'ai oublié. [...]

La Dame – Et si je vous donnais un nom ? [...] Je pourrais vous appeler Pierre, André, Jacques, Jean, Philippe, Barthélemy, Thomas, Matthieu... Attendez, c'est joli, Matthieu.

(Norman 2009 : 10)

Nous allons mettre de côté le caractère théologique de cette liste de noms pour mentionner le terme d'identité narrative élaboré par Charlotte Linde dans son livre *Life Stories*. L'identité narrative est, d'après elle, à la fois régie par la responsabilité sociale, tout en étant enracinée dans notre culture si profondément qu'elle fonctionne comme un critère de normalité. Grâce à cette identité narrative, un individu est capable de créer des histoires de vie, qui, selon Linde, expriment notre sens de nous-mêmes. Également, ils sont un moyen très important par lequel nous communiquons ce sentiment de soi et le négocions, potentiellement échangeons, avec les autres. Pour pouvoir exister dans le monde social, un individu a besoin d'avoir un parcours de vie cohérent, acceptable et sans cesse révisé. Sans cette histoire de la vie, les migrants sont condamnés à la non-acceptation et à la méfiance de la part de la société d'accueil, car les déplacés, comme les migrants, ont toujours le statut de figures anonymes et du coup rejetées. Les interrogations du début de la pièce : « Qu'est-ce que vous faites chez moi ? D'où venez-vous ? Qu'est-ce que vous voulez » ? (Baker 2006 : 7) correspondent aux questions qui sont constamment posées à tous les nouveaux arrivants et auxquelles il n'est pas toujours possible de répondre clairement. Les personnages sont à la fois poussés à transgresser des frontières et à adopter une nouvelle identité, mais ils sont aussi constamment hantés par leur passé, par leurs souvenirs de leur pays natal, parce que « quand le foyer t'appelle et tu ne réponds pas, il ne te laisse pas partir » (Norman 2009 : 14). Ainsi, l'identité narrative des personnages est mise en épreuve, car elle doit être non seulement « révisée », mais souvent inventée à nouveau dans un pays d'accueil. Cette élasticité et habilité identitaire va de pair avec la caractérisation imprécise des personnages auxquels le récipient ne peut accéder qu'à travers leur discours. Les dialogues représentent un chemin vers les âmes des protagonistes, qui nous donnent un aperçu non seulement de la vie d'un Africain en position de migrant, mais ils nous montrent également nos expériences de vie sous un jour différent.

En guise de conclusion, il semble que l'art dramatique représente une forme d'art privilégiée de l'expression de cette position oscillante d'entre-deux. L'état de la suspension, de l'attente aussi bien que la thématique du vécu inarticulable caractérisent le cadre de la production théâtrale contemporaine de l'Afrique subsaharienne. La condition humaine est interrogée à partir de la mémoire, mais avec cette différence importante que cette mémoire est involontairement muette, comme la figure de l'immigré. Cette absence d'histoire personnelle, ce manque d'une identité facilement définissable se trouve souvent à l'origine d'expériences fragilisantes, vécues comme insupportables et indésirables aux yeux des autres. La quête de soi et de l'autre est au cœur du théâtre africain de cette dernière décennie, voire elle en est peut-être le sujet fondamental. Espace de représentation, le théâtre se donne comme un lieu idéal de cette interrogation sur soi. La position liminaire contribue sans doute à fabriquer une dramaturgie africaine particulière. Une poétique basée sur une transitivity, impermanence ou transition crée sûrement l'écriture dramatique indubitable des auteurs susmentionnés. Ces errements existentiels qui orientent des immigrés dans leur vie, cet état de transition offre aux dramaturges un terreau fertile d'où peut

émerger un théâtre qui se rattache à une expérience purement africaine, mais qui, en même temps, touche chacun de nous par son questionnement existentiel. Peut-être nous sentons-nous tous parfois un peu déracinés dans la vie, tout en ayant besoin de « revenir », car, comme le disait Maguy : « quand une personne a des problèmes, elle veut retourner quelque part » (Baker 2006 : 15). Pourtant, comme dans le cas des migrants, ce retour n'est pas toujours possible et nous n'avons pas d'autre choix que de profiter de cette période de transition pour le développement personnel. Et les textes analysés nous montrent que cela est bien possible.

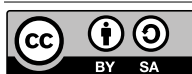
Références bibliographiques

Textes analysés :

- Baker, L.-A. (2006). *Dny se vlečou, noci taky...* Praha : Divadelní ústav.
 Efoui, K. (2005). *Převozníkův malý bratr*. Praha : Divadelní ústav.
 Norman, Y. R. (2009). *Haló, Afriko*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav.

Textes critiques :

- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil.
 ————. (1994). *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*. Paris : Fayard.
 Boni, T. (2006). Entre ici et là-bas, nulle part... Variations sur l'idée d'indifférence. *Africultures*, 68, 3, 40-47.
 Chalaye, S. (2006). Théâtres d'immigration, théâtres du secret. *Africultures*, 68, 3, 51-55.
 ————. (2007). Immigration et conscience diasporique, entretien avec Koffi Kwahulé, in *Diaspora : identité plurielle. Africultures*, 72, 159-161.
 Glissant, É. (1969). *L'intention poétique*. Paris : Éditions du Seuil.
 ————. (1997). *Traité du tout-monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard.
 Linde, Ch. (1993). *Life Stories*. Oxford: Oxford University Press.
 Maslowski, K. (2011). La parabole du Petit Frère du rameur : les coulisses d'une veillée mortuaire. *Africultures*, 86, 4, 204-215.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.