

DAOGO JEAN-PIERRE GUINGANÉ
L'HOMME ET SON ŒUVRE

ESPACE CULTUREL GAMBIDI



DAOGO JEAN-PIERRE GUINGANÉ
L'HOMME ET SON ŒUVRE
Vol. 1 Contributions scientifiques

Sous la direction de
Hamadou MANDÉ

Éditions GAMBIDI

Tous droits réservés

© Espace Culturel Gambidi

Tél. : +226 70 22 42 12 / +226 25 36 59 42

Email : espacegambidi@yahoo.fr

Dépôt légal N° DL : 21-475 du 13/10/2021

ISBN : 978-2-38174-128-4

EAN : 9782381741284

À LA MÉMOIRE DU PROFESSEUR JEAN-PIERRE GUINGANÉ

L'espoir, n'est-ce pas la douleur dominée ? Un rai de lumière traversant les ténèbres ? Une porte de forteresse qui laisse filtrer le jour, des voix d'hommes qui vous parviennent de l'extérieur ?

Bernard B. Dadié, Préface de *Le cri de l'espoir* de Jean-Pierre Guingané, 1992, p. 6.

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette publication est le résultat d'efforts conjugués de personnes physiques et morales ayant en partage la conviction que l'œuvre de Jean-Pierre Guingané mérite d'être davantage explorée et que cela pourrait commencer par la mise à la disposition du public de réflexions et témoignages de ses contemporains. Ayant eu l'immense privilège de coordonner cette œuvre collective, nous ne pouvons manquer d'exprimer notre reconnaissance à tous les contributeurs, aux membres du Conseil scientifique et du Comité de publication, à la famille, aux amis et aux collaborateurs du Professeur Jean-Pierre Guingané. Notre reconnaissance va également à l'endroit des organisations et institutions nationales et internationales qui ont participé à la mise en œuvre de ce projet de publication. Nous pensons particulièrement à l'Espace Culturel Gambidi (ECG) et au Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO), initiateurs du projet, aux laboratoires Littératures, Arts, Espaces et Sociétés (LLAES) et Langues, Discours et Pratiques Artistiques (LADIPA) de l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou, à l'Observatoire des politiques culturelles en Afrique (OCPA) basé à Maputo au Mozambique, à l'Institut International du Théâtre (ITI) et au Réseau ITI-UNESCO pour l'enseignement supérieur dans les arts de la scène, basés à Paris et à Shanghai.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Présidents

- Pr Salaka SANOU, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Lupwishi MBUYAMBA, Observatoire des Politiques Culturelles en Afrique, Maputo
- Pr Tobias BIANCONE, Directeur Général de l'Institut International du Théâtre (ITI) et Président du Réseau ITI-UNESCO pour l'Enseignement Supérieur dans les arts de la scène, Paris et Shanghai.

Vice-présidents

- Pr Valy SIDIBÉ, Université Houphouët Boigny de Cocody, Abidjan
- Pr Mahamadé SAVADOGO, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou

Membres

- Pr Pierre MÉDÉHOUEGNON, Université d'Abomey Calavi, Cotonou
- Pr Albert OUEDRAOGO, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Joseph PARÉ, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Yves DAKOUO, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Pierre MALGOUBRI, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Aristide Lalbila YODA, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Youssouf OUEDRAOGO, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Justin Toro OUORO, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr Bernard KABORÉ, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Pr André Banhouman KAMATÉ, Université Houphouët Boigny de Cocody, Abidjan
- Pr Christine DOUXAMI, MC HDR, Université de Franche Comté, Besançon
- Pr Annette BUHLER-DIETRICH, Université de Stuttgart, Stuttgart
- Dr Alfred KIMA, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou

- Dr Honorine SARÉ, Maitre de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr André KABORÉ, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Émilie SANOU, Maitre de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Alain SANOU, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Sidiki TRAORÉ, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Noel SANOU, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Valentine PALM/SANOU, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Moumouni ZOUNGRANA, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Bassidiki KAMAGATÉ, Maître de Conférences, Université Alassane Ouattara de Bouaké
- Dr Souleymane GANOU, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Lamoussa TIAHO, Maitre de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Prosper KOMPAORÉ, Maitre-Assistant, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Privat Roch TAPSOBA, Maitre-Assistant, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Fatou Ghislaine SANOU, Maitre-Assistant, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou

COMITÉ DE RÉDACTION

- Dr Hamadou MANDÉ, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Fatou Ghislaine SANOU, Maitre-Assistant, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Souleymane GANOU, Maître de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Jacob YARABATIOULA, Maitre-Assistant, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Lamoussa TIAHO, Maitre de Conférences, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr André SOMÉ, Maitre-Assistant, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Jacob SANWIDI, Assistant, École Normale Supérieure, Koudougou
- Dr Adamou KANTAGBA, Maître-Assistant, Université Nazi Boni, Bobo-Dioulasso
- Dr Pingdewindé Issiaka TIENDREBEOGO, Maître-Assistant, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Boukary TARNAGDA, Maître-Assistant, Université Nazi Boni, Bobo-Dioulasso
- Dr Sibdou Nelly Maria BELEMGNYGRÉ, Assistante, Université Joseph KI-Zerbo, Ouagadougou
- M. Alcený Saïdou BARRY, Inspecteur de l'Enseignement Secondaire, Ouagadougou
- M. Kira Claude GUINGANÉ, Directeur de l'Espace Culturel Gambidi, Ouagadougou
- M. Luca G. M. FUSI, Directeur des Études, École Supérieure de Théâtre Jean-Pierre Guingané, Ouagadougou

COMITÉ DE LECTURE

- Dr Hamadou MANDÉ, Université Joseph KI-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Fatou Ghislaine SANOU, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Jacob SANWIDI, École Normale Supérieure, Koudougou
- Dr Sibdou Nelly Maria BELEMGNYGRÉ, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou
- M. Kira Claude GUINGANÉ, Directeur de l’Espace Culturel Gambidi, Ouagadougou
- M. Alcény Saïdou BARRY, Inspecteur de Français, Ouagadougou
- M. Lézin Didier ZONGO, journaliste, Ouagadougou
- Mme Yolande YARO/GUINGANÉ, Travailleur en retraite, Ouagadougou
- Dr Boukary NÉBIÉ, Université Joseph KI-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Jacques BARRO, Université Joseph KI-Zerbo, Ouagadougou
- Dr Oboussa SOUGUÉ, Centre Universitaire Polytechnique, Banfora
- Dr Dofini Dieudonné COULIBALY, Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou

AVANT-PROPOS

Il m'échoit la lourde responsabilité de rédiger l'avant-propos de cet ouvrage d'hommage à Jean-Pierre Guingané, que dis-je, à mon professeur, au Pr Jean-Pierre Guingané. Oui, c'est une lourde responsabilité pour plusieurs raisons :

- d'abord en tant premier responsable du Laboratoire Littératures, Espaces et Sociétés, (devenu entretemps Laboratoire Littératures, Arts, Espaces et Sociétés). En effet, l'Espace culturel Gambidi a sollicité notre laboratoire en 2017 pour co-organiser le Colloque international en hommage à Jean-Pierre Guingané et tous les membres du laboratoire se sont engagés dans cette aventure scientifique qui a connu un énorme succès, au grand bonheur de nos deux structures. Le Laboratoire Littératures, Espaces et Sociétés avait été sollicité au regard de son programme d'activités qui prenait en compte non seulement la découverte des productions artistiques burkinabè comme objets d'études et qui voulait aussi faire la promotion de ces productions à travers les hommes qui en sont les auteurs ;

- ensuite, un des premiers responsables de l'Espace culturel Gambidi après le décès de Jean-Pierre Guingané est un membre actif de notre laboratoire qui a vu dans cette structure un moyen de valorisation des cultures burkinabè et africaines et y a adhéré afin d'apporter sa pierre à la construction de l'édifice de recherche que nous étions en train de réaliser ;

- Enfin, il se trouve qu'à la date d'aujourd'hui, je suis parmi les enseignants du département de Lettres modernes de l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou, le plus ancien de ses étudiants quand il a commencé à enseigner comme permanent audit département en 1976-1977.

Pour toutes ces raisons, il me revient donc de trouver les mots justes pour témoigner de mes relations avec Jean-Pierre Guingané. Il me revient aussi l'honneur de présenter l'ouvrage auquel bien de collègues burkinabè et non burkinabè ont accepté de contribuer pour, chacun à sa manière, rendre un hommage mérité à notre illustre Maître, disparu prématurément (puisque n'ayant pas eu l'occasion de faire valoir ses droits à la retraite avant de répondre à l'appel de notre Créateur).

Comment vais-je m'acquitter de cette lourde tâche ? Plusieurs options se présentent à moi, mais j'ai choisi de proposer un bref témoignage comme préalable de mon propos liminaire à la lecture des contributions multiples et variées contenues dans l'ouvrage.

Mon témoignage

J'ai connu « monsieur Guingané » (c'est ainsi que nous l'appelions, nous les étudiants de Lettres modernes de l'Université de Ouagadougou) en janvier 1975, à la faveur de notre retour au pays après des péripéties que l'administration du service des bourses de l'époque nous a fait connaître au Cameroun où nous avons été envoyés, avec deux autres camarades du Lycée Ouezzin Coulibaly de Bobo-Dioulasso pour y faire des études d'Allemand. De retour donc à Ouagadougou, nous étions deux à choisir de nous inscrire en Lettres modernes tandis que le troisième s'inscrivait au département de Linguistique, avec la première promotion de ce département.

Mon premier contact avec « monsieur Guingané » s'est effectué lors du cours de théâtre au cours duquel il nous enseignait la diction. Sincèrement, nous prenions ce cours comme un moment de détente, d'amusement plutôt qu'un moment de formation dans notre carrière. Au fil du temps, nous avons compris l'importance du cours et nous nous amusions à répéter « un chasseur sachant chasser... » De ces exercices, nous avons pris conscience que nous avions affaire à quelqu'un qui, malgré le caractère ludique de son enseignement, voulait nous conduire sur le chemin d'une formation de qualité.

Mais, au fur et à mesure que nous évoluions, notre esprit, d'étudiant engagé dans « la défense de leurs intérêts matériels et moraux » nous a conduit en voir plutôt en « monsieur Guingané » quelqu'un d'autoritaire et de dur.

« Monsieur Guingané » après avoir soutenu son Doctorat en 1977 et avait été nommé Assistant au département de Lettres modernes, devenant ainsi à la rentrée 1977, le premier enseignant voltairique permanent au département de Lettres modernes de notre université.

C'est avec fierté que j'ai retrouvé, cinq années plus tard « monsieur Guingané », comme collègue, quand j'ai moi-même été recruté comme Assistant dans le même département de Lettres modernes.

Chemin faisant, nous avons appris à nous connaître, à mieux nous connaître, surtout moi à mieux le connaître. C'est ainsi que j'ai découvert que derrière l'homme autoritaire que je voyais au départ se cachait un humaniste, quelqu'un qui croit en l'Homme, en sa valeur, en ses capacités de s'épanouir.

Sur le plan scientifique, à priori on pouvait dire que je n'avais pas d'atomes crochus avec Jean-Pierre Guingané surtout quand, en 1992, j'ai proposé au département de Lettres modernes de créer une option d'enseignement et de recherche intitulée *Esthétique littéraire et artistique négro-africaine (ELAN)*. L'orientation donnée à cette option, à savoir travailler sur des expressions artistiques traditionnelles et modernes sous l'angle de leur esthétique, ne semblait pas rencontrer son adhésion personnelle, du moins si l'on en croit à la réserve qui a été la sienne. Mais, pour montrer que l'analyse en termes d'art du spectacle n'était pas incompatible avec la recherche esthétique, j'ai présenté, à l'occasion du colloque organisé en son hommage, une communication que j'ai voulue comme notre rencontre, notre réconciliation scientifique comme je l'ai affirmé le jour de la présentation de la communication. En effet, j'ai démontré que la sortie des masques bobo, notamment ceux de Tondogosso, donnaient lieu à une mise en scène très précise, bien orchestrée et bien agencée dont l'étude intéresse un spécialiste des arts de la scène : il s'agit de l'organisation des différents acteurs avec des rôles précis, à des moments indiqués, avec un public bien au parfum de cette organisation et qui veille, comme le critique, au respect de ces règles. J'ai intitulé ce texte *Le spectacle des masques bobo au Burkina Faso, un rituel théâtralisé* que j'ai, par la suite, publié dans un ouvrage collectif intitulé *Qui a peur de Dionysos : visages, paysages et présages de l'art dramatique*.¹ Ainsi, même si ce fut à titre posthume cette rencontre et cette connivence scientifique que j'ai tant souhaitées a été réalisée et m'a permis de me rappeler et surtout d'affirmer que les cultures africaines peuvent et doivent

¹ Saint-Denis : Éditions Connaissances et Savoirs, Lettres et Langages, Essai littéraire ; Mai 2019, pp. 121-241

se retrouver au cœur, au centre des études africaines, de tous ceux qui s'intéressent à la production artistique africaine, qu'elle soit d'essence traditionnelle ou moderne. C'est ainsi que chacun, à sa manière, avec ses connaissances, pourra contribuer au développement intégral du continent ; ce n'est pas de la prétention, mais bien une nécessité qui devrait s'imposer aux chercheurs africains en sciences sociales et humaines afin de montrer que l'Afrique vit bien avec les autres continents, mais avec ses spécificités, ses différences. Ce que Jean-Pierre Guingané a réussi à démontrer à travers sa vie d'artiste, de chercheur, d'homme de culture.

Jean-Pierre Guingané a été un perfectionniste, quelqu'un qui croit que l'Homme doit toujours mieux faire ; et il l'a montré et démontré tout au long de sa vie. Et sans en avoir l'air, Jean-Pierre a toujours été premier dans sa carrière universitaire :

- premier enseignant voltaïque, donc africain, permanent à enseigner au département de Lettres modernes de l'Université de Ouagadougou ;
- premier Maître-Assistant en Études théâtrales de son institution ;
- premier Docteur d'État de Lettres modernes, option études théâtrales ;
- premier enseignant de rang magistral au département de Lettres modernes ;
- premier Professeur titulaire dans son domaine ;
- premier Doyen de la Faculté des Langues, des Lettres, des Arts et des Sciences Sociales et Humaines (FLASHS).

Sur un autre plan, il est le :

- premier écrivain burkinabè à être titulaire d'un Doctorat d'État ;
- premier Secrétaire d'État à la Présidence de la République chargé de la Culture ;
- premier lauréat du Grand Prix National des Arts et des Lettres (GPNAL) de la Semaine Nationale de la Culture (SNC) dans la compétition en texte dramatique ;
- premier Artiste du Peuple de la même compétition et dans le même domaine ;
- premier à créer une « troupe de théâtre professionnelle ».

Et je suis convaincu que si l'on fouille bien on découvrirait d'autres domaines où il a été premier. Cela vient confirmer ce perfectionniste qu'il a été, cet homme exigeant vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis des autres. Sa conviction était faite que l'Homme ne peut vraiment être performant, il ne peut montrer

la pleine mesure de toutes ses capacités que si on le pousse à bout. D'où cette autorité qu'il faut lui imposer pour l'amener à puiser dans ses dernières ressources pour réussir !

Les contributions de cet ouvrage

La prouesse réussie par Hamadou Mandé d'éditer cet ouvrage est une reconnaissance de son engagement à perpétuer la mémoire de son maître, du Maître qu'a été Jean-Pierre Guingané dans le monde des arts, mais aussi dans celui de la recherche. En effet, après le colloque organisé en 2017, voilà qu'aujourd'hui un autre document est présenté ; lequel analyse certaines facettes de la production artistique de Jean-Pierre Guingané : il s'agit de réfléchir sur la vie et l'œuvre de ce grand homme, de ce créateur, de ce chercheur qui n'a cessé, sa vie durant, de se mettre au service de sa société, non seulement à travers son engagement dans le théâtre, mais aussi et surtout à travers les multiples réalisations.

Le présent ouvrage a réuni vingt et deux articles scientifiques répartis en quatre grandes rubriques : *Jean-Pierre Guingané : le culturel, le politique et l'éducateur* (sept articles), *Esthétique de la création scénique* (trois articles), *Esthétique de la création littéraire* (huit articles) et *L'engagement dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané* (quatre articles). Ces rubriques permettent de donner une idée globale de la production de Jean-Pierre Guingané. Comme on peut le constater dans cette répartition, les différents auteurs ont étudié l'homme Jean-Pierre Guingané et sa contribution au développement de l'être humain à travers les arts du spectacle qu'il a révolutionnés au Burkina Faso.

1. Jean-Pierre Guingané : le culturel, le politique et l'éducateur

Ce chapitre de sept articles aborde les multiples facettes de Jean-Pierre Guingané : il analyse la construction de la personnalité de l'auteur, montre comment en lui se retrouvent l'universitaire, l'artiste et l'homme de culture, lui qui s'est forgé une identité dans le théâtre d'intervention sociale à travers le théâtre-débats.

D'abord il y a une approche sociologique de la situation de Jean-Pierre Guingané qu'analyse Mahamadé Savadogo en partant de la réflexion

faite par Bernard Lahire sur la double vie des écrivains. En partant de cette affirmation que la pratique littéraire est souvent doublée ou accompagnée d'une autre activité, l'auteur s'interroge sur la situation de Jean-Pierre Guingané qui semble avoir su harmonieusement articuler exigence intellectuelle et vie d'artiste.

De son côté, Hamadou Mandé s'intéresse à l'œuvre de Jean-Pierre Guingané comme un rhizome, une œuvre unique malgré sa diversité, dont les différentes actions fonctionnant comme un filet de pêche, contribuent à construire cette unicité. Son analyse se fait à l'aune de la sociologie de l'art en prenant en compte aussi bien « le processus créatif » que les préoccupations de la réception de l'œuvre en visant son public. Il passe ainsi en revue les différentes activités dans lesquelles Jean-Pierre Guingané s'est engagé et a excellé sans oublier les connexions qu'il a réussi à opérer au niveau de toutes ces activités afin de donner à l'ensemble de son œuvre une dimension universelle.

Dans sa contribution, Camille Amouro met l'accent sur la démarche créatrice de Jean-Pierre Guingané en affirmant qu'il s'inscrit dans la transmission sociale qui met en avant la relation réciproque entre l'individu et la communauté. Il analyse l'échec du système éducatif hérité de la colonisation dans les pays africains comme une sorte de copie mal collée de la réalité européenne au contexte africain multiforme auquel le colon a imposé une uniformité et une uniformisation incompatibles avec les réalités socioculturelles africaines. Après cette analyse du système éducatif moderne, il envisage la transmission sociale comme moyen possible d'épanouissement humain et montre comment Jean-Pierre a procédé, à travers l'accumulation de diverses expériences théâtrales en Afrique, de façon méthodique, à créer une nouvelle culture avec un certain nombre de structures pérennes, même après sa disparition.

Jacob Sanwidi s'intéresse à l'éducation dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané avec comme objectif d'analyser la diversité de perceptions observables dans les textes dramatiques et dans la démarche artistique et esthétique du dramaturge.

Dédjinnaki Romain Hounzandji, quant à lui, considère que l'œuvre de Jean-Pierre Guingané est à l'image du marché africain, grouillant d'un monde de festival où chacun, au-delà du caractère et de la fonction

économique et commerciale de l'infrastructure, joue un rôle bien particulier. Les infrastructures réalisées par Guingané sont comme cette multitude d'activités sociales auxquelles le marché africain donne l'occasion de s'exercer, de s'épanouir, au grand bonheur des hommes. Le marché africain est présenté comme un « espace d'interpénétration des réseaux de production et de distribution de biens et services », un état d'esprit donc que Jean-Pierre reconstitue dans ses réalisations culturelles. Mais un marché dans lequel il serait un producteur et un marchand culturels et le théâtre-ébats, une sorte de foire non pas des produits, mais plutôt une foire des idées, un lieu d'échanges fructueux au bénéfice de la communauté.

Dans la réflexion que Dramane Konaté propose, il est question d'aller aux sources de la création dramaturgique de Jean-Pierre Guingané : il identifie les références anthropologiques auxquelles le lecteur peut renvoyer les œuvres littéraires guinganéennes non seulement pour démontrer leur universalité, mais surtout leur humanisme. En effet, le dramaturge burkinabè n'ancre pas seulement ses créations littéraires dans un univers purement national ; il fait appel à l'Antiquité grecque, à l'esthétique négro-africaine de Léopold Sédar Senghor à travers ses personnages, ses actions, ses références culturelles.

Aurore Desgranges, dans son texte analyse la portée didactique de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané. Elle part de la posture d'analyse des textes de Jean-Pierre Guingané pour affirmer ce qui pourrait en être la complexité et qui en constitue en réalité la richesse. En effet, elle affirme que les œuvres littéraires de Guingané pourraient être classées dans des catégories selon leur forme d'écriture (« d'un côté, ses pièces de théâtre de développement et leur impact social et politique et de l'autre, les pièces issues d'un processus de création entièrement individuel, et leur aspect esthétique »). Cependant, on devrait plutôt « insister sur la porosité des catégories énoncées plus haut, en considérant le didactisme comme une clé de lecture unifiant son projet littéraire. » Cela fait de ses œuvres, des créations dans lesquelles prévaut plutôt l'hybridité, ce qui en fait la richesse littéraire.

2. Esthétique de la création scénique

Ce chapitre de trois articles s'intéresse davantage à l'analyse de l'esthétique scénique chez Jean-Pierre Guingané.

C'est ainsi que Valy Sidibé analyse les créations scéniques de Jean-Pierre Guingané comme un spectacle total, faisant intervenir plusieurs expressions artistiques à la fois : musique, danse, chansons. Cela est le fruit d'une recherche artistique et esthétique intégrée dans son parcours universitaire qui a consisté à « recenser, répertorier et étudier les formes de dramatisation africaines, en y exploitant les éléments esthétiques théâtraux et/ou parathéâtraux. » Cette inspiration tirée des pratiques artistiques traditionnelles africaines donne une dimension idéologique à ces pratiques en tant que prise en charge des Africains par eux-mêmes, en s'abreuvant à la source des traditions, en ancrant leurs créations artistiques dans leurs terroirs afin de présenter cette image de l'Afrique vigoureuse, combattante, convaincue de son humanité.

André Banhouman Kamaté fait une lecture esthétique de la mise en scène faite par Sidiki Bakaba de l'œuvre dramatique *La malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané. Il s'est agi, pour lui, de montrer que la mise en scène faite en Côte d'Ivoire dans un contexte de crise justifie le succès rencontré par le spectacle. Le travail prend en compte, dans cette mise en scène, l'esthétique de la production et de celle de sa réception en partant d'instruments comme l'espace scénique, le jeu des acteurs et du discours, ce qui permettra à la fin d'apprécier son idéologie.

L'analyse du personnage de Jo l'artiste de la pièce de Jean-Pierre Guingané que propose Boukary Tarnagda est une étude comparée entre le personnage de Joker de Augusto Boal et Jo l'artiste de J-P Guingané. Ayant adapté le personnage du Joker au contexte local, Guingané, à la différence des fidèles de Augusto Boal, a fait de son personnage une spécificité : le personnage agit comme le griot, une sorte de « gardien des traditions. » Cette analyse est complétée par une étude onomastique autour de ce nom chez J.-P. Guingané.

3. *Esthétique de la création littéraire*

Ce chapitre de huit articles est constitué de textes qui étudient les créations littéraires de J-P Guingané.

Dans sa contribution, Yves Dakouo fait une étude morphologique de 11 œuvres dramatiques de J-P Guingané sous l'angle fictionnel (les titres et

sous-titres des œuvres), rhématique (leur classification en pièces de théâtre, théâtre-débats et contes théâtralisés) et énonciatif (leur structure externe).

Amadou Bissiri, quant à lui, analyse la forme de conte que J-P Guingané donne à ses textes pour manifester leur ancrage culturel. Sous forme d'une étude morphologique, il prend le conte comme référent fondamental : en effet, le théâtre-débats fonctionne un peu à l'image du conte avec une ouverture qui est mise en rapport avec le prologue, une structure narrative qui colle bien avec la construction de l'intrigue dramatique et une clôture liée à l'épilogue. Ainsi Jean Pierre Guingané est mû par la recherche d'un langage esthétique qui rappelle le contexte africain, donnant plus d'efficacité à son projet dramatique.

Le texte de Moumouni Zoungrana centré sur la pièce de théâtre *Le baobab merveilleux*, s'inscrit dans la même démarche que celui de Bissiri, à la différence qu'il analyse plutôt un texte écrit en montrant comment sa structure correspond et emprunte à celle d'un conte. La réflexion se base sur la néo-oralité selon Baumgardt, sur l'épique du théâtre de Brecht et sur la poétique de Jakobson. Se servant de l'intertextualité, elle conclut que le conte et le théâtre partagent des éléments communs qui favoriseraient la scénarisation du conte.

Privat Roch Tapsoba, dans sa contribution et en partant des quatre dernières œuvres publiées par J.-P. Guingané, analyse la rupture dans l'écriture et la liberté que s'octroie le dramaturge pour renouveler son projet scripturaire comme Séwanou Dabla l'a fait à propos des romanciers africains. Cette rupture se manifeste au niveau de la forme (la structure externe et le style) et des contes théâtralisés.

Dans sa contribution, Bassidiki Kamagaté, analyse le burlesque dans *La malice des hommes* à travers le personnage de Son Excellence présenté comme une terreur dominatrice en même temps qu'un dominé apeuré. Le burlesque se retrouve est exprimé dans l'écriture de Guingané. Selon Kamagaté, l'écriture du burlesque se fait dans une perspective de minoration. Il l'analyse comme une poétique de la catastrophe et de la consternation.

À travers son article, Fatou Ghislaine Sanou analyse comment le mythe de Mami Wata, la sirène de l'Océan atlantique, se retrouve sous la forme de conte théâtralisé dans *La danseuse de l'eau* à travers la notion de transposition. Elle analyse la féminité dans le récit à travers les personnages

féminins et leur évolution, l'hybridité à travers le mythe de Mami Wata (mi-femme, mi-poisson), ce qui permet au dramaturge de glisser vers un féminisme à travers la prise de parole au féminin.

Nelly S. Maria Bélemgnygré analyse la narration dans *La malice des hommes* en partant de la position du personnage de Son Excellence. Tantôt homodiégétique, tantôt hétérodiégétique, celui-ci est l'expression de cette dualité du personnage. Tout en rejetant la violence, on retrouve chez le personnage une tentative de légitimation de la dictature, toute chose qui contribue à donner au récit une dimension monstrueuse tout en restant dans l'acceptable sur le plan narratif.

Boureïma Alexis Koénou et Ratoguessiyaoba Virginie Kaboré dans leur contribution analysent les différentes formes d'écart utilisées par J.-P. Guingané dans ses œuvres de théâtre-débats. Ils les identifient (écarts phonologiques, écarts lexicaux et écarts syntaxiques), les analysent (toucher un large public, être réaliste, viser l'adhésion du public) et apprécient leur portée littéraire (rôle de l'humour dans la conquête du public).

4. *L'engagement dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané*

Ce chapitre de quatre articles clôt la série d'analyse, d'étude et de réflexion menées sur l'œuvre de Jean-Pierre Guingané. Il porte essentiellement sur les manifestations de son engagement pour le développement socio-économique de son peuple.

Lou Jacqueline Soupé, dans une analyse de *La malice des hommes*, revient sur la forme d'écriture de cette pièce à travers l'ubuesque comme valence misanthropique. Ainsi, à l'opposé de l'étude portant sur le burlesque, cette réflexion sur l'ubuesque met l'accent sur la vacuité du personnage de Son Excellence, l'absurdité de ses actes et sa propension à nier l'humanité aux hommes. La réflexion montre la face hideuse du pouvoir dictatorial du personnage.

Germain Oually et Dieudonné Y. Louari apprécient l'engagement de Jean-Pierre Guingané dans deux de ses œuvres, à savoir *La malice des hommes* et *Le cri de l'espoir*. Il s'agit pour eux de porter leur regard sur l'actualité de ses deux pièces, de montrer comment, à travers son œuvre, Guingané a joué sa partition pour le développement de son pays, pour l'instauration d'une bonne gouvernance. L'analyse socio-sémiotique leur a

permis de mesurer l'influence de l'œuvre sur la gouvernance : en effet elle est une dénonciation de la gabegie et la pseudo démocratie et prône un développement endogène par la pratique de la technique du théâtre de l'opprimé.

Eugène Tiendrébéogo a focalisé sa réflexion sur l'image de l'étranger dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané à travers ses pièces *Les Lignes de la main*, *La Savane en transe*, *La Danseuse de l'eau* et *Étranges, étrangers*. Contrairement à ce que l'opinion européenne retient de l'immigration, les œuvres de Jean-Pierre Guingané présentent une image totalement différente de l'étranger. Loin d'être celui qui vient occuper la place des nationaux, l'étranger est plutôt celui auquel on ouvre les bras. Ainsi, chaque pièce est analysée pour apprécier l'image que le dramaturge en donne afin de susciter la sympathie du lecteur.

Rose Ablavi Akakpo est convaincue que Jean-Pierre Guingané est un auteur engagé politiquement. Pour le démontrer, elle va analyser le dialogue théâtral et certains procédés esthétiques pour montrer la vision du monde du dramaturge et étudier son engagement politique. L'espace-temps agit de manière dysphorique comme l'obstacle majeur à la réalisation de l'action principale parce qu'il constitue un espace-temps dictatorial, occupé par les hommes en armes. L'engagement se manifeste aussi à travers la satire sociale, la critique politique qu'il met au service de la critique des pouvoirs africains issus des indépendances.

12 octobre 2021

Pr Salaka SANOU

Président du Comité Scientifique de l'ouvrage collectif

Université Joseph Ki-Zerbo

Ouagadougou, Burkina Faso

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Hamadou MANDÉ
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)

L'année 2021 marque les dix ans de la disparition brutale du Pr Jean-Pierre Guingané. Dans la logique des activités organisées au cours des dix dernières années, l'Espace Culturel Gambidi et le Festival international du Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) ont décidé de lui rendre un hommage mérité à travers la publication d'un ouvrage collectif intitulé « *Jean-Pierre GUINGANÉ, l'homme et son œuvre* ».

En effet, cet ouvrage collectif fait suite aux colloques organisés au cours des 14^e et 16^e éditions du FITMO tenues respectivement en 2014 et en 2017 sous les thèmes « Théâtre et développement culturel en Afrique » et « Théâtre et développement humain durable ». Il se présente à la fois comme le couronnement de cette décennie de réflexions et d'actions autour de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané mais également comme une porte d'entrée à l'étude du vaste héritage artistique et culturel laissé par l'éducateur, l'enseignant-chercheur, l'artiste du peuple, l'homme-orchestre Daogo Jean-Pierre Guingané.

Ce projet de publication s'inscrit dans le cadre d'un partenariat multipartite coordonné par l'Espace Culturel Gambidi et le FITMO et regroupant des structures académiques, des organisations culturelles et des personnes physiques. Ainsi, des institutions comme l'Université Joseph Ki-Zerbo à travers les laboratoires de recherche Littératures, Arts, Espaces et Sociétés (LLAES) et Langues, Discours et Pratiques Artistiques (LADIPA) de l'École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Communication (ED-LESHCO), le département de Lettres modernes (LM) et la filière Arts, Gestion et Administration Culturelles (AGAC) ainsi que des organisations internationales telles que l'Observatoire des Politiques Culturelles en Afrique (OCPA), l'Institut International du Théâtre (ITI) et le Réseau ITI-UNESCO

pour l'enseignement supérieur dans les arts de la scène, sont parties prenantes de la présente publication.

La publication comporte deux volumes : un premier consacré aux articles de recherche scientifique et un second dédié aux témoignages et autres éclairages sur l'homme et son œuvre. Ont contribué à la réalisation de cet ouvrage collectif, des chercheur.e.s, des enseignant.e.s-chercheur.e.s, des intellectuel.les, des artistes et des activistes culturels du monde entier sans discrimination d'aucune forme.

Professeur titulaire d'Arts dramatiques, auteur dramatique, metteur en scène, directeur de troupe, fondateur d'espace culturel, directeur d'école d'arts dramatiques, directeur de festival, leader d'associations culturelles nationales et internationales, Jean-Pierre Guingané a fortement marqué la vie artistique et culturelle de son pays, de l'Afrique et du monde pendant plusieurs décennies.

Il a conceptualisé et développé le théâtre-débat, une forme de théâtre d'intervention sociale, avec lequel il a visité toutes les contrées du Burkina Faso et certains pays voisins pour porter des messages d'espoir, de paix et d'engagement à l'édification d'un mieux-être des populations. La pratique du théâtre, pour lui, ne relevait pas d'un effet de hasard.

Comme il le rappelait lui-même dans son discours de réception du Grand Prix Afrique du Théâtre Francophone :

J'ai la faiblesse de croire qu'on n'entre pas au théâtre au hasard. C'est tout un mode de vie qui suppose une adhésion à une philosophie. On ne fait jamais du théâtre seulement pour son propre plaisir. Auteur dramatique, metteur en scène, comédien, etc. tous les métiers du théâtre visent à faire mieux connaître l'homme et la société.

(J.-P. Guingané, 2009)

L'objectif visé par ce double volume est de capitaliser la somme des réflexions menées sur l'œuvre de Jean-Pierre Guingané depuis sa disparition en janvier 2011, en favorisant une analyse approfondie de ses multiples facettes. Il s'agit non seulement pour nous d'accomplir un devoir de mémoire en reconnaissance à celui qui aura contribué pendant un demi-siècle à

façonner le paysage théâtral au Burkina Faso et hors des frontières nationales, mais également de nous inscrire dans une logique de partage à travers un travail de recherche et des témoignages qui permettront aux jeunes générations de mieux s'approprier l'héritage intellectuel et artistique de ce « Monument de la culture ».

Les questions liées à sa vision de la pratique des arts, à sa démarche de créateur, à son travail de formateur (transmission), à son engagement en tant qu'activiste culturel, à ses réalisations infrastructurelles, à ses créations artistiques ainsi qu'aux relations publiques et privées qu'il a entretenues avec des personnes de tous âges et de toutes catégories socioculturelles constituent la ligne d'orientation des contributions reçues de divers horizons.

**JEAN-PIERRE GUINGANÉ,
LE CULTUREL, LE POLITIQUE ET
L'ÉDUCATEUR**

Jean-Pierre Guingané : L'intellectuel et le créateur

Mahamadé SAVADOGO
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
Mahamade.savadogo@ujkz.bf

Résumé

À première vue, il semble impossible de concilier les deux figures visées dans le titre du présent propos, à savoir l'intellectuel et le créateur : comment en effet réconcilier une vie d'universitaire et une vie d'artiste ?

En fait, la difficulté en jeu dans le thème du propos qui s'esquisse a été souvent relevée par les observateurs de l'univers des artistes. La double activité ou la double vie des artistes est un sujet bien connu auquel différents travaux ont déjà été consacrés.

Ces travaux, ainsi que le rappelle l'ouvrage de Bernard Lahire intitulé *La condition littéraire, la double vie des écrivains*, paru aux Éditions La Découverte en 2006, se rejoignent, globalement, dans leurs conclusions pour souligner que la double vie de l'artiste implique toujours la subordination d'une seconde activité à la création artistique qui se retrouve érigée en activité primordiale : est-ce que c'est le cas avec la vie de Jean-Pierre Guingané ?

A-t-il sacrifié sa profession intellectuelle à la création artistique ?

Telle est la préoccupation principale à laquelle le court propos qui suit voudrait répondre. S'inspirant d'une proximité de plusieurs années avec l'auteur dont il parle et s'appuyant sur certaines de ses publications ainsi que des ouvrages de théorie de la créativité, il s'efforce de montrer comment Jean-Pierre Guingané a pu surmonter la tension entre l'intellectuel et l'artiste tout au long de sa vie.

Mots clés : intellectuel, créateur, Guingané, création artistique, exigence professionnelle

Abstract

At first glance, it seems impossible to reconcile the two figures referred to in the title of this article, namely the intellectual and the creator: how indeed to reconcile a university life and an artist's life? In fact, the difficulty involved in the theme of the subject that is sketched has often been noted by observers of the world of artists. The double activity or the double life of artists is a well-known subject to which various works have already been devoted.

These works, as recalled by Bernard Lahire's work entitled *La condition littéraire, la double vie des écrivains*, published by Éditions La Découverte in 2006, are broadly united in their conclusions to underline that the artist's double life always implies the subordination of a second activity to artistic creation which finds itself set up as a primordial activity: is this the case with the life of Jean-Pierre Guingané ?

Did he sacrifice his intellectual profession to artistic creation?

This is the main concern that the following short comment would like to address. Inspired by a proximity of several years with the author of whom he speaks and relying on some of his publications as well as works on the theory of creativity, it strives to show how Jean-Pierre Guingané was able to overcome the tension between the intellectual and the artist throughout his life.

Keywords: intellectual, creator, Guingané, artistic creation, professional requirement

Introduction

Avant de prétendre donner une réponse à la préoccupation ci-dessus formulée, il convient de bien prendre la mesure de la difficulté qu'elle recèle. Intellectuel et artiste désignent deux attitudes aux contraintes manifestement opposées. Dans le cas de Guingané, le côté intellectuel renvoie à son activité d'enseignant-chercheur à l'Université de Ouagadougou. Jean-Pierre a d'abord été professeur de Lycée avant d'arriver à l'Université. L'enseignement est donc son premier métier auquel s'est ajoutée la recherche. Enseignant-chercheur, métier intellectuel par excellence.

Mais métier particulièrement contraignant. Celui qui s'y adonne se retrouve soumis à une institution ; l'université avec des exigences spécifiques. Il faut préparer ses cours, assurer ses enseignements, corriger des copies, diriger des mémoires, mais aussi conduire des recherches, faire des publications, acquérir des grades... Quel temps une telle activité laisse-t-elle pour la création artistique ?

La création artistique, on le sait, demande du temps libre. Elle exige d'avoir du loisir, de dégager son esprit des préoccupations triviales, utilitaires, alimentaires... L'art n'est pas un gagne-pain. Il faut gagner son pain, mangé, mangé à sa faim, avant de songer à l'art. L'écart qui sépare l'intellectuel de l'artiste est aussi grand que le fossé entre la profession et la passion. La profession est une affaire sérieuse, la passion, une occupation inutile.

1. La passion de Jean-Pierre Guingané pour le théâtre

Dans le cas de Jean-Pierre, son art ou sa passion était le théâtre. Le théâtre ? Un jeu devant un public, des grimaces pour faire rire ou pleurer : il faut vraiment avoir le temps pour s'y consacrer. Surtout dans une société telle que la nôtre ou l'artiste, en particulier l'acteur de théâtre, réussit difficilement à vivre de son art. Être acteur ou metteur en scène, ici, est vraiment l'indice d'un désœuvrement.

Jean-Pierre a pourtant été homme de théâtre, acteur, metteur en scène, auteur de pièces théâtrales et même fondateur d'une troupe de théâtre. Où a-t-il trouvé tout ce temps ? L'a-t-il pris sur ces heures d'enseignement, de

correction des copies, de direction de mémoires ? A-t-il été un mauvais professeur ?

Bien sûr que non, clairement non. Il a été professeur et artiste. Comment s'est donc opérée la jonction ? L'énigme n'est pas particulièrement difficile à percer : Jean-Pierre a été professeur d'études théâtrales ! Il est vrai qu'il reste possible d'enseigner le théâtre sans être metteur en scène ou acteur, tout comme un critique littéraire est rarement romancier. Beaucoup de spécialistes du théâtre ne sont pas eux-mêmes artistes, hommes de théâtre. On pourrait même considérer que cette division des tâches est une condition de succès dans l'un ou l'autre domaine.

Jean-Pierre, quant à lui, a rejeté cette opposition. L'a-t-il rejetée ? Non, pour être plus exact, il faut dire qu'il l'a surmontée, il a été théoricien et praticien du théâtre. Nous pouvons maintenant commencer à comprendre comment Jean-Pierre a évité de subordonner sa profession à sa passion : il a érigé son art en objet d'étude et d'enseignement, il a enseigné son passe-temps préféré, il a gagné son pain par son loisir...

2. La conciliation de la passion pour le théâtre et l'exigence professionnelle chez Jean-Pierre Guingané

Dans ce cas, n'a-t-il pas couru le risque de prendre sa profession d'enseignant pour un jeu ? L'art théâtral n'a-t-il pas déteint sur le métier du professeur ? Il est vrai que Jean-Pierre mettait beaucoup de jeu dans sa manière même d'enseigner, sa pédagogie se nourrissait de son talent d'acteur et de metteur en scène, mais la conciliation entre l'art théâtral et l'enseignement du théâtre avait pour lui une signification autrement plus profonde.

Il a voulu promouvoir toute une vision du théâtre qui met cet art au service de la transformation sociale. Cette conception du théâtre s'appelle le « théâtre d'intervention sociale ». Jean-Pierre en a proposé une version qu'il désigne du nom de « théâtre-débats ». Ses recherches sur le théâtre visaient à élaborer cette vision du théâtre tandis que son activité de directeur de troupe et de metteur en scène permettait de la mettre en pratique. L'art au service du

changement social, une telle ambition ne suggère-t-elle pas une autre vision de l'intellectuel par-delà le statut conventionnel d'enseignant-chercheur ?

Être intellectuel ne signifie pas seulement vivre de l'activité cérébrale, mais surtout produire des idées susceptibles d'avoir un impact sur la vie collective, contribuer à la transformation des mentalités et des mœurs. Le changement des comportements collectifs est un objectif affiché du théâtre-débats qui se termine par une discussion au sein du public sur le problème abordé dans un spectacle : le public y est même autorisé à faire reprendre une partie de la pièce jouée afin de mieux saisir le message (Guingané, 1991).

L'éducation des enfants, la violence conjugale, la discrimination sexuelle ou la liberté d'expression entre autres, sont des thèmes développés dans le théâtre-débats.

3. L'engagement sociopolitique chez Jean-Pierre Guingané

Cette volonté de pousser au changement social ne s'est pas manifestée seulement dans la perception du théâtre. Elle a conduit Jean-Pierre à accepter des rôles dirigeants dans l'organisation de l'État : il a ainsi été Secrétaire général du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche scientifique et Secrétaire d'État chargé de la culture sous le régime du CMRPN au début des années 1980. Une décennie plus tard, en 1991, il a été nommé premier Doyen de la Faculté des Lettres, Langues, Arts, Sciences Humaines et Sociales de l'université de Ouagadougou. On pourrait ajouter à ces rôles dirigeants ses nombreuses responsabilités dans les organisations de promotion du théâtre, dans différentes commissions consacrées à la question de la culture.

On ne lui connaît pas le lien avec un parti politique, mais il a été un fervent défenseur des droits de l'homme, de la démocratie et de l'alternance. Rappelons-nous qu'il a été dirigeant de l'ACAT (Action Chrétienne pour l'Abolition de la Torture) section du Burkina, sans oublier son adhésion au Mouvement des intellectuels du Manifeste pour la liberté. Jean-Pierre a été le Modérateur du premier panel que le Manifeste pour la Liberté a organisé à l'Université de Ouagadougou le 16 janvier 1999 autour du thème

« L'intellectuel et la politique ». La préparation de la désormais fameuse procession du 25 février 1999 a été décidée lors de ce panel.

Il importe également de retenir qu'il a conduit la délégation du Manifeste pour la liberté qui a été reçue par le Collège des Sages lors de ses consultations. Plus récemment, il a participé à la direction informelle de la Coalition des artistes et intellectuels qui a été lancée en février 2010. Il a accueilli avec beaucoup d'enthousiasme l'initiative de cette coalition dont il a fermement soutenu les premières activités.

En dehors des activités du Manifeste pour la liberté et de la récente Coalition des Artistes et intellectuels pour la culture, Jean-Pierre s'est signalé également par sa présence à d'autres rencontres où se discute l'évolution politique de son pays. Ainsi, il a pris part au premier Forum des citoyens pour l'alternance tenu en mai 2010.

Changement social, démocratie, alternance, ce sont là des questions qui le préoccupaient particulièrement et dont il ne se lassait pas de parler.

Sans être donc d'un parti politique, Jean-Pierre n'a cependant jamais méprisé la politique. Bien au contraire, une réflexion sur la politique se profile dans son œuvre comme l'atteste la note introductive de la pièce *La malice des hommes* dans laquelle, il relève :

La politique passionne ; elle fait peur et même peut dégoûter. Cependant, la réalité d'un monde mal géré nous crève les yeux et ses conséquences sont en train de mettre en danger, au quotidien, nos existences. Nous n'avons plus le droit de dire « c'est si loin », « c'est leur problème ».

(Guingané, 2008, p.10).

La fable qui succède à cette note introductive et qui sert de prologue à la pièce est une condamnation sans appel de l'indifférence à l'égard de la politique tandis que l'œuvre elle-même est une dénonciation de la caricature de la démocratie telle qu'elle s'est installée en Afrique.

Condamnation, dénonciation, faut-il voir en Jean-Pierre un intellectuel-artiste engagé ?

Il est vrai que la difficulté de poursuivre le changement social et d'éviter l'engagement est explicitement évoquée dans l'œuvre de Jean-Pierre Zida, le personnage principal de la pièce *Le cri de l'espoir*, s'exprime ainsi :

J'ai le malheur de me considérer encore comme un artiste progressiste. Je sais que cela ne veut plus rien dire aujourd'hui. Mais, pour moi, l'artiste engagé doit avoir toujours présent à l'esprit l'intérêt du plus grand nombre. Dans notre situation, la mission que je me donne, c'est d'amener tous les citoyens à réfléchir au problème du développement de notre pays.

(J.-P. Guingané, 1991, p.56).

Il n'est sans doute pas exagéré de considérer que Zida parle pour Jean-Pierre. Il se veut humblement progressiste et non révolutionnaire. Il voudrait aider à améliorer le sort du plus grand nombre. Mais c'est déjà une tâche colossale dans nos sociétés ; suffisamment dangereuse pour exposer l'artiste à la répression. Il existe différentes modalités de l'engagement. Celle que se choisit l'artiste intellectuel n'est probablement pas la plus radicale, mais elle suffit pour remplir une vie : peut-on seulement envisager une vie mieux remplie que celle de Jean-Pierre Guingané ?

4. Une vie d'intellectuel-artiste bien remplie

Vouloir concilier l'intellectuel et le créateur, l'universitaire et l'artiste vous laisse peu de vide dans votre vie. Dire que Jean-Pierre ne s'est pas ennuyé dans sa vie d'intellectuel-artiste est un euphémisme. Il faut noter que tout comme il a évité de subordonner sa profession à sa passion, il s'est employé à concilier vie publique et vie privée. Marié avant trente ans, il a eu quatre enfants, un garçon et trois filles qu'il a vu grandir. Il a même eu le bonheur de devenir grand-père avant de mourir. Nul doute que le soutien de la famille, de son épouse et de ses enfants, est pour beaucoup dans le succès de l'intellectuel-artiste.

Les sollicitations auxquelles Jean-Pierre devait faire face étaient nombreuses et s'amplifiaient au fil des années. Les rôles qu'il s'est forgés lui-même se sont ramifiés : en plus d'être acteur, metteur en scène, auteur dramatique et directeur de troupe, il s'était également transformé en directeur

d'un espace culturel avec différentes structures, dont un centre de formation en arts vivants, directeur d'un festival international de théâtre, chef d'un département Arts, Gestion et Administration Culturelles de l'Université de Ouagadougou.

À ces tâches s'ajoutent les responsabilités au sein des structures internationales de promotion du théâtre : vice-présidence de l'Institut International du Théâtre au niveau mondial, présidence de la région Afrique de cette même organisation, direction d'un réseau de festivals en Afrique. Jean-Pierre n'a pas été un intellectuel ou un artiste inconnu ou marginalisé, réduit à râler contre une société qui serait incapable de reconnaître ses mérites. La liste de ses responsabilités montre qu'il a été un véritable leader dans l'univers des lettres, des arts et de la culture. Constamment sollicité, il comptait parmi les artistes et les intellectuels africains les plus connus à travers le monde.

Il n'est pas bien difficile de soupçonner derrière tous ces rôles qu'il a remplis une réflexion qui accompagne leur titulaire. L'intellectuel a préparé le terrain au leader ou plutôt la réflexion a engendré le leadership. Jean-Pierre a consacré deux thèses de doctorat au théâtre : une de troisième cycle en 1997 à l'Université de Bordeaux et une autre d'État, dix ans plus tard, en 1987, toujours dans la même université. Il a publié de nombreux articles sur le théâtre et il importe de rappeler qu'il avait acquis le titre de professeur titulaire du CAMES².

À cette activité scientifique, il convient d'ajouter son œuvre d'auteur dramatique. Il a écrit un nombre impressionnant de pièces de théâtre, parmi lesquelles seulement quelques-unes sont aujourd'hui accessibles au public. Il n'est pas excessif de considérer que Jean-Pierre a consacré sa vie au théâtre. La réflexion de l'intellectuel a soutenu la créativité de l'artiste et, en retour, les œuvres du créateur ont consolidé la conviction du théoricien. Relever le défi de la jonction entre théorie et pratique, n'est-ce pas là le comble de la grandeur pour un être humain ?

² Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur

Conclusion

La règle voudrait, en effet, que dans tous les domaines de la vie la réflexion de l'intellectuel l'éloigne de l'expérience de la pratique, le rende incapable de recul pour réfléchir. Celui donc qui réussit à surmonter ce cloisonnement se distingue parmi ses semblables, il sort du commun. Jean-Pierre a été un homme hors du commun. Il a été énorme, hors norme... En découvrant les différentes facettes de sa vie, on ne peut s'empêcher de se demander d'où lui venait toute cette énergie. Il a mené une vie trépidante et palpitante.

Une vie riche interrompue par une mort brutale. Il est curieux de constater que Jean-Pierre est mort, juste après avoir atteint l'âge de la retraite de l'Université. Il n'a pas vécu suffisamment longtemps pour assister à une réduction de ses activités imposée par la retraite. Évidemment, il s'était préparé à cette échéance, mais il ne l'a pas attendu ; il est parti avant elle.

N'allons pas croire qu'il a choisi sa mort. Un tel exploit n'est pas nécessaire à celui qui a mené une vie bien remplie. Car la vie bien remplie défie la mort. La mort cesse d'être une échéance catastrophique, qu'il faut se préparer à affronter, pour l'homme dont la vie est pleine de sens. Elle est déjà vaincue dans le sens. Le sens est précisément appelé à triompher de la mort.

Seule une vie vide « bonne à rien », se doit de craindre la mort. Une telle vie est effectivement détruite, anéantie avec la mort. Dans le cas d'une vie sensée, la mort libère le sens pour qu'il devienne objet de connaissance et de reconnaissance³.

Jean-Pierre a réussi à concilier une vie d'intellectuel et une vie d'artiste. Il a mené deux vies en une. La double commémoration, une autre par l'Université, à laquelle sa mort donne lieu n'est-elle pas le meilleur signe du triomphe du sens qu'il aura imprimé à sa vie ?

³ Cf. Mahamadé Savadogo, *Pour une éthique de l'engagement*, Presses universitaires de Namur, 2008, page 35 : « La mort ne détruit pas le sens, elle le libère plutôt pour le regard d'autrui. Avec l'intervention de la mort, le sens cesse seulement d'être vécu par l'individu pour devenir un objet possible de curiosité, de connaissance et de reconnaissance.

Références bibliographiques

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1990, « Le théâtre facteur de développement économique et social » in *Action Théâtre*, Numéro 11, Paris.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1991, *Le cri de l'espoir*, Ouagadougou, Éditions du Théâtre de la Fraternité.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/Découvertes du Burkina.

KANT Emmanuel, 1982, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, traduction V. Delbos, Paris, Delagrave.

LAHIRE Bernard, 2006, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte.

SAVADOGO Mahamadé, 2010, *Création et changement social*, Ouagadougou, publié sur le site internet de la Fédération du Cartel.

SAVADOGO Mahamadé, 2008, *Pour une éthique de l'engagement*, Presses universitaires de Namur.

THEVENOT Laurent, 2006, *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte.

L'œuvre de Jean-Pierre Guingané : Une construction arachnéenne

Hamadou MANDÉ
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
hamadou.mande@ujkz.bf

Résumé

Cet article est une mise en discussion de ce qui pourrait être appelé l'œuvre rhizome de Jean-Pierre Guingané, œuvre considérée ici comme une entité unique. Il s'intéresse à la façon dont la diversité des actions créatives peut être reliée à la manière d'un filet de pêche pour aller à la quête de sa cible. Il analyse le processus qui a favorisé la construction de l'œuvre plurielle de Jean-Pierre Guingané en s'appuyant sur la sociologie de la création artistique. Ce texte examine également les croisements possibles entre le processus créatif et les conditions objectives de la réception de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané.

Termes clés : **théâtre-Jean-Pierre Guingané- arachnéen-processus créatif-réception**

Abstract

This article is a discussion of what might be called the rhizome work of Jean-Pierre Guingané, considered here as a single entity. It looks at how the diversity of creative actions can be linked in the manner of a fishing net in search of its target. It analyses the process that has favoured the construction of Jean-Pierre Guingané's plural work by drawing on the sociology of artistic creation. This text also examines the possible intersections between the creative process and the objective conditions of the reception of Jean-Pierre Guingané's work.

Key terms: **theatre-Jean-Pierre Guingané-arachnean-creative process-reception**

Introduction

L'œuvre de Jean-Pierre Guingané pourrait, pour diverses raisons, être caractérisée de titanesque et d'arachnéenne. Notre propos s'inscrit dans une démarche holistique qui cherche à déterminer non seulement les différentes branches de l'action créative de l'homme-orchestre qu'est Jean-Pierre Guingané, mais surtout à montrer en quoi celles-ci constituent des éléments intimement liés et tissés telle une toile d'araignée. Pour cette analyse, nous convoquerons la sociologie des arts et de la culture d'une manière générale et plus spécifiquement la sociologie de la création artistique à travers une exploration des interrelations entre créations artistiques et société. Elle permettra ici d'analyser le sens de la création artistique et la vocation du créateur à trouver la juste « voie » pour aller à la rencontre de ses publics. Pour cela, la sociologie des œuvres et de leur interprétation de Jean-Pierre Esquenazi ainsi que d'autres approches développées dans le champ de la sociologie des arts et de la culture serviront de fondements théoriques à la présente analyse.

Jean-Pierre Guingané a étalé son action sur toute la sphère culturelle et éducative. Nous nous servons des matériaux qu'offrent ses œuvres et ses activités artistico-littéraires pour démontrer, à travers leurs connexions, la cohérence d'une démarche et les résultats d'une action sagement tissée.

Notre propos sera structuré en trois points : les branches de l'activité créative chez Jean-Pierre Guingané, les jointures de ces différentes branches d'activités et l'aboutissement ou le sens de cette démarche en toile d'araignée.

1. Branches de l'activité créative de Jean-Pierre Guingané

S'investissant essentiellement dans les arts de la scène, Jean-Pierre Guingané a développé son activité artistique et culturelle dans six axes principaux : l'éducation et la formation, la création littéraire et artistique, la diffusion et l'édition, la communication, la recherche et le réseautage associatif.

1.1. L'éducation et la formation

Jean-Pierre Guingané est avant tout un enseignant de profession qui commence sa carrière au Lycée Municipal de Ouagadougou comme professeur de Lettres avant de la poursuivre à l'Université de la même ville à partir de 1977. En 1979, il devient Maître-assistant de Lettres modernes. De 1984 à 1987, il est professeur associé à l'Institut des Sciences de l'Information et de la Communication de l'Université de Bordeaux III. En 1990, il passe Maître de Conférences et en 2001, Professeur titulaire d'Études Théâtrales et de Politiques culturelles. Enseignant-chercheur, la formation et l'éducation se situeront toujours au cœur de son action. En plus de ses deux thèses qui ont porté sur le théâtre au Burkina Faso⁴, Jean-Pierre Guingané est l'auteur de nombreux articles scientifiques. Ses enseignements touchaient à la fois les aspects artistiques et techniques tels que la mise en scène, l'écriture dramatique, la sociologie et l'histoire du théâtre, mais aussi la relation entre le théâtre et la société ainsi que les politiques culturelles.

Ses travaux universitaires ont toujours trouvé un prolongement dans la pratique artistique qu'il a développée au quotidien. Cette pratique a commencé à s'institutionnaliser avec la création, en 1975, du Théâtre de la

⁴ GUINGANÉ, Jean-Pierre, 2009, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, Thèse pour le doctorat d'État ès Sciences de l'information et de la communication. (Option arts et spectacles), Université de Bordeaux, Bordeaux, 1987.
GUINGANÉ, Jean-Pierre, *Les différents aspects du théâtre en Haute-Volta* en 1977,
GUINGANE, Jean-Pierre, *Discours de réception du grand prix Afrique du Théâtre Francophone*, inédit.

Fraternité qui a été l'instrument privilégié de son action théâtrale. Le Théâtre de la Fraternité a joué un rôle de troupe-école tout en restant un puissant outil de création et de diffusion théâtrales. La formation théâtrale a été renforcée par la suite, avec la création de l'école de théâtre de l'UNEDO en 1990 et celle du Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV) en 2003.

1.2. La création littéraire et artistique

Dans la sphère de la création littéraire et artistique, Jean-Pierre Guingané est auteur d'une trentaine d'œuvres dont une douzaine d'œuvres éditées. Pour lui, l'écriture théâtrale est un moyen d'expression d'une vision du monde, car elle permet d'ouvrir la conscience des hommes sur les réalités de notre monde. « Si par ce moyen, j'arrivais à trouver l'accès de l'utérus de la conscience de mes concitoyens, je m'y jetterais aveuglément », fait-il dire au personnage Bilal le poète, dans son œuvre *La Musaraigne*, montrant ainsi que la mission d'éducateur et celle de créateur d'œuvres artistiques et littéraires sont intimement liées. La création chez Jean-Pierre Guingané a pour but de toucher la conscience des concitoyens de sorte à les rendre meilleurs. C'est pourquoi, dans ses œuvres, il met toujours en balance les avantages et les inconvénients des pratiques humaines tout en laissant le soin à chacun de faire son analyse et sa revue de conscience pour en tirer les bonnes leçons qui s'imposent. Il se garde ainsi d'être moralisateur ou donneur de leçons tout en donnant au lecteur ou au spectateur les arguments et les outils nécessaires à la prise des bonnes décisions et à l'adoption des bons comportements.

L'activité littéraire de Jean-Pierre Guingané trouve son prolongement et son parachèvement dans la création dramatique scénique. Le metteur en scène qu'il est, travaille toujours à transformer le texte littéraire dramatique en spectacle. C'est ce qui explique que tous ses textes dramatiques, édités ou non, ont déjà été portés à la scène. La création scénique lui permet de communiquer directement avec un public plus large et de ne pas limiter

l'accès de sa production à, uniquement, ceux qui savent lire en français. Dans un pays comme le Burkina Faso qui compte près de 80% d'analphabètes, le spectacle de théâtre devient un moyen efficace et privilégié de communication de masse. Bien qu'il ne le revendique pas comme tel, le théâtre de Jean-Pierre Guingané est un art engagé et engageant comme l'illustre son propos suivant :

Il nous appartient de dire tout ce qui va dans le sens de l'amélioration de la vie de nos concitoyens, de dénoncer les erreurs où qu'elles soient parce que l'artiste de théâtre africain doit traduire la voix des sans voix, c'est-à-dire de tous ceux qui ne savent pas lire ou écrire et de tous ceux qui ne savent pas faire du théâtre et qui, pourtant, ont envie de s'exprimer sur leur monde. Ils sont nombreux et vous le savez tous.

(J.-P. Guingané, 2009)

Il est important de préciser que l'écriture de Jean-Pierre Guingané, bien qu'elle soit en français, lui a toujours donné la possibilité de réaliser des créations scéniques dans différentes langues du pays (moré, jula, fulfuldé). La création théâtrale de Jean-Pierre Guingané est profondément marquée par le souci d'un ancrage socioculturel. C'est pour cette raison qu'elle s'exprime à travers différentes formes qui vont du théâtre de sensibilisation au théâtre dit d'auteur en passant par le conte théâtralisé.

Le théâtre-débat, forme qu'il a conceptualisée et vulgarisée, s'inspire des pratiques traditionnelles du griot, du conte africain et des expériences provenant du reste du monde comme celle du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal. Par le théâtre-débat, il propose une forme théâtrale qui permet d'intervenir dans l'urgence pour résoudre des problèmes de société, mais aussi pour prévenir la survenue de situations désagréables en relation avec la santé, l'éducation, la cohésion sociale, etc. Parmi ses pièces théâtrales écrites et mises en scène qui s'inscrivent dans cette forme, il y a *Papa Oublie-moi...*, *La Grossesse de Koudbi*, *Virus au Lycée*, *L'intolérance ravageuse*, etc. Le

théâtre de sensibilisation, qui est une forme populaire et qui se joue généralement en espace ouvert (cour d'école, jardin public, place du marché, etc.), est parfois considéré comme un théâtre destiné au milieu rural quand bien même les thématiques qu'il aborde s'adressent à la fois aux publics des villes comme à ceux des campagnes. Il est parfois perçu comme étant la forme opposée au théâtre dit d'auteur qui se joue essentiellement dans les salles conventionnelles. Il s'agit d'un théâtre populaire de par ses objectifs et ses conditions de diffusion.

Le théâtre dit d'auteur lui a donné l'occasion d'écrire et de mettre en scène des textes tels que *Le Fou*, *Le Cri de l'espoir*, *La Malice des hommes*, *La Musaraigne*, *Étranges Étrangers*, etc.

Ces textes et les spectacles qu'ils ont permis de produire s'intéressent directement aux problèmes de gouvernance politique et de quête de justice sociale dans le contexte moderne. Fervent défenseur de la démocratie, Jean-Pierre Guingané n'a pas manqué d'aborder les questions politiques et sociales qui se trouvent entremêlées dans son écriture et dans ses créations scéniques. Dans sa pièce théâtrale *Le Fou*, il pose le problème de l'accès à l'éducation scolaire pour les couches défavorisées de la société. Abordant ce problème social qui touche au droit à l'éducation, il montre comment la mauvaise gouvernance fait le lit de l'injustice sociale dans notre société et épingle les dirigeants politiques pour leur démagogie, leur absence d'initiatives et leur manque de responsabilité. Le théâtre dit d'auteur est, à tort ou à raison, appelé encore « théâtre des villes » en ce sens que les représentations de ces spectacles se passent généralement dans les salles de spectacles des cités urbaines où elles peuvent bénéficier d'un minimum de conditions techniques. Entre le théâtre de sensibilisation et le théâtre dit d'auteur se trouve la troisième forme développée par Jean-Pierre Guingané : le conte théâtralisé.

Situé à mi-chemin entre le théâtre de sensibilisation et le théâtre dit d'auteur, cette forme d'expression qui se nourrit beaucoup des ressources du conte traditionnel a donné lieu, chez Jean-Pierre Guingané, à la création

d'œuvres telles que *Les Lignes de la main*, *Le Baobab merveilleux*, *La Danseuse de l'eau* ou encore *Zigli le terrible*.

Comme nous pouvons le noter, pour répondre à la diversité des situations, du public et des problèmes à prendre en charge, Jean-Pierre Guingané a développé des formes d'expression et une esthétique qui s'adaptent aux besoins de communication et d'efficacité par le biais de l'art.

1.3. La diffusion et l'édition théâtrales

Jean-Pierre Guingané va d'abord travailler à créer des espaces de diffusion de spectacle permettant de toucher le public partout sur le territoire national et de faire en sorte que le théâtre ne soit plus l'apanage des grandes cités urbaines et des citadins. C'est pour cela que des créations théâtrales vont être conçues pour des tournées de diffusions dans les villes et villages du pays. Le Théâtre de la Fraternité de Jean-Pierre Guingané, actuellement doyenne des troupes théâtrales actives au Burkina Faso, a sillonné pendant plus de quatre décennies différentes localités de toutes les régions du Burkina Faso pour diffuser ce théâtre d'éveil de conscience.

La diffusion théâtrale a pris la forme d'une plateforme festivalière à partir de 1989 avec la création du Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) qui a été l'une des premières plateformes africaines de diffusion de spectacles de théâtre. Son objectif principal était de permettre qu'il y ait en Afrique une occasion de rencontres entre Africains et un cadre permettant de montrer les créations africaines aux publics africains. Cette diffusion va évoluer, se développer et se consolider au fil des années. C'est pour cette raison qu'en plus des tournées de diffusion et du festival, Jean-Pierre Guingané va créer l'Espace Culturel Gambidi qui est, aujourd'hui, un lieu permanent d'accueil, de création et de diffusion de spectacles en Afrique. Les spectacles de théâtre de Jean-Pierre Guingané sont conçus pour aller à la rencontre du public dans leur diversité géographique, culturelle et sociale.

Cependant, il convient de souligner que la diffusion théâtrale chez Jean-Pierre Guingané n'est pas seulement que scénique. L'importance qu'il a accordée à l'édition théâtrale s'est traduite par la création des éditions du

Théâtre de la Fraternité, puis des Éditions Gambidi. Même si le manque de temps ne lui a pas permis de développer ces éditions comme il l'aurait souhaité, celles-ci ont permis de placer sur le marché du livre des recueils tels que *Papa, oublie-moi...* et *La Grossesse de Koudbi* en coédition avec l'UNICEF, *La Musaraigne*, *Le cri de l'Espoir*, *La Malice des Hommes*, *La Danseuse de l'eau* suivie de *Zigli le terrible*. L'édition de ces œuvres dramatiques a permis aux publics (artistes, travailleurs, élèves, étudiants, éducateurs, etc.) d'y avoir accès. C'est certainement ce qui explique qu'un grand nombre de ses pièces aient été portées à la scène à travers le pays et dans différents pays du continent.

Les pièces théâtrales écrites et les spectacles de Jean-Pierre Guingané se sont toujours caractérisés par un souci de communicabilité.

1.4. La communication

La communication chez Jean-Pierre Guingané passe par différents canaux de transmission, notamment le théâtre et la radio. Rappelons que Jean-Pierre Guingané est avant tout communicateur de formation. Titulaire d'un doctorat en Arts et Communication de l'Université de Bordeaux III, il n'a jamais oublié cette compétence qui transparaît dans chacune de ses œuvres et dans sa relation à autrui. L'existence de la Radio Gambidi depuis 2001, une radio exclusivement dédiée à la culture en est une preuve tangible. Dans sa démarche, la communication n'est pas un élément isolé, mais un maillon important d'une chaîne. Elle se trouve de ce fait au centre de son action pour le développement. Ce n'est donc pas une communication de la vacuité, mais une communication sociale à contenus forts, une communication ciblée sur des priorités, une communication orientée vers un public déterminé et qui porte sur la nécessité de travailler à prévenir un certain nombre de risques imminents pour la communauté, à résoudre les problèmes qui existent déjà, mais tout cela en faisant en sorte que les populations soient elles-mêmes les acteurs de leur propre transformation, de leur propre développement.

La communication ici, qu'elle soit par le théâtre écrit ou joué ou encore par la radio, est une communication de masse dont l'ultime objectif

est pédagogique. Cette communication mobilise à la fois les qualités et compétences de l'éducateur, du formateur, du chercheur, du médiateur, du dramaturge et du communicateur. Et c'est ce qui fait sens et unité dans l'action de Jean-Pierre Guingané dont les composantes s'irriguent mutuellement.

1.5. La recherche

Chercheur, Jean-Pierre Guingané a signé, outre ses deux thèses de doctorat sur le théâtre au Burkina Faso, de nombreux articles scientifiques parmi lesquels *"Les différents aspects du théâtre en Haute-Volta"* en 1975, *"L'importance et la situation du public de théâtre en Afrique"* en 1980, *"Le théâtre au Burkina Faso, l'expérience du théâtre rural"* en 1992, *"Le Théâtre, facteur de développement économique et social"* en 1999, *"Le Théâtre historique au Burkina Faso"* en 2003, *"Renforcement des dimensions socioculturelles de l'éducation artistique"* en 2010 et *"Le rôle de l'art dans la réduction de la pauvreté"* en 2011.

L'engagement d'investir profondément le champ de la recherche va davantage s'affirmer à travers la création en 2003 du Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV). Convaincu qu'un enseignement, pour prétendre au niveau supérieur, doit prendre en compte les fruits de la recherche, le CFRAV, qu'il a créé, choisit d'accorder une importance particulière à la recherche artistique et d'inciter ainsi tous ses enseignants à s'y engager en privilégiant les thématiques suivantes : les techniques de prestation des artistes traditionnels, la scène et le public, les arts de la rue, les arts oraux (contes et chants) et l'espace de jeu.

Pour Jean-Pierre Guingané, la recherche est indispensable au développement des autres branches de son action. Sans recherche, il ne peut y avoir de création, ni de formation ou de diffusion qui fonctionnent et qui se renouvellent. La recherche occupe une place primordiale et joue un rôle transversal dans son action. C'est pourquoi, nous pouvons dire, sans exagération aucune, qu'elle constitue « la colonne vertébrale » de l'œuvre arachnéenne de Jean-Pierre Guingané.

1.6. Le réseautage et l'activisme associatif

Jean-Pierre Guingané a été un homme de réseaux au sens positif du terme. Il était connu pour avoir été pendant longtemps un grand animateur d'associations artistiques et culturelles aussi bien sur le plan national qu'international.

Il a été à l'origine de la création de plusieurs organisations et manifestations artistiques parmi lesquelles l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO) en 1983, le Centre Burkinabè de l'Institut International du Théâtre (CB-IIT) en 1987, le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou/Festival des Arts du Burkina Faso (FITMO/FAB) en 1989, l'École de Théâtre de l'UNEDO en 1990, l'Espace Culturel Gambidi en 1996, le Réseau des Festivals Africains de Théâtre (REFAT) en 1998, la Radio Gambidi en 2001, le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV) en 2003, l'Atelier International des Arts Plastiques (AIAP) en 2004.

Il a été, par ailleurs, Président du Bureau régional Afrique de l'Institut International du Théâtre pendant plusieurs décennies. À ce propos, il disait ceci :

Et s'il y a une fonction que j'ai exercée avec plaisir, c'est celle de Président du Bureau Régional pour l'Afrique de l'Institut International de Théâtre (IIT). Cela m'a permis, sur le terrain, d'aller encourager les artistes du théâtre qui travaillaient avec beaucoup d'abnégation même quand ils étaient confrontés à des difficultés qui paraissaient insurmontables.

(J.-P. Guingané, 2009)

Cette fonction lui a permis d'aller à la rencontre de plusieurs artistes à travers le monde et de contribuer à l'éclosion et au développement du théâtre, particulièrement en Afrique. Cet activisme associatif met en exergue la dimension internationale et panafricaine de Jean-Pierre Guingané, acteur d'un réseau mondial. Premier membre africain élu au Conseil Exécutif de l'Institut International du Théâtre (IIT), Jean-Pierre Guingané a également

été le premier Africain à occuper le poste de Vice-président de cette organisation mondiale pendant de nombreuses années. Au sein de cette organisation, c'est à la fois ses compétences de communicateur, d'enseignant-chercheur, de formateur, de créateur et de médiateur qu'il va mettre en œuvre pour accomplir avec succès sa mission. Il restera pendant longtemps présent dans l'esprit de ses collaborateurs au sein de cette organisation comme en témoignent ces propos de Jennifer Walpole (texte inédit, 2011), ancienne Secrétaire générale de l'Institut international du Théâtre :

Passionné d'éducation et persuadé de la complémentarité des arts vivants et de la valeur d'une éducation artistique pour tous, il ne cessait de créer et de mettre en œuvre de nouveaux projets et durant ces derniers mois se préparait à poursuivre une importante expansion de son Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV). D'une étonnante modestie, et malgré son statut officiel très élevé et de nombreux postes de haute responsabilité qu'il occupait (tant dans son pays que sur le plan international auprès de l'UNESCO et d'autres organisations internationales), il s'est impliqué toujours dans les détails de mise en œuvre de ses multiples projets, et fut une source intarissable d'inspiration, faisant face avec patience et humour aux obstacles apparemment insurmontables. C'était un immense privilège de travailler pendant 20 ans à ses côtés. J'ai eu la chance de pouvoir travailler pour ses projets au sein de l'IIT, de découvrir ses qualités personnelles et ses capacités professionnelles exceptionnelles. J'étais constamment inspiré par son humanité.

Le réseautage tenait particulièrement à cœur Jean-Pierre Guingané. Son œuvre globale a été tissée et raffermie dans une logique de construction en réseau.

2. Les connexions entre les différentes branches de l'action

L'éducation et la formation, la création, la diffusion, la communication, la recherche et le réseautage sont les différents segments de

l'activité artistique et littéraire de Jean-Pierre Guingané. Des segments qui fonctionnent comme les maillons d'une même chaîne, s'interpénétrant pour faire sens ensemble. En effet, sans la recherche, la formation et la création manqueraient de possibilités de renouvellement, d'actualisation et d'innovation. Dans la même logique, la création artistique trouverait de la peine à circuler et à être diffusée sans les opportunités offertes par le réseautage. L'absence de partenariat, d'échanges et de connexion avec d'autres praticiens et opérateurs culturels constitue indiscutablement un handicap sérieux à toute volonté de diffusion artistique. C'est par les réseaux et les associations culturels que les liens se construisent, se renforcent et favorisent la circulation des produits artistiques. La diffusion des pièces théâtrales et des spectacles de Jean-Pierre Guingané à l'intérieur et hors du continent africain (France, Espagne, Norvège, Philippines, Belgique, etc.) a surtout bénéficié des faveurs du réseau associatif de l'Institut International du Théâtre et de l'UNESCO. Cette circulation des œuvres ne peut exister que parce qu'il y a un travail permanent de création. Mais la création ne peut se faire sans une formation qui permet d'assurer la transmission des connaissances et le renouvellement des ressources humaines ainsi que des contenus. La formation a besoin d'innovation tant dans ses méthodes que dans ses contenus. Ce qui ne peut se faire sans un travail de recherche bien mené. Jean-Pierre Guingané avait bien compris cela en mettant en place les instruments et les outils d'élaboration de son œuvre au centre de laquelle se trouve la communication. L'analyse du processus d'élaboration de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané permettra de comprendre qu'elle a été tissée à l'image d'une toile d'araignée.

Le choix de l'enracinement dans le contexte socioculturel africain pourrait s'expliquer par le fait que dans la structure traditionnelle africaine de la construction des savoirs, tous les maillons de la chaîne restent intimement liés résistant à la logique de l'émiettement (l'éducation, la formation, la communication, la création, etc.) qui caractérise le système occidental hérité de l'école coloniale. En effet, si pour les besoins de l'analyse, la segmentation semble nécessaire, il est impératif de préciser que

l'œuvre est construite dans une logique de continuité et de complémentarité des parties.

L'œuvre de Jean-Pierre Guingané a été élaborée patiemment, au fil du temps, à travers une action de va-et-vient entre les différentes branches d'activités. Commencée réellement en 1975, elle a pris fin en 2011 avec sa disparition subite. Construite en trente-six ans, son œuvre de bâtisseur a été le résultat d'une action cohérente, patiente et continue.

Jean-Pierre Guingané, commence sa carrière professionnelle d'enseignant au Lycée Municipal de Ouagadougou en 1975. C'est au cours de cette même année qu'il crée la troupe théâtrale qui prendra plus tard le nom de Théâtre de la Fraternité. Comme on peut le constater, son action d'enseignant, d'éducateur et celle de directeur de troupe artistique commencent au même moment avec certainement la volonté de faire en sorte que l'une et l'autre se renforcent mutuellement. Ce n'est pas un hasard si ses premiers comédiens étaient ses élèves.

En 1977, il entre à l'Université de Ouagadougou comme assistant d'études théâtrales. C'est le début d'une riche carrière d'enseignant-chercheur qui lui permettra de gravir tous les échelons universitaires avant de prendre sa retraite en décembre 2010.

En 1989, il lance, sous l'égide des associations UNEDO et du CB-IIT, créées respectivement en 1983 et en 1987, le festival qui deviendra en 1994 le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO). Une année plus tard, sous la coupe de ces deux organisations et en partenariat avec le Centre culturel français (actuel Institut français), il crée l'École de théâtre de l'UNEDO qui va être la première école privée de formation à la pratique théâtrale au Burkina Faso et dans la sous-région Ouest-africaine. Toutes ces initiatives naissantes vont trouver, avec la création en 1996 de l'Espace Culturel Gambidi, un point d'ancrage. Pour la visibilité des différentes initiatives lancées et pour l'intensification de la communication avec les populations, il crée la Radio Gambidi en 2001.

Trois années après la fin de l'expérience de l'école de théâtre de l'UNEDO, Jean-Pierre Guingané crée en 2003 le Centre de Formation et de

recherche en Arts Vivants (CFRAV) qui deviendra au bout de quelques années une école de référence en matière de formation d'artistes comédiens de théâtre. Cette structure dont la vocation est de mener à la fois une action de recherche et de formation artistique a permis à son fondateur de former en cinq ans plus de 200 artistes issus d'une douzaine de pays africains et de conduire des projets de recherche sur les arts oratoires en Afrique. Elle sera renforcée en 2004 par la création de l'Atelier International des Arts Plastiques (AIAP) dont la vocation est de contribuer au renforcement des capacités des artistes plasticiens, mais également au dialogue entre les arts vivants et plastiques.

3. L'Espace Culturel Gambidi : l'aboutissement d'une construction arachnéenne

L'Espace Culturel Gambidi, créé en 1996, se présente dans cette démarche, comme étant le nœud central de la toile d'araignée, le point de convergence des différentes initiatives. L'espace culturel Gambidi aujourd'hui est à la fois un lieu d'éducation, de formation, de recherche, de création, de production, de diffusion et de communication artistiques ouvert aux artistes du Burkina Faso, des autres pays d'Afrique et du reste du monde. Comme le définissent ses textes fondamentaux, l'Espace Culturel Gambidi est :

Le fruit d'une vision qui repose sur la nécessité pour les Africains de s'approprier leur culture et leur développement culturel en libérant leurs créativité de toutes les entraves, en se dotant d'infrastructures culturelles correspondant à leurs besoins, en ayant le souci de la formation et de la transmission des acquis aux jeunes générations, en instaurant, en Afrique, des réseaux de diffusion viables et de qualité.

(Espace Culturel Gambidi, Statuts).

Cadre d'échanges ouverts aux artistes de tous horizons, l'Espace Culturel Gambidi est actuellement un lieu de création et d'accueil de productions artistiques, un lieu de diffusion artistique, un lieu de formations multidisciplinaires pour tous les artistes, un cadre de recherche et de réflexion sur la culture en Afrique et la place de l'art dans le processus de

développement des pays du Sud, mais également le siège administratif de plusieurs organisations culturelles telles que le Théâtre de la Fraternité (TF), le Centre Burkinabè de l'Institut International du Théâtre (CB-IIT), la Radio Gambidi, l'Atelier International des Arts Plastiques (AIAP), le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV) et le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO). Il réunit dans une même entité les pôles création et réception artistiques garantissant une parfaite communion entre le créateur et son public. C'est certainement la raison pour laquelle les activités déployées par l'Espace Culturel Gambidi sont articulées autour des axes suivants :

- la formation et l'éducation artistique à travers le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV) qui initie et met en place principalement des programmes de formation dans le domaine des métiers des arts du spectacle vivant. À cela s'ajoute la mise en place d'une politique d'animation et d'éveil artistiques qui se traduit par la réalisation d'activités d'initiation aux arts à l'endroit des tout-petits.
- la création qui se traduit par une mise en œuvre de projets multiformes dans le domaine des arts du spectacle vivant et en encourageant des coproductions avec les compagnies locales et étrangères. La création de spectacles de théâtre d'auteurs, de théâtre d'intervention sociale, de théâtre de marionnette, de danse et de contes se trouve au cœur de ce dispositif créatif ;
- la production et la diffusion permettent à l'Espace culturel Gambidi de jouer un rôle d'acteur de promotion culturelle en organisant, produisant et diffusant dans son lieu des spectacles en collaboration avec différents partenaires artistiques et institutionnels. Ce volet prend en compte la promotion des arts plastiques à travers l'organisation d'ateliers de création et des expositions.
- la promotion du changement de comportement par l'art social, la formation, la création, la production et le coaching pour la réalisation de spectacles d'art social et d'ateliers artistico-pédagogiques qui sont des vecteurs de transformation qualitative de la société. Grâce à son

réseau d'experts, l'Espace Culturel Gambidi permet de mettre en place un dispositif d'accompagnement dans la formulation et la mise en œuvre de programmes de communication et de sensibilisation pour le changement de comportements ainsi que la production de documentations et la systématisation des bonnes pratiques.

- la recherche en faisant la promotion de projets de recherche et de création en Arts Vivants et Arts Plastiques. Il met, pour ce faire, à contribution les artistes, les chercheurs et les compagnies artistiques locales et étrangères. Il collabore étroitement avec des institutions telles que l'Université Joseph Ki-Zerbo, l'Espace Barso, les Ateliers Maaneéré et le Centre Siraba au Burkina Faso, mais aussi avec les Conservatoires de Mons et Liège, l'Université des Arts de Zurich et l'Institut International du Théâtre (ITI/ l'UNESCO).

Le processus installé par Jean-Pierre Guingané crée un flux continu entre les différentes branches de son activité et facilite ainsi l'appropriation de son œuvre par le public auquel elle est destinée. Son processus créatif continuellement renforcé par la formation, la recherche, le réseautage, la communication et la diffusion trouve auprès du public une très bonne réception. Les cadres d'expression et de promotion tels que le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou et le Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants, l'Atelier des Arts plastiques, la Radio Gambidi et l'Espace Culturel Gambidi qu'il a mis en place ont permis de créer les conditions d'un dialogue permanent favorable avec le public.

Conclusion

En conclusion, l'œuvre de Jean-Pierre Guingané est une construction arachnéenne. En effet, elle s'étend, telle une toile d'araignée, sur toute la chaîne de valeurs de l'activité artistique et culturelle.

La lecture holistique faite de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané a permis de la parcourir dans son étendue, dans sa splendeur, dans sa rigueur et dans sa cohérence de contenu et de forme. À l'image de l'araignée qui tend sa toile pour capturer sa proie, Jean-Pierre Guingané est toujours allé à la

conquête de son public en construisant une action à multiples branches qui a couvert différents aspects de la relation créateur-public.

Au-delà de ces travaux universitaires, Jean-Pierre Guingané a été l'un des moteurs du développement du théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso et en Afrique. Le Théâtre-débats qu'il a conceptualisé et mis en œuvre est une forme de pratique théâtrale qui répond aux attentes des populations en matière de développement.

Toute l'action du Pr Jean-Pierre Guingané, bien que très diversifiée, a concouru à la réalisation d'un seul et même objectif général : contribuer au développement social et politique de son pays et du monde. Ainsi, sa thèse de doctorat, ses écrits théoriques sur le théâtre en Afrique et ses pièces théâtrales ont permis de poser les bases d'une solide action d'éducation qui a transcendé les limites des milieux académiques.

Homme-orchestre, la démarche de Jean-Pierre Guingané peut être appréhendée comme un refus de l'éclatement et une quête de « l'unité de la diversité créative ». Toutes ces différentes activités, patiemment élaborées, trouvent leur aboutissement dans l'Espace Culturel Gambidi qui porte sa vision du monde et qui constitue son legs au monde des arts et la culture. Il a ainsi pris soin d'agir en sorte qu'après lui, son action se poursuive et se renforce au quotidien.

Bibliographie

ANCEL, Pascale, 1996, *Une représentation sociale du temps*. Paris, L'Harmattan. (Coll. Logiques Sociales).

BOAL Augusto, 2006, *Le théâtre de l'opprimé*, Edition La Découverte.

CHATEAU, Dominique, 1998, *L'Art comme fait social total*. Paris, L'Harmattan. (Coll. L'Art en bref).

DONNAT Olivier (Dir.) 2003, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation Française.

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2007, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, Coll. « U ».

- ESQUENAZI Jean-Pierre, 2009, *Sociologie du public*, Paris, La Découverte.
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2009, *Discours de réception du Grand Prix Afrique du Théâtre francophone*, Inédit.
- KIRCHBERG Irina , ROBERT Alexandre (**dir.**), 2014, *Faire l'art. Analyser le processus de création artistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- KONKOBO Christophe, 2017, *Pratique du théâtre moderne au Burkina Faso*, Edition Harmattan.
- MANDÉ Hamadou, 2011, *Festival de théâtre et développement*, Saarbruck, Éditions Universitaires Européennes.
- NICOLAS-LE STRAT Pascal, 2004, *Une sociologie du travail artistique, Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan, coll « Logiques sociales ».

Transmission sociale et éducation : L'exception de Jean-Pierre Guingané et de sa descendance

Camille AMOURO
Dramaturge
Cotonou (Bénin)
amourocamille@gmail.com

Résumé

À l'inverse du système éducatif classique qui vise à uniformiser les citoyens, la transmission sociale établit une relation d'échange réciproque entre l'individu et la communauté. La place primordiale du libre arbitre dans ce processus favorise la créativité ainsi que l'émergence de pratiques culturelles nouvelles. Si Jean-Pierre Guingané, produit des deux systèmes, marque l'histoire dans la fabrique de la culture, c'est parce qu'il a su transmettre à sa descendance intellectuelle, artistique et managériale la même aptitude au transfert.

Mots-clés : système éducatif, transmission sociale, Jean-Pierre Guingané, théâtre.

Abstract

Unlike the classic educational system which aims to standardize citizens, social transmission establishes a relationship of reciprocal exchange between the individual and the community. The primordial place of free will in this process favors creativity as well as the emergence of new cultural practices. If Jean-Pierre Guingané, product of the two systems, marks history in the making of culture, it is because he has been able to transmit to his intellectual, artistic and managerial descendants the same aptitude for transfer.

Keywords: educational system, social transmission, Jean-Pierre Guingané, theater

Introduction

« Qu'il crève dans son rebondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! »

(Arthur Rimbaud)

Si repréciser le parcours et l'apport de Jean-Pierre Guingané dans la fabrique de la culture à Ouagadougou et plus généralement dans l'Ouest-africain me paraît d'une sublime inspiration et d'une grande opportunité, il est tout aussi indiqué de suggérer, dans le même cadre, que ce parcours et cet apport n'auraient eu qu'un intérêt relatif sans la pérennité de l'action qu'ils ont suscitée. On désigne généralement un arbre par ses fruits, lesquels, à leur tour, peuvent se prolonger en arbre et générer d'autres fruits. Ce processus de transfert – le terme anglais me semble plus approprié en pareil contexte – demeure, en définitive, le véritable baromètre dans l'appréhension d'un patrimoine immatériel.

Un débat intellectuel m'a opposé à Jean-Pierre Guingané, à Bamako il y a une vingtaine d'années, sur la question de l'éducation artistique ou de la formation universitaire dans ce domaine. Il ne s'agissait nullement d'une pure question de sémantique, mais d'une opposition idéologique, car la transmission sociale m'apparaissait le créneau idoine pour voir fructifier des vocations nouvelles et le besoin de création de formes authentiques hors du cadrage universaliste et réducteur où nous entraîne l'ère de l'expansion romaine que nous continuons de subir, que nous en soyons conscients ou pas. Toutefois, la praxis et l'intelligence des situations chez cet infatigable homme auront prouvé que la transmission sociale reste possible, quel que soit l'établissement d'un pédagogisme proromain ou, pour employer un terme en vigueur, pro-occidental⁵.

⁵ Je parle du Système Monde Moderne.

La poursuite fidèle de l'ouvrage qu'il a entamé⁶, par trois hommes, trois personnalités, aux origines et parcours divers, ainsi que leurs collaborateurs respectifs, n'est pas ce que j'entends ici par transfert ou transmission sociale. Ce serait plutôt un acte de loyauté et de reconnaissance au regard d'un héritage, dont le mérite revient exclusivement à ces trois passeurs et à leurs cultures respectives : l'universitaire et artiste Hamadou Mandé, le gestionnaire Claude Guingané et le formateur Luca Fusi, dont, il est vrai, Jean-Pierre a eu le flair et la clairvoyance de s'entourer quand il était en activité. Je me dois cependant de signaler cet aspect dans la monstration, car il s'agit d'une question de valeur et, au coin du monde où je vis, si ces mêmes valeurs sont prônées, il est quasi impossible d'en énumérer des exemples similaires. Même les institutions de l'État y sont stigmatisées par leur propension à transformer l'éphémère en dérisoire et, comme nous le savons peut-être, en indiquant l'autre, on ne fait que s'exposer soi-même.

Pour ce qui est de la transmission sociale proprement dite, je présenterai le plus largement possible la question de l'éducation dans la démarche d'une contraposée, afin de signifier que l'œuvre de Jean-Pierre n'est pas qu'un héritage, mais qu'elle est aussi une rencontre renouvelée entre générations partageant la même rupture de malédiction.

1. Du pédagogisme nègre⁷ dans le Système Monde Moderne.

Le système éducatif en vigueur à Ouagadougou et dans les autres cités d'Afrique de l'Ouest participe d'un processus d'uniformisation du monde entamé par les Romains dès le début du premier millénaire de notre ère, ignorant la diversité et piétinant les spécificités. Même si, périodiquement, des événements d'une douleur inconcevable en indiquent les failles, nous semblons entraînés par la pesanteur d'une attraction universelle qui nous pousse à ignorer nos propres illogismes pour mieux nous accrocher à un paradigme essentiellement extérieur à notre propre destinée. Nous agissons

⁶À ma connaissance, le Centre de formation et de recherche en arts vivants, l'Espace culturel Gambidi, le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou. Mais je ne doute pas qu'il y ait d'autres structures et événements associés, telle qu'une radio...

⁷Comme nous le constaterons, ce terme est utilisé ici au sens de ce que les Anglais désignent par « ghost writer ».

comme l'autre en revendiquant qu'il s'agit du moyen de demeurer nous. Certaines de nos entités politiques prônent l'indépendance tout en défendant l'intangibilité des frontières farfelues issues de la colonisation. Nous créons des universités pour préserver, enrichir et transmettre le savoir, mais nous y évacuons les paradigmes des nôtres, à défaut de les réduire en clause conjuratoire. Nous construisons des hôpitaux au nom du progrès de la médecine, mais nous enterrons notre propre phytothérapie, condamnant à mort les plus pauvres pour des bobos. Nous nous vantons de nos arts pour mieux les déposséder de leur essence en les confinant et en les conformant au regard de l'autre. Nous nous interdisons d'élever nos langues à un statut officiel. Nous fonctionnons, n'ouvrant les yeux que pour constater notre propre déshumanisation. Quelques alertes par-ci et par-là ne nous servent que de motif d'excitation, le temps d'une mode d'été, avant de replonger dans l'éteignoir de nos vivre-ensemble.

Or, à l'instar de nos Etats, le système éducatif actuel est demeuré en crise depuis sa parturition pendant la période coloniale. Cela tient à la fois du caractère spécifique de la population desdits Etats et des problèmes d'adéquation de ce système. La spécificité de la population peut être entendue comme une importante diversité de peuplements sur des territoires arbitraires, mais également comme un brassage continu marqué, peu ou prou, par des relations conflictuelles en leur propre sein. La diversité ethnique suppose plusieurs langues, plusieurs cultures, et donc plusieurs façons d'envisager la transmission des savoirs. Or, le fait d'imposer une seule langue étrangère et une même façon importée d'envisager le vivre-ensemble remet en cause l'intégrité sociale initiale sans jamais réussir à l'anéantir. On en arrive à toute une société ambivalente qui, tout en sacrifiant ses propres ressources de savoirs, ne parvient à intégrer que de manière subordonnée, d'autres ressources construites durant des siècles sur la base de préoccupations particulières : maîtriser une technologie pour la construction de chasse-neige en zone tropicale, pour suggérer un exemple extrême. En un mot, on fabrique des automates.

La raison est simple. Le système éducatif actuel est un vestige de la colonisation à laquelle il reste arrimé. Et toute tentative de remise en

question, à ce jour, a déchaîné tellement de passions, suscité tellement de controverses et d'oppositions, que l'État s'est finalement senti obligé de se rétracter. Cette constance pose le double problème du sens et de la place de l'éducation dans l'édification d'une nation. Autrement dit, quel type de nation veut-on être et quel type d'éducation correspond le plus méthodiquement à un tel rêve ? Ces questions ne sont pas nouvelles. Au contraire, elles ont jalonné l'histoire du vivre-ensemble occidental depuis des millénaires et n'arrêtent pas de rejaillir.

Dans le *Système Monde Moderne*, la plupart des Etats se sont soumis volontiers à un échelonnement et à une progression de l'instruction, caractérisés par une segmentation en âges dont les prémisses les plus précises remontent à l'*Emile* de Rousseau. Ce dernier, après avoir évacué la problématique de la définition ainsi que les polémiques pédagogiques en vigueur, a, en effet, distingué cinq étapes de l'éducation correspondant à cinq catégories d'âges : l'infans (moins de deux ans), le puer (de deux à douze ans), l'âge de force (de douze à quinze ans), l'âge de raison (de quinze à vingt ans), l'âge de sagesse et du mariage (de vingt à vingt-cinq ans).

Pendant longtemps, beaucoup d'Etats, à quelques nuances près, se sont alignés sur cette progression sans qu'ils s'en doutent. Ainsi, des garderies ont-elles été conçues pour permettre aux femmes travailleuses de placer les nourrissons, des écoles maternelles et primaires pour accueillir le deuxième âge de nature, des écoles secondaires pour l'âge de force, des lycées pour l'âge de raison, des académies ou universités pour l'âge de sagesse et du mariage. Les nuances observées ici et là sont en rapport avec l'estimation des âges dans chaque catégorie et non avec les catégories proprement dites. Ainsi donc, dans certains pays, le secondaire est devenu de plus en plus accessible à partir de onze, voire dix ans, le lycée à partir de quatorze ou treize ans et l'université, dès seize ou dix-sept ans. Et même si dans les Etats dits anglo-saxons, les Etats arabes ou asiatiques, la structuration peut être parfois différente, on en vient toujours à ces mêmes catégories : l'enseignement de base (maternel et primaire), l'enseignement secondaire (collèges et lycées), l'enseignement supérieur (universités ou

académies). Et, plus généralement, dans les pays où l'école est obligatoire, elle l'est jusqu'à quatorze ou quinze ans.

Pourtant, après sa publication en 1762, *Emile* a, lui aussi, suscité une controverse. Il a même été condamné par le prélat. En effet, dans un mandement en vingt-sept points, donné à Paris le 20 août de la même année, Monseigneur Christophe de BEAUMONT, archevêque de Paris, duc de Saint-Cloud, pair de France, commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, proviseur de Sorbonne..., écrit :

après avoir pris l'avis de plusieurs personnes distinguées par leur piété et par leur savoir, le saint nom de Dieu invoqué, nous condamnons le dit livre comme contenant une doctrine abominable, propre à renverser la loi naturelle et à détruire les fondements de la religion chrétienne ; établissant des maximes contraires à la morale évangélique ; tendant à troubler la paix des États, à révolter les sujets contre l'autorité de leur souverain ; comme contenant un très grand nombre de propositions respectivement fausses, scandaleuses, pleines de haine contre l'Église et ses ministres, dérogeantes au respect dû à l'Écriture sainte et à la tradition de l'Église, erronées, impies, blasphématoires et hérétiques. En conséquence, nous défendons très expressément à toutes personnes de notre diocèse de lire ou retenir ledit livre, sous les peines de droit. Et sera notre présent mandement lu au prône des messes paroissiales des églises de la ville, faubourgs et diocèse de Paris ; publié et affiché partout où besoin sera.

(Rousseau, aleger@mrsh.unicaen.fr, p.17)

On peut se demander en quoi une telle structuration de la jeunesse peut déranger au point de provoquer un tel courroux de l'église. La réponse est que tout format d'apprentissage s'inscrit dans une idéologie. Et ce que Rousseau proposait également était l'invention d'une école laïque. Sortir l'école de la religion catholique et laisser s'épanouir les passions :

Nos passions sont les principaux instruments de notre conservation : c'est donc une entreprise aussi vaine que ridicule de vouloir les

détruire ; c'est contrôler la nature, c'est réformer l'ouvrage de Dieu. Si Dieu disait à l'homme d'anéantir les passions qu'il lui donne, Dieu voudrait et ne voudrait pas ; il se contredirait lui-même. Jamais il n'a donné cet ordre insensé, rien de pareil n'est écrit dans le cœur humain ; et ce que Dieu veut qu'un homme fasse, il ne le lui fait pas dire par un autre homme, il le lui dit lui-même, il l'écrit au fond de son cœur.

(Rousseau, 1962, p.7)

On le voit bien, un système éducatif est extrêmement sensible en tant qu'il incarne plus que toutes autres formes le noyau idéologique pour le maintien d'une superstructure. Il est idéologie. Et le blâme subi par Rousseau à ce propos peut paraître moindre comparé à celui par un Socrate, deux millénaires plus tôt, condamné à mort, officiellement⁸ pour des raisons similaires : « *en ce qu'il corrompt la jeunesse, qu'il n'honore pas les dieux de la cité et leur substitue des divinités nouvelles* »⁹.

On ne peut recenser ici, l'exhaustif des querelles de même ordre enregistrées année après année à travers le monde depuis des millénaires, qui opposent non les jeunes eux-mêmes au système éducatif, mais des tendances conservatrices à d'autres, réformistes, pour l'encadrement de ceux-là. C'est que la jeunesse représente la force à la fois du présent et du futur et que chacun a envie de s'y appuyer pour ses inclinations généreuses et la perpétuation de sa vision des choses. « *Notre conviction est que les jeunes peuvent jouer un rôle capital dans la société, de par leur nombre, leur disponibilité et leur impatience à exiger des changements nécessaires* », remarquait, à ce propos, le *Discours-programme de politique nouvelle d'Indépendance nationale*¹⁰, en 1972 au Bénin.

⁸ Ses accusateurs (le poète Méléto, le tanneur et homme politique Anytos et l'orateur Lycon) sont en fait des personnes dont l'amour-propre avait été choqué par Socrate lorsqu'il a mis leur savoir à l'épreuve, et qui, du fait, nourrissaient pour lui un ressentiment.

⁹ Platon, *Apologie de Socrate*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Philosophie Volume 3 : version 1.01, p.44.

¹⁰ Il s'agit du programme d'action du gouvernement militaire révolutionnaire qui a renversé le triumvirat en 1972. Les militaires avaient alors demandé aux jeunes cadres civils

Par ailleurs, une jeunesse mal encadrée engendre inéluctablement l'anarchie ou le renversement des valeurs dont la transmission est le moteur. Sans préjuger desdites valeurs, car dans certains cas, un soulèvement général des jeunes peut générer le progrès. Par exemple, certaines révolutions et, pour rester dans ce propos, les événements de Soweto de 1977 ont entraîné les *Résolutions 417 et 418* des Nations-Unies sanctionnant directement le régime de l'apartheid en Afrique du Sud par un embargo. En effet, la politisation des écoles de townships par les partisans du mouvement anti-apartheid de Steve Biko a abouti au refus par les élèves de se faire enseigner en afrikaans, langue de la minorité blanche qui a institué le régime de l'apartheid. L'arrestation, puis l'assassinat de ce leader a suscité un mouvement général de contestation au cours duquel des dizaines d'enfants ont été tués par balles dans une même journée. Ce crime massif a ainsi annoncé le glas du régime de l'apartheid. Il existe d'autres exemples où la révolution est partie de l'école pour descendre dans la rue avant de renverser l'appareil d'État, mais où, contrairement à Soweto, la revendication initiale n'était même pas d'ordre didactique, mais directement d'ordre politique. L'une des plus retentissantes et pourtant mal connues ici est celle menée par le jeune leader albanais Qemal Stafa (1920-1942) contre respectivement les fascismes albanais et italiens. Tué par les Italiens à seulement vingt-deux ans, après trois ans d'emprisonnement, le jeune prodige est considéré comme un héros national qui donne son nom au plus grand stade du pays et à de nombreuses institutions scolaires.

La jeunesse est donc une force influençable, manipulable, mais capable d'actions nécessaires pour le renforcement ou, à l'inverse, le renversement, de toute superstructure. C'est ce qui explique les flux de passions qui ont accompagné depuis longtemps la question de la forme de son encadrement. La dernière grande révolution dans ce secteur a été la laïcisation de l'école dans le contexte européen et, par ricochet, l'installation d'écoles laïques dans les colonies européennes d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique. À partir de cette révolution, le débat sur l'école focalisera uniquement les programmes d'études : didactique et pédagogie.

(mouvements estudiantins, syndicats, société civile) de leur proposer un programme qu'ils s'engageaient à exécuter.

Les Etats africains, créés de toute pièce par l'impérialisme européen, ont été ainsi dispensés de toute négociation entre les communautés qui les composent afin d'aboutir, de façon idoine, à la forme d'éducation qui convient à chacun d'eux. Même après l'indépendance proclamée par le même impérialisme, des structures de liaison ont été mises en place afin de garantir une vigilance du projet : Conférence des ministres africains et malgache d'expression française en charge de l'éducation nationale, CAMES... car, en fin de compte, le but a toujours été identique depuis le commencement pour les classes dirigeantes : contrôler la jeunesse pour mieux la manipuler.

Dans son *Apologie*, Socrate (p.35) évoque une conversation avec un riche et puissant notable de sa cité, père de deux enfants :

Callias, lui dis-je, si au lieu de deux fils, tu avais eu deux poulains ou deux veaux, nous saurions leur choisir un instructeur qui, moyennant salaire, les rendrait aussi bons et beaux que le comporte leur nature, et cet instructeur serait un habile écuyer ou un laboureur expert. Mais, comme ce sont des hommes, qui as-tu dessein de prendre pour les gouverner ? Qui saura leur enseigner la vertu propre à l'homme et au citoyen ? Je ne doute pas que tu n'y aies réfléchi, puisque tu as des fils.

Cette petite conversation aux apparences banales est fondamentale pour la compréhension des enjeux d'un système éducatif. Mettant en cause l'étymologie du mot d'éducation généralement admise à ce jour, il en précise le champ sémantique et jette une lumière sur sa mission.

Premièrement, divers dictionnaires proposent comme étymologie au mot d'éducation le terme latin « educere », c'est-à-dire « faire sortir », « mettre dehors ». La conversation de Socrate indique qu'il s'agit là d'une erreur, d'un faux ami, et que la véritable étymologie est un autre verbe latin lié aux activités d'un instructeur « écuyer ou laboureur expert » : « educare ». Il s'agit d'élever les animaux jusqu'au sublime de leur bonté et de leur beauté et, si ce sont des hommes, « les gouverner » afin de leur permettre d'acquérir « la vertu propre à l'homme et au citoyen ». D'ailleurs, comme pour prévenir de cette confusion, Platon précise :

Dans la science spéculative, nous avons tout d'abord distingué la partie du commandement ; et nous avons appelé une portion de celle-ci la science du commandement direct. L'art d'élever les animaux nous a paru être une espèce importante de la science du commandement direct. Dans l'art d'élever les animaux, nous avons considéré l'art d'élever les animaux qui vivent en troupes ; et dans celui-ci, l'art d'élever les animaux qui marchent ; et dans celui-ci, l'art d'élever les animaux dépourvus de cornes. Dans ce dernier art, il faut saisir d'une seule prise une partie qui n'est pas moins que triple, si l'on veut la résumer en un seul nom, en l'appelant l'art de conduire les races qui ne se mêlent pas. Encore une division, et nous voici arrivés à cette partie de l'éducation des bipèdes, qui est l'art de conduire l'espèce humaine. Or, c'est précisément là ce que nous cherchions, et que nous avons appelé à la fois la science royale et politique.

(Platon, 1885, p.28)

Deuxièmement, la conversation de Socrate suggère, de manière sous-jacente¹¹, l'ensemble des éléments du champ sémantique de cette action qui doit être profitable à l'éduqué lui-même et à la cité : leçons, science, art, traduits, en termes contemporains, par les actions contenues dans le savoir, le savoir-faire et le savoir-être : instruction, éducation, enseignement, apprentissage, formation...

Troisièmement, la mission d'un système éducatif est de former de bons citoyens, des citoyens responsables et connaissant leur domaine d'action. Au regard des besoins de son époque et de sa conception du monde, Platon envisageait des cités Républiques gouvernées par des magistrats, soutenues par des guerriers et enrichies par le reste de la population. L'éducation intervient pour faire régner l'harmonie entre ces trois ordres.

¹¹ Et Platon explicite dans *Le Politique*, Idem, P. 107, « qu'il n'y a que les hommes qui apportent en naissant des instincts généreux, et dont l'éducation est conforme à la nature, qui peuvent être ainsi formés par les lois ; et c'est là le remède que produisent l'art et la science, et c'est là le lien divin qui, comme nous l'avons dit, accorde entre elles les parties dissemblables et contraires de la vertu. »

Pour lui, la didactique de cette éducation qui devait prendre en compte aussi bien les filles que les garçons, repose sur la gymnastique et la musique. Les magistrats seront choisis parmi les plus doués et apprendre la dialectique.

De manière générale, les enjeux du système éducatif sont restés les mêmes malgré les évolutions politiques respectives qui ont abouti au *Système Monde Moderne*. La vertu, remise en question dans son acception antique par de nombreux auteurs, s'est fondue en savoirs avant de se revêtir d'une métamorphose connue sous l'appellation de compétence.

Il y a, en effet, comme un faux procès de la vertu, lié non seulement au caractère flou du concept, mais surtout à la prérogative que la religion s'est donnée d'en être le censeur, parfois au détriment de l'État et des individus. Des auteurs, comme Zola, se sont penchés essentiellement sur l'hypocrisie inhérente au système des valeurs que la vertu est appelée à incarner, en dénonçant en particulier l'existence de paroles interdites. Dans sa préface au roman à controverse d'Adolphe Belot (1870), *Madame Giraud, ma femme*, sous le pseudonyme de Thérèse Raquin, Emile Zola dénonce ainsi l'hypocrisie de ceux qui se cachaient pour se délecter des vices exposés dans cet ouvrage à succès tout en allant gaillardement se plaindre face à la foule des obscénités qu'il contient : « Je sais bien qu'il est de bon ton de cacher le vice pour permettre à la vertu de vivre sans rougir. On fait vraiment la vertu d'une constitution trop faible. C'est bien parce qu'elle est la vertu qu'elle peut tout entendre ».

D'autres auteurs sont encore plus virulents et s'attaquent directement à la vertu elle-même en tant que système d'aliénation de l'individu. Le Marquis de Sade qui est l'un des plus farouches militants de cette tendance écrivait ainsi, en 1791, ce qui peut être considéré comme un résumé de leur argumentaire :

Si, plein de respect pour nos conventions sociales, et ne s'écartant jamais des digues qu'elles nous imposent, il arrive, malgré cela, que nous n'ayons rencontré que des ronces, quand les méchants ne cueillaient que des roses, des gens privés d'un fond de vertus assez constaté pour se mettre au-dessus de ces remarques ne calculeront-

ils pas alors qu'il vaut mieux s'abandonner au torrent que d'y résister ? Ne diront-ils pas que la vertu, quelque belle qu'elle soit, devient pourtant le plus mauvais parti qu'on puisse prendre, quand elle se trouve trop faible pour lutter contre le vice, et que dans un siècle entièrement corrompu, le plus sûr est de faire comme les autres ? Un peu plus instruits, si l'on veut, et abusant des lumières qu'ils ont acquises, ne diront-ils pas avec l'ange Jesrad, de Zadig, qu'il n'y a aucun mal dont il ne naisse un bien, et qu'ils peuvent, d'après cela, se livrer au mal, puisqu'il n'est dans le fait qu'une des façons de produire le bien ? N'ajouteront-ils pas qu'il est indifférent au plan général, que tel ou tel soit bon ou méchant de préférence ; que si le malheur persécute la vertu et que la prospérité accompagne le crime, les choses étant égales aux vues de la nature, il vaut infiniment mieux prendre parti parmi les méchants qui prospèrent, que parmi les vertueux qui échouent ? Il est donc important de prévenir ces sophismes dangereux d'une fausse philosophie ; essentiel de faire voir que les exemples de vertu malheureuse, présentés à une âme corrompue, dans laquelle il reste pourtant quelques bons principes, peuvent ramener cette âme au bien tout aussi sûrement que si on lui eût montré dans cette route de la vertu les palmes les plus brillantes et les plus flatteuses récompenses. Il est cruel sans doute d'avoir à peindre une foule de malheurs accablant la femme douce et sensible qui respecte le mieux la vertu, et d'une autre part, l'affluence des prospérités sur ceux qui écrasent ou mortifient cette même femme. Mais s'il naît cependant un bien du tableau de ces fatalités, aura-t-on des remords de les avoir offertes ? Pourra-t-on être fâché d'avoir établi un fait, d'où il résultera pour le sage qui lit avec fruit la leçon si utile de la soumission aux ordres de la providence, et l'avertissement fatal que c'est souvent pour nous ramener à nos devoirs que le ciel frappe à côté de nous l'être qui nous paraît le mieux avoir rempli les siens ?

(Donatien, pp. 4-5).

Pour faire court, les arguments pour ou contre la vertu commencent déjà à la racine de sa conceptualisation comme principe exclusif de l'éducation alors même qu'elle représente une vision non exclusive du monde. Autrement dit, en tant que système de valeurs à partager par l'ensemble d'une société humaine, elle ne peut être ni atemporelle ni délocalisée. Car dans la plupart des cas, les besoins des hommes et des femmes déterminent leurs comportements, voire leur conception de la cité et du vivre-ensemble. Voilà pourquoi les philosophes continuent et continueront de débattre de la vertu. Par le fait, la prendre pour objet unique, même seulement principal de l'éducation, c'est réduire les enjeux de celle-ci. C'est ne pas intégralement préparer la jeunesse au développement personnel et à la prospérité de la cité. C'est même plonger l'éducation dans un dilemme insurmontable dans la mesure où celle-ci est le reflet de la superstructure, laquelle est marquée par une idéologie, c'est-à-dire que le changement d'une catégorie de pouvoir peut influencer sur la vision de la vertu alors qu'en tant qu'outil de formation, l'éducation se donne pour vocation de préparer la jeunesse à la maturité, notamment la maturité de continuer à s'épanouir et de faire prospérer la cité, quels que soient les changements générés par l'idéologie.

C'est ainsi qu'en Occident les enjeux de l'éducation ont évolué dès le *Siècle des Lumières* vers la transmission des connaissances, la promotion de l'esprit scientifique et de la recherche au détriment des tutelles de la religion, de l'armée ou du roi, avec, à la clé, la publication de *L'Encyclopédie*. L'époque victorienne a renforcé la tendance grâce aux innovations technologiques. Dans cette même période, la France de *La Commune de Paris* vote, en 1871, un décret consacrant la séparation de l'État et de l'Eglise. Désormais, l'éducation sera conçue, et de plus en plus, comme creuset de développement des compétences au service de l'innovation et de la technologie. Il est vrai que la réalisation de ce vœu s'est opérée de manière diverse suivant la géographie. Même si c'est en France que sont nées, dès 1883 à la Sorbonne, les sciences de l'éducation, l'espace latin est resté longtemps ancré dans sa vision de « *la république des lettrés* », vision dont

l’Afrique a hérité pendant la colonisation officielle, avec la formation d’une nouvelle élite¹².

Au total, l’Europe a refilé la patate chaude à l’Afrique il y a seulement un peu plus d’un siècle. Le but était non seulement de former des auxiliaires locaux à l’administration française du territoire, mais également de générer un tremplin de transmission de la culture occidentale. Par le fait, subrepticement, dans la logique colonialiste, les personnes scolarisées devaient être considérées comme supérieures à toutes les autres couches de la population. L’écrivain camerounais Ferdinand Oyono¹³ a représenté cette situation par une formule devenue célèbre : « le chien du roi est le roi des chiens ».

Ainsi, quel que soit leur niveau de scolarité, futurs commis de l’administration, instituteurs, agents de services divers, tous estampillés sous l’appellation de fonctionnaires, tous salariés, étaient considérés comme supérieurs à toutes les couches de la population et devaient jouir du statut d’intermédiaires de l’oppression desdites couches.

Pourtant, dans la réalité, leur fonction dans la construction de la cité était peu perceptible. Si les aides-maçons pouvaient bâtir des murs en ciment recouverts de toits de tôles cannelées ou de tuiles, la population n’était pas invitée à y être hébergée. D’ailleurs, les artisans de Ganvié ou les maçons de l’Atakora pouvaient défier l’aspect sophistiqué de ces bâtisses. Si les infirmiers avaient quelque élixir à offrir à la mince couche de la population concentrée dans certaines localités, la majorité de la population se satisfaisait encore des décoctions ou autres infusions dont les vertus continuaient d’être transmises de mère en fille. Et, dans les cas les plus préoccupants, malgré une chasse aux sorcières méthodiquement organisée, elle trouvait toujours un

¹² Il est important de préciser cependant que cette évolution ne s’est pas opérée de manière unanime et sans résistance. Dès la *Renaissance* déjà apparaissait le débat « Tête bien faite » versus « Tête bien pleine ». Débat qui sera approfondi dès le début du XXe siècle par les tenants de *l’éducation nouvelle*. Cette précision est utile, car ce courant est à la base de la conception de la *Coopérative scolaire* par Barthélemy Profit, reprise par les instructions officielles en France dès 1923, ainsi qu’à la théorisation des principes de la méthode active, qui ont alimenté *l’Education nouvelle* dont la concrétisation en France est l’Ecole de Vitruve.

¹³ Ferdinand Oyono est l’auteur du roman *Une vie de boy*.

bokónò¹⁴ à qui se vouer. Alors que les tissus kaki des colons étaient destinés presque exclusivement à la mince couche de personnes scolarisées ou au service direct des colons, la population, elle, devait toujours se contenter des produits de ses tisserands. Quant à la nourriture, elle continuait d'être assurée par les cultivateurs locaux. Enfin, les rites initiatiques de l'Atakora, sorte d'enseignement supérieur dans le système traditionnel s'étaient poursuivies, de même que certaines sociétés, encore plus secrètes, du Sud, avaient trouvé les moyens de se maintenir.

En définitive, le rôle de la nouvelle classe de scolarisés dans la satisfaction des besoins fondamentaux des individus et dans la prospérité de la cité étant peu perceptible, quelles que soient les sociétés qui peuplent le nouvel État, les populations locales n'ayant pas été consultées sur la nouvelle institution, l'école a partout été considérée comme un « machin ». D'ailleurs, les paradigmes de connaissance de leurs langues n'ont pas été modifiés en conséquence. Ils ont juste complété les champs lexicaux par l'introduction d'un syntagme signifiant le papier¹⁵. Curieusement, cette conception des choses correspondait d'une certaine façon au concept de « La république des lettres ». Et, malgré les évolutions politiques et socioéconomiques respectives, bien que le colon ait été remplacé sur le terrain par une élite formée par lui au sein de cette école, elle continue d'être revendiquée en tant que telle par les personnes concernées elles-mêmes.

Telle est la situation réelle de l'éducation en Afrique et la principale raison pour laquelle ce n'est pas demain que le système éducatif africain, malgré l'avantage de l'homme africain de pouvoir penser encore en plusieurs langues, occupera les premiers rangs dans les classements mondiaux : on ne peut pas espérer occuper le premier rang lorsque le challenger est celui qui

¹⁴ Initialement lecteur du livre des connaissances (Ifá) chez les peuples gbè du Sud du Bénin, le corps a généré en son sein des guérisseurs et des chefs de cultes parmi lesquels beaucoup de charlatans.

¹⁵ Au Bénin, l'école s'appellera « sukulu » (de school) dans le gbè de l'Ouest, « école » dans certaines langues du Nord, « ilé iwé » (la maison du papier) dans les langues k'áàrò, « wěmà xòmè » (la case du papier) dans les langues gbè de l'Est. D'où le terme *akówě* (apprenti du papier) pour désigner indistinctement les personnes scolarisées ainsi que le flou autour de leur fonction sociale.

fixe les règles, propose les épreuves et arbitre. Le système éducatif africain, tel que structurellement et contextuellement arrimé¹⁶, n'est qu'un faire-valoir du *Système Monde Moderne*. Et les Gun du Sud du Bénin raillent : « *akówě tata bayí atè ; a ma yó katolovensenkì !*¹⁷ ».

2. De la transmission sociale face à l'altération du savoir

S'il peut être osé de contester la réalité que je viens d'exposer, presque personne n'est disposé à admettre les déductions qu'elle impose fatalement. C'est que le système éducatif du *Système Monde Moderne* a atteint, depuis longtemps déjà, son objectif initial : dresser l'individu humain pour en faire un docile asservi de la superstructure dominante. On en est, au détriment et à l'abandon des vrais problèmes humains, à se battre pour la grandeur de Rome, la puissance des États-Unis d'Amérique, l'indépendance d'États africains artificiellement créés par le Royaume-Uni, la France, la Belgique, le Portugal, l'Allemagne au Congrès de Berlin..., la revendication d'identités abâtardies, la lutte contre l'immigration, etc. Mais indexer la responsabilité de l'éducation équivaudrait à un crime de lèse-humanité.

La vérité est que personne ne se réveille Togolais, Burkinabè ou Béninois. On se réveille Halimata, Claude, Hamadou, Luca ou Patricia d'Aguiarkomè. On se réveille en tant qu'être humain avec son individualité. Cette individualité représente un positionnement par rapport aux deux types de legs : le legs biologique (ADN) et le legs social (transmission sociale). Si la génétique des deux parents dont il est issu dote l'individu humain à la fois d'un appareil urinaire ainsi que du réflexe de l'utiliser en cas de besoin, c'est la transmission sociale qui le conditionne à les utiliser régulièrement debout, accroupi, assis ou couché. Et ceci, qu'il soit estampillé Togolais, Béninois ou Burkinabè.

La transmission sociale, à ne pas confondre avec « transmission des savoirs » telle qu'elle est régulièrement admise, est le legs qui permet à

¹⁶ Les réformes successives introduites ici et là (Ecole Nouvelle, Coopérative scolaire, Approche par compétence) sont, elles-mêmes, des résidus d'expériences occidentales voués à l'échec. C'est qu'elles ne sont pas conçues pour ce que la population est et veut. Elles sont conçues pour que la population soit comme les autres.

¹⁷ « Tu fais le lettré pour rien ; tu ne connais même pas quatre-vingt-cinq. »

l'individu humain (voire animal) d'utiliser ses habilités et dispositions biologiques par l'exercice de son libre arbitre au sein de la société qui le génère et où il adhère. Alors que le génotype et le phénotype de deux parents différents déterminent biologiquement ceux de l'enfant par des combinaisons qui le rendent particulier au regard de chacun des deux, l'archétype et la culture historique proposent des possibilités de comportements à l'individu qui en choisit inconsciemment ou en toute connaissance de cause vigilante, le comportement, tout comme le corps biologique, étant en constante évolution.

Quel que soit l'endroit, j'ai retrouvé les mêmes archétypes. Ce qui change, c'est ce que j'entends par culture historique : la langue, la relation à son propre corps, la relation au territoire, la relation à la nature, la relation aux ancêtres, la relation aux autres êtres, la relation aux forces cosmiques, la façon collective de gérer ces relations pour en faire un tout et de les transmettre de génération en génération. C'est, en fin de compte, l'ensemble des valeurs et comportements que le *Système Monde Moderne*, veut uniformiser, uniformise déjà, par le biais de l'éducation, notamment de son université.

Selon Huenumadji Afan (1988),

L'on ne peut que déplorer et dénoncer cette tendance outrageuse et antiscientifique qui s'empare de tous les univers et qui consiste à édicter à la science une conduite à tenir, non pas méthodologique, mais sacramentelle et corporatiste. Car ici la conduite à tenir se fonde sur une logique d'ordination et débouche ainsi sur un certain nombre de préceptes aberrants : il n'y a de science que la science ordonnée ; toute science ordonnée est forcément science ; toute science non ordonnée n'est point science... Le vice de l'affaire, c'est que la science ne se donne plus pour objet la science, mais plutôt l'ordination.

Mais plus pernicieux, et certainement plus diabolique : pour sa propre survie et pour la sauvegarde de ses principes, la corporation s'organise en mafia et prend en chasse la science non ordonnée. Pontifes tutélaires partent alors en campagne, aidés en cela par des

maîtres-cancres et autres assujettis, maîtres assujettis, aux sécrétions suspectes.

J'ai déjà fait observer ailleurs¹⁸ comment cette université, en Afrique, travaille à aliéner l'individu, à le dépersonnaliser, à le déshumaniser en lui inculquant le labyrinthe, le reniement de sa propre culture historique, le déni de son appartenance sociale, la peur de penser par lui-même. Grosso modo, pour ne pas revenir sur les détails et en omettant la structuration peu idoine des filières, on peut évoquer, par exemple au Bénin, le fait que le droit dit coutumier disparaisse des programmes¹⁹, que le seul économiste ayant réfléchi sur l'économie de la Traite au Bénin ne figure dans aucun programme d'économie²⁰, que la phytothérapie traditionnelle anciennement réputée à l'échelle mondiale soit totalement absente de la formation des médecins, que la formation des agronomes évacue d'emblée les savoirs dits locaux qui, selon Lazare Sèhouéto (2006, pp.127-134), constituent

pendant la principale source de savoirs des paysan(ne)s pauvres et des « petit(e)s » paysan(ne)s, soit 70 à 90 % des producteurs agricoles et plus de 60 % des populations vivant en Afrique au sud du Sahara. Les dysfonctionnements qui interviennent dans la production et la diffusion de ces savoirs constituent des atteintes majeures au système de production agricole des populations et du

¹⁸ Le Nom dans l'àjätádó, une matrice des fragments d'archive, Ed. des Diasporas, 2020, entre autres.

¹⁹ Avec Le nouveau code de la famille.

²⁰ Polanyi analyse une distinction, voire une séparation, entre les institutions politiques et l'économie. Pour lui, les institutions et non des règles universelles de comportement, donnent à la vie économique de chaque société son caractère propre. Processus institué, l'économie doit prendre en compte les modèles institutionnels qui donnent au comportement humain son sens et sa signification sociale. Dans son ouvrage posthume *Dahomey and the slave trade : an analysis of an archaic economy*, Seattle, University of Washington Press, 1966, il décrit la coexistence, au sein d'un même Etat, le Dahomey précolonial, de deux économies : une économie de la traite, exclusivement réservée à la cour royale et une économie populaire au bénéfice exclusif de la population. La population a interdiction de se mêler de la traite et, en dehors de la dîme que lui verse la population, l'Etat ne se mêle point de l'économie sociale. Voir aussi : Karl Polanyi, *Primitive, Archaic, and Modern Economies: Essays of Karl Polanyi*, New York, Anchor Books, 1968.

même coup à l'équilibre alimentaire des pays africains au Sud du Sahara.

Pourtant, dans ce même contexte, certaines élites ont su insuffler des dynamiques parallèles qui, sans sortir de la servitude volontaire globale, tracent des pistes d'expressions locales qui devraient, si le grain ne meurt, aboutir à des poches d'émancipation. Jean-Pierre Guingané fut l'un de ces combattants. Si je n'ai voulu témoigner ici ni de sa vie ni de son œuvre, ce n'est pas seulement parce que je ne les connais que trop peu. Ce n'est pas seulement parce que, comme l'écrit Wilde²¹, « *révéler l'Art en cachant l'artiste, tel est le but de l'Art.* » Ce n'est pas seulement du fait de ma méfiance du culte de la personnalité. C'est surtout parce que le défi qu'il a relevé en tant qu'universitaire africain dans la transmission sociale me semble si colossal qu'il devrait dépasser sa propre personne. Pour moi, ce n'est ni plus ni moins qu'un modèle de passeur.

Edouard Hall (1979, p.217) a eu raison de souligner que :

Normalement, il est impossible de dépasser sa propre culture, sans découvrir d'abord ses principaux axiomes cachés et ses croyances implicites sur ce qu'est la vie et la façon de la vivre, de la concevoir, de l'analyser, d'en parler, de la décrire et de la changer. Parce que les cultures sont des entités systématiques (composées de systèmes associés, dans lesquels chaque élément est en relation fonctionnelle et réciproque avec les autres éléments) qui sont fortement reliées au contexte, il est difficile de les décrire de l'extérieur. Une culture donnée ne peut être comprise simplement en termes de contenu et de parties. Il faut connaître l'agencement des parties en un tout, le fonctionnement des systèmes et des dynamismes principaux et la nature de leurs relations. Et ceci nous mène à un point capital : il est impossible de parler d'une culture uniquement de l'intérieur ou de l'extérieur sans se référer à une autre culture : les personnes qui

²¹ Oscar Wilde, préface à *Portrait de Dorian Gray*, 1891.

possèdent une double culture, ainsi que les situations de contacts culturels, augmentent les occasions de comparaison.

Bien que j'y aie régulièrement séjourné, je ne peux pas prétendre connaître la culture ouagalaise de la fin des années 1980. Mais je viens d'exposer le contexte global. Le contexte local, quant à lui, était empreint d'une révolution anti-impérialiste avortée. Les appréciations de cette révolution varient, comme partout, selon les espérances qu'on a portées sur sa destinée. Et chacune des décisions, chacune des actions, ont été jugées selon les intérêts du moment. J'étais à Ouagadougou par exemple quand Thomas Sankara a heurté la résistance au changement de sa population ainsi que le blocage qui s'ensuit lorsqu'il a voulu mettre en œuvre le nouvel aménagement du territoire. Il est monté sur le Caterpillar lui-même pour le premier tracé qui détruit des taudis compacts appartenant à la notabilité locale, après des mois de sensibilisation et de négociations. Même choqué par la jactance et l'excès de zèle de certains CDR²² – il y a toujours du mauvais grain, quelle que soit la promesse des semences – j'ai trouvé qu'il avait raison. Mais la conséquence immédiate, outre son impopularité naissante, a été l'explosion des loyers d'habitation. Dix ans plus tard, même Sankara déjà mort, Ouagadougou apparaissait déjà comme une ville bien tracée dont la population était fière.

L'autre décision courageuse de cette révolution avortée, c'est le décret de la culture et de l'artisanat comme noyaux du tissu économique et politique. Soit dit en passant, il est remarquable de constater cette propension chez les militaires. Une décennie plus tôt, un autre militaire révolutionnaire du voisinage immédiat, Mathieu Kérékou, avait commencé son Discours-Programme de Politique nouvelle d'Indépendance nationale par

La caractéristique fondamentale et la source première de l'arriération de notre pays est la domination étrangère. L'histoire de cette domination est celle de l'oppression politique, de l'aliénation culturelle, de l'épanouissement des contradictions intertribales et interrégionales.

²² Comité de Défense de la Révolution

Et il ne faut pas oublier que c'est le Général de Gaulle qui dota la France, historiquement, de sa véritable politique culturelle pour la première fois, en inventant un ministère d'État chargé de la culture.

Ici encore, malgré l'avortement de la révolution, « la rectification », comme on disait, une continuité évidente a été notée dans cette politique. Toutefois, si dans l'artisanat le textile a été privilégié, parmi les arts c'est le cinéma qui occupa la place de choix. Ces préférences n'ont pas empêché la naissance et l'émergence d'un théâtre local alimenté, dès le départ, par deux approches qui se veulent contradictoires autour du théâtre-forum avec deux leaders intellectuels : Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré. Une troisième approche, celle d'Amadou Bourou, complétera par la suite le tableau, hors de ce débat.

À titre de comparaison, à Lomé, il n'y avait pas de débat. Le gouvernement avait créé depuis longtemps déjà une troupe nationale au sein de son ministère chargé de la culture et c'est elle qui représentait le Togo partout. Les créations qui n'entraient pas sous sa coupe étaient marginalisées. Mais le débat intellectuel naissant animé par Huenumadji Afan, Togoata Apédo-Amah et autres, portait plus généralement sur la libération de la parole et pas sur le théâtre en particulier malgré les travaux de Togoata sur le concert-party²³. À Kútónu, le théâtre était essentiellement politique, pour ou contre le pouvoir en place, mais sans débat d'école. À Abidjan, divers courants de théories et parfois de pratiques contribuaient à une effervescence : griotique avec Niangoran Porquet, théâtre rituel avec Were Were Liking et Marie Jose Hourantier, didiga avec Zadi Zaourou, se revendiquaient respectivement de l'authenticité africaine de leur expression alors que le koteba²⁴ de Souleymane Koli remplissait toujours les salles et que le département de théâtre de l'université sombrait sous la responsabilité d'un

²³ Les années qui suivirent virent l'émergence d'expressions diverses comme les marionnettes de Danaye, le conte théâtralisé de Zitic, à côté du concert-party. Sur le plan littéraire aussi, des pièces politiques de contestation du régime. Voir Midiohouan et Amouro, « Entre la résignation et le refus, les écrivains togolais sous le régime Eyadema » In *Research on African Literature*, Ohio, 1991.

²⁴ Séance traditionnelle mandingue composée de danses et de discussions, pratiquée généralement à la fin des récoltes.

certain Zadi Grekou dont on a peine à trouver les réalisations. À Bamako, l'effectif de plus en plus pléthorique des comédiens sortis de l'institut national des arts obligeait déjà ceux-ci à se regrouper au sein d'une association pour survivre professionnellement à travers des subventions accordées pour des campagnes de sensibilisation. Le koteba, estampillé théâtre-forum, devint ainsi l'expression incontournable pour tourner dans les campagnes et parler de vaccination, de sida, etc. Quant à Accra, la structure organisationnelle de son université, plus proche de celle d'Ibadan²⁵, avec un département des Arts dont les arts dramatiques ne sont qu'une composante différait de celles des métropoles que je viens d'évoquer, avec une vision plus pragmatique des disciplines, en tout cas conforme aux besoins courants.

Le génie de Jean-Pierre Guingané a été d'avoir capitalisé toute cette expérience environnante pour générer, artificiellement, une concentration d'expressions dramatiques diverses dans une capitale qui n'y était pas forcément disposée même si, par le fait du soutien du gouvernement, la culture du spectacle s'y ancrerait fortement grâce notamment au FESPACO²⁶. Il a ainsi mis en orbite respectivement le FITMO (Festival international de théâtre et de marionnettes de Ouagadougou), le CFRAV (Centre de formation et de recherche en Arts vivants) et l'Espace culturel Gambidi avec ses diverses composantes. Un même projet en trois.

Une telle démarche cohérente de la part d'un universitaire africain est plutôt exceptionnelle, car elle signifie que le projet a été pensé, méthodiquement conçu dans l'intérêt des bénéficiaires même s'il reste l'expression d'une passion. En effet, former des professionnels du théâtre sans théâtre ni représentation n'aurait pas dérangé bon nombre d'entre eux. C'est d'ailleurs toujours le cas dans certaines universités de la région. C'est comme enseigner la chasse aux écureuils entre quatre murs à Kútónu. Il leur suffit de citer des auteurs européens qui ont écrit sur la question. Au contraire, Jean-Pierre Guingané savait qu'il fallait de la matière première : le FITMO lui fournit cette matière dans toute sa diversité. Il savait qu'il lui fallait un

²⁵ Malgré une grande nuance dans les effectifs, Ibadan formait par dizaine d'apprenants là où Accra se contentait régulièrement d'une petite dizaine.

²⁶ Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou.

matériau adéquat et disponible : il l'a créé au sein de l'espace Gambidi. Il savait qu'il lui fallait un soutien pédagogique diversifié : il s'en est entouré, n'hésitant pas à former lui-même certains de ses collaborateurs. Et, au bout du compte, quantitativement, ses propres œuvres occupent une place mineure dans sa programmation. Tout ceci serait normal si ses collègues de la région ne faisaient pas le contraire.

Ainsi, c'est directement et indirectement qu'il a influencé d'autres passions dans cette capitale. Le théâtre y est devenu – je ne prétends pas qu'il soit le seul acteur – un produit culturel courant. Quant à sa digne succession, elle a continué d'assurer avec une détermination et une humilité similaires la régularité fonctionnelle de l'événement, du lieu et de la formation.

Conclusion

Partager sa passion avec la population ambiante, l'inclure parmi les réflexes collectifs pour une longue durée, c'est ce que j'appelle la fabrique de la culture. Car, contrairement à l'éducation qui transmet certaines informations à l'exception d'autres, qui prétend connaître la vertu et veut l'inculquer dans un seul sens, la transmission sociale est régulièrement réciproque : la société transfère des données à l'individu qui en choisit, mais l'individu lui-même est capable d'enrichir la communauté par la suggestion de comportements nouveaux.

Attention ! Je ne suis en train d'idéaliser ni la pratique théâtrale actuelle ni la formation professionnelle en théâtre dans l'espace géographique que je viens d'aborder. Mes réserves, doutes et interrogations demeurent les mêmes depuis très longtemps. Le théâtre amateur n'est-il pas à l'étape actuelle du développement de nos sociétés, finalement plus prometteur ? Que vaut le théâtre sans le discours qu'il libère pour nos sociétés et quel est ce discours ? À qui s'adresse-t-il ? Dans le cadre de la formation, s'il y a deux écoles dans une même ville et que chacune d'elles libère une dizaine de comédiens-nes par an, que deviennent ces derniers en cas de pléthore ? Pourquoi faut-il que lesdites écoles s'alignent sur les programmes

officiels que tout le monde sait défailants ? Toutes ces questions et de nombreuses autres me reviennent constamment, mais je n'ai aucun doute qu'ayant repris le flambeau laissé par le père, les successeurs de Jean-Pierre y répondront.

Si ces questions demeurent, ce qu'il m'a semblé important de souligner dans le présent témoignage, c'est la capacité pour un homme passionné, de bonne foi, de grande intelligence et remarquablement cultivé, de modifier les paradigmes de toute une société lorsque son projet vise l'intérêt général. Mais c'est aussi la preuve d'une bonne intelligence et d'une intégrité morale et intellectuelle de poursuivre l'ouvrage entamé par cet homme dans l'espérance de tisser une nouvelle corde à l'ancienne.

À l'Université, chacun de nous a eu une vingtaine d'enseignants sinon plus. Mais chaque étudiant marque sa prédilection pour l'un d'eux en particulier pour des raisons diverses, par l'exercice de son libre arbitre. Ce lien, de préférence, discret influence par la suite, peu ou prou, les attitudes que nous adoptons. C'est le même genre de lien qui lie l'individu à sa communauté dans le cadre de la transmission sociale. J'ai vu Hamadou Mandé enseigner le théâtre à l'École Internationale de Théâtre du Bénin, dans le cadre d'un partenariat entre ladite école et le CFRAV. Et je l'ai également vu sur scène. Voilà l'essentiel de ce que j'ai voulu exprimer ici.

Références bibliographiques

DONATIEN Alphonse François Marquis de Sade, 1791, *Justine ou les malheurs de la vertu*.

HUENUMADJI Afan, 1988, « Caïphe, le Sanhédrin et les autres », In *Propos scientifique*, Lomé.

HALL Edouard, 1979, « La culture, force irrationnelle », In *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil.

PLATON, *Apologie de Socrate*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Philosophie Volume 3 : version 1.01.

([https://philo-labo.fr/fichiers/Platon%20-%20Apologie%20de%20Socrate%20\(BeQ\).pdf](https://philo-labo.fr/fichiers/Platon%20-%20Apologie%20de%20Socrate%20(BeQ).pdf))

PLATON, 1885, *Le Politique ou de la royauté*, Traduction Dacier et Grou.

POLANYI Karl, 1968, *Primitive, Archaic, and Modern Economies: Essays of Karl Polanyi*, New York, Anchor Books.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à M. De Beaumont*, Édition électronique préparée par Alain Léger (<http://alain-leger.lescigales.org/docs/Rousseau.pdf>)

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1762, *Émile ou de l'éducation* : livre IV
IVSÈHOUÉTO Lazare, 2006/1, « Savoirs agricoles localisés et production vivrière en Afrique subsaharienne », in *Revue internationale des sciences sociales*, n° 187.

WILDE Oscar, 1979, « La culture, force irrationnelle », In *Au-delà de la culture*, Paris, Seuil.

L'éducation dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané : Une pluralité de vues

Jacob Boeyidwende Sanwidi
École Normale Supérieure
Koudougou (Burkina Faso)
jsanwidi@gmail.com

Résumé

La notion d'éducation est perçue diversement dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané. Le présent article a pour objectif d'analyser cette diversité de perception de l'éducation, à travers l'étude de textes dramatiques et de la démarche artistique et esthétique de Jean-Pierre Guingané. Lui-même professeur d'université, dramaturge, metteur en scène et comédien, il s'attribue le rôle de celui qui éveille les consciences à travers une œuvre qui se distingue par une volonté de changer les comportements de son public confronté à de nombreuses questions sociétales. L'attitude des personnages qu'il met en scène laisse transparaître la pluralité de vues que ces derniers ont de l'éducation et de sa place dans la société. En effet, tandis que les uns voient l'éducation formelle comme un véhicule de mobilité sociale et un gage de succès, d'autres la considèrent comme un héritage colonial à abolir ou lui préfèrent une éducation religieuse ou encore celle ancrée dans les valeurs traditionnelles africaines.

Mots clés : éducation, éducation artistique, théâtre, changement de comportement, théâtre d'intervention sociale, théâtre-débats.

Abstract

The notion of education is perceived in different ways in the work of Jean-Pierre Guingané. This article aims to analyze this diversity of perception of education, through the study of dramatic texts and the artistic and aesthetic approach of Jean-Pierre Guingané. He himself, a university professor, playwright, director and actor, assumes the role of the one who awakens consciences through a work that is notable for a desire to change the behavior of his audience confronted with many societal issues. The attitude of the characters he portrays reveals the plurality of views that they have on

education and its place in society. Indeed, while some see formal education as a vehicle for social mobility and a guarantee of success, others see it as a colonial legacy to be abolished or prefer a religious education or one rooted in traditional African values.

Keywords: education, arts education, theater, behavior change, social intervention theater, debate-theater

Introduction

L'éducation, quelle que soit sa forme - formelle, non formelle ou informelle, traditionnelle, religieuse, etc. - joue un rôle prépondérant dans le développement et la socialisation de l'individu. Comme le souligne bien à propos J. Ki-Zerbo (1990, p. 16), « L'éducation, c'est le logiciel central de l'ordinateur qui programme l'avenir des sociétés ». En effet, elle est la voie par laquelle l'individu acquiert un certain nombre de connaissances qui contribuent à son intégration sociale. C'est pourquoi plusieurs acteurs à savoir les théoriciens de l'éducation parmi lesquels nous avons des sociologues, des pédagogues, etc., contribuent aux débats sur le secteur éducatif. Ils sont conscients que l'éducation « en matière de population », comme le remarque A. P. Ouédraogo (1981, p. 4) dans la préface de l'ouvrage *Éducation en matière de population en Haute-Volta*, « s'adresse [...] à toutes les couches sociales ».

Au regard de son utilité indéniable, les artistes de tous ordres, loin de rester en marge de la question éducative, s'y sont fortement impliqués. Dès lors, la question qu'il importe d'élucider pourrait se formuler ainsi : quelle part l'artiste se réserve-t-il dans l'univers éducatif ? Ou, en d'autres termes, que voit l'artiste dans la société quand son œuvre se fait « miroir social » ?

Pour répondre à ce questionnement dans le cadre restreint de cet article portant sur l'écriture dramatique de Jean-Pierre Guingané, nous utiliserons l'approche thématique sous l'angle de la « sociologie du théâtre ». Cette typologie sociologique chère à Jean Duvignaud est définie par Jean-Yves Pidoux (2005, p. 1695) comme « une discipline [qui] étudie le rapport

d'une œuvre textuelle ou scénique à la collectivité humaine, la classe sociale, la mentalité, le moment historique où elle se réalise ». Cette mise en évidence du rapport entre « une œuvre textuelle ou scénique » et la « collectivité humaine » ou « classe sociale » a pu conduire H. Mandé (2018) à produire un article à titre évocateur : « L'éducation artistique en Afrique dans un contexte de globalisation ».

Plusieurs recherches ont été menées dans le domaine éducatif au Burkina Faso. En témoignent ces quelques travaux : *L'économie politique des relations entre l'éducation formelle et l'éducation non formelle : une analyse exploratrice du coût-efficacité à partir du Burkina Faso* de Soungalo Ouédraogo (2010) ; *Analyse critique des politiques éducatives et de développement du Burkina Faso de 1960 à 2012* de Boubakar Savadogo (2013), etc. En revanche, en dehors des travaux portant sur l'éducation de façon générale, il est rare qu'ils abordent cette question en lien avec l'art et précisément avec le théâtre malgré le foisonnement des activités théâtrales comme le souligne J.-C. Ki (1990). L'une des exceptions est le travail de recherche de A. Bühler-Dietrich et H. Mandé (2011) dans leur article intitulé "The artist as educator : the œuvre of Jean-Pierre Guingané", [l'artiste comme éducateur : l'œuvre de Jean-Pierre Guingané]. C'est dans cette veine que se situe le présent article. Il vient élargir du même coup ce champ d'études et fonder son originalité sur l'analyse de la thématique éducative de l'écriture dramatique de cet homme de théâtre, Jean-Pierre Guingané.

Si pour certains, l'art doit être dépourvu de toute fonction morale, utile ou didactique à l'image de l'École parnassienne (l'art pour l'art) ; pour d'autres comme Jean-Pierre Guingané (Théâtre de mœurs), Prosper Kompaoré (Théâtre de participation), etc., l'art doit être au service de la société dans laquelle vit l'artiste.

Ainsi, cette étude se fera sur la base d'un corpus composé de pièces imprimées de l'auteur dramatique. Les pièces retenues sont *Le fou* (1986), *Papa, oublie-moi...* (1990), *Le cri de l'espoir* (1990), *La danseuse de l'eau* suivi de *Zigli le terrible* (2009), *Le baobab merveilleux* (2007). Ce travail de recherche partira de l'auteur et son œuvre, puis sur la contribution de son art

dramatique à l'éducation de la population pour, en dernier ressort, aboutir à la thématique ci-dessus mentionnée suivant la vision des différents personnages concernés.

1. L'homme et son œuvre

Jean-Pierre Guingané (1947-2011), auteur dramatique, est l'une des figures emblématiques du théâtre et la culture au Burkina Faso. Engagé comme professeur de second degré au Lycée municipal de Ouagadougou en 1974, il obtint le grade de Maître-assistant de Lettres modernes chargé du cours de théâtre en 1977 à l'Université de Ouagadougou. « Très actif dès son jeune âge » comme le souligne S. Sanou (2000, p. 94), il est un artiste qui a plusieurs cordes à son arc.

Acteur, metteur en scène, créateur, il est le promoteur du théâtre-débats au Burkina Faso. Le théâtre-débats est une forme du théâtre d'intervention sociale qui met un point d'honneur sur la participation du public. Avec ce « monument » du théâtre burkinabè, « l'écriture théâtrale au Burkina Faso a connu des mutations importantes dans sa forme et/ou dans son contenu » selon H. Mandé (2017, p. 13).

Jean-Pierre Guingané a apporté un nouveau souffle au théâtre burkinabè en faisant appel aux ressources traditionnelles comme il l'a affirmé, lors d'une interview. Il est à « la recherche d'un théâtre inspiré de nos traditions culturelles » (B. Benon, 1990). Par ailleurs initiateur du théâtre-débats, il a créé une troupe théâtrale dénommée Théâtre de la Fraternité qui connut un franc succès au niveau national en remportant le Grand Prix National des Arts et des Lettres et au niveau international en participant au Festival international des francophonies en Limousin.

En clair, le théâtre en tant que facteur de changement social a été utilisé par le dramaturge pour aborder une diversité de sujets. Il a usé d'une démarche artistique qui l'a conduit à utiliser constamment ses créations pour sensibiliser les populations et son public en abordant les questions de l'heure et en donnant la parole à des personnages proéminents tels que ceux du maître coranique, de l'artiste, de l'intellectuel, de Ladji ou encore de l'ancien combattant comme le souligne A. Bissiri (2007). L'écriture dramatique de

cet universitaire et dramaturge de renom aborde plusieurs thématiques dont la violence faite aux femmes, la politique, l'éducation, etc. Compte tenu de l'étendue et de la richesse de ses œuvres scientifiques et littéraires, nous mentionnerons quelques-unes de ses productions à titre illustratif :

- *Théâtre en Haute-Volta, production, structure, diffusion et public* (1977),
- *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso* (1987),
- *Le Théâtre, facteur de développement économique et social* (1999),
- *Le baobab merveilleux. Conte théâtralisé* (2007),
- *La danseuse de l'eau* suivi de *Zigli le terrible* (2009),
- etc.

2. L'art au service de l'éducation

Le concept d'éducation artistique décrite par H. Mandé (2018, p. 29) se subdivise en trois sous points importants : ceux de « l'éducation aux arts, l'éducation par les arts et l'éducation pour les arts ». Dans la présente analyse, nous mettons l'accent sur l'éducation par les arts, ou « l'art est utilisé comme outil pédagogique ou didactique pour favoriser des apprentissages pluriels dans un contexte parfois difficile » toujours selon H. Mandé (2018, p. 29). Selon A. Bamford (2006, p.120), l'éducation artistique est définie comme « [...] l'ensemble des activités qui visent à transmettre un héritage culturel aux jeunes et à leur permettre de créer leur propre langage artistique ».

Toutefois, cette conception de l'éducation artistique a le mérite d'agir puissamment sur l'opinion publique tout en favorisant l'émergence de la classe bourgeoise comme le dénote R. Tarin (1997, p. 501) en ces termes :

Dans les débats sur l'éducation, girondins et jacobins, soucieux de promouvoir la morale bourgeoise et de consolider les vertus civiques du nouveau citoyen, sont convaincus de la puissance de l'art dramatique. [...] il devient la véritable école du peuple.

À contrario, Jean-Pierre Guingané récuse cette volonté de mettre l'art au service d'une élite ou de la bourgeoisie. H. Mandé (2018, p. 29) abonde dans le même sens lorsqu'il affirme : « L'éducation par les arts correspond à l'éducation populaire pour les changements de comportements, le renforcement de compétences transversales et l'amélioration des compétences scolaires ».

Au cours de sa carrière qui a pris fin à sa mort en 2011, il a pu remarquer que, le Burkina Faso comme de nombreux pays africains, sont marqués par des crises et mutations sociétales multiples. L'auteur alors s'est inscrit dans le rôle de l'artiste éducateur pour dépeindre ces réalités. Il va sans dire qu'avec sa profession de professeur d'université, Jean-Pierre Guingané était un éducateur. Il l'était également par son rôle d'auteur dramatique, de comédien, de metteur en scène, de dirigeant de l'Institut International du Théâtre, etc. Il a utilisé son art comme « un moyen de communication privilégié » (J.-P. Guingané (1990b), cité par A. Bissiri (2007, p. 41). H. Mandé (2013) note l'existence de la volonté d'éduquer à travers toutes les œuvres dramatiques de Jean-Pierre Guingané. Ces auteurs notent cependant que le théâtre-débats est l'outil privilégié qu'il a utilisé pour éduquer. Cette démarche esthétique et artistique adoptée par l'auteur lui permet de conscientiser les populations, suivant les objectifs du théâtre d'intervention sociale, face aux « préoccupations urgentes de santé, d'hygiène, d'éducation, de préservation de l'environnement, de promotion de la paix, de protection des droits humains » (H. Mandé, 2013, p. 147).

Jean-Pierre Guingané s'est positionné à travers son rôle d'artiste et d'éducateur comme celui qui a pour mission d'éveiller les consciences et de changer le comportement de son public face aux multiples défis. L'artiste se positionne donc comme celui qui sensibilise les « populations en matière d'accès à la santé, à l'eau, à l'hygiène et à l'assainissement » (H. Mandé, 2018, p.30) et sur bien d'autres problématiques.

Ce rôle d'éducateur des masses transparait dans son œuvre dramatique. Les exemples suivants donnent un aperçu des préoccupations sociétales dont traitaient ses œuvres. *Papa, oublie-moi...* (1990) traite de questions liées aux droits de la mère et de l'enfant. *La grossesse de Koudbi*

(1996) aborde le thème des grossesses précoces et indésirées ainsi que d'autres types de violences subies par la femme au sein de la société. Dans *Le fou* (1986), l'auteur souligne l'importance de l'éducation et dénonce la faiblesse de l'offre éducative et la corruption. *Le cri de l'espoir* (1990) expose les dérives autoritaires et autocratiques dans les sociétés africaines et invite à réfléchir sur les possibles conséquences des injustices sociales. *La musaraigne* (1996) décrit les conséquences des intrigues de palais autour des dictateurs africains. *La savane en transe* (1996), elle, nous livre une description des problèmes sociétaux en Afrique.

3. Le théâtre-débats comme vecteur artistique et esthétique au service de l'éducation

Le théâtre-débats est une forme d'expression dramatique conçue et pratiquée par Jean-Pierre Guingané à partir des années 1980 au Burkina Faso. Sa particularité est qu'il s'inspire en partie du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal d'Amérique latine et s'enracine dans une expression artistique et une esthétique africaine, comme la technique du griot ou du conteur traditionnel. C'est en fait un type de théâtre d'intervention sociale, ou de théâtre pour le développement, qui s'apparente à plusieurs autres types tels que le « théâtre-forum » du dramaturge burkinabè Prosper Kompaoré et le « théâtre utile » tel que pratiqué au Mali (H. Mandé, 2013).

Le principe du théâtre-débats est qu'il est adapté aux besoins du public du point de vue culturel, éthique et du goût, qu'il se monte aisément du point de vue scénographique et qu'il est porteur d'un message appelant au changement positif de comportement (H. Mandé, 2013).

4. Les formes d'éducation dans l'écriture dramatique de Guingané

L'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané, comme nous l'avons mentionné précédemment, est fortement imprimée du sceau de la thématique sociale dont l'éducation. Dans cette thématique éducative transparaissent toutes les dimensions de l'éducation sous sa forme formelle (l'école du Blanc), informelle (hors des quatre murs), traditionnelle africaine (fondée sur

la famille, sur la communauté), religieuse (basée sur les croyances du Livre particulièrement). Ces différentes formes éducatives seront analysées suivant les œuvres ci-dessus retenues pour l'étude.

Dans *Le fou*, J.-P. Guingané (1986) traite de la question de l'accès à l'éducation formelle par les couches les plus défavorisées d'une société où émerge une nouvelle bourgeoisie. Cette pièce évoque l'importance de l'école vue sous plusieurs angles selon les personnages. Ainsi, d'un côté, pour le couple Tinoaga, l'école est le seul chemin de la réussite sociale. Ce qui est perceptible à travers son dialogue au sujet de la scolarisation du seul fils, Parka, qui lui reste après cinq naissances.

Nabou : « Il nous appartient maintenant de faire en sorte qu'il (Parka) ait une éducation, d'en faire un homme. » (p. 14).

Tinoaga lève la nuance sur le terme « homme » : « Oui, mais pas un homme comme son père ! [...] un homme de son temps, un homme qui a réussi ! Pour cela il faut qu'il aille à l'école. » (p.15).

Fort de sa conviction, le couple est plus que jamais décidé à trouver une place à l'école pour son enfant. Cependant, il est très difficile pour les parents pauvres d'obtenir une place, à moins de connaître un professionnel du domaine ou une haute personnalité. Selon Boukary, « il paraît que quand il y a trente places, on trouve cinq cents candidats. » (p. 20) ; et les parents s'alignent pour attendre le lendemain pour un tirage au sort. Les propos qui suivent sont ceux de Tinoaga : « quel que soit le prix, je tiens à faire de Parka un homme. » (p. 15) ; « [...] je tiens tellement à ce qu'il aille à l'école que j'y laisserais ma peau, s'il le faut. » (p. 19).

Tinoaga se met alors à la recherche de personnes qui pourraient l'aider à trouver cette fameuse place. Il se renseigne et sollicite des proches parents, des amis et connaissances. C'est dans cette aventure qu'il sollicite son cousin Valentin, un leader de parti, qui tente de le convaincre que la société a plutôt besoin de prolétaires. Cependant, sa réplique ne souffre d'aucune ambiguïté : « il faut que Parka aille aussi à l'école pour être intellectuel progressiste. » (p. 28). Tinoaga va plus loin jusqu'à interdire

l'accès à son domicile à son cousin Valentin qui refuse de l'aider à trouver une place pour Parka.

De l'autre côté, des personnages éclairés, soit par égoïsme ou par compromission, ne semblent pas accorder une grande importance à la scolarisation des masses. C'est le cas de Bafi qui soutient que tous les enfants ne doivent pas aller à l'école puisque le pays a beaucoup plus besoin de bras valides. Aussi, pour le parti de gauche, certains militants comme Mady et Claude pensent qu'il est de leur rôle de favoriser l'inscription des enfants des masses populaires à l'école tandis que d'autres comme Valentin et Bernadette estiment que ceux-ci devraient rester à l'écart de l'école qualifiée de néocoloniale (p. 53).

En somme, Tinoaga, convaincu de l'importance de l'école pour l'avenir de son unique enfant mais exploité et déçu face à son échec de lui trouver une place, conclut que l'école est à jamais fermée pour eux ; ce qui le pousse à commettre l'irréparable.

Dans la pièce *Papa, oublie-moi...* J.-P. Guingané (1990) évoque aussi bien l'éducation formelle qu'informelle. La pièce traite de l'éducation sous trois formes : l'enseignement religieux, l'éducation reçue à la maison et l'école classique. En effet, pour Maître Moulaye, un maître coranique, l'avenir d'un enfant repose sur son instruction religieuse. C'est ainsi que ses partisans et lui incitent les parents à enrôler leurs enfants à l'école coranique chaque année. Ladji, le personnage principal de la pièce, déclare, sans doute dans une démarche démagogique ceci : « Ce dont il s'agit c'est l'avenir de nos enfants. Aucun enfant sans instruction, ni éducation n'être quoi que ce soit quand il sera grand. » (p. 52).

Par contre, Rasmané, lui, pense que l'éducation peut être acquise à la maison. Il exprime son refus d'envoyer ses enfants à l'école coranique suite à la proposition de Ladji et Moussa : « l'éducation, c'est moi qui la leur (ses enfants) donnerai. » (p. 53).

Sarzan comme Rasmané, conteste l'école coranique qu'il trouve exploiteuse et invite les parents à inscrire leurs enfants dans le système formel pour leur insertion sociale et professionnelle.

Enfin, Mahamoudou se rallie à Sarzan en accusant son père Ladjji :

Quand j'ai eu l'âge d'aller à l'école, tu as refusé de m'y inscrire sous prétexte que l'école gâte les enfants. C'est à force de traîner dans la cour de l'école que le directeur, pris de pitié, m'offrit un coin de banc dans une de ses classes. [...] Tu ne t'es jamais préoccupé de mes fournitures scolaires. [...] Comment pouvais-je réussir dans de si mauvaises conditions d'études ?

(J. -P. Guingané, 1990, p. 71)

Succinctement, bien qu'on trouve trois tendances dans l'œuvre, les pro-école coranique, les pro- école formelle et ceux qui estiment que l'éducation peut être acquise même à la maison, on note néanmoins le désintéressement des parents vis-à-vis de la scolarisation, préférant l'école coranique.

Dans *Le cri de l'espoir*, J.--P. Guingané (1990) aborde la question de l'éducation à travers les canaux tels que la radio et le cinéma. Seulement, pour Zida, il faut mettre les personnes qu'il faut à la place qu'il faut pour que ces canaux puissent pleinement jouer cette fonction d'éducation. Aussi, Zozo a-t-il trouvé "le bâtiment de l'éducation nationale vilain » (p. 11). Ce qui lui a valu un emprisonnement de trois mois.

J.-P. Guingané (2009) révèle, dans *La danseuse de l'eau*, le contraste entre deux formes d'éducation : celle reçue à l'école et celle reçue à la maison. En effet, la vieille N'Gandou accorde beaucoup plus d'importance à l'école de telle sorte qu'elle « usa donc de tout son poids pour que Kira aille à l'école du blanc. » (p. 13). Elle reste convaincue qu'apprendre à lire et à écrire permettrait au petit Kira de conserver les histoires que sa grand-mère N'Gandou lui racontait et surtout perpétuer sa propre histoire de princesse, "fille du roi N'Ganda de Bissakou ».

Par contre, Kira, partageant sa vie entre l'école et chez sa grand-mère, « se rendait compte que le savoir était beaucoup plus du côté de la grand-mère » (p.13). Les récits de la vieille étaient devenus presque des enseignements d'une seconde école pour Kira ; il y apprit presque tout du village de Bissakou : les arbres, les totems, les animaux, les habitants qui « recevaient une éducation de père en fils et de mère en fille [...] » (p. 20). En

résumé, *La danseuse de l'eau*, met en avant la complémentarité de l'éducation familiale et l'éducation formelle.

La question de l'éducation est et demeure au centre des débats sur le développement durable et surtout dans les pays en voie de développement qui cherchent toujours des mobiles pour leur développement. Jean-Pierre Guingané à travers des visions contrariées de l'éducation de ses personnages nous plonge davantage dans un choix difficile auquel est confronté également l'un des personnages principaux dans l'œuvre romanesque de C. H. Kane (1961), *L'aventure ambiguë*. Ainsi le chef des Diallobé affirme :

Si je leur dis d'aller à l'école nouvelle, ils iront en masse. Ils y apprendront toutes les façons de lier du bois au bois que nous ne savons pas. Mais, apprenant, ils oublieront aussi. Ce qu'ils apprendront vaut-il ce qu'ils oublieront ? Je voulais vous demander : peut-on apprendre ceci sans oublier cela, et ce qu'on apprend vaut-il ce qu'on oublie ? [...]. Si je ne dis pas aux Diallobé d'aller à l'école nouvelle, ils n'iront pas. Leurs demeures tomberont en ruine, leurs enfants mourront ou seront réduits en esclavage. La misère s'installera chez eux et leurs cœurs seront pleins de ressentiments.

(C. H. Kane, 1961, p. 45)

Conscient de la perte inestimable des valeurs culturelles africaines, le chef des Diallobé encourage l'inscription des enfants à l'école occidentale, car, a-t-on besoin de le dire, il faut bien qu'ils aillent apprendre « l'art de vaincre sans avoir raison » (C. H. Kane, 1961, p. 48). Et bon nombre d'intellectuels africains ont la pleine mesure de la situation, mais demeurent paradoxalement sceptiques quant au renouveau que prône l'école classique dans une Afrique dont les racines sont en perdition continue. C'est dans cette optique qu'il faut convenir avec Baba Hakim Haïdara et Stanislas Spéro Adotévi, préfaciers de l'œuvre, *Éduquer ou périr* de J. Ki-Zerbo (1990), que le système scolaire en Afrique est « inadapté et élitiste ». Ils renchérissent en ces termes : « Le système éducatif d'aujourd'hui alimente la crise en produisant des inadaptés économiques et sociaux et en dédaignant des pans entiers de la population active » (p. 11). Pourquoi l'Afrique est-elle toujours en

quête de repères dans le domaine éducatif alors qu'elle « a été le premier continent dans l'Histoire où l'alphabétisation et scolarisation furent mises en œuvre » ? (Ki-Zerbo, 1990, p. 19).

Difficile de répondre à cette question, mais des actions ont été entreprises par certains intellectuels africains à l'image de Jean-Pierre Guingané (le théâtre-débat), de Prosper Kompaoré (le théâtre forum), etc., pour inverser la tendance. Par leur art, ils enseignent et sensibilisent la population en général et la nouvelle génération en particulier.

Jean-Pierre Guingané, puisque c'est de lui qu'il s'agit dans cette étude, est non seulement un dramaturge avisé, eu égard à ses productions littéraires et scientifiques, mais aussi un ambassadeur de la culture burkinabè étant donné que son œuvre, à caractère interpellatif, allie la tradition orale et celle écrite comme l'atteste le titre de cette pièce théâtrale : *Le baobab merveilleux* sous-titrée « *Conte théâtralisé* ».

Le Burkina Faso à l'instar d'autres pays de la sous-région et du monde durement éprouvés par les crises sanitaires et sécuritaires, a un système éducatif caractérisé par une hausse de l'incivisme et de la délinquance juvénile comme le montrent les récents événements causés par des manifestations d'élèves au cours de l'année scolaire 2020-2021 (K. Traoré, 2021). Face à cette crise de l'éducation, il est important d'adapter l'école aux réalités géographiques, historiques et culturelles du pays. C'est l'un des défis du moment, d'où l'intérêt d'étudier l'écriture dramatique de Jean-Pierre Guingané, comme source d'inspiration pour l'amélioration de notre système éducatif. Cependant, l'enracinement de l'école dans les valeurs culturelles africaines dans leur diversité doit d'une part permettre de mieux asseoir sa personnalité sociale et sa modernité et d'autre part évoluer en « préparant le changement dans les perceptions » (Ki-Zerbo, p. 19).

Conclusion

L'éducation est le moteur du développement de toute nation comme le rappelle feu Félix Houphouët Boigny : « D'abord l'éducation, ensuite l'éducation, enfin l'éducation » (Cité par R. Chaudenson et *al.*, 2001, p. 55). Pour ainsi dire que l'éducation est au début et à la fin de toute entreprise humaine. Suivie de l'adjectif artistique, c'est-à-dire l'éducation par le biais des arts, elle met l'art au service de la société et est une véritable école pour le peuple. Elle permet, à travers l'étude de l'écriture dramatique de Jean-Pierre Guingané portant sur la thématique éducative, de comprendre l'importance de l'éducation dans la vie quotidienne : sensibiliser, éduquer, etc.

Néanmoins, l'œuvre théâtrale de Guingané en abordant, entre autres, la thématique de l'éducation a relancé une question qui demeure d'actualité dans la plupart des pays en voie de développement : quel système éducatif pour un avenir prometteur de l'Afrique ?

L'éducation artistique appelle à une responsabilité collective et individuelle. Toutefois, cette éducation dans notre contexte appelle à un retour aux sources culturelles et "pourrait servir de rempart contre l'acculturation et les menaces d'uniformisation culturelle de la mondialisation" selon H. Mandé (2018, p. 32).

Pour parer à tout risque d'unification culturelle résultant de la mondialisation, Jean-Pierre Guingané apporte sa touche au fait théâtral en initiant le théâtre-débats dont il est le concepteur. Il a utilisé cet univers pour interpeller son public sur la préservation des valeurs sociales et culturelles africaines et comme tribune de promotion de la diversité linguistique, culturelle et des formes d'éducation.

Références bibliographiques

- BENON Babou, 1990, « Deux expériences théâtrales », *Littérature du Burkina Faso*, n°101/1990 : pp. 79-81
- BAMFORD Anne, 2006, « L'éducation artistique dans le monde », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, n°42/2006 : pp. 119-130
- BISSIRI Amadou, 2007, "The war veteran in Jean-Pierre Guingané's drama: between social activism and intellectualism" *Tydskrif Vir Letterkunde*, Vol. 44: No. 1, pp. 41-50
- BÜHLER-DIETRICH Annette, MANDÉ Hamadou, 2011, "The artist as educator: the œuvre of Jean-Pierre Guingané", *African Performance Review Vol. 5: No 2*, pp. 78-94
- CHAUDENSON Robert, CALVET Louis-Jean, 2001, *Les langues dans l'espace francophone : de la coexistence au partenariat*, Paris, L'Harmattan, p. 290
- DUVIGNAUD Jean, 1965, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Presses Universitaires de France
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2016, *Le fou*, Ouagadougou, Éditions Découvertes du Burkina
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2009, *La danseuse de l'eau suivi de Zigli le terrible*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/ Découvertes du Burkina
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2007, *Le baobab merveilleux*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/ Découvertes du Burkina
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 1991, *Le cri de l'espoir*, Ouagadougou, Éditions du Théâtre de la Fraternité
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 1990, *Papa, oublie-moi...*, Ouagadougou, UNICEF–Théâtre de la Fraternité
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 1977, *Théâtre en Haute-Volta. Production, structure, diffusion et public*. (Mémoire à l'Université Bordeaux III)

- GUINGANÉ Jean-Pierre, 1987, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*. (Thèse de doctorat à l'Université Bordeaux III)
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 1999, *Le théâtre, facteur de développement économique et social*, Ouagadougou, Action-théâtre
- KANE Cheick Hamidou, 1961, *L'aventure ambiguë*, Paris, Éditions Julliard
- KI-ZERBO Joseph, 1990, *Éduquer ou périr*, Paris, L'Harmattan
- KI Jean Claude, 1990, « Dix ans de théâtre : 1979-1989 », *Littérature du Burkina Faso*, n°101/1990 : pp. 72-76
- MANDÉ Hamadou, 2018, « L'éducation artistique en Afrique dans un contexte de globalisation », *Ingénierie Culturelle*, No. 7, p. 23-39
- MANDÉ Hamadou, 2017, « Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso de 1980 à nos jours », *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature* : Vol. 89 : No. 1, p. 12-38
- MANDÉ Hamadou, 2013, « Théâtre d'intervention sociale, esthétique et marché », *Manuel de formation de spécialistes en administration et politiques culturelles en Afrique*, Maputo, OCPA, pp. 143-152
- OUÉDRAOGO Patoin, 1981, *Éducation en matière de population en Haute-Volta*, Ouagadougou, Imprimerie du Faso
- OUÉDRAOGO Soungalo, 2010, *L'économie politique des relations entre l'éducation formelle et l'éducation non formelle : une analyse exploratrice du coût-efficacité à partir du Burkina Faso*, Niamey, Buco-Edition
- SANOU Salaka, 2000, *La littérature burkinabé : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges, Presses universitaires de Limoges
- SAVADOGO Boubakar, 2013, *Analyse critique des politiques éducatives et de développement du Burkina Faso de 1960 à 2012*. (Étude de cas sur la situation de l'éducation au Burkina Faso de l'agenda post 2015 des Objectifs du millénaire pour le développement et de l'Éducation primaire pour tous)

TARIN René, 1997, « L'éducation par le théâtre sous la Révolution », *Dix-huitième siècle*, n°29/1997 : p. 495-504

TRAORÉ Kader, 2021, « Le plus grand lycée du Faso ferme ses portes, parents et enseignants dans le désarroi », VOA Afrique, *septembre*, [en ligne] <https://www.voafrique.com/a/burkina-faso-le-plus-grand-lyc%C3%A9-du-faso-ferme-ses-portes-parents-et-%C3%A9l%C3%A8ves-en-d%C3%A9sarroi/6217668.html> page consultée le 15 septembre 2021)

L'œuvre de Guingané : Un état d'esprit de marché africain²⁷

Dédjinnaki Romain HOUNZANDJI
Université d'Abomey-Calavi
Abomey-Calavi (Bénin)
drhaumain@gmail.com

Résumé

En mai 2001, à l'occasion d'une conférence-débat qu'il a animée à Montpellier sur « Le marché africain comme espace de communication », Jean-Pierre Guingané en minore la fonction mercantile, estimant qu'il y a « dans le phénomène du marché quelque chose qui dépasse les considérations purement économiques ». Il fait observer que le *phénomène du marché* concourt à l'intégration sociale et constitue, entre autres, un espace de festivals artistiques et esthétiques. Ces fonctions socioculturelles du marché africain traditionnel l'ayant fasciné depuis l'enfance, selon ses propres mots, il n'est pas impossible que cette fascination ait déteint sur les fondements et finalités qui déterminent l'œuvre théâtrale et, plus largement, culturelle produite et laissée à la postérité par Jean-Pierre Guingané. Aussi, y aurait-il quelque intérêt à évaluer la mesure dans laquelle l'état d'esprit du marché africain, auquel l'homme de culture burkinabè a porté un certain intérêt, affecte son œuvre. En s'assignant pour objectif de montrer que cette œuvre culturelle multidimensionnelle concrétise l'état d'esprit du marché africain traditionnel, la présente réflexion postule que le théâtre-débats de même que les événements et infrastructures créés sous l'égide de Guingané satisfont, à l'instar des marchés africains, à des besoins de socialisation et de participation à la dynamique de la vie communautaire. S'inspirant du concept de champ littéraire de Pierre Bourdieu et de la notion de posture littéraire de Jérôme Meizoz, cette étude caractérise sommairement l'état d'esprit du marché africain traditionnel avant de s'investir à analyser sa mise en œuvre dans les produits culturels de ce grand homme de théâtre africain.

Mots-clés : marché africain – FITMO – théâtre-débats – Espace culturel Gambidi – posture littéraire – champ littéraire.

²⁷ Article publié dans les *Annales de l'Université Ouaga I Pr. Joseph Ki-Zerbo*, série A, Vol.027, Décembre 2019

Abstract

In May 2001, during a conference-debate that he hosted in Montpellier on "The African market as a space of communication," Jean-Pierre Guingané downplayed the mercantile function of this space, arguing that there was "in the market phenomenon something that goes beyond purely economic considerations." He points out that the *market phenomenon* contributes to social integration and offers, among other things, a space for artistic and aesthetic festivals. These socio-cultural functions of the traditional African market having, in his own words, fascinated him since childhood, it should not be discarded that this fascination has rubbed off on the foundations and finalities that determine the theatrical and, more broadly, cultural work which Jean-Pierre Guingané has produced and left to posterity. Thus, there is some interest in assessing the extent to which the mood of the African market, to which the Burkinabe man of culture has been interested, affects his work. By aiming to show that this multidimensional cultural work concretizes the state of mind of the traditional African market, this analysis postulates that the theater-debate, as well as the events and infrastructures created under the Guingané umbrella, like African markets, meets the needs of socialization and participation in the dynamics of community life. Under the light of Pierre Bourdieu's concept of literary field and Jérôme Meizoz's notion of literary posture, this study summarily depicts the state of mind of the traditional African market before focusing on how it is staged in the cultural output of this great man of African theater.

Keywords: African market - FITMO - theater-debate - Gambidi cultural space - literary posture - literary field

Introduction

Portée au-delà des frontières du Burkina Faso puis de l'Afrique, la réputation d'homme de culture et de théâtre de Jean-Pierre Guingané fait souvent oublier que cet universitaire est aussi, voire d'abord, un spécialiste de la communication. Défendue en 1987 à Bordeaux III, sa thèse d'État est inscrite dans l'option « Arts et spectacles » de la spécialité « Sciences de l'information et de la communication²⁸ ». L'application des notions et concepts de ce champ disciplinaire à certaines réalités socioculturelles fait alors remarquer à Guingané qu'en Afrique, le marché traditionnel est un espace de communication dont les fonctions débordent largement les seuls enjeux économiques. Il postule et démontre que « dans (les) villages, on va plus souvent au marché qu'on ne croit, sans intention ni de vendre, ni d'acheter » [en ligne] ; on y va plutôt pour contribuer à la mise en œuvre des fonctions socioculturelles du marché et/ou profiter des bénéfices de leur déploiement. Assez stimulant pour l'esprit du chercheur, cet angle d'étude des fonctions du marché africain laisse apparaître globalement que, dans son animation, le marché africain traditionnel est surtout marqué par un état d'esprit bien loin de la seule logique marchande. Au-delà des manifestations de cet état d'esprit dans l'espace physique du marché, il peut se déployer ailleurs et investir d'autres domaines comme celui des produits culturels au sein duquel figure, en bonne place, le *phénomène théâtral* dont s'est passionné l'enseignant-chercheur burkinabè.

Dès lors, on peut légitimement s'interroger sur la mesure dans laquelle l'état d'esprit du marché africain, auquel l'homme de culture burkinabè a porté un certain intérêt, a pu affecter son œuvre artistique et culturelle. Pour répondre à cette interrogation, l'étude prétend que la forme de théâtre d'intervention sociale pratiquée de même que les événements et infrastructures créés sous l'impulsion de Jean-Pierre Guingané satisfont, à l'instar des marchés africains, à des besoins de participation à la dynamique

²⁸ Guingané, J.-P. D. (1987). Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso. Thèse pour le Doctorat d'État ès Sciences de l'Information et de la communication (Option Arts et Spectacles), Université Bordeaux III.

de la vie communautaire. L'objectif est de montrer en quoi l'œuvre culturelle multidimensionnelle de Guingané concrétise l'état d'esprit du marché africain traditionnel à travers certaines fonctions socioculturelles.

Ajustés à l'objet de la présente étude, le concept de champ littéraire et la notion de posture littéraire fondent les bases théoriques et méthodologiques de l'analyse. Pierre Bourdieu (1991, p. 4) conçoit le champ littéraire comme « les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles ». Le champ implique donc des compartiments qui sont occupés par différents acteurs incarnant des rôles dans lesquels ils animent plusieurs sous-champs par leurs contributions à la production de divers biens culturels. À la lumière de ce concept, on comprendra sans doute en quoi la définition de l'état d'esprit du marché africain et l'introduction de certaines de ses fonctions caractéristiques dans la production de certains biens culturels font de Jean-Pierre Guingané un agent qui circule assez librement entre différents sous-champs et rôles. Pour renforcer l'analyse de cette libre circulation à travers les espaces et les rôles constitutifs du champ, l'exploitation d'un avatar de la notion de posture littéraire ne manquera pas de pertinence. En effet, on ne doit pas ignorer que l'application de cette notion « permet d'affiner les interrelations entre l'éthos discursif d'un locuteur et sa position dans un champ (littéraire, politique, religieux), sans en faire un simple reflet, ou les réduire à une relation causale unilatérale ». Jérôme Meizoz [en ligne, s.d.] laisse ainsi entendre que dans une analyse inspirée de la notion de posture d'auteur, il est important de ne pas minorer les influences d'ordre dialectique que l'expression de l'image de soi et la conduite non verbale du locuteur exercent l'une sur l'autre. Sous cet angle, la notion de posture peut permettre d'étudier en quoi l'exposé, par Jean-Pierre Guingané, de sa conception de l'état d'esprit du marché traditionnel – exposé qui ressortit à un éthos discursif collectif des intellectuels africains promoteurs des spécificités de l'identité culturelle de

l’Afrique traditionnelle – associé à ses positions dans le champ littéraire ont nourri son parcours en tant que « producteur culturel²⁹ ».

Encadrée par ces précautions conceptuelles et notionnelles, cette étude partira d’une synopse de certaines fonctions constitutives de l’état d’esprit du marché africain, exposées par Guingané dans ses prises de paroles relatives au marché traditionnel. Posée comme une mise en perspective et un point d’appui, cette synopse ouvrira sur la seconde partie dédiée à une certaine évaluation du déploiement de l’état d’esprit du marché africain traditionnel dans l’œuvre culturelle progressivement construite par cet intellectuel et homme de terrain.

1. Le marché africain traditionnel : un état d’esprit

Dans leurs analyses comme dans les conclusions qui en découlent, plusieurs travaux de recherche contemporains relatifs au marché en Afrique se focalisent sur les marchés urbains dont ils insistent sur le caractère d’espace d’interpénétration des réseaux de production et de distribution de biens et services. La motivation et l’enjeu de cette interpénétration sont inéluctablement imprégnés par un état d’esprit mercantile secondairement prolongé, parfois, par des mobiles d’aménagement et d’urbanisation³⁰.

Dans le paysage de telles analyses qui mettent l’accent sur les fondements et finalités économiques et matérielles du marché en Afrique, Jean-Pierre Guingané fraie la voie à un discours discordant. Il l’élabore aux fins de focaliser les vertus du marché africain traditionnel, non quantifiables en espèces sonnantes et trébuchantes, mais très bénéfiques au renforcement des dynamiques socioculturelles à l’œuvre dans les communautés africaines.

²⁹ Nous empruntons l’expression à Pierre Bourdieu. Dans le prolongement du sens étendu qu’il confère au qualificatif « littéraire », il définit le producteur culturel comme regroupant autant l’écrivain que l’artiste, le philosophe, l’intellectuel et le savant. Chez Bourdieu, le « champ littéraire » désigne donc aussi bien le littéraire proprement dit que l’artistique, l’intellectuel, le scientifique, etc.

³⁰Au sujet de la conjonction des enjeux relevant aussi bien de l’économie que de l’aménagement urbain, on peut utilement consulter : Thierry Paulais, Laurence Wilhelm (2000). *Marchés d’Afrique*. Paris, KARTHALA Editions.

Timidement, Guingané amorce l'élaboration de ce discours, déjà dans sa thèse d'État. Quelques décennies après, il lui donne une allure plus structurée et plus consistante lors de la conférence – déjà évoquée – prononcée en 2001. De ses prises de parole sur la question, on retient que plusieurs fonctions du marché africain traditionnel soulèvent et confirment la nécessité de relativiser, voire de minorer les enjeux économiques au profit des vertus socioculturelles. Les fonctions de communication, de créateur d'une « fiction », d'égalité et de monstration esthétique et artistique, qui font ici l'objet d'un rapide exposé, ont été retenues, non qu'elles soient prépondérantes dans le discours de Guingané, mais parce qu'elles satisfont aux besoins de démonstration qu'implique le protocole de ce sujet de recherche

« C'est au marché que les populations allaient s'informer des nouvelles du pays, des amis, des parents ». Ce constat posé par Jean-Pierre Guingané [en ligne, s.d.] met en lumière l'une des fonctions du marché africain traditionnel, vitale pour la communauté : la fonction communicative. Elle fait envisager le marché comme un espace de transaction de nouvelles. Les informations qui font l'objet de diffusion dans l'espace communicant du marché africain traditionnel sont d'une typologie diversifiée : les nouvelles à caractère individuel, les informations de portée communautaire, les nouvelles gaies ou pénibles et bien d'autres.

À l'échelle individuelle, bien des gens se rendent au marché d'une contrée ou d'une région pour prendre, porter ou confier les nouvelles d'un parent, d'un ami ou d'un allié. En effet, pour des personnes tenues par les liens de famille ou d'amitié, mais vivant dans des agglomérations distantes les unes des autres, le marché de la contrée offre l'occasion de rencontrer personnellement un proche pour l'informer d'une situation ou de confier, pour lui, les nouvelles à un usager du marché qui le connaît.

Certaines nouvelles à envergure communautaire se diffusent également dans l'espace du marché africain traditionnel. Lorsque le chef d'une communauté veut communiquer avec ses membres généralement dispersés sur différents espaces géographiques, il sollicite l'appui du chef du

marché qui s'associe les services d'un crieur public pour diffuser la nouvelle. Même s'ils n'en sont pas tous la cible, ceux qui sont venus au marché deviennent alors récepteurs effectifs de cette nouvelle dont ils assurent la propagation au-delà du jour et de l'espace du marché ; ce mécanisme permet de toucher le plus grand nombre possible de personnes concernées.

Les nouvelles gaies ou pénibles constituent d'autres types d'informations pour lesquelles le marché africain traditionnel sert d'espace de diffusion. Ces nouvelles ont généralement des implications « juridiques » et, quoique parfois liées à la vie d'un ou de quelques individus seulement, elles méritent d'être publiées dans les registres immatériels du journal officiel que devient alors le marché. Il peut s'agir d'un mariage, du décès d'un notable... Guingané rapporte que chez les Turka³¹, l'acte de mariage est publié par une pratique qui consiste, pour un des amis du marié, à le porter sur les épaules et à faire le tour du marché. Lorsque les Mossé sont endeuillés de la disparition d'un ancien ou d'un notable, on fait faire au cortège funèbre trois tours du marché à l'occasion des funérailles. Dans les deux cas, ceux qui étaient encore ignorants de la nouvelle l'apprennent, soit directement puisqu'ils sont venus au marché, soit par les soins d'un témoin qui rapporte ce qu'il a appris au marché.

À l'évidence, l'observation attentive de faits et actes non marchands, qui s'insèrent, généralement sans encombre, dans l'animation du marché traditionnel fonde la fonction communicative que Guingané lui découvre. Le marché apparaît aux yeux de l'universitaire burkinabè comme un centre de transactions de la denrée qu'est l'information. Il est entendu que ces transactions ne sont imprégnées d'aucune logique marchande : les seuls enjeux étant de l'ordre de la contribution au fonctionnement harmonieux de la communauté.

³¹ Les Turka forment une communauté ethnique de la province de Comoé. On les retrouve principalement dans la ville de Banfora et les villages environnants.

La fonction de socialisation et d'instauration d'une fiction d'égalité est une autre dimension importante de cette contribution. À ce sujet, Jean-Pierre Guingané [en ligne, s.d.] trouve que le marché

visé à briser la solitude, signe d'une associabilité, et à donner à chaque individu la possibilité de nouer les contacts les plus divers avec les autres membres de la communauté. C'est donc surtout un espace de communication intense où chacun peut assumer, au contact des autres, la plénitude de son humanité, parce que tout seul, on se déshumanise. Ce n'est qu'au contact des autres qu'on s'épanouit, qu'on épanouit son humanité.

Le marché offre donc à l'individu la possibilité de dépasser ses propres limites puisqu'il trouve, dans cet espace social, des occasions et des mécanismes qui non seulement le sortent de chez lui, mais surtout le sortent de lui-même et l'ouvrent aux autres. Le marché apparaît de ce fait comme un microcosme qui favorise chez l'individu l'apprentissage du code social et de la relation à autrui. D'un autre point de vue, ce lieu de rencontre est un espace d'effacement des différences d'autant qu'il assure une interpénétration des catégories sociales. Tout le monde va au marché et l'anime : nantis et moins nantis, enfants et adultes, femmes et hommes, gens bien portants et malades. Le marché est ainsi revêtu du caractère du bien humain du monde africain traditionnel le mieux partagé, car il réalise, à chaque fois qu'il s'anime, un effet de dilution des clivages, un heureux brassage où chacun, débarrassé de ses complexes, côtoie l'autre comme un égal acteur de la scène marchande.

Parmi celles que définit Guingané, une troisième fonction du marché africain traditionnel intéresse la présente étude : la fonction de mise en relief de certaines valeurs et produits culturels. En effet, d'ordre culturel ou plus spécifiquement artistique, plusieurs produits et valeurs trouvent dans le marché africain traditionnel un espace de monstration et de diffusion. Chez les Kassena³², une illustration caractéristique de cette fonction est rapportée par l'universitaire burkinabè (1987, pp. 213bis-214) :

³² Groupe ethnique aux origines quelque peu discutées, les Kassena se retrouvent au Sud du Burkina Faso.

Les cérémonies (de mariage) sont plus populaires et **spectaculaires**³³. [...] Le jeune homme et la jeune fille conviennent du jour du marché où aura lieu l'enlèvement (de la fiancée), et chacun de son côté se prépare. La fiancée apprête un trousseau, ameute toutes ses amies qui devront l'accompagner au marché. Le fiancé de son côté mobilise ses parents et amis et ensemble, ils se rendent aussi au marché. Le groupe du fiancé guette celui de la fiancée. Au moment où il estime avoir le plus de chance de succès, il enlève la fille et le baluchon de son trousseau. Les jeunes filles tentent d'empêcher l'enlèvement de la fiancée. Un combat, parfois rude, s'engage ainsi sous les yeux de tous ceux qui sont présents au marché. Les garçons, parce qu'ils sont plus forts, finissent toujours par l'emporter : ils emmènent la jeune fille et son trousseau au domicile du fiancé.

L'enlèvement factice de la fiancée prête pour le mariage est le sujet de cet épisode de l'action du mariage traditionnel chez les Kassena. Guingané en infère que le marché fonctionne, à l'occasion, comme un lieu de théâtralisation de certains faits culturels au point d'acquérir, dès lors, le statut d'espace scénique pour des comédiens de circonstance. À cette illustration, on peut ajouter une autre, relative à l'art vestimentaire. Il s'exhibe au marché dans sa variété et la gent féminine en est le meilleur agent. Pour se rendre au marché, la femme veille non seulement à ses parures, mais accorde son style vestimentaire à son statut matrimonial de jeune fille célibataire, de femme divorcée en quête d'un nouveau mari ou de femme mariée. Pour tout dire, le marché africain traditionnel occasionne un festival artistique où se déploient « les meilleures expressions, les plus vivantes de la culture » (Guingané, en ligne, s.d.).

Tout bien considéré, plusieurs fonctions déterminent ce que nous désignons par *état d'esprit du marché africain traditionnel*. Jean-Pierre Guingané les a progressivement définies. Les trois fonctions : de communication, d'effet d'effacement des différenciations sociales et de théâtralisation des faits et produits culturels confirment que, dans l'état d'esprit du marché africain traditionnel, la logique marchande devient tout à fait mineure face aux enjeux d'ordre socioculturel que concentrent ce lieu et

³³ C'est nous qui soulignons.

ce moment de rencontres. En se chargeant de la conceptualisation d'une vision du monde relative au marché africain traditionnel, l'universitaire burkinabè adopte une position précise dans le champ des intellectuels producteurs de savoirs sur l'univers africain et ses réalités spécifiques. Son discours sur le marché est, sinon une contestation, du moins une mise en garde contre tout transfert et toute application mécanique des schèmes classiques des sciences sociales et économiques occidentales à la réalité du marché dans l'Afrique traditionnelle. La précision et la profondeur avec lesquelles Jean-Pierre Guingané analyse l'état d'esprit du marché africain traditionnel situent bien, dans le champ de l'élaboration des savoirs, sa position d'observateur et d'analyste non extraverti et sans *a priori*. La fierté qu'il tire de cette position n'a d'égale que la fascination exercée sur lui, depuis l'enfance par les fonctions non économiques du marché africain traditionnel. Pour conforter cette fierté, il ne s'est pas figé définitivement dans cette seule position. Il a également occupé le rôle de producteur de biens culturels. De là, il a réalisé une sorte de praxis de ce que ses recherches et analyses d'universitaire lui ont permis de théoriser à propos des enjeux non marchands du marché africain traditionnel.

2. Guingané, producteur et « marchand » culturels

Pour examiner comment l'état d'esprit du marché africain traditionnel imprègne l'œuvre théâtrale et, plus largement, culturelle au cœur de laquelle Guingané s'est retrouvé fortement impliqué, deux entrées de ses produits culturels se présentent comme de bons terrains d'investigation : l'esthétique du théâtre-débats d'une part et, de l'autre, la création d'événements et d'infrastructures culturels.

2.1. Le théâtre-débats : une foire aux idées démocratisée

Forme spécifique du théâtre d'intervention sociale ou théâtre pour le développement, une pièce de théâtre-débats présente une structure ternaire : le prologue, la fable et l'épilogue. Le motif de la fête perturbée est caractéristique du prologue à la fin duquel intervient le personnage de Joé l'Artiste. La sagesse qu'il a accumulée au fil de ses nombreux voyages fait de lui le détenteur de la solution au problème qui a surgi. Sous son égide

alors, les comédiens jouent la fable. Joé l'Artiste orchestre également l'épilogue ou le débat avec les spectateurs à qui il fournit des éléments susceptibles de nourrir la réflexion au-delà du *hic et nunc* caractéristique du spectacle de théâtre.

Une analyse de l'esthétique du théâtre-débats, surtout dans sa réalisation spectaculaire, établit que

l'intérêt de la mise en scène des pièces-débats est double en ce sens qu'elle permet de déployer, sur la scène, à la fois la dimension esthétique totalisante et l'esthétique participative du théâtre-débats. En tant que spectacle total, le théâtre-débats réunit sur la scène plusieurs arts tels que la musique, les chants, la danse, la gestuelle et la parole dans ses fonctions communicationnelles. Sur le plan de l'esthétique de la participation, tout comme dans le théâtre pour le développement, il interpelle constamment le public et l'associe au spectacle en lui faisant prolonger celui-ci par l'épilogue-débats au cours duquel les spectateurs interviennent librement pour dire leur avis ou faire reprendre des séquences de la fable.

Cette analyse de Médéhounon (2010, p. 217) est, sans préméditation du reste, une irréfragable mise en perspective des empreintes de l'état d'esprit du marché africain traditionnel dans les textes spectaculaires du théâtre-débats. La fonction d'exhibition ou de parade de produits artistiques et culturels imprègne évidemment chaque spectacle de cette forme spécifique du théâtre d'intervention sociale créée et promue par Jean-Pierre Guingané. La représentation de chaque pièce de théâtre-débats établit la scène comme une galerie marchande où sont exhibés plusieurs produits artistiques. Le public, venu assister à un spectacle de théâtre ne profite pas que de la représentation d'une action jouée par des acteurs incarnant des rôles. Le protocole de mise en scène greffe à ce qui relève spécifiquement de la performance dramatique un florilège de produits des autres arts de la scène comme la musique, la danse et la chorégraphie. Chaque pièce de théâtre-débats est, pour tout dire, une épiphanie scénique qui confère à chaque représentation toute l'allure d'un festival de produits d'arts vivants, une scène ou un marché d'exposition de différents produits culturels.

Par ailleurs, pour conforter l'idée que la pratique théâtrale, surtout la sienne, qui s'informe de l'esthétique du théâtre-débats, corrobore à perfection l'état d'esprit du marché africain traditionnel et s'y adapte, Jean-Pierre Guingané a initié, avec ses comédiens du Théâtre de la Fraternité, des représentations théâtrales dans des marchés de localités éloignées des centres urbains. Avec, entre autres spectacles-phares, *Femmes, prenons notre place*, l'expérience a eu cours, pendant les décennies 1990 et 2000, dans plusieurs marchés dont ceux de Di, commune de Tougan, de Djibasso dans la commune du même nom, de Loanga, commune de Tenkodogo, de Bomborokuy et de Bondigui dans la commune de Dédougou. À l'occasion de ces représentations, le bus qui transporte les comédiens sert de coulisses que jouxte une scène de fortune autour de laquelle s'attroupent progressivement les spectateurs. Lorsque la représentation est lancée, les activités classiques de marchandage et d'achat/vente tournent au ralenti et le spectacle acquiert, surtout à la phase de l'épilogue, le statut d'une espèce de produit marchand au cœur d'échanges et de transactions qui s'opèrent sans bourse délier. C'est que déjà, dans l'esthétique du théâtre-débats, l'épilogue se présente comme le moment où se tient une sorte de foire aux idées. Et le fait de jouer ce type de spectacle en plein marché amplifie les proportions et la portée de cette foire atypique. En effet, les spectateurs participent non seulement au débat orchestré par Joé l'Artiste à la fin du spectacle, mais le prolongent autour des étals pour le reste des heures pendant lesquelles le marché reprend sa belle animation après la représentation. Toujours par l'épilogue et surtout quand le Théâtre de la Fraternité se produit dans un marché, le spectacle de théâtre-débats accomplit une autre fonction caractéristique de l'état d'esprit du marché africain traditionnel : l'effacement des différenciations sociales. Les sujets qui motivent le débat sont fédérateurs de diverses sensibilités sociales. La question des droits de la femme dans l'Afrique traditionnelle intéresse les femmes en même temps qu'elle interpelle les hommes sur leur devoir de coopérer au respect de ces droits afin de contribuer au bien-être du corps social. Axé sur la propagation du Sida au sein de la couche juvénile et la prise en charge des séropositifs, le

débat suscité par la fable de *Virus au lycée*³⁴ implique autant les jeunes que les adultes, formateurs et parents. À l'évidence, par le choix des sujets, le théâtre-débats transcende les cloisons sociales. En outre, puisqu'aucun critère sélectif ne préside à la présence des spectateurs et compte tenu de la procédure immédiate de déclenchement du débat par Joé l'Artiste, les discussions consécutives à la représentation de la fable sont totalement inclusives surtout quand le public est celui de l'espace *sociopolitique* du marché africain traditionnel. Avec un tel public, on réalise une démocratisation certaine du pouvoir d'exercer la réflexion, de l'aptitude à prendre part à des débats publics sur les questions d'intérêt commun dont l'enjeu décisif est la survie et/ou l'harmonie de la communauté.

Au final, la représentation d'une pièce de théâtre-débats concrétise, au moins pendant le temps du spectacle, un effet de gommage des clivages sociaux, elle s'offre comme un vrai espace d'échanges où les membres de la communauté communiquent entre eux d'égal à égal. Il reste à préciser qu'à la différence de l'état d'esprit du marché africain qui fait prendre ou porter des nouvelles sur n'importe quel sujet, les transactions d'idées se font autour d'une problématique bien précise, celle de la pièce. Cette délimitation du sujet qui alimente la discussion relève de la touche spécifique apportée par Jean-Pierre Guingané à cette culture du débat à bâtons rompus ou de l'arbre à palabres. Sans perdre sa forme substantielle, cette culture s'accomplit dans le refus de la dispersion au profit de la mobilisation des intelligences et de la réflexion autour d'un seul sujet qui est alors soumis à une implacable dissertation susceptible de déboucher sur des conclusions et résolutions porteuses pour la communauté. L'esthétique du théâtre-débats en acquiert donc son caractère d'une foire aux idées démocratisées.

Ce caractère imprime également ses marques aux rencontres et infrastructures culturelles initiées par Jean-Pierre Guingané. On peut notamment penser au Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO) et à l'Espace Culturel Gambidi.

³⁴ Jean-Pierre Guingané, *Virus au lycée*, création de décembre 2004 à Ouagadougou.

2.2. Le FITMO et l'Espace Culturel Gambidi : marché itinérant et totalisant

En 1989, l'Union des Ensembles Dramatiques de Ouagadougou (UNEDO) et le Centre Burkinabè de l'Institut International de Théâtre (CB-IIT) décident de créer un Festival qui prendra le nom de FITMO. Depuis lors, ce qui est devenu une biennale accueillie, à chaque édition, plusieurs troupes et compagnies de théâtre et de marionnettes, sélectionnées de partout dans le monde en fonction de la qualité artistique et de l'originalité des spectacles qu'elles proposent. Pour être, en 1989, président et secrétaire général respectifs de l'UNEDO et du CB-IIT, Jean-Pierre Guingané se retrouve à la tête du Festival qu'il dirige pendant de nombreuses années. Dès lors, on peut à peine contester que le FITMO apparaisse comme une entrée majeure du patrimoine artistique et culturel laissé par Guingané à la postérité.

Et, autant que l'esthétique du théâtre-débats, ce Festival s'inscrit dans l'état d'esprit du marché africain traditionnel. Entre les lignes, la synthèse que Christine Douxami [en ligne, s.d.] fait de la onzième édition tenue en 2007 en est un indicateur certain :

Le festival compta cette année onze troupes de théâtre, sept de marionnettes, deux groupes de conteurs, treize de musique et sept compagnies de danse, sans compter deux expositions d'art plastique et diverses projections de cinéma. Neuf nationalités étaient représentées : La Guinée Conakry, le Niger, le Congo, la République Démocratique du Congo, le Bénin, l'Haïti, le Togo, le Burkina Faso et la France.

Cette synthèse engage à affirmer sans détour que le FITMO est un beau petit marché des arts. En effet, à l'instar de la fonction artistique qui fait du marché africain un lieu de rencontre et d'expression de différentes formes artistiques muettes ou vivantes, le FITMO est devenu, au fil de ses éditions successives, un événement convoyeur de produits dont la variété n'a d'égale que les différents domaines artistiques desquels ils proviennent : le théâtre, bien sûr, mais aussi le cinéma, les arts plastiques, les arts oratoires, la littérature écrite... Le FITMO n'est donc qu'un bon prétexte pour occasionner un déploiement de produits culturels qui débordent largement les champs

restreints du théâtre et des marionnettes. De même, les débats que les professionnels et autres experts organisent au sujet des spectacles rappellent la fonction communicative du marché africain traditionnel à la différence que, sur le Festival, les nouvelles et les idées qui sont partagées concernent, non le « trantran » des individus venus de divers horizons, mais la vie culturelle et sociopolitique. D'ailleurs, ces nouvelles et idées transcendent les spécificités artistiques, culturelles et sociopolitiques du pays d'origine de chaque festivalier pour permettre, par leur interpénétration et leurs interactions, d'envisager les contours de la dynamique de la vie théâtrale et culturelle de certains ensembles régionaux intra ou intercontinentaux.

Le FITMO a si bien intégré cette conception de la mise en place d'une dynamique régionale que ses organisateurs ont étendu les manifestations du Festival à d'autres pays de la sous-région ouest-africaine. Au départ de cette extension hors des frontières géographiques du Burkina Faso en 2010, le Mali et le Niger ont été positionnés sur le circuit de diffusion *extra muros* des produits du FITMO. Au Mali, Guingané a confié la coordination locale du FITMO à l'Ensemble Artistique Duga de Catherine Koné alors qu'au Niger la Compagnie Koykoyo de Cheick Ahmadou Kotondi lui a servi de point d'appui. Ce circuit de diffusion qui continue de s'étendre compte, en 2017, en plus du Burkina Faso, quatre pays : la Côte-d'Ivoire, le Mali, le Niger, et le Togo. À cette expérience se greffe désormais une autre initiative, née à l'occasion de la 16^e édition et dénommée la « Route des Arts ». Elle consiste, pour chacun des pays qui accueillent successivement les manifestations d'une même édition du Festival, à mettre en lien une ou deux ville(s) de son propre territoire avec des villes des autres pays³⁵. Aussi, comme le précise Hamadou Mandé cité par Somé [en ligne, s.d.], au cours du Festival, mais surtout dans l'entre-deux-festival,

³⁵ « Conformément à sa tradition, le FITMO innove également au cours de cette édition par le tracé d'un circuit dénommé " La Route des Arts " qui reliera les villes de Ouaga, Bobo-Dioulasso (Burkina Faso), Ségou, Bamako (Mali), Katiola, Abidjan (Côte-d'Ivoire), Lomé Dapaong (Togo), Niamey (Niger) », extrait de « Mot de bienvenue des directeurs » dans Livret programme du Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou (FITMO), 2017, p. 4.

les créations qui se feront chaque jour (peuvent-elles) emprunter ce circuit, parce que chacune des étapes constitue un cadre de distribution permanent et de diffusion de spectacles. On n'aura pas besoin d'attendre chaque deux ans pour prendre le circuit.

À l'analyse, la constitution d'un réseau qui assure l'expansion de l'événement dans la sous-région ouest-africaine et la densification de ce réseau par la mise en place de la « Route des Arts » instaure un marché, entendu comme lieu et moment de rencontre dont le FITMO amplifie les proportions en élargissant ses dimensions au-delà des limites de quelques villages voisins que réunit habituellement un marché africain traditionnel. Par ailleurs, ce marché enrichit d'une dimension nouvelle l'état d'esprit de marché africain d'autant que, par sa *dé-centralisation* de Ouagadougou, le FITMO introduit alors les festivaliers dans l'élan d'un marché itinérant qui s'anime de pays en pays et, à l'intérieur d'un même pays, tout le long de la « Route des Arts ».

À côté du complexe d'événements artistiques et culturels que constitue le FITMO, il y a un autre complexe, celui-là infrastructurel dont la configuration et les fonctions ne sont pas moins en lien avec celles du marché africain traditionnel : l'Espace Culturel Gambidi.

L'Espace Culturel Gambidi (ECG) est créé en février 1996. Le quart de siècle désormais bouclé, il est passé, entre autres, par deux étapes importantes en 2001 et en 2003, années respectives de création, en son sein, de Radio Gambidi et du Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV). L'Espace en est alors devenu un véritable organisme culturel.

Il accueille des rencontres entre professionnels des arts, mais dispose aussi d'infrastructures qui servent de cadre de créations, de productions, de diffusion et d'animations artistiques et culturelles. Presque toutes les fonctions de l'état d'esprit du marché africain traditionnel s'actualisent à travers l'organisation de l'ECG et les activités qu'il accueille. Sa grande salle Sony Labou Tansi se prête à des représentations théâtrales autant qu'à des projections cinématographiques et autres spectacles de contes, danses contemporaines et traditionnelles, musique, slam... Manifestement, l'ECG

est investi des attributs du marché africain traditionnel en tant que celui-ci se prête à l'expression directe ou détournée de plusieurs formes et produits artistiques. Cette présence plurielle de producteurs et de produits culturels que réalise l'ECG décloisonne quelque peu les métiers, les secteurs et les pratiques artistiques et opère une *con-fusion* semblable à la communion que le marché africain traditionnel réalise pendant son animation entre différentes catégories socioprofessionnelles.

Cette communion s'accomplit également dans les émissions de la Radio Gambidi qui, sans sous-estimer son rôle de médiation des événements culturels programmés à l'ECG, s'offre aux artistes et au public, hommes et femmes, jeunes et anciens, locuteurs du français ou des langues nationales, comme un outil pour exprimer leur pensée sur des questions diverses dans une logique communautaire du donner et du recevoir. Cette même logique commande dans une certaine mesure la mise en place du Centre de Formation et de Recherche en Arts Vivants (CFRAV). Avec ses trois départements que sont les arts dramatiques, les arts chorégraphiques et les arts musicaux, le CFRAV propose différents types de formation continue sous forme d'ateliers intensifs, diplômants et de formation des formateurs. Il étend l'état d'esprit du marché africain à une dimension nouvelle, celle de la formation formelle, focalisée sur l'acquisition de compétences susceptibles d'accroître la qualité des produits culturels diffusables sur le marché des arts.

D'ordre événementiel et infrastructurel, le FITMO et l'Espace Culturel Gambidi sont, de toute évidence, deux entrées importantes de l'œuvre de Guingané grâce auxquelles, en tant que producteur culturel, il atteint une certaine plénitude dans la praxis des fonctions caractéristiques de l'état d'esprit du marché africain. Avec le FITMO qui étend ses tentacules dans la sous-région et l'ECG qui a acquis l'envergure d'un véritable complexe culturel, l'état d'esprit du marché africain déborde ses caractéristiques classiques pour intégrer les aspects de produit culturel itinérant et pédagogique.

Conclusion

L'étude qui s'achève a démontré comment le théâtre-débats, forme de théâtre d'intervention sociale pratiquée par Jean-Pierre Guingané, ajoutée aux événements et infrastructures créées sous son impulsion sont marqués par l'état d'esprit du marché africain traditionnel. Pour ce faire, l'analyse s'est d'abord attachée à caractériser cet état d'esprit avant d'en sonder les marqueurs à travers quelques entrées majeures de l'œuvre culturelle de l'universitaire et homme de théâtre burkinabè.

Plusieurs fonctions dessinent les contours de l'état d'esprit du marché africain traditionnel. L'espace et les actes de communication qui se déploient dans le marché, l'effet d'effacement des lignes de démarcation que son animation réalise autour de sphères sociales différentes et la transformation du marché en une scène d'exhibition et de diffusion de faits et produits culturels très variés sont quelques fonctions caractéristiques de l'état d'esprit du marché africain traditionnel. De l'exposé que Jean-Pierre Guingané donne de celui-ci, il apparaît assez nettement que l'universitaire burkinabè se positionne en intellectuel porté à interroger les réalités africaines de l'intérieur et à en proposer un descriptif qui, dans ses méthodes et outils, ne se laisse pas éblouir par les procédures que la science occidentale a établies pour interroger ses sociétés. Cette position dans le champ de la production conceptuelle est renforcée par la posture de producteur et « marchand » de biens culturels dans laquelle s'est retrouvé l'inventeur de la foire aux idées qu'est le théâtre-débats et la cheville ouvrière de la création du FITMO et de l'Espace Culturel Gambidi, modèles de marchés culturels itinérants et englobant dans l'univers africain des œuvres artistiques. En conférant à ces trois réalisations les atouts non mercantiles du marché africain traditionnel, Jean-Pierre Guingané met en consommation des produits non périssables, dégagés de toute propriété de nuisance à l'être humain dont il s'adresse non pas au corps, mais à l'esprit.

Au final, on s'aperçoit que, dans sa démarche de transfert de l'état d'esprit du marché africain traditionnel dans la sphère de la production et de la diffusion de biens culturels, Guingané ne procède pas mécaniquement. Il

féconde plutôt cette transposition de son statut d'homme de culture polyvalent et de sa vision de ce que doivent être le producteur et les produits culturels : sève vivifiante qui irrigue tout le corps social dans une dynamique où l'offre se tient toujours prête à entrer en dialogue avec la demande, respectée dans ses ancrages et ses spécificités.

Références bibliographiques

BOURDIEU Pierre, 1991, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, pp. 3-46.

BOURDIEU Pierre, 1998, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

DOUXAMI Christine, 2008, « Le Festival International de Théâtre et de Marionnettes de Ouagadougou sous le regard de son fondateur », entretien avec Jean-Pierre Guingané dans *Africultures*, en ligne sur : <http://africultures.com/le-festival-international-de-theatre-et-de-marionnettes-de-ouagadougou-sous-le-regard-de-son-fondateur-7582>, consulté le 27 août 2017.

GUINGANÉ Jean-Pierre Daogo, 1987, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, Thèse pour le Doctorat d'État ès Sciences de l'Information et de la communication (Option Arts et Spectacles), Université Bordeaux III.

GUINGANÉ Jean-Pierre Daogo (s.d.), 2001, « Le marché africain comme espace de communication : place et fonction socioculturelles du marché africain ». Conférence-débat animée le 7 mai 2001 au Centre Lacordaire (Montpellier). Texte transcrit et mis en ligne sur <http://afrique.cauris.free.fr/guingane.html>, consulté le 09 août 2017.

GUINGANÉ Jean-Pierre Daogo, 2004, *Virus au lycée*, Spectacle créé à Ouagadougou.

MÉDÉHOUEGNON Pierre, 2010, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC Éditions.

MEIZOZ Jérôme (s.d.), « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline et Houellebecq) », <http://vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, consulté le 7 septembre 2017.

MEIZOZ, Jérôme, 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, « Érudition ».

PAULAIS, Thierry, WILHELM Laurence, 2000, *Marchés d'Afrique*, Paris, KARTHALA Éditions.

SOMÉ Réveline, 2018, « FITMO 2017, une route des arts à travers les 5 pays », <http://faso24.com/news/fitmo-2017-une-route-des-arts-tracee-a-travers-les-5-pays>, consulté le 18 janvier 2018.

Linéaments anthropologiques et référents dramaturgiques chez Jean-Pierre Guingané

Dramane KONATÉ
Ministère de la Culture, des Arts et du Tourisme
Ouagadougou (Burkina Faso)
icrabf@yahoo.fr

Résumé

Il existe des hommes et des femmes qui sont des modèles dans le cursus de formation culturelle et intellectuelle de la jeunesse. Dans le contexte burkinabè, ces *archétypes sociétaux* sont assez rares, si bien que les nouvelles générations sont en quête de repères, obligés qu'elles sont d'aller puiser dans l'histoire pour faire ressurgir les *référents intemporels* et les *figures atemporelles* qui ont permis de forger la mémoire collective.

Indubitablement, Jean-Pierre Guingané fait partie de cette galaxie d'Hommes de mémoire et des savoirs qui ont efficacement contribué, chacun dans son domaine, à modéliser la *conscience (inter) générationnelle* au Burkina Faso.

Cette esquisse de portrait de l'homme de culture, de théâtre et des savoirs, devrait s'inscrire dans les linéaments d'une biographie. Mais la grandeur de l'homme, son éclectisme, son engagement voulu et résolu au service de la communauté culturelle, ainsi que l'immensité de son œuvre amènent le chercheur à poser un regard sur les linéaments anthropologiques de son être et les référents dramaturgiques de son œuvre.

Mots-clés : archétypes, linéaments, référents, anthropologie, dramaturgie.

Abstract

There are men and women who are models in the course of cultural and intellectual training of young people. In the Burkinabè context, these societal archetypes are quite rare, so much so that the new generations are in search of benchmarks, obliged that they are to go to draw in history to

resurface the timeless referents and the timeless figures which allowed to forge collective memory.

Undoubtedly, Jean-Pierre Guingané is part of this galaxy of men of memory and knowledge who have effectively contributed, each in his field, to modeling (inter) generational consciousness in Burkina Faso.

This sketch of a portrait of the man of culture, theater and knowledge, should be part of the lineaments of a biography. But the greatness of the man, his eclecticism, his willed and resolute commitment to the service of the cultural community, as well as the immensity of his work lead the researcher to take a look at the anthropological lineaments of his being and the dramaturgical referents of his work.

Keywords: archetypes, lineaments, referents, anthropology, dramaturgy.

Introduction

Aborder les *traits structurants* de la personnalité de Jean-Pierre Guingané par les *linéaments anthropologiques* qui caractérisent son être, ainsi que son ancrage dans les *référents dramaturgiques endogènes* comme *exogènes*, paraît une gageure tant l'homme est immense par la pensée et son œuvre.

À l'évidence, l'on pourrait mieux cerner la dimension intégrale de l'homme, à travers la publication des actes du colloque à lui spécifiquement dédiés (2017), de sorte à faire converger les regards sur cette icône du théâtre et de la culture burkinabè qui a marqué des générations.

Aussi, importe-t-il, dans cette esquisse, de revisiter d'une part, le *référent endo-africain* de l'homme par les *linéaments socio-anthropologiques* de sa personnalité, et d'autre part de fixer les incréments dramaturgiques de ses enseignements.

1. Le référent endo-africain

Jean-Pierre Guingané a une relation décomplexée vis-à-vis de la culture dont la définition universellement reconnue est « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. » (UNESCO, 1982, p.1)

1.1. Valeurs anthropologiques africaines

Du grec ancien *anthrôpos* (homme-humain), avec l'affixe *logos* (science), l'anthropologie est une science qui étudie l'être humain et les groupes sociaux sous tous leurs aspects, à la fois physiques et culturels. Dans le cas de la présente réflexion, il s'agit de l'anthropologie culturelle, autrement dit le rapport de Jean-Pierre Guingané à la société et au monde, les linéaments de son être et de sa pensée.

Du point de vue anthroponymique, il y a d'abord les aspects liés à l'identité de l'homme par le (pré) nom qu'il porte : « *Daogo* » fait partie du répertoire des prénoms du terroir bisca, mais qui se trouve être un emprunt du moore (*Raogo*). L'homme se caractérise par sa *juméléité* avec sa sœur, et dans l'onomastique africaine, notamment burkinabè, « *Raogo* » est la désinence du sexe masculin, du garçon, de l'homme.

Cependant, même si étymologiquement « *Daogo* » vient du moore, la correspondance en bisca est *Gandaou*, l'affixe *-daou* étant une troncation vocalique de « *Daogo* », et par dérivation *Gampôkô* est la désinence du féminin (T. S. Tarnagda, 2021, p. 43).

En sémiologie, l'on peut dire que Jean-Pierre Guingané a porté le *signifiant*, sinon le *representemen masculin*, ce qui permet d'induire des choix, pas à relents machistes, mais plutôt fondés sur la construction d'une *personnalité conquérante* au plan psycho-affectif, social et culturel.

Parmi les *traits structurants* de la personnalité de Jean-Pierre Guingané, il y a la plurivalence linguistique. Outre sa langue maternelle qu'est le bissa, l'homme s'exprimait couramment en jula et en moore. Cette *glottophonie* est l'expression même de l'*ancrage endogène* de la personnalité de l'homme, faite de différentes influences tant sur le plan culturel que sociolinguistique.

Au carrefour des faisceaux de *convergences interculturelles*, Jean-Pierre Guingané postule la culture africaine sur les fondements d'une *ontologie d'affranchissement* des carcans civilisationnels, notamment ceux imposés par l'Occident. Sa plume dramaturgique plonge dans l'univers socioculturel africain, comme pour magnifier la tradition ancestrale faite de sociabilité, de loyauté, de courtoisie, de pudeur, etc. Les pièces *Le Fou*, *Le Cri de l'espoir*, en sont une parfaite illustration dans leurs premiers actes, où cet ancrage endogène amène le lecteur (spectateur) à s'imprégner des valeurs endogènes des milieux d'évolution des personnages : Nabou, Tinoaga, Boukary (dans *Le Fou*) ; Zida, Fatou, Séoni et Koalin (dans *Le Cri de l'espoir*).

Jean-Pierre Guingané se pare donc de sa culture, autrement de son identité dans tous ses traits distinctifs. Éclectique, il ne renie pas pour autant l'universalité des valeurs qui fondent l'Humanité, c'est pourquoi l'homme est resté « *poreux à tous les souffles du monde* » pour reprendre le poète Aimé Césaire.

En effet, c'est cette prédisposition de l'homme Guingané qui l'amène à faire siens les *idéaux* et les *incréments poétiques* du mouvement de la Négritude, parce qu'il a voulu vivre sa « *négrité* », son « *africanité* », sa « *burkinité* », sa « *boussanganité*³⁶ ».

³⁶ Les Boussanga ou Bissa sont réputés pour leur propension naturelle à manger des arachides. L'anthropologie culturelle dispose que chez les Bissa, les arachides remplissent la même fonction que la noix de cola, qui fait partie des commodités d'hospitalité et de conversation.

Par ailleurs, la construction du référent culturel chez Jean-Pierre Guingané est à mettre en relation avec le contexte sociohistorique.

1.2. Le défoliant exogène

Joseph Ki-Zerbo a qualifié de *civilisation coca colens* les influences de l'Occident qui ont contribué à aliéner culturellement l'Africain. J-P Guingané, orateur de premier ordre, parlait en Africain, et disposait du charme de la profondeur et de la solidité de ses *référents endogènes* en relation avec le contexte. Pour illustrer la logique implacable dont il fait montre dans son approche des phénomènes socioculturels, et abordant la question de *l'aliénation culturelle* de l'Afrique, Jean-Pierre Guingané indique que « *la colonisation s'est effectuée en trois étapes et par trois stigmates majeurs* » :

Premièrement, face au refus des peuples autochtones de laisser occuper la terre de leurs ancêtres par les *nassarawa*³⁷ [noms donnés aux Blancs] l'armée coloniale se met en branle : c'est la loi du plus fort, « vaincre sans avoir raison ». Et cette triste histoire fut ironiquement brodée par C. H. Kane dans *l'Aventure ambiguë* (1961, p.58) :

...de saisissement, les uns ne combattirent pas. Ils étaient sans passé, donc sans souvenir. Ceux qui débarquaient étaient blancs et frénétiques. On n'avait rien connu de semblable. Le fait s'accomplit avant même qu'on prît conscience de ce qui arrivait. Certains, comme les Diallobé, brandirent leurs boucliers, pointèrent leurs lances ou ajustèrent leurs fusils. On les laissa approcher, puis on fit tonner le canon. Les vaincus ne comprirent pas.

Deuxièmement, toujours selon Jean-Pierre Guingané, la déculturation de l'Afrique s'est poursuivie après l'invasion armée, par la mission évangélicatrice. L'armée coloniale ayant soumis à l'image du djihad du Moyen Âge les autochtones, les missions s'installèrent pour amener les « indigènes » à se convertir et abandonner leurs pratiques culturelles. Ainsi, le culte ancestral et la spiritualité africaine furent abandonnés au profit des valeurs importées. Et pourtant, le philosophe Edgar Morin indique à juste titre que les valeurs endogènes

³⁷ Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens*, 1962.

recèlent de richesses, y compris les religions et mythologies, certaines ignorant les fanatismes des grands monothéismes, préservant la continuité des lignées dans le culte des ancêtres, maintenant l'éthique communautaire, entretenant une relation d'intégration à la nature et au cosmos.

(La Voie, 2011).

Troisièmement, toujours selon Jean-Pierre Guingané, le processus d'acculturation sera parachevé par l'école, créée par les missionnaires, dont le but était l'éducation aux valeurs civilisatrices occidentales : parler le français et éviter son dialecte, renier ses origines en parlant de « ses ancêtres gaulois », acquérir des fragments de culture française, etc. Cette pensée transparaît dans son œuvre *Le Fou* (éd.2016, p.54) où le sulfureux personnage Bernadette, une intellectuelle qui veut se marier à un paysan pour faire corps avec « le peuple », tance vertement ses camarades :

Comment pouvez-vous clamer partout que l'école qui est pratiquée dans notre pays est néocoloniale, qu'elle forme des sujets tarés, déracinés, coupés du peuple et en même temps être les premiers à la rechercher pour les autres ?

En outre, Guingané avait l'habitude de citer C. H. Kane (2013, p.59) en ces termes :

L'école nouvelle participe de la nature du canon et de l'aimant à la fois.

Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint les corps, l'école fascine les âmes. Où le canon a fait un trou de cendre et de mort, et, avant que, moisissure tenace, l'homme parmi les ruines n'ait rejailli, l'école nouvelle installe sa paix. Le matin de la résurrection sera un matin de bénédiction par la vertu apaisante de l'école.

Ce mal nécessaire qu'est l'école occidentale chez Guingané est culturellement supportable même si elle établit une *déchirure existentielle* comme le souligne la Grande Royale, personnage emblématique de l'œuvre de C. H. Kane (Idem, p.56) :

Moi, Grande Royale, je n'aime pas l'école étrangère. Je la déteste. Mon avis est qu'il faut y envoyer nos enfants cependant (...) L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons

et conservons avec soin. Quand ils reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas. Ce que je propose c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre.

Cependant, les fondamentaux de la pensée de Jean-Pierre Guingané se résument en cette parabole qu'il aimait à répéter : « *la clé du futur se trouve dans le passé* ». En d'autres termes, l'on ne peut vivre le présent et se projeter dans le futur sans se référer au passé, à son histoire : savoir d'où nous venons et où nous allons. Cette vérité est d'autant plus universelle que tous les peuples au monde ont su conserver leurs mémoires, actives par intelligence, et proactives par contingence.

Certes, le passé de l'Afrique chez J-P Guingané, repose avant tout sur ces brûlures de l'histoire que sont l'esclavage et la colonisation, mais surtout ce sont ces grands empires et ces valeurs civilisationnelles qui ont fait la gloire et la fierté du continent. Joseph Ki-Zerbo (2010, p.24) rappelle :

Les institutions négro-africaines sont puissamment originales. Elles ont montré de magnifiques facultés d'adaptation. Certaines ont duré plusieurs siècles sans rupture grave en se perfectionnant. C'est ainsi que l'empire Ashanti s'est transformé, de 1765 à 1777 grâce à Osai Kodjo en passant d'une monarchie de type féodal à une monarchie absolue et centralisée, avec des services centraux très élaborés : grands argentiers, services de douane, diplomates, commissaires politiques, chefs militaires.

C'est donc avec fierté que J-P Guingané citait la première constitution connue au monde venant du Mandé, notamment la Charte de Kuru kanfounga, proclamée par Soundiata Keïta en 1235. La légende de Chaka (Zulu), comme contée par Senghor dans sa poésie dramatique (*Éthiopiennes*, 1956) est cette œuvre par laquelle il procède à une véritable pédagogie de l'exaltation du passé glorieux de l'Afrique et de ses hommes valeureux.

2. Le référent dramaturgique

Le théâtre est le *référent artistique* par lequel Jean-Pierre Guingané définit son rapport à l'Homme, à son milieu, au monde. Dans les linéaments de sa pensée dramaturgique, il considère *le monde* comme une vaste scène

de théâtre où chacun vient y jouer son rôle et répond ensuite à l'appel du destin.

Étymologiquement, le mot dramaturgie découle du grec *drama*, désignant l'action. Dans le sens commun du concept, c'est l'art de transformer une histoire, vraie ou imaginaire, en un récit. Au théâtre, la dramaturgie est l'art de la représentation. Le dramaturge compose un récit comportant un ou des personnages, un texte susceptible d'être lu par une tierce personne ou représenté devant un public.

Hormis ses propres textes³⁸ qui pourraient faire chacun l'objet d'une étude intégrale, J-P Guingané trouve sa source d'inspiration dans la tragédie de la Grèce antique et la poésie des chantres de la Négritude que sont Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor.

2.1. La tragédie grecque

Jean-Pierre Guingané fait de la tragédie grecque une référence en matière de composition théâtrale. La tragédie (gr. *tragoedia*, chant du bouc) est une forme théâtralisée de la mythologie ou de l'histoire. C'est un genre littéraire qui se caractérise par de longs récits écrits, joués et chantés. La tragédie grecque est très rigoureuse en matière de dramaturgie par ce triptyque : unité de lieu, unité de temps et unité d'action.

Dans l'Antiquité grecque, Euripide et Sophocle s'illustrent dans le genre tragique, et Jean-Pierre Guingané articule sa pédagogie théâtrale autour de ces deux grands auteurs.

Eschyle (525- 456 av. J.-C.), précurseur de la tragédie antique, écrit 90 tragédies, dont 7 livres seulement parviendront à la postérité. L'essentiel de ses œuvres porte sur les *légendes* thébaines et les exploits des guerres médiques. *Prométhée enchaîné* est la plus illustrative.

En substance, du grec Promêtheia, (prévoyance), le héros est de la descendance des Titans. Son frère Atlas, qui s'est révolté contre les

³⁸ Une dizaine à succès dont les plus emblématiques sont : *Le Fou* (1986) ; *Papa, oublie-moi* (1990) ; *Le Cri de l'Espoir* (1990) ; *La Musaraigne* (1992) ; *La Savane en transe* (1996), etc.

Olympiens, fut puni par Zeus à porter l'univers sur ses épaules. « La séparation d'avec l'emprise des divinités devrait donc se faire à l'amiable. Prométhée est chargé de procéder au rituel sacrificiel. Il fait immoler un bœuf gras dont il réserve la bonne chair aux hommes. Zeus ayant découvert la supercherie, prive les mortels de feu pour cuire leur viande. Mais Prométhée intervient à nouveau et dérobe le feu dont seul Zeus est détenteur pour le remettre aux hommes : « Voilà mon œuvre. Et de même les trésors que la terre cache aux humains, bronze, fer, or et argent, quel autre les leur a donc révélés avant moi ? Personne » (J. Desautels, 1988).

À l'évidence, toutes les sociétés ont connu le feu, depuis celles primitives, mais la pédagogie sur cette tragédie, voire l'enseignement de Jean-Pierre Guingané paraphrasant Hegel est que *rien* de grand ne peut se faire en ce bas monde sans un minimum de folie !

Par ailleurs, Jean-Pierre Guingané trouve en Sophocle (495-406 av. J.-C.) le plus illustre des poètes tragiques grecs. Celui-ci écrit 120 tragédies, dont *Œdipe Roi* et *Antigone*.

En substance, Œdipe est présenté comme le héros de Thèbes. Fils de Laïos, roi de Thèbes, et de Jocaste, Œdipe, selon les prédictions de l'oracle fera un parricide doublé d'un acte incestueux parce qu'il épousera sa mère après avoir tué son père. Laïos à la naissance de l'enfant, perce ses chevilles (pied enflé, origine du mot Œdipe en grec). Mais le destin s'accomplit, Œdipe se crève alors les yeux et s'en va mendier, tenu par la main par sa fille Antigone (...) Rebelle, Antigone sera la première femme à se révolter contre la raison d'État. Fille issue de l'inceste entre Œdipe (roi-fils) et Jocaste (reine-mère), Antigone s'oppose à un édit royal promulgué par Créon le monarque dictateur de Thèbes (D. Konaté, 2012 b p.177-190).

L'on pourrait retrouver cette tragédie, mais à consonance africaine, dans Papa, oublie-moi... (1990) de Jean-Pierre Guingané. Cette fois-ci, le fils (Mahamadou) tue le père (Ladji) dans sa conscience, et en retour, demande au père de l'oublier à jamais ! Tel que présenté, l'oubli d'un père vis-a-vis de son fils s'assimile à un « enterrement vivant » d'un être cher. Et

c'est Mahamadou qui fait ce rapprochement avec le père œdipien (Le Fou, p.72) :

...Aie donc le courage de ce personnage [d'un film que j'ai vu] et crève-toi les yeux !

Aussi, l'enseignement de Jean-Pierre Guingané, tiré des œuvres de Sophocle, est que « *l'expérience pétrit et modifie la personnalité de l'Homme* ». Cette disposition d'esprit se retrouve chez Tinoaga, dans sa pièce théâtrale *Le Fou*. En effet, ce personnage qui est très lucide, est désabusé par le comportement cynique de personnes sans vergogne, et ridiculisé par des gens véreux qui l'ont exploité parce qu'il cherchait juste une place pour son fils. Il eût fallu pour lui de se mettre dans la peau du « fou » pour que la tragédie s'accomplisse, en décapitant deux personnes !

2.2. L'archétype négro-africain

L'archétype a une double signification. Il peut s'agir d'un modèle « premier », voire « primitif », un « prototype » représentatif d'un concept, d'un objet ou de tout autre chose. Dans ce sens, il est ambivalent, c'est-à-dire qu'il peut être valorisant ou dévalorisant.

Dans le second cas, l'archétype, en relation avec une personne physique, est un « modèle », une « référence », une « icône », une « figure emblématique », etc.

Hormis la tragédie grecque, les archétypes chez Jean-Pierre Guingané, comme signifié plus haut, se retrouvent aussi dans les grands classiques de la littérature africaine.

2.2.1. Les archétypes de l'exaltation

- *La Tragédie du roi Christophe* (Aimé Césaire, 1963)

Entre *La Tragédie du roi Christophe*, une pièce qui décrit la lutte du peuple haïtien pour sa liberté et met en scène le destin tragique d'un homme, et une *Saison au Congo* (1966), une scène des derniers mois de la vie de Patrice Lumumba dans la période de transition vers l'indépendance, Jean-Pierre Guingané a opté de fixer son référent culturel sur la première œuvre de la dramaturgie d'Aimé Césaire. Certes, Christophe et Lumumba sont deux

archétypes, chacun ayant porté de façon brave, mais tragique le destin de son peuple. Si Jean-Pierre Guingané a fait de *La Tragédie du roi Christophe* un référent culturel en matière de prise de conscience des peuples noirs, c'est parce que cette œuvre a une consonance plus *historique et civilisationnelle* que *politico-idéologique*.

En rappel, Toussaint Louverture fut exilé pour avoir mené une insurrection contre la France impériale. Il mourut en 1803, et Haïti devint la première nation noire libre du monde en 1804 sous l'impulsion de Dessalines. Assassiné, l'un de ses généraux, en l'occurrence Henri Christophe, aura la lourde tâche de faire de la nouvelle république une vraie Nation nègre. Pour égaler Napoléon I^{er} de France, il établit la monarchie sur l'île et se fait couronner roi en 1811, avec le titre de noblesse Henri I^{er}.

En substance, Aimé Césaire (1963) fait de Christophe un tyran éclairé, qui cherche à réhabiliter l'homme noir, certes par des méthodes peu orthodoxes, mais qu'il estime nécessaires. Dans sa tirade, le roi Christophe s'indigne à juste titre :

Je demande trop aux hommes ! Mais pas assez aux nègres, Madame ! À qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilège, sans particulière exonération, ont connu la déportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu plaqué sur le corps, au visage, l'omni-niant crachat ! Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls, les nègres ! Alors, au fond de la fosse ! C'est bien ainsi que je l'entends. Au plus bas de la fosse. C'est là que nous crions ; de là que nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil. Et si nous voulons remonter, voyez comme s'imposent à nous, le pied qui s'arcboute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh ! la tête large et froide ! Et voilà pourquoi il faut en demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme, un pas, un autre pas, encore un autre pas et tenir gagné chaque pas ! C'est d'une remontée jamais vue que je parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche !

Cette tirade du roi Christophe participe de la construction des linéaments de la pensée anthropologique et dramaturgique chez Jean-Pierre Guingané. Dans *Le Cri de l'espoir*, l'on retrouve le dirigeant africain, un

parvenu avec tous les superlatifs de « Président Fondateur », de « Guide Éclairé » de « Président de la République, Président du Conseil des Ministres, Ministre de la Défense et de la Sécurité Intérieure, Ministre des Finances... ». Tous ces titres montrent à souhait que le président africain se comporte en roitelet qui concentre en ses mains tous les pouvoirs, ce qui, naturellement, fait de lui « un dictateur », un « tyran ».

- *Chaka* (Léopold Sédar Senghor, 1956)

La tension de l'ethos, avec une « voix blanche » prégnante, ce subconscient impitoyable qui harcèle sans cesse Chaka, fait de cette poésie dramatique un chef-d'œuvre. Jean-Pierre Guingané y puise les éléments componentiels de sa dramaturgie qu'il a fait expérimenter en amphithéâtre par la scénarisation³⁹ : actorialisation, expression, intonation, mesure, gestuelle, etc.

Cette tension dramatique, proche de la tragédie grecque, se caractérise par des propos accusatoires, passant de la mort de Nolivé (son amour) au martyr vécu par son peuple, et une défense aléatoire de Chaka (Qui es-tu Voix blanche ?) en agonie baignant dans son sang sous les coups de poignard de ses meurtriers.

Voix blanche : « *Chaka, te voilà comme la panthère ou l'hyène à la mauvaise gueule, cloué au sol par trois sagaies, promis au néant vagissant. Te voilà donc à ta passion. Ce fleuve de sang qui te baigne, qu'il te soit pénitence !* »

Chaka : « *Oui me voilà entre frères, deux traîtres deux larrons deux imbéciles hâ ! non certes comme l'hyène, mais comme le Lion d'Éthiopie tête debout.*

Me voilà rendu à la terre. Qu'il est radieux le Royaume d'enfance ! » (L.S. Senghor, 1956).

L'Éthiopie est une référence chez Jean-Pierre Guingané au même titre que l'Égypte ancienne. Ce passé glorieux de l'Afrique dont les fondements bibliques sont établis avec la reine de Saba d'Éthiopie [Cantique des cantiques 1:5], participe de la construction de la *métaphore obsédante*, telle la pierre philosophale, dans la littérature africaine d'expression française.

³⁹ Cours en Arts du Spectacle (UO, Licence, 1990).

Mieux, en invoquant la grandeur du « Lion d'Éthiopie » Senghor revient subtilement sur la question coloniale où l'empereur Mélénik 1^{er} a défait l'armée italienne (1896) devenant ainsi la première nation nègre libre à adhérer à la Société des Nations (SDN) en 1920.

La manière forte, sinon tyrannique de Chaka vis-à-vis de son peuple est identique à celle de Christophe. Le chef de guerre zoulou ne veut point d'« *une basse-cour cacardante, une sourde volière de Mange-mils* », alors en tant que « propriétaire prudent » il dit avoir « porté la cognée dans ce bois mort ».

2.2.2. Les archétypes de la dérision

Les archétypes de la dérision font partie de cette catégorie de personnages dramatiques peu vertueux, et qui sont en réalité des « contre-exemples ». La dramaturgie de la « dérision », du « ridicule » ou encore de l'« absurde » fut le dada de Molière, à travers ses textes comiques et caricaturaux : Les *Précieuses ridicules* (1659), *Don Juan* (1665), *L'Avare* (1668), *Le Malade imaginaire* (1673), etc.

Dans la dramaturgie négro-africaine, les archétypes de la dérision se retrouvent dans plusieurs pièces dont *L'os de Mor Lam* de Birago Diop et *Monsieur Tôgôgnini* de Bernard Dadié. Les deux compositions dramatiques sont des références chez Jean-Pierre Guingané.

- *L'Os de Mor Lam* (Birago Diop, 1977)

Mor Lam, le personnage principal, est le prototype de l'égoïste qui ne partage pas son dû avec son ami, frère de case, son *Mbok Bahr*. Contrairement à la coutume qui impose la solidarité et l'hospitalité, Mor Lam se barricade et demande à sa femme Awa de lui préparer l'os qu'il a obtenu du partage d'un bœuf gras dans ce village affamé : « doucement, lentement et longuement... » dit-il. Moussa, l'intrus, ayant senti le fumet de l'os dans la case, oblige Mor Lam à user de subterfuges, jusqu'à jouer au malade imaginaire et à faire le mort. Il fut enterré (vivant), et Moussa épousa sa femme qui lui apporta l'os à déguster...

Jean-Pierre Guingané a fait de cette pièce une dramaturgie de l'homme africain en société, mêlant humour et dérision pour des enseignements qui ennoblissent l'âme.

- *Monsieur Thôgô-Gnini* (Bernard Dadié, 1970)

Cette pièce qui campe le décor dans le contexte colonial de l'Afrique, met en scène un personnage du nom de Thôgô-Gnini, autant orgueilleux que burlesque, un porte-canne du roi devenu auxiliaire des Blancs. Parvenu et mégalomane (*thôgô-gnini* en langue locale), il se montre très arrogant et égocentrique : « *Sans moi que deviendrait surtout le pays ? C'est pour moi que viennent tous les bateaux du monde. Les traitants ne connaissent que Moi. Mais être riche dans un pays pauvre pose des tas de problèmes. Ma fortune, je l'ai acquise honnêtement, très honnêtement.* »

Certes, un tel personnage fait partie des archétypes de la dérision. Jean-Pierre Guingané s'y intéresse évidemment dans sa dramaturgie pour peindre et fustiger le caractère abject de l'homme parvenu, notamment celui de l'homme noir « métamorphosé », « aliéné » et « assimilé ». Dans son œuvre intitulée *Le Fou*, l'honorable député Bafi, imbu de sa personne, revêt le manteau du démagogue qui prétend consacrer une heure par jour à régler les problèmes du peuple ! Dans *Le cri de l'espoir*, Zouari, lui, apparaît comme un personnage ubuesque, arrogant, un opportuniste, mû par ses intérêts...

Conclusion

À l'évidence, ces textes de dramaturgie ci-dessus cités ne peuvent constituer à elles seules les fondamentaux *anthropo-culturels* chez Jean-Pierre Guingané. Éclectique, l'homme a fait de la dramaturgie une quête permanente de l'homme pour l'accomplissement de sa destinée.

Pour ce faire, il n'hésitera pas à visiter d'autres *universaux* du « théâtre libérateur », telle l'expérience anglo-saxonne avec *Hamlet* (Shakespeare, 1603), franco-saxonne avec *En attendant Godot* (Samuel Beckett, 1953), ou encore celle allemande avec *Mère courage et ses enfants* (Bertold Brecht, 1941).

Dans sa démarche culturelle et dramaturgique, Jean-Pierre Guingané s'inspire à la fois du contexte endogène, mais aussi des convergences exogènes qui inscrivent ses propres œuvres dans l'universalité.

Références bibliographiques

BONI Nazi, 1962, *Crépuscule des temps anciens*, Éditions Présence Africaine.

CÉSAIRE Aimé, 1963, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine.

DADIÉ Bernard, 1970, *Monsieur Thôgô-Gnini*, Paris, Présence Africaine.

DESAUTELS Jacques, 1988, *Dieux et Mythes de la Grèce antique*, Laval, PUL.DESAUTELS

DIOP Birago, 1966, *L'Os de Mor Lam*, Dakar, NEA.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1986 (réédition, 2015), *Le Fou*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1990, *Papa, oublie-moi*, Ouagadougou, Théâtre de la Fraternité.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1991, *Le Cri de l'Espoir*, Ouagadougou, Théâtre de la Fraternité.

JAULIN, Robert, 1974, *La décivilisation*, Bruxelles : Éditions Complexe.

KANE Cheikh Hamidou, *L'Aventure Ambiguë*, 2013, Edition spéciale, D&L, Yaoundé.

KI-ZERBO, Joseph, 2010, *À propos de culture*, Ouagadougou, Presses africaines.

KONATÉ Dramane, 2012, « *Théories de la connaissance universelle : sémiotique des représentations cognitives, culturelles et axiologiques des civilisations* », UO Vol.1 pp 177 & 190, Ouagadougou.

SENGHOR, Léopold Sédar, 1956, « Chaka », *Éthiopiennes*, Paris, Du Seuil.

TARNAGDA Touwindé Simon, 2021, *Noms et prénoms bissa : un patrimoine culturel précieux menacé*, Ouagadougou, éd. Ceprodiff.

UNESCO, 1982, *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City.

Du didactisme dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané : Une posture éthique à la croisée des genres

Aurore DESGRANGES

Université de Lyon/ Université Joseph Ki-Zerbo

Lyon 2 (France)

aurore.desgranges@hotmail.fr

Résumé

Jean-Pierre Guingané s'est imposé dans le champ politique et social par une action socio-culturelle foisonnante et dans le champ littéraire et théâtral. La polyvalence de son parcours artistique a souvent orienté une réception clivée de sa pratique théâtrale. Régulièrement sont renvoyés dos à dos de manière consciente ou inconsciente théâtre de « développement » et théâtre littéraire ou théâtre d'auteur, voire intellectuel pour opérer des distinctions à l'intérieur de son œuvre dramatique.

Pourtant, en élaborant une posture auctoriale didactique par la publication de ses pièces, Jean-Pierre Guingané crée des points de rencontre et de cohérence entre des expériences scéniques qui pouvaient apparaître plus cloisonnées. Le travail littéraire de reprise des pièces montées entrepris après leur représentation a, dès lors, souvent consisté pour l'auteur à brouiller les genres et les procédés formels, créant parfois des pièces hybrides, présentant une forte originalité dramaturgique.

Mots-clés : Didactisme, posture auctoriale, théâtre d'auteur, théâtre-débats, conte théâtralisé

Abstract

Jean-Pierre Guingané has established himself in the political and social field through an abundant socio-cultural action and in the literary and theatrical field. The versatility of his artistic career has often guided a split-off reception of his theatrical practice.

Consciously or unconsciously, theater of "development" and literary theater or author's or even intellectual theater are regularly sent back-to-back to make distinctions within his dramatic work. However, by developing a

didactic auctorial posture through the publication of his plays, Jean-Pierre Guingané creates meeting points and coherence between scenic experiences that could appear more compartmentalized. The literary work undertaken to rework plays after they have been performed has therefore often consisted for the author in blurring the genres and formal processes, sometimes creating hybrid plays, exhibiting strong dramaturgical originality.

Keywords: Didacticism, auctorial posture, author's theater, theater-debate, theatrical tale

Introduction

Jean-Pierre Guingané s'est imposé dans le champ politique et social par une action socio-culturelle foisonnante et dans le champ littéraire et théâtral encore émergent⁴⁰ en recevant par trois fois le Grand Prix national des arts et des lettres. Au sein du club culturel du lycée municipal à partir de 1975, puis du Théâtre de la Fraternité en 1980, il mène une pratique théâtrale variée. Sa troupe monte des pièces écrites par les étudiants de l'Université de Ouagadougou mais aussi des pièces d'auteurs africains ou écrites par lui-même. À partir de 1985, dans le cadre de commandes d'institutions internationales de développement, la troupe du Théâtre de la Fraternité propose également des représentations sur différents thèmes — la santé, l'environnement, les droits des femmes et des enfants — sous la forme du « théâtre-débats⁴¹ ». Ces pièces sont le plus souvent créées à partir de l'improvisation collective des comédiens, traduites dans les langues nationales, mais reprises par l'auteur lui-même en français à la fin du processus de création.

⁴⁰ Salaka Sanou et Pascal Bianchini ont interrogé le concept de « champ » développé par Bourdieu dans le contexte burkinabè. Voir : Salaka Sanou, *La littérature burkinabè, l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges, Pulim, 2000 et Pascal Bianchini « Etre écrivain au Burkina Faso: intérêt et limites de La notion de champ Littéraire dans un contexte de dépendance Culturelle », in *Le Statut de L'écrit: Afrique, Europe, Amérique Latine*, Publication de l'Université de Pau, dir. Albert Christiane, 2008, pp. 115-131.

⁴¹ Dans les années 1970, le Tfd, Theater for Development est expérimenté en Afrique Australe par des chercheurs européens et africains et s'impose peu à peu pour de nombreuses institutions internationales qui prennent conscience que la dimension culturelle peut jouer un rôle fondamental dans le développement et se tournent vers le théâtre pour leurs campagnes de sensibilisation. Maëline Le Lay, « La parole construit le pays » Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo), Paris, Honoré Champion, 2014, p.334.

Jean-Pierre Guingané à l'instar de Prosper Kompaoré dans le cadre de l'Atelier Théâtre Burkinabè s'est emparé de cette méthodologie qui vise à transformer le spectateur « en acteur de sa propre vie à partir de la performance ». Il développe la forme du « théâtre-débats » : chaque pièce s'ouvre sur une scène musicale et dansée, empreinte de légèreté. Un événement grave suspend la fête et le personnage de Joé l'artiste distribue les rôles dans une histoire édifiante en rapport avec la situation. Puis la représentation est suivie d'un débat avec les spectateurs mené par Joé l'artiste.

Cette *polyvalence*⁴² dans son parcours artistique a souvent orienté une réception clivée de sa pratique théâtrale. Régulièrement sont renvoyés dos à dos de manière consciente ou inconsciente théâtre de « développement » et théâtre littéraire ou théâtre d'auteur (C. Konkobo, 2017, p. 193), voire intellectuel (A. Bissiri, 2007, p. 41) pour opérer des distinctions à l'intérieur de son œuvre dramatique. Les approches qui prévalent envisagent souvent d'un côté, ses pièces de théâtre de développement et leur impact social et politique et de l'autre, les pièces issues d'un processus de création entièrement individuel, et leur aspect esthétique⁴³. Pourtant, l'ambition pédagogique affichée de ses projets artistiques remet largement en cause l'intérêt d'une telle catégorisation. L'ensemble de son théâtre est en effet marqué par la volonté d'« instruire son public », de l'inviter « à réfléchir à un problème », parfois même à « adopter une certaine attitude morale et politique » (P. Pavis, 2004, p. 372). L'intention didactique est patente dans la relation que l'auteur-metteur en scène cherche à établir avec son public et s'exprime avant tout par un « ton » dans le corps du texte (M. Le Lay, 2014, p. 14 et 319). Ainsi, sa pratique artistique est fortement imprégnée de l'idéologie marxiste et des théories d'Augusto Boal, comme c'est le cas pour maints praticiens qui s'engagent, dans les années 1980, dans la voie du théâtre de « sensibilisation » dans différents pays d'Afrique⁴⁴. Le projet éditorial de Jean-Pierre Guingané, mené de 1986 à 2009, est frappant toutefois, en ce qu'il présente cette ambition didactique comme une véritable identité littéraire. Il semble donc plus intéressant pour aborder son œuvre dramatique d'insister sur la porosité des catégories énoncées plus haut, en considérant le didactisme comme une clé de lecture unifiant son projet littéraire, comme le suggérait déjà l'article co-écrit par Annette Bühler et Hamadou Mandé « L'artiste comme éducateur⁴⁵ » en 2011.

⁴² J'emprunte ce terme à Pascal Bianchini pour décrire la propension de nombreux écrivains burkinabè à occuper une position éminente dans plusieurs champs. *ibid.*, p.123.

⁴³ Cette opposition structure de manière systématique la présentation de la création théâtrale au Burkina Faso. Voir par exemple: Annette Bühler-Dietrich, „Theatre's impact on creating the future“, *Performative Inter-actions in African Theatre 2 : innovation, creativity and social change* edited by Kene Igweonu and Osita Okagbue, Cambridge scholars publishing, 2013, p.39; ou „Die Szene des Subjekts im westafrikanischen Theater der Gegenwart –

Si ce paradigme trouve ses prémisses théoriques dans ses travaux de recherche fondateurs, le geste éditorial est déterminant dans l'élaboration d'une posture d'auteur : du métadiscours paratextuel aux stratégies d'écriture mises en œuvre, l'orientation didactique reste la ligne de cohérence de sa production dramatique, conférant à son œuvre une forte dimension éthique. Il s'agit dès lors d'une entrée critique privilégiée pour aborder ses expérimentations formelles, opérations de brouillage générique.

1. D'une thèse l'autre : une réflexion sur l'autorité didactique du dramaturge

Jean-Pierre Guingané soutient une thèse en 1978, *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public*⁴⁶, dans la discipline des lettres, partageant ainsi les postulats théoriques défendus par Prosper Kompaoré en 1977 dans sa thèse : « Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta ⁴⁷ ». L'auteur théorise en premier lieu « un théâtre national populaire » dont l'ambition serait à la fois « universaliste » et « particulariste ⁴⁸ ». En s'émancipant du cadre imposé par la politique coloniale d'assimilation culturelle, le théâtre se fonderait sur des éléments de théâtralité communs aux différentes ethnies tout en prenant une dimension fédératrice autour des valeurs cohésives de la nation. En élargissant ainsi le

Burkina Faso, *Theater und Subjektconstitution theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Ed. Friedemann Kreider et al. Bielefeld; transcript, 2012, p.134.

⁴⁴ Sur cette thématique, voir le chapitre « Posture pédagogique des hommes de théâtre », Maëline Le Lay, *op.cit.*, pp. 319-350.

⁴⁵ Annette Bühler-Dietrich et Hamadou Mandé, *The Artist as Educator : the Œuvre of Jean-Pierre Guingané*, University of Stuttgart, Germany, University of Ouagadougou, Burkina Faso, *African Performance Review*, Vol.5, No. 2, 2011, pp.78-94.

⁴⁶ Jean-Pierre Guingané, *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public*, thèse pour le doctorat de 3^{me} cycle, sous la direction de XX, soutenu en 1978, à l'Université Bordeaux III.

⁴⁷ Thèse pour le doctorat de 3^{me} cycle, 1977, Paris III.

⁴⁸ J'emprunte ces termes à Marion Denizot qui montre que l'ambition de construction nationale est inhérente à l'émergence du concept de théâtre populaire en France à la fin du XIX^e siècle sous l'impulsion de Romain Rolland, Firmin Gémier et Maurice Pottecher. Marion Denizot, *Le théâtre populaire comme source du théâtre public*, pp.13-24, *Horizons-théâtre, Des théâtres populaires : Afrique, Amérique, Asie, Europe*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

public de la représentation, il aurait la prétention de s'adresser au « peuple », entendu comme la totalité des citoyens au sein d'une même communauté nationale⁴⁹. Au-delà de l'exposé académique se lit déjà en creux sa réflexion sur les théories d'Augusto Boal, sur les expériences déjà menées au Burkina Faso de théâtre rural⁵⁰ et sur sa pratique du théâtre-débat. Son enquête sociologique vise à montrer que les dramaturges burkinabè ont tout à fait leur place dans ce cadre utopique du théâtre populaire. En interrogeant les dramaturges sur leur motivation à écrire, il constate que la vocation pédagogique revient le plus souvent. Il remarque également que les dramaturges occupent principalement les professions du journalisme et de l'enseignement. Or selon lui, enseignants et journalistes sont ceux qui mesurent le plus la valeur éducative du théâtre ; il leur reconnaît donc une certaine *autorité didactique*⁵¹. En témoigne le lexique varié pour désigner le dramaturge voltaïque, « historien, prophète, guide » (J.-P. Guingané, 1978, p. 325), « porte-parole » (p. 326). Ainsi, le théâtre populaire national qu'il appelle de ses vœux se fonde sur une relation de sensibilisation et d'éducation entre le dramaturge et son public. La figure de l'auteur-éducateur se confond avec sa conception de « l'artiste national idéal » qui exerce une responsabilité morale et politique vis-à-vis du peuple.

Sa deuxième thèse, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*⁵², soutenue une dizaine d'années plus tard, lui permet

⁴⁹ Favoriser l'émergence d'une identité nationale par le développement de formes artistiques opérant la fusion des particularités ethniques constituera une des préoccupations majeures des politiques culturelles publiques à partir de l'arrivée au pouvoir de Thomas Sankara en 1983. Voir : Sarah Andrieu, 2007, « La mise en spectacle de l'identité nationale », *Journal des anthropologues* [En ligne], Hors-série | mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 29 décembre 2017. URL : <http://jda.revues.org/2977>.

⁵⁰ Le ministère de développement rural organise dans les années 1970 les Journées Agricoles. Les paysans encadrés par des animateurs illustrent par des sketches différents thèmes comme les feux de brousse ou la culture attelée. Il s'agit de faire comprendre aux paysans les raisons pour lesquelles on leur demande d'adopter de nouveaux comportements.

⁵¹ L'affirmation d'une « autorité didactique » est consubstantielle à l'élaboration d'un discours didactique : « La relation hiérarchique d'un sujet à un autre dans le schéma communicationnel ou d'un sujet à un ordre de représentations qui fait autorité, constitue en effet le socle du discours didactique sur lequel il s'articule » Maëline Le Lay, *op.cit.*, p.177.

⁵² Thèse pour le doctorat Ès sciences de l'information et de la communication, 1987, Bordeaux III.

d'apporter des précisions sur l'autorité didactique du dramaturge. Il inscrit sa réflexion dans la perspective du champ politique en faisant le bilan de trente ans des politiques culturelles publiques. Il souligne tout d'abord, dans les discours politiques des différents chefs d'État, de Maurice Yaméogo à Jean-Baptiste Ouédraogo, la vision purement économique du développement. La culture acquiert toutefois sous le régime révolutionnaire de Sankara de 1983 à 1987 un prestige symbolique nouveau car elle devient un outil au service de la cohésion nationale. Son analyse des points positifs et négatifs de cette nouvelle politique culturelle amène Jean-Pierre Guingané à revenir sur la notion d' « artiste national », développée dans sa thèse précédente. L'artiste doit se situer dans un rapport d'autonomie par rapport au pouvoir. Fort de l'expérience du régime sankariste⁵³, il nuance ici implicitement la conception du rôle de l'artiste comme passeur des idéaux révolutionnaires⁵⁴. S'il doit certes porter les valeurs nationales, il ne doit pas en perdre pour autant sa vocation critique. C'est en cela qu'il éprouve son utilité envers la nation. L'autorité du dramaturge n'est donc fondée que si elle se tient à distance de la parole du pouvoir. En outre, toute personne éprouvant le besoin d'écrire peut y prétendre. Il rappelle que l'acte d'écriture, défini comme une pratique sociale, relève avant tout d'un désir de communiquer qui, dans sa nouvelle perspective d'anthropologie textuelle, précède l'ambition littéraire. Les journalistes et enseignants ne sont donc pas les seuls producteurs de savoirs utiles à la communauté. En effet, en renouvelant son questionnement sur la production dramatique burkinabè au regard de sa capacité à traduire les préoccupations du pays, Jean-Pierre Guingané revient sur la délimitation du corpus proposé dans son travail précédent, lequel faisait la part belle à des auteurs connus tels Sotigui Kouyaté ou encore Karim Konaté. Il décide donc

⁵³ Jean Pierre Guingané commente un large extrait du discours d'orientation politique prononcé par Thomas Sankara le 2 octobre 1983, *op.cit.*, pp.389-390.

⁵⁴ Sa position est proche de celle des artistes sculpteurs primés dans le cadre du concours de la SNC. S'ils soulignent la valorisation de leur statut à l'œuvre pendant la période révolutionnaire, ils regrettent leur manque d'autonomie par rapport au pouvoir. Voir « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987) », Emmanuelle Spiesse, *Burkina Faso, Cent ans d'histoire, 1895-1995, Actes du premier colloque international sur l'histoire du Burkina*, Karthala, 2003, sous la direction de Yénouyaba Georges Madiéga et Oumarou Nao, pp. 2141-2168.

d'intégrer également des textes d'auteurs méconnus issus de couches sociales plus défavorisées. Par ailleurs, l'efficacité de l'action du dramaturge éducateur est étroitement liée au travail du metteur en scène qui contribue à rendre plus accessible le théâtre écrit en français en s'appuyant sur des stratégies d'intégration du spectateur. Il semble donc dans cette thèse définir précisément le rôle « d'auteur-éducateur » comme expression d'une voix singulière, autonome par rapport au pouvoir politique, jouissant d'une autorité didactique certes, mais loin d'être omnisciente et autosuffisante.

Cette réflexion théorique menée dans le cadre du discours académique se retrouve au cœur de la démarche de publication de ses pièces, de 1986 à 2009. Mobilisée dans le paratexte de ses pièces, elle sert de point d'appui à l'affirmation d'une « identité littéraire ».

2. Le geste de publication ou la présentation de soi comme auteur-éducateur

Entre 1986 et 2009, Jean-Pierre Guingané publie onze de ses pièces, trois pièces de théâtre-débat, trois contes théâtralisés, et cinq drames politiques⁵⁵. Le relatif équilibre dans la représentation des genres publiés témoigne de sa volonté de présenter son œuvre comme un ensemble cohérent. L'orientation didactique affichée dans le paratexte de ses pièces lui permet ainsi d'opérer une synthèse entre les différents aspects de sa pratique théâtrale. Il convient de lire les avant-propos et préfaces comme des *indices*

⁵⁵ Seront donc considérées ici toutes ses pièces publiées. Jean-Pierre Guingané publie en 1986 *Le fou* aux éditions CEDA à Abidjan puis publie à compte d'auteur ses autres œuvres, identifiables par le lien avec sa troupe (Editions du Théâtre de la Fraternité) ou avec son espace culturel (Editions Gambidi). Sa dernière œuvre publiée est *La danseuse de l'eau, Zigli le terrible*. Je reprends le classement d'Annette Bühler-Dietrich et Hamadou Mandé qui se réfèrent aux sous-titres des pièces de l'auteur pour les catégories du théâtre-débats et du conte théâtralisé. Les pièces de « théâtre débat » traitent d'une question de société et s'achèvent sur un échange avec les spectateurs. Dans les pièces de « conte théâtralisé » se joue une histoire à forte dimension symbolique, mise en perspective par la voix d'un ou plusieurs conteurs. Enfin, Bühler-Dietrich et Mandé nomment « drames politiques » les pièces non sous-titrées par l'auteur, du fait qu'elles s'inspirent fortement de la dramaturgie aristotélicienne, et font écho à l'actualité politique africaine. *Op.cit.*, p.79.

*posturaux*⁵⁶, en ce qu'ils participent de la construction d'une image d'auteur, dans un champ littéraire dramatique tout juste émergent.

Le paratexte permet d'accueillir les propos d'auteurs reconnus, également *polyvalents* car situés à l'intersection du champ littéraire et politique tels Patrick Ilboudo, écrivain et journaliste ou encore Bernard Dadié, écrivain, dramaturge et homme politique ivoirien. Jean-Pierre Guingané convoque ici une communauté artistique qui valide l'« engagement » comme corollaire indispensable de l'écriture littéraire. Dans ce contexte de partielle d'autoédition, il s'agit pour l'auteur d'imposer pour le champ théâtral ses propres critères de légitimité. En convoquant les regards de ses pairs sur son œuvre, il met en lumière les éléments qui constituent son identité littéraire de pédagogue. Dans la dédicace à *La grosseesse de Koudbi, plaidoyer pour une maternité sans risques*⁵⁷, il rappelle par exemple que Patrick Ilboudo avait « tant aimé cette pièce qu'['il] voulai[t] en faire une édition bilingue pour toute l'Afrique » (J.-P. Guingané, 1996, p. 5). En outre, les auteurs sollicités soulignent la valeur d'enseignement des œuvres qu'ils préfacent. Dans la préface de la pièce *Le cri de l'espoir*⁵⁸, publiée aux Éditions du Théâtre de la Fraternité, qui reçoit le prix de la SNC en 1990, Bernard Dadié fait de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané la métaphore de la liberté créatrice face aux pouvoirs totalitaires, rappelant ainsi son rôle de porte-parole de la communauté. Dans l'avant-propos de la pièce de théâtre-débats *Papa, oublie-moi...*⁵⁹, Patrick Ilboudo revient sur le bénéfice social et moral du théâtre-débats qui excède largement le temps de la représentation : « Outre le débat public, on entend que la réflexion continue au sein des spectateurs après la représentation et qu'elle éclaire les uns et les autres comme le soleil » (J.-P. Guingané, 1990, p. 6). Ainsi, dans cette

⁵⁶ Le terme « indice postural » peut désigner aussi bien des éléments textuels que des éléments extra-textuels. Voir J. Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », *Poétique*, 2006/3 n° 147, p. 312.

⁵⁷ *La grosseesse de Koudbi, Plaidoyer pour une maternité sans risques*, pièce de théâtre-débats en trois tableaux, Jean-Pierre Guingané, Éditions Gambidi, Ouagadougou, 1996.

⁵⁸ *Le cri de l'espoir*, Pièce de théâtre en quatre tableaux, Jean-Pierre Guingané, Editions du théâtre de la Fraternité, Ouagadougou, 1990.

⁵⁹ *Papa, oublie-moi...*, Pièce de théâtre-débats, Jean-Pierre Guingané, Unicef-Théâtre de la Fraternité, Ouagadougou, 1990.

perspective, les pièces de théâtre-débats font partie intégrante d'une œuvre littéraire qui s'est donnée pour vocation première la transmission de valeurs et la fécondation des esprits. Ces éléments apparaissent ainsi dans les différents paratextes comme des critères récurrents de valorisation littéraire.

Jean-Pierre Guingané, dans le métadiscours sur ses œuvres, revendique également cette intention. Dans l'avant-propos de *La Musaraigne*⁶⁰, il fait part au lecteur de ses interrogations sur la meilleure manière d'amener les populations à la gestion de la chose publique et appelle à la modification en profondeur du pouvoir politique, condition indispensable pour qu'un quelconque développement puisse advenir. Il assume d'emblée la visée instructive de sa pièce, à savoir éclairer le fonctionnement d'une dictature. Pour autant, il n'hésite pas dans l'avant-propos de la pièce *Les lignes de la main*⁶¹ à faire l'aveu des limites de son autorité didactique. Lorsqu'il s'adresse à la jeunesse dans le contexte du génocide rwandais, il se constitue lui-même en co-responsable du système : « Nous, les adultes, avons souvent notre part de responsabilité dans la dégradation de ce monde⁶² », affirme-t-il. Loin d'être surplombante, la posture de l'auteur-éducateur est présentée ici comme nécessairement humble. Seul celui qui reconnaît ses erreurs et insuffisances peut avoir la prétention de dispenser des enseignements. Enfin, la note d'écriture de *La malice des hommes*⁶³, publiée en 2008, trois ans avant sa mort, résume bien les enjeux à la fois artistiques et politiques, inhérents à la posture du pédagogue. Il y présente sa pièce comme une réaction face aux dysfonctionnements du monde et exprime la volonté de vouloir éclairer les mécanismes d'abus de pouvoir dans un système dictatorial. Surtout, il assume à la première personne du singulier « [sa] démarche d'auteur dramatique », tout en ayant au préalable rappelé humblement que l'écriture relève avant tout d'un désir de communication avec autrui et qu'enfin, si le dramaturge a vocation à éduquer, il n'a pas tous les remèdes : « L'auteur,

⁶⁰ *La musaraigne*, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Ouagadougou, 1996.

⁶¹ *Les lignes de la main*, Pièce de théâtre en trois tableaux, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Ouagadougou, 1996.

⁶² *Ibid.*, p.IX.

⁶³ *La malice des hommes*, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Découvertes du Burkina, Ouagadougou, 2008.

dans ce cas, a un rôle bien modeste qui consiste à suggérer le mal du jour à traiter » (J.-P. Guingané, 2008, p. 12).

De l'analyse de sa démarche de publication de ses œuvres entreprise de 1986 à 2009, qui accompagne sa pratique théâtrale, il ressort clairement que la vocation didactique est un lien de cohérence fondamental pour l'ensemble de sa production dramatique. *Posture* d'auteur affirmée dans le métadiscours⁶⁴, elle trouve son équivalence stylistique dans le recours à des stratégies d'écriture récurrentes. On peut donc légitimement émettre l'hypothèse que le théâtre de sensibilisation devient, dans l'écriture de Jean-Pierre Guingané, la matrice d'une dramaturgie didactique, à laquelle est rattachable un certain nombre de « marqueurs⁶⁵».

3. L'influence de la dramaturgie du débat sur les autres genres

En observant la structure des pièces de « théâtre-débats », on constate que la dramaturgie s'articule de manière systématique à l'exposition d'une *situation didactique* associée à un message plus ou moins « codifié⁶⁶» par des procédés littéraires formels. La situation didactique fait l'objet d'une explicitation particulière en ouverture et conclusion de la pièce. Joé l'artiste, équivalent de la figure du joker dans la conception boalienne⁶⁷, interpelle la communauté face à un problème qui la concerne : de la mort des femmes en

⁶⁴ Jérôme Meizoz définit la « posture d'auteur » comme une « identité littéraire », volonté affichée de l'auteur, que l'on peut identifier à partir d'un terrain d'observation externe « la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.), et un terrain d'observation interne « la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes. » Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, Mises en scène moderne de l'auteur*, Essai, Slatkine Erudition Genève, 2007, p.23.

⁶⁵ Je m'appuierai ici sur la typologie élaborée par Maëline Le Lay pour pallier à l'absence de courant théorique déjà balisé sur la question : à partir de son corpus de pièces de théâtre de sensibilisation en swahili et en français, elle met en évidence les marqueurs d'une dramaturgie didactique. *Op.cit.*, chapitre 2, quatrième partie, les marqueurs d'une dramaturgie didactique pp.351-385 ;

⁶⁶ Les stratégies de codification inscrivent le message didactique dans le corps du texte « de manière à faire du texte, un ensemble fictionnel, vivant et littéraire. », *op.cit.*, p.374, Maëline Le Lay.

⁶⁷ Le système du joker permet de créer une médiation avec le public et de s'adresser à lui directement à la fin de la représentation. Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 2007, p.74, traduit de l'allemand par Dominique Lémann.

couche (*La grosseesse de Koudbi*), à la négligence envers les enfants (*Papa, oublie-moi*). Il lui propose une histoire à l'issue dramatique qui fait dialoguer par un procédé de polarisation axiologique personnages repoussoirs et personnages exemplaires avant d'engager auprès d'elle un débat, censé l'amener à adopter de nouveaux comportements en l'instruisant et en faisant appel à son sens moral.

Or ce schéma dramatique influence également la construction des drames politiques. On y retrouve des situations dont le dénouement tragique a pour objectif de créer une prise de conscience. En présentant une situation sans issue aux spectateurs, il s'agit de les convaincre de la nécessité de changer le système politique, d'amorcer une révolution : *Le Fou*⁶⁸ dénonce le renoncement de l'État à sa mission éducative, *Les lignes de la main*, le rôle de la colonisation dans les déchirements ethniques. Comme Joé l'Artiste dans les pièces de théâtre-débat, certains personnages des drames politiques montent à la tribune, dans des moments d'élévation poétique. Le cinéaste Zida qui subit, dans *Le cri de l'espoir*, de nombreuses déconvenues en raison de son intégrité, affirme dans une verve lyrique sa volonté de montrer les difficiles conditions de vie du « peuple » afin de le conduire à la révolution : « Mais moi, je voudrais témoigner de tout cela. Montrer à travers mes films la réalité. Je crois que c'est par ce moyen que je peux me solidariser avec tous ceux qui croupissent dans la misère. Je veux être leur porte-parole » (p. 91). Le personnage de Bilal, le poète dans *La Musaraigne*, répond à la violence politique en entonnant un chant qui trouve son écho dans le chœur formé par le peuple avant de rappeler sa fonction d'éducateur : « Je ne suis rien du tout. Surtout pas un héros. Ma seule ambition est d'enfanter dans la conscience des hommes » (p. 93).

On peut toujours dans les drames politiques identifier des personnages repoussoirs et des personnages exemplaires mais la polarisation axiologique est moins nette puisque les situations représentées sont plus complexes et que l'individu a moins de prise sur son destin. Ainsi, les personnages repoussoirs peuvent faire preuve d'humanité : le personnage de l'impératrice dans *La*

⁶⁸ *Le Fou*, Jean-Pierre Guingané, CEDA Abidjan, 1986.

Musaraigne rappelle une époque antérieure où son époux l'empereur n'était pas aussi cruel. Dans *La Malice des hommes*, le personnage de son Excellence apparaît dans un ultime sursaut d'humanité lorsqu'il se résout enfin à abandonner le pouvoir et met fin à ses jours. Il ne porte pas la responsabilité complète des maux de son pays puisque la situation politique locale est elle-même soumise aux aléas politiques et économiques mondiaux. C'est ce que suggère l'apparition de personnages cagoulés qui l'accompagnent dans son projet d'organisation d'attentats terroristes sur le territoire. Ils figurent les forces économiques et politiques occultes à qui profitent les régimes autoritaires et dont l'identité ne sera jamais dévoilée. Si morale il y a, les perspectives d'action sont plus difficilement déterminables dans les drames politiques, puisque la situation présentée ne peut se résoudre à une échelle individuelle par simple modification des comportements.

Enfin, les pièces présentées par l'auteur comme des « contes théâtralisés » s'organisent également autour d'une situation didactique marquée par une polarisation axiologique entre des comportements blâmables et louables. La pièce *Le Baobab merveilleux*⁶⁹ s'empare par exemple de la question de la polygamie à travers la mise en exergue de l'inconstance du personnage de Tarla et de la possessivité et jalousie de la seconde épouse. La médiation didactique s'effectue dans les contes théâtralisés par un recours à diverses modalités narratives de distanciation. Ainsi, le rôle du ou des conteurs est similaire à celui rempli par Joé l'artiste dans les pièces de théâtre-débat. À l'issue de la pièce *Zigli le terrible*⁷⁰, qui retrace les punitions exemplaires du dirigeant éponyme qui parvient, en remettant en cause les fondements du pouvoir politique, à rétablir l'équité sociale, le conteur-acteur Poko conclut : « Partout où naît l'injustice, partout où le fort sévit contre le faible, partout où le pauvre est écrasé par le méchant riche, observez bien : Zigli finit toujours par apparaître » (J.-P. Guingané, 2009, p. 78). Dans *Le Baobab merveilleux* un personnage de conteur

⁶⁹ *Le Baobab merveilleux*, conte théâtralisé, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Découvertes du Burkina, Ouagadougou, 2007.

⁷⁰ *La danseuse de l'eau*, conte théâtralisé, suivi de *Zigli le terrible*, conte théâtralisé, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Découvertes du Burkina, Ouagadougou, 2009.

intervient à diverses reprises pour commenter la situation des personnages et dispenser un enseignement dans l'épilogue par le biais de formules gnomiques : « Les apparences sont souvent trompeuses. Trompeuses aussi certaines passions humaines. Mais l'homme peut-il rester Homme sans ses passions ? » (J.-P. Guingané, 2007, p. 57). La morale se déploie toutefois dans les contes théâtralisés à un niveau largement symbolique et métaphorique et apparaît ainsi de manière plus cryptée pour le spectateur.

Loin d'être uniquement tributaire de l'expérience de la représentation, simple compte-rendu d'un procédé d'écriture collective, la dramaturgie du débat est partie prenante de l'écriture de Jean-Pierre Guingané et ne structure pas uniquement les pièces qu'il identifie lui-même comme pièces de théâtre-débat. Aux « marqueurs » mis en évidence, propres au théâtre de sensibilisation, il faut constater une spécificité dans sa dramaturgie : l'enchâssement des situations didactiques comme procédé récurrent pour transmettre des valeurs éthiques.

4. L'enjeu de l'écriture : la transmission de valeurs éthiques

Si la dramaturgie de ces pièces s'ordonne toujours autour de l'exposition d'une situation didactique, il faut également constater la présence secondaire de situations didactiques enchâssées. À travers des scènes pouvant paraître anodines au regard de l'intrigue principale, chaque pièce véhicule des valeurs sociales. Il s'agit de tendre un miroir à la communauté afin que celle-ci s'y réfléchisse. En plus de leur message principal, ces pièces sont doublées d'un discours éthique sous-jacent chargé lui aussi d'une valeur instructive. La situation dans laquelle sont plongés les personnages met souvent la solidarité familiale à l'épreuve : Fatou et son époux Zida dans la pièce *Le cri de l'espoir* sont valorisés dans la lutte commune qu'ils mènent pour faire aboutir le projet de financement du film de Zida. L'auteur leur consacre de nombreuses scènes dont la fonction est uniquement de montrer comment ils parviennent à trouver un accord pour diriger leur action, et ce, même si parfois leurs avis divergent. Ainsi, Fatou se montre particulièrement dévouée notamment parce qu'elle accueille le

père malade de son mari en explicitant dans un dialogue anodin avec ses amies le principe moral qui guide ses actions. On trouve des scènes illustrant un esprit de coopération similaire dans le couple formé par Tinoaga et Nabou qui dans *Le fou* tentent par tous les moyens d'inscrire leur enfant à l'école. Fati apporte un soutien indéfectible à sa cousine. Bintou en l'aidant à soigner son enfant dans *Papa oublie-moi*. En plus de leur message principal, ces pièces sont chargées d'un discours implicite qui procède de la logique de l'exemplification. Ce qui est dit en creux, c'est que l'unité et la solidarité familiale peuvent agir comme une ressource compensatoire à un dysfonctionnement, de la négligence du mari de Bintou dans *Papa oublie-moi*, aux cas de corruption étatique dans *Le fou* et *Le cri de l'espoir*.

Cette solidarité familiale présentée comme idéale dans la cellule intime trouve son pendant collectif dans la représentation récurrente d'une cohésion sociale idyllique mais précaire. La solidarité désintéressée de l'instituteur Claude qui aide Tinoaga et Nabou à inscrire leur enfant à l'école sans rien attendre en retour est particulièrement valorisée dans la pièce *Le fou*.

De plus, la cohésion sociale apparaît comme une utopie commune à plusieurs dramaturgies : *La Savane en transe*⁷¹ présente l'harmonie de la vie en communauté des animaux et des hommes, *Les lignes de la main* de deux peuples Tatas et Totos de deux ethnies différentes. Le cours dramatique met dans les deux cas en évidence la précarité de cette harmonie face aux menaces qui peuvent peser sur elle : le vicieux désir de pouvoir de l'être humain dans *La Savane en transe* et la conquête destructrice des colons blancs dans *Les lignes de la main*. Interroger la communauté sur des questions du vivre ensemble est également un enjeu prégnant des pièces de conte théâtralisé : l'accueil de l'étranger dans *La danseuse de l'eau*, ou la justice sociale dans *Zigli le terrible*.

Force est donc de constater la marque d'une influence de la dramaturgie du débat sur les autres pièces mais également la volonté réaffirmée dans chaque pièce d'exprimer une voix éthique pour apporter sa

⁷¹ *La Savane en transe*, Pièce de théâtre-débats en trois tableaux, Jean-Pierre Guingané, Editions Gambidi, Ouagadougou, 1996.

contribution à la vie sociale. Ces éléments permettent donc de prendre en compte la grande porosité générique à l'œuvre dans son geste de publication : la posture didactique de l'auteur se manifestant dans le paratexte des pièces et dans des stratégies d'écriture confirme le lien de cohésion qui sous-tend l'ensemble de sa production dramatique. Cela montre bien que l'opposition systématique entre « théâtre d'auteur » et « théâtre de développement » n'est plus tout à fait opératoire. Bien au contraire, l'œuvre de Jean-Pierre Guingané se caractérise par sa capacité à brouiller les frontières entre les genres qu'il pratiquait de manière plus cloisonnée sur scène. C'est ce qui permet d'identifier « le didactisme » comme une « identité littéraire » en ce qu'il participe d'une inventivité formelle. La pièce *Les lignes de la main*, publiée en 1996, en est un exemple édifiant.

5. *Les Lignes de la main*, une expérience de brouillage générique

Jean-Pierre Guingané publie la pièce *Les lignes de la main* en 1996. Représentante du genre du drame politique, celle-ci puise également dans les procédés du conte théâtralisé et du théâtre-débat. L'avant-propos de la pièce montre les points communs qui peuvent exister entre la création d'une pièce de théâtre-débats et celle d'un drame politique. En effet, l'auteur insiste sur sa dimension circonstancielle. À l'occasion des Francophonies théâtrales de la Jeunesse de Mantes-la-Jolie, lui et ses comédiens ont été choqués par les images du conflit rwandais qui sont apparues sur les écrans : « Alors nous avons décidé de témoigner à notre manière de cet événement » (p. IX). Fruit d'un travail collectif et d'une reprise individuelle de l'auteur au moment de la publication, la pièce, dans son avant-propos, souligne l'enjeu de sensibilisation et de médiation dans le traitement au théâtre d'une question politique. La référence directe à l'actualité est simplement suggérée dans la didascalie inaugurale : « Le rideau s'ouvre et on entend une voix qui annonce « RWANDA » - « BOSNIE » - « BURUNDI » - « AFGHANISTAN » » (p. XIII). Pièce de conjuration et d'expiation, l'auteur détourne le cadre référentiel pour écrire une fable qui prétend à s'insérer dans un discours de vérité générale.

Il utilise ainsi le détour du conte théâtralisé mettant à distance le drame par l'adjonction de plusieurs narrateurs : le grand-père dans le premier tableau

qui restitue le contexte d'une veillée de contes, puis la figure du conteur Zotar qui s'étonne de la bêtise humaine en employant la métaphore du nettoyage pour annoncer la cruauté qui va se déployer sous les yeux du spectateur : « Le moment est venu, maintenant, où il faut rendre propre chaque arcanes de la conscience de l'homme, pour y allumer un feu qui dure ; oui, un feu qui dure » (p. XIII). Ainsi, l'auteur s'en tiendra à une représentation symbolique du conflit entre le peuple des Tatas et des Totos, propre à l'univers du conte théâtralisé.

Le désancrage historique et géographique participe d'une montée en généralisation : alors que les Tatas et les Totos viennent de renouveler le rituel de célébration de leur vie en communauté, arrive le Blanc. Souhaitant exploiter les richesses enfouies sous la montagne sacrée du Montangou, il tente de corrompre les deux peuples. Si les Totos ne se laissent pas intimider, les Tatas quant à eux sont séduits par les promesses de modernité. Le dernier tableau illustre la montée en violence du conflit, les affrontements mortels et le cheminement des exilés. L'histoire intime de la déchirure de l'amitié entre les enfants, représentants des deux peuples, Zaza et Zazon, et la mort de Zazon tué par les Tatas, deviennent symboliques de la crise de l'histoire collective. Aussi la situation didactique se résout-elle dans une issue dramatique afin de provoquer un choc, un bouleversement similaire à celui ressenti par les acteurs lors du visionnage des images à la télévision mais qui cette fois peut se muer en changement productif.

C'est le sens à donner à la formule conclusive de Zaza :

L'autre jour, Grand-père m'a raconté une histoire dans laquelle il était dit que la femme est la mère de l'Humanité. Si cela est vrai, je voudrais qu'à partir d'aujourd'hui toute ma descendance ait dans ses paumes ces traces à jamais gravées dans les miennes. Qu'elle rappelle à chacun son humanité chaque fois qu'il entendra en lui, la voix de la bêtise humaine et que plus jamais, plus jamais, nous n'ayons ça (p. 74).

La dimension performative qui s'affirme par l'expression du souhait dans la parole de Zaza a pour fonction d'orienter le spectateur vers le changement souhaité. Est également rappelé par un procédé de didactisme enchâssé décrit

plus haut, la dimension thérapeutique des histoires pour permettre à l'être humain d'affronter les affres de l'existence. Notons donc un effet d'écho avec l'avant-propos où le dramaturge soulignait la nécessité du conte dans la société moderne et avec le premier tableau qui illustre par une scène de retrouvailles familiales autour du grand-père la dimension cohésive de la veillée de contes.

La pièce se clôt sur des petites séquences intitulées « club d'étudiants », « club blanco-raciste », « club des hommes d'affaires », illustrant différentes réactions aux annonces du drame à la radio. La didascalie finale rappelle le lien entre le « conte » représenté et l'actualité politique et suggère la possibilité pour le metteur en scène d'organiser un débat après la représentation :

On entend alors des voix radiophoniques en Off. Dans le public, les acteurs constituent des clubs d'écoute radio en différents points.

Le nombre de clubs varie selon les circonstances et le désir du metteur en scène qui a là, une occasion de faire adhérer la pièce aux réalités du moment (p. 75).

La dimension didactique de la pièce *Les Lignes de la main* s'affirme dans la référence au réel de l'actualité politique, constante du genre du drame politique. Elle emprunte à la dramaturgie du débat par le biais d'une montée en généralisation et d'une ouverture de la pièce à la discussion. Enfin, elle est proche du genre du conte théâtralisé, puisque l'histoire revêt une dimension symbolique et la médiation didactique s'effectue par la voix de différents conteurs.

Conclusion

Clé de lecture de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané, le paradigme du « didactisme » fait l'objet d'une réflexion théorique dans ses deux travaux de thèse successifs. Légitimant le statut d'auteur dans le cadre d'un « théâtre populaire national », il ouvre la voie à une pratique éditoriale dont l'ambition est d'opérer une synthèse entre les divers aspects de sa pratique théâtrale. L'analyse du métadiscours sur le rôle du dramaturge dans l'appareil paratextuel de ses œuvres trouve un écho dans des stratégies d'écriture

récurrentes. Ainsi, en tant que *posture auctoriale*, le didactisme manifeste sa volonté d'inscrire son œuvre à l'intersection du champ littéraire et politique et de lui donner une dimension éthique. En publiant ses œuvres dramatiques, Jean-Pierre Guingané crée des points de rencontre et de cohérence entre des expériences scéniques qui pouvaient apparaître plus cloisonnées. Le travail littéraire de reprise des pièces montées entrepris après leur représentation a, dès lors, souvent consisté pour l'auteur à brouiller les genres et les procédés formels, créant parfois des pièces hybrides, présentant une forte originalité dramaturgique. L'analyse de sa pratique éditoriale m'invite donc à plaider en faveur d'une approche décloisonnée du corpus dramatique de Jean-Pierre Guingané permettant de souligner, outre les innovations scéniques dont il a fait preuve, largement étudiées, l'inventivité de sa production dramatique, qui n'a suscité que récemment un intérêt critique⁷².

Plus largement, cet exemple nous enseigne que le décloisonnement dans l'approche des partis pris scéniques et dramaturgiques permet de mieux situer la création au carrefour d'influences multiples. La polarisation dont fait souvent l'objet la scène artistique africaine entre théâtre de « développement », d'un côté et théâtre de « création » de l'autre, masque bien souvent des négociations artistiques individuelles plus complexes, fondées sur des pratiques plurielles.

Références bibliographiques

ANDRIEU Sarah, 2007, « La mise en spectacle de l'identité nationale », *Journal des anthropologues* [En ligne], Hors-série | mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 29 décembre 2017. URL : <http://jda.revues.org/2977>

BIANCHINI Pascal, 2008, « Être écrivain au Burkina Faso : intérêt et limites de la notion de champ Littéraire dans un contexte de dépendance Culturelle », dans *Le Statut de L'écrit : Afrique, Europe, Amérique Latine*, Publication de l'Université de Pau, dir. Albert Christiane, pp. 115-131.

⁷² Eugène Tiendrébéogo, *La Satire dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané*, Thèse de doctorat unique, année académique 2015-2016, Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo.

BOAL Augusto, 2007, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, traduit de l'espagnol par Dominique Lémann.

BISSIRI Amadou, 2007, « The War Veteran in Jean-Pierre Guingané's Drama: Between Social Activism and Intellectualism », *Tydskrif Vir Letterkunde*, 44, pp. 41-50.

BÜHLER Dietrich Annette, 2014, « Burkina Faso: Theatre's Impact on Creating the Future », dans *Performative Inter-Actions in African Theatre 2: Innovation, Creativity and Social Change*, ed. by Kene Igweonu and Osita Okagbue, Cambridge Scholars Publishing.

BÜHLER-DIETRICH Annette, 2012, « Die Szene des Subjekts im westafrikanischen Theater der Gegenwart - Burkina Faso », Bielefeld, Friedemann Kreider et al., pp. 133–143.

BÜHLER DIETRICH Annette, Mandé Hamadou, 2011, « The Artist as Educator: The Oeuvre of Jean-Pierre Guingané », *African, Performance Review*, vol.5, n°2, (2011), pp.78–94.

DENIZOT Marion, 2012, « Le théâtre populaire comme source du théâtre public », *Horizons-théâtre, Des théâtres populaires : Afrique, Amérique, Asie, Europe*, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.13-24.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1978, *Le Théâtre en Haute-Volta, structure-production-diffusion-public*, Thèse pour le doctorat de 3^{me} cycle, Bordeaux III.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1987, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, Thèse pour le doctorat Ès sciences de l'information et de la communication, Bordeaux III.

KONKOBO Christophe, 2017, *La pratique du théâtre moderne au Burkina Faso*, L'Harmattan, Paris.

LE LAY Maëline, 2014, « La parole construit le pays », *Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République démocratique du Congo)*, Honoré Champion, Paris.

MEIZOZ Jérôme, 2007, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition.

PAVIS Patrice, 2004, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

SANOU Salaka, 2000, *La littérature burkinabè, l'histoire les hommes, les œuvres*, Limoges, PULIM.

SPIESSE Emmanuelle, 2003, « L'artiste et le pouvoir sous Sankara (1983-1987) », *Burkina Faso, Cent ans d'histoire, 1895-1995, Actes du premier colloque international sur l'histoire du Burkina*, Karthala, 2003, sous la direction de Yénouyaba Georges Madiéga et Oumarou Nao, pp. 2141-2168.

TIENDRÉBÉOGO Eugène, 2015-2016, *La Satire dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané*, Thèse de doctorat unique, Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo.

**ESTHÉTIQUE DE LA CRÉATION
SCÉNIQUE**

Jean-Pierre Guingané : Du théâtre d'intervention sociale à la révolution dramaturgique dans les arts du spectacle africains

Valy SIDIBÉ
Université Félix Houphouët Boigny
Abidjan (Côte d'Ivoire)
Valysidibey@gmail.com

Résumé

La révolution du « théâtre-débats » est le fruit d'un ambitieux labeur de Jean-Pierre Guingané. Aspirant à un art total, le théâtre de Guingané inclut de façon stylisée, danses, musiques, chants... dans un langage dramatique nouveau. Il crée un art hétérogène, multiculturel qui explore différents niveaux de la réalité africaine, facilitant sa communication théâtrale. Selon cet art, la dimension culturelle doit être prise en compte dans le développement intégral de l'Afrique.

Mots clés : théâtre-débats, dramaturgie, développement, multiculturalité, révolution, innovation

Abstract

The revolution of "Théâtre-débats" is an ambitious work of Jean-Pierre Guingané. Aspiring to be a total art, Guingané's theater brings together, in a stylized manner dance, music, songs... in a new dramatic language. It created heterogeneous, multicultural model of art, which explores different levels of African reality, facilitating its dramatic communication. According to Jean-Pierre Guingané, African integral development must include the social and cultural dimension.

Keywords: theater, débats, dramaturgy, development, multiculturality, revolution, innovation

Introduction

Bon nombre de chercheurs ont réfléchi sur le théâtre africain post-indépendance et montré la vitalité des arts du spectacle en Afrique de l'ouest. Ils ont découvert un gisement important de vestiges esthétiques, des praxis dramaturgiques africaines, encore inexploré sinon inexploité. D'où la nécessité d'entreprendre des recherches scientifiques fouillées sur les arts vivants d'Afrique. Il fallait commencer d'abord par l'enseignement du théâtre africain dans les lycées et collèges et dans les universités. Cette activité intellectuelle qui se heurta au refus poli des collègues enseignants européens de l'époque, fut le résultat de longue et difficile lutte menée par les professeurs Barthélemy Nguessan Kotchy de Côte d'Ivoire, et des jeunes étudiants fraîchement sortis des universités françaises, dont Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré du Burkina Faso, rejoints plus tard par Werewere Liking l'Ivoirio-camerounaise, Touré Aboubakar et les jeunes acteurs sortis de l'Institut National des Arts (I.N.A.) d'Abidjan.

Pour tous ces grands intellectuels, il s'agit de recenser, répertorier et étudier les formes de dramatisation africaines, en y exploitant les éléments esthétiques théâtraux et/ou para-théâtraux. Ces éléments devaient être intégrés à la formation intellectuelle des jeunes étudiants africains qui devaient cesser d'être des consommateurs agréés de théâtre, en porte-à-faux avec leur réalité, pour devenir des penseurs, des acteurs culturels africains, des diffuseurs et des dispensateurs des savoirs et savoir-faire africains qui gisent dans nos fonds culturels. L'exploitation de ces richesses artistiques de notre patrimoine commun s'imposa comme données idéologiques de premiers ordres, pour le renouveau culturel africain. Dans son discours inaugural au premier colloque sur le théâtre négro-africain, organisé par l'École des Lettres et Sciences humaines de l'Université d'Abidjan, en avril 1970, le professeur Barthélemy Kotchy plante clairement les décors, sème les graines et détermine la trajectoire de la lutte culturelle et intellectuelle, pour le développement durable, pour des générations et des générations de penseurs et d'artistes-acteurs engagés.

Aussi écrit-il :

Nous avons, en effet, choisi de vous parler du théâtre nègre, cet art qui situe et définit le monde noir. Il traduit la totalité des manifestations de la vie. Nous voulons vous entretenir du théâtre, parce que dit Césaire « c'est un art qui est très bien reçu par les peuples sous-développés. C'est pour eux un langage extrêmement direct. Il y a un besoin de théâtre en Afrique noire ». Nous voulons vous entretenir du théâtre ; c'est un univers d'images et l'image est signe et signification ; message et communion. Enfin, le théâtre est dans la société communautaire un moyen de sédimentation. Il informe et il forme. Il est source de culture et pédagogie de prise de conscience.... Il est le lieu géométrique de tous les arts : chant, danse geste, parole.... Il y a dans tous ces aspects déjà une large contribution au développement économique, au progrès, car un peuple cultivé est un peuple ouvert, dynamique, apte à entreprendre. (B. Kotchy, 1971, pp.10-11)

La praxis du théâtre, libérée de toutes les contraintes et ancrée dans le patrimoine africain va prendre de l'ampleur avec des jeunes chercheurs et créateurs universitaires africains. Ceux-ci vont régulièrement démontrer que le théâtre, art vivant, ne saurait se couper de ses racines originelles, sans s'essouffler, sans tomber dans la désuétude. Continuité ou pragmatisme social révolté ? Ce qui nous paraît sûr, c'est que l'évolution intellectuelle de la société africaine exigeait de tous ses fils éclairés, malgré les divergences idéologiques et les désarroi politiques, la mutualisation de leurs énergies pour créer, innover, militer pour que la scène théâtrale foment des incursions du côté du spectateur, destinataire privilégié des arts vivants. Il s'agit de produire un théâtre qui questionne, étonne, oriente et conduit vers des idéaux sociaux nobles, pertinents et clairement exprimés. Cet art permettra de nous interroger sur notre être et/ou sur notre non-être-là.

La théâtralogie ancienne, fondée sur l'illusion dramatique, l'imitation, la persuasion, sera réinterprétée, remodelée, réorientée esthétiquement et éthiquement, avec une ouverture à la sémiologie théâtrale, à la sémantique pragmatique, qui confèrent au théâtre africain, une nouvelle dimension. Celle-ci transcende intellectuellement la vieille catharsis aristotélicienne, pour déboucher sur la redécouverte de la psyché négro-africaine. L'acteur et le destinataire de cet art nouveau, libérés de toutes les pulsions inhibitrices de la peur et du complexe d'infériorité, prennent position pour le changement. Le théâtre les oriente vers un développement à

la fois intérieur et extérieur durable. D'où le choix d'un théâtre dit « pauvre », qui est en réalité, très riche de sa pauvreté, très dynamique par son ferment révolutionnaire.

Les nouveaux dramaturges-acteurs et artistes aspirent presque tous, par leur volonté intrinsèque, à réparer, à renouer, à rétablir la stabilité sociétale, par une synthèse dynamique et appropriée. Ainsi texte-représentation, tradition-modernité sont-ils décryptés, corsés souvent par des improvisations pertinentes qui mettent un accent particulier sur le vécu quotidien des peuples. Il s'agit de substituer à la métaphore, la réalité ardente qui interpelle la conscience critique des spectateurs sur les données sociales quotidiennes. L'idéologie discursive d'antan, diffusée et perpétuée par la médiation occidentale ou européenne, est muée en un symbolisme hybride, alliant signes et corps, apports exogènes et cultures endogènes, pour produire un langage dramatique et scénique pluriel, pertinent dans sa conception et précis dans son application. Celui-ci se fait régulièrement métalangue de soi et prémisses fondamentale de la symbolique du plaisir fondée sur la multiculturalité.

Le souci constamment recherché par le dramaturge, c'est le pluralisme culturel, les confrontations interdisciplinaires voire linguistiques, qui produisent des effets dramatiques spectaculaires, par les débats qu'ils suscitent. Ainsi, le théâtre-débats, tel que conceptualisé par Jean-Pierre Guingané, par son pragmatisme et son caractère événementiel, se situe-t-il au cœur d'un théâtre engagé dans les luttes quotidiennes des hommes de son époque. Que l'on l'appelle, théâtre-forum, théâtre-débats ou théâtre d'intervention sociale, les productions culturelles scéniques de Jean-Pierre Guingané conservent leurs prégnances sociales. Ces manifestations culturelles usent des formes d'expression dramatique qui puisent leur point d'ancrage, tant sur le plan esthétique, scénographique que sur le plan éthique, des praxis sociales africaines traditionnelles et modernes avérées.

C'est un devoir de mémoire pour nous, de décrypter, d'élucider la formation de la théorie du théâtre-débats, en révélant ses fondements théorico-idéologiques et, enfin, dévoiler comment Jean-Pierre Guingané

parvient à produire une révolution dramaturgique, avec un théâtre dit « pauvre », dans un « pays pauvre » comme il aimait le dire avec son rire particulier.

1. Le théoricien du théâtre-débats

La philosophie de la dramatisation populaire chez Jean-Pierre Guingané bouillait ardemment en ce dramaturge depuis les années 1970. Cet aspect n'est point fortuit dans la mesure où, dans la sous-région, un vent de renouveau culturel esthético-dramaturgique et même scénographique soufflait en Côte d'Ivoire, au Bénin, au Togo, au Mali et en Haute-Volta devenue Burkina Faso. Les innovations esthétiques et dramaturgiques sont l'œuvre d'enseignants-chercheurs des universités, des artistes indépendants, dont certains n'ont jamais fréquenté une école d'art dramatique.

Deux jeunes professeurs d'université de la Haute-Volta (Burkina Faso), Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané s'embarquèrent dans cette aventure titanesque de transformation pragmatique des mentalités et des comportements des populations ; par le biais des arts du spectacle, fondés sur « Informer et Former » le lecteur-spectateur, ils optent pour un art au service du développement intégral, endogène et durable de leur continent. Les dramaturges insistent dans leurs créations artistiques, sur la prise en compte de la dimension culturelle du développement en tant que processus durable.

L'axiologie de leur recherche clairement définie, s'inscrit dans un pragmatisme esthétique et éthique, susceptible de porter le développement intégral aux peuples, par le truchement d'une dramatisation de leur quotidien. Les deux précurseurs vont s'atteler à cette orientation, malgré certaines différences. Jean-Pierre Guingané s'emploie à définir son art, tantôt de théâtre pour le développement, tantôt de théâtre d'intervention sociale, tantôt de théâtre-débats. Sa théorie dramaturgique va se fixer réellement après 1988, avec le mûrissement intellectuel du jeune professeur d'université, qui sera présent à presque tous les fora sur les arts du spectacle. Son théâtre, quoique s'inspirant de la théorie dramaturgique du brésilien Augusto Boal, n'en est pas moins africain. Mieux, Jean-Pierre Guingané exploite tous les éléments culturels exogènes et endogènes, pour féconder un art spectaculaire

pluriel qu'il appelait de tous ses vœux. Il ne s'enferme jamais dans une praxis esthétique et théorique préétablie. D'inspiration et d'essence africaines, voire universelle, le théâtre de Jean-Pierre Guingané est un théâtre multiculturel, transhistorique, aux thématiques innovantes, riches et variées. Ce drame suscite régulièrement la participation active de toutes les couches sociales, prises au théâtre-débats comme dans un tourbillon. Pierre Médéhouégnon (2010, p. 193) l'explicite bien lorsqu'il écrit :

Le théâtre-forum et le théâtre-débats qui constituent les formes dominantes du théâtre burkinabè des années 80 à 2000, sont des dramaturgies d'innovation esthétique, participative, accessibles par les procédés interactifs de communication avec le public. Leurs contenus thématiques sont de nature socio-éducative et sont beaucoup plus liés à l'actualité que ceux du théâtre-rituel et du Didiga.

Théoricien du théâtre-débats, Jean-Pierre Guingané a toujours eu le souci constant de lier le texte dramatique à la représentation. Il forgea un langage théâtral accessible à tous. Les acteurs utilisent les langues nationales, dans l'optique implicite de sensibiliser et de pousser le lecteur-spectateur à la prise de conscience, à la découverte de soi par le théâtre, à la prise de position dans et par les débats qui s'instaurent sur la scène. Le public est certes le destinataire privilégié de ce théâtre, mais il en est aussi l'acteur ; car ce qui lui est montré, sinon joué par lui et pour lui-même, l'engage. L'acteur social se transmue en comédien et en metteur en scène synthétique pour booster le mode de transmission d'un savoir, d'un savoir-faire et d'un savoir-être par le ou les débats suscités. Le dramaturge burkinabè, théoricien engagé de cette nouvelle forme dramaturgique épouse ici, l'idée de Thomas Melone (1971, pp. 146-147) lorsqu'il énonce :

L'art dramatique, dans cette perspective, n'est qu'un désir de systématiser par le jeu des acteurs cette vision théâtrale de la vie. Si le théâtre africain est devenu autonome, ce n'est pas par la simple imitation d'une expression littéraire occidentale, c'est d'abord par la volonté du narrateur de réduire au maximum son compte rendu journalistique pour permettre aux hommes de s'observer directement, sans médiation, dans l'espoir que ce jeu de leur propre existence, de leurs conduites sociales, de leurs attitudes éthiques, suscitera en eux le rêve, une vision d'altérité à la fois non-être dans la laideur du présent et thérapeutique de guérison par et dans l'au-delà du présent.

Devenu le théoricien du Théâtre-Débats, Jean-Pierre Guingané va conférer à l'art dramatique ses fonctions agogiques et didactiques. Celles-ci, censées transformer l'homme moderne, changer les mentalités et les comportements sociaux, transformer l'acteur social en acteur conscient de sa propre histoire et de celle de sa cité, font du théâtre-débats un art pédagogique populaire au service des collectivités locales. La création de l'Espace Culturel Gambidi répond à ce souci fondamental qui a constamment animé Jean-Pierre Guingané. Lier la théorie à la praxis théâtrale sur un espace approprié, former et informer sur et aux arts du spectacle vivants, en mettant les apprenants dans des conditions minimales de réflexion et d'épanouissement humain. Tel est l'objectif principal dévolu à ce centre par son créateur.

2. Les fondements théoriques du théâtre-débats

L'essence théorique du théâtre-débats de Jean-Pierre Guingané fut régulièrement exprimée à chaque rencontre internationale. Il s'agit de produire un théâtre pluriel, capable de révolutionner la scène et le spectateur-destinataire, selon des moyens appropriés, réadaptés et/ou réorientés, aux fins de le mener à son développement intégral et durable. Les fondements théoriques de ce type de théâtre furent développés par Jean-Pierre Guingané dans sa communication au Colloque de Bamako en 1988. Il s'agit pour lui d'intégrer l'art dramatique nouveau au processus socio-développemental de l'Afrique. Pour tous les intellectuels de cette période, conscients de l'échec des types de « Développement clé en main », de l'omission ou de la négation de la dimension culturelle du développement, il fallait réorienter le navire. Seul l'art vivant qu'est le théâtre en était capable. Un livre fondamental de l'époque soutenait la prise de position des uns et des autres : *L'Afrique de l'ouest bloquée* de Samir Amin, publié aux Éditions de Minuit en 1971. Tous les intellectuels avaient découvert que, la non-prise en compte de la dimension culturelle, dans les processus de développement en Afrique, débouche inmanquablement sur la négation même du développement intégral, sur un l'échec cuisant.

Aussi Jean-Pierre Guingané énonce-t-il les deux conditions qui vont orienter le théâtre pour le développement et qui doivent être intégrées au concept de développement durable en Afrique :

Une prise en compte, dès la conception des projets de développement, des réalités locales (géographiques, historiques, etc.) des valeurs morales et spirituelles du milieu concerné. Cette première condition garantit l'enracinement du projet et son adaptation à l'environnement socio-culturel. Une participation effective et active des populations concernées par les projets, non seulement au niveau de leur conception, mais aussi à celui de leur réalisation et de leur suivi.

(J.-P. Guingané, 1990, p. 131).

C'est pourquoi Jean-Pierre Guingané produit des spectacles divers, enrichis par le théâtre de marionnettes. Sa troupe, composée d'artistes polyvalents, reste le cœur du théâtre participatif. Les fondements théoriques d'un théâtre d'intervention sociale, d'un théâtre qui doit débattre de la société, de tout dans la cité sont posés ici. Les dramaturges-concepteurs burkinabè des arts du spectacle, notamment du théâtre, vont exploiter cette veine par des expérimentations pertinentes et par la création des troupes, des espaces culturels et des festivals orientés. Des créations comme *Le fou*, *La savane en transe*, vont traduire les aspirations esthétiques de Jean-Pierre Guingané. La création de troupes-écoles va amplifier l'envol du théâtre d'intervention sociale. C'est à juste titre que S. N. M. Belemgnygré (2019, p.147) écrit dans sa thèse de Doctorat :

Les pionniers du théâtre burkinabé ont permis l'essor de cet art grâce à la création des troupes-écoles et d'espaces culturels. Ces troupes et ces espaces ont été le creuset d'où sont sortis la majorité des praticiens du théâtre burkinabé actuel. Ils se sont efforcés ensuite de créer des partenariats artistiques et financiers avec l'Occident et ont veillé à l'instauration de l'enseignement du théâtre à l'université dans une perspective de pérennisation du métier.

C'est dans cette même veine que des festivals nationaux et internationaux, des compétitions théâtrales périodiques d'écoles furent créés, innovés, pour mieux expérimenter la nouvelle praxis d'un théâtre participatif qui ne devait plus se contenter d'accompagner le développement, mais de se réapproprier tous les processus de développement culturel, économique et

éthique du peuple pour en faire, non pas un consommateur agréé des produits de l'extérieur, mais un créateur, un producteur endogène, pétri de sciences, au fait des besoins ardents et désirs de développement d'une population qui aspire à son autonomisation économique, socio-culturel et politique. L'Espace Culturel Gambidi (E.C.G.), héritage de Jean-Pierre Guingané, dirigé aujourd'hui par son fils Claude Guingané et son disciple et continuateur Dr Mandé Hamadou, fait non seulement la fierté de la ville de Ouagadougou, mais aussi de l'Afrique de l'ouest. Les héritiers font alterner formation et production artistique en cet espace dynamique.

Ainsi, les fondements théoriques du théâtre-débats obéissent-ils à trois données principales :

- Comment diffuser, transmettre et quoi transmettre ?
- Comment transformer le transmis en acte ou en action (drama) ?
- Comment transformer le destinataire privilégié du spectacle transmis (message) en acteur social conscient, actif, participatif, mêlé aux luttes de libération, d'autonomisation de la société, créateur et concepteur du développement durable.

Il s'agit de convaincre sans contraindre. Ces principes, pensés et appliqués par Jean-Pierre Guingané, vont donner naissance à une révolution esthétique et éthique dans la dramaturgie du théâtre-débats, dont certaines œuvres pertinentes comme *Le fou*, *Papa oublie-moi*, *La grosseur de Koudbi*, *la Savane en transe* sont les produits. Le fondement théorique du Théâtre-débats est explicité ainsi par Jean-Pierre Guingané en ces termes :

Notre recherche nous a conduits à penser nos spectacles sous forme de contes tels qu'ils sont racontés dans nos villages ; cela nécessitait un travail sur l'éclatement de l'espace et sur le jeu du comédien qui est vu sous tous les angles et qui s'habille et se déshabille devant le public. Il n'y a plus de cache-cache. Pour moi c'était le début de la concrétisation d'une option esthétique qui est le couronnement de notre évolution.

(E. B. Benon, 1990, p. 77)

L'objectif est de communiquer abondamment en dépouillant la scène de toute illusion et en restant ancré dans le réel. C'est une véritable révolution dramaturgique.

3. La révolution dramaturgique de Jean-Pierre Guingané

Quoiqu'inspiré du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, appelé Théâtre-forum, le théâtre-débats de Jean-Pierre Guingané, s'en éloigne tant sur le plan thématique, que sur le plan esthétique-idéologique. L'art dramatique nouveau doit être un moteur de développement intégral et durable de la cité. Il additionne harmonieusement la dimension culturelle et la dimension socio-économique, participant ainsi à l'épanouissement global de l'acteur social. C'est à cette seule condition que les projets de développement en Afrique atteindront leurs objectifs principaux et spécifiques. La dramaturgie de Jean-Pierre Guingané exige du lecteur-spectateur conscient, destinataire privilégié du théâtre-débats, un dépassement individuel, afin de devenir un acteur social de développement, créateur de sa propre histoire et des moyens de sa propre libération culturelle, économique et philosophique. Cela passe par la réappropriation de ses propres valeurs esthétiques et éthiques, du destin de sa société tant sur le plan philosophico-anthropologique que sur le plan idéologique. Ainsi tous les arts (art du conteur, de la danse, de la musique) sont-ils convoqués pour faire du théâtre-débats, un théâtre total, impliquant toutes les collectivités dans les débats sur la société et dans la société.

Jean-Pierre Guingané produit ainsi un théâtre d'essence révolutionnaire, où le comédien tout comme le spectateur deviennent des agents de développement aguerris, parce que tous deux, des acteurs du changement social, des acteurs du développement intégral, participatif, libérateur et durable. Forme d'expression artistique révolutionnaire, véritable moyen de communication et de communion dynamique, le théâtre-débats devient, sous la plume de Jean-Pierre Guingané, tout comme sur la scène théâtrale, une véritable expression populaire fondée sur l'adhésion volontaire, la réflexion critique, l'interrogation intellectuelle et continue de l'existant. Le souci premier du dramaturge burkinabé, c'est d'adapter le

théâtre-débats aux circonstances, aux thématiques pertinentes développées, de jouer et communiquer dans les langues du terroir pour mieux diffuser les valeurs pragmatiques. L'essentiel du théâtre d'intervention sociale repose sur l'improvisation par des acteurs imprégnés de leur propre culture et problèmes, contribuant ainsi à la participation des populations aux différents projets de développement.

Jean-Pierre Guingané insiste sur cet aspect :

Cette forme de communication sociale a ses limites qui sont celles du théâtre. Le théâtre en tant qu'art, éveille les consciences, libère les énergies. C'est là son rôle. C'est beaucoup et c'est peu. C'est peu, parce qu'il ne suffit pas seulement de prendre conscience de sa situation pour se développer. Le théâtre d'intervention sociale n'est efficace que si, parallèlement à ce travail d'éveil des consciences, les populations ont la possibilité de s'organiser pour traduire dans les actes leur volonté d'améliorer leurs conditions de vie et par conséquent, de peser sur les décisions qui concernent leur existence.

(J. P. Guingané, 1990, p.141)

La révolution dramaturgique de Jean-Pierre Guingané telle qu'énoncée ici participe d'une manière ou d'une autre à l'édification d'un art de spectacle vivant, populaire qui met l'homme au centre de son essence esthétique et éthique. Toutes les œuvres et les communications scientifiques du dramaturge burkinabè extériorisent consciemment ou inconsciemment le projet de société de l'artiste. Il aspire à une Afrique développée durablement et intégrée dans le concert des nations, par ses dimensions culturelles, anthropologiques, médicales, philosophiques et éthiques. L'intégration des apports exogènes aux cultures et méthodes du terroir africain doit sous-tendre tout projet, tout processus de développement global et endogène de l'Afrique. Aussi la pluralité linguistique, la transculturalité, l'hybridité sont-elles des gages sûrs d'un avenir meilleur pour l'Afrique.

C'est pourquoi, art total, art dynamique, le théâtre-débats ou théâtre d'intervention sociale entend, par sa fonction didactique, révolutionner le développement en Afrique, conformément aux principes directeurs de la

conception africaine des arts. Le théâtre-débats devient ainsi un art révolutionnaire au service de la communauté universelle.

Conclusion

Dans le processus de conceptualisation du théâtre d'intervention sociale en Afrique, le Burkina Faso a donné le meilleur de lui-même. À travers les diverses productions artistiques de renommées mondiales grâce à deux enseignants-chercheurs, Prosper Kompaoré et Jean-Pierre Guingané, et à des cinéastes de renom, le pays des hommes intègres est le berceau des cultures africaines, des arts du spectacle vivants. Ils constituent tous deux, les pionniers incontournables de la révolution dramaturgique en Afrique de l'ouest, avec les Zadi Zaourou, Werewere Liking, Marie-José Hourantier, etc. Jean-Pierre Guingané reste le modèle pertinent pour ses apports théoriques et pratiques à la conceptualisation et à l'instauration du théâtre-débats au Burkina Faso. Théoricien et praticien à la fois, il sut développer les différents concepts clés de cet art vivant, en produisant des œuvres majeures et en créant un Espace culturel qui continue d'expérimenter ce genre théâtral prisé : Espace Culturel Gambidi à Ouagadougou. Trois soucis fondamentaux sous-tendent le théâtre-débats en tant qu'art du spectacle participatif :

- Transmettre, diffuser
- Transformer le transmis en acte ou en action (drama)
- Transformer le destinataire du transmis en acteur, en créateur de son propre destin...

Les révolutions esthétiques, scéniques et/ou scénographiques, thématiques et idéologiques qui ont généré le théâtre-débats ou le théâtre d'intervention sociale, ont ainsi insufflé au théâtre africain, un sang nouveau et une mission dramaturgique révolutionnaire. Celle-ci, censée pérenniser la pratique des arts vivants en Afrique de l'ouest, reste d'actualité. Pour son développement intégral et durable, la société africaine doit se réapproprier les vestiges esthétiques, éthiques et philosophiques, en hibernation dans les cultures traditionnelles qui ne demandent qu'à être activés. Ce sursaut

prométhéen, le peuple africain le peut bien, par le biais des arts vivants de la scène comme le prône Jean-Pierre Guingané.

Références bibliographiques

BELEMGNYGRÉ Sibdou Nelly Maria, 2019, *Analyse sociologique de la situation des comédiens de théâtre au Burkina Faso : cas de la ville de Ouagadougou*, thèse de Doctorat sous la direction du professeur Sanou Salaka, Université de Ouaga.

BENON Babou, avril-juin 1990, « Jean-Pierre Guingané et le théâtre de la Fraternité » *Notre Librairie Littérature du Burkina Faso*, N°101.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1990, « Le théâtre comme moyen de mobilisation pour le développement » *Théâtres africains, Théâtre africain ? Actes du Colloque de Bamako*, Silex.

HELBO André, 1983, *Les mots et les gestes, essai sur le théâtre*, Presses universitaires de Lille.

KOYCHY Barthélémy, 1971, *Actes du colloque d'Abidjan, sur le théâtre négro-africain*, Présence Africaine, paris, pp. 10-11.

MÉDÉHOUEGNON Pierre, 2010, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest. Des origines à nos jours*, Cotonou, CAAREC.

MELONE Thomas, 1971, « La vie africaine et le langage théâtral » in *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain*, Présences Africaines, pp. 146-147.

MURAKAMI Giroux et al., 2015, *Théâtralité(s)*, Ed. Philippe Picquier, Arles.

***La malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané : Une lecture esthétique de sa mise en scène par sidiki Bakaba (2010)**

André Banhouman KAMATÉ
Université Félix Houphouët Boigny
Abidjan (Côte d'Ivoire)
banhouman@yahoo.fr

Résumé

La malice des hommes, une pièce dramatique de l'universitaire burkinabè Jean-Pierre Guingané, a défrayé la chronique lors de sa publication en 2008 au Burkina Faso. Cette pièce en effet s'est révélée audacieuse tant par sa thématique qui dépeint avec lucidité « ... la mécanique d'enfantement de la dictature en démontant tous ses rouages »⁷³, que par la période de sa parution caractérisée par les débats politiques houleux, à la limite du conflit, sur le maintien ou non au pouvoir du Président du Faso d'alors, M. Blaise Compaoré.

Œuvre prémonitoire peut-être, mais œuvre de saison certainement, *La malice des hommes* a franchi les frontières du Burkina Faso pour trouver chez le metteur en scène ivoirien Sidiki Bakaba, une raison de sa finalité, c'est-à-dire de sa représentation scénique. Celle-ci eut lieu en mars 2010 au Palais de la Culture de Treichville (Abidjan), à une époque où les tensions politiques, du fait de l'élection présidentielle d'octobre 2010, s'étaient accentuées au point de bipolariser les Ivoiriens en pro-Ouattara et pro-Gbagbo, en Ivoiriens de souche et Ivoiriens de circonstances. Un tel contexte sociopolitique surchauffé n'était guère différent de celui du Burkina Faso ; ce qui guida certainement le choix de la mise en scène de la pièce.

De l'avis général des spectateurs, des hommes des média et du dramaturge Guingané, le spectacle fut un véritable succès. Devant un tel succès presque conventionnel, il n'est pas illégitime de s'intéresser aux mécanismes ayant conduit à la réussite du metteur en scène. C'est dans cette optique que la présente communication se propose d'analyser les fortunes de cette représentation théâtrale, en interrogeant principalement l'esthétique de

⁷³ Barry Alcenay Saidou, « Burkina Faso : "La malice des hommes" de Jean-Pierre Guingané ou les derniers jours du dictateur », in *L'Observateur Paalga*, du 28 mai 2008.

sa production et celle de sa réception. Pour ce faire, l'analyse sémiotique de l'espace scénique, du jeu des acteurs et du discours sera privilégiée pour aboutir, in fine, à l'idéologie ayant soutenu cette mise en scène...

Mots-clés : Sidiki Bakaba, Jean-Pierre Guingané, pièce dramatique, mise en scène, esthétique, idéologie.

Abstract

La malice des hommes (*The malice of men*), a dramatic play by Burkinabe scholar Jean-Pierre Guingané hit the headlines when it was published in Burkina Faso in 2008. This play indeed proved to be audacious as much by its theme which lucidly depicts "... the mechanics of childbirth of the dictatorship by dismantling all its wheels", as by the period of its publication characterized by heated political debates, at the limit of the conflict, on the maintenance or not in power of the then President of Burkina Faso, Mr. Blaise Compaoré.

Perhaps a premonitory work, but certainly a seasonal work, *La malice des hommes* has crossed the borders of Burkina Faso to find in Ivorian director Sidiki Bakaba, a reason for its finality, that is to say its scenic representation. This took place in March 2010 at the Palais de la Culture de Treichville (Palace of culture of Treichville), located in Abidjan, at a time when political tensions, because of the presidential election of October 2010, were accentuated to the point of bipolarizing Ivorians in pro-Ouattara and pro-Gbagbo, in true Ivorians and Ivorians of circumstances. Such an overheated socio-political context was hardly different from that of Burkina Faso; which certainly guided the choice of the staging of the play.

In the general opinion of the spectators, the media professionals and playwright Guingané, the show was a real success. Faced with such an almost conventional satisfaction, it is not illegitimate to be interested in the mechanisms that led to the success of the director. It is in this perspective that the present paper proposes to analyze the fortunes of this theatrical representation, by questioning mainly the aesthetics of its production and that of its reception. To do this, the semiotic analysis of the stage space, the actors' game and the discourse will be privileged to ultimately lead to the ideology that supported this staging...

Keywords: Sidiki Bakaba, Jean-Pierre Guingané, Dramatic Play, Staging, Aesthetic, Ideology.

Introduction

Le théâtre n'est pleinement théâtre que s'il est représenté. Cette assertion donne écho aux propos d'A. Ubersfeld (1996, 4^e de couverture) selon lequel « Le texte de théâtre est incomplet, "illisible", sans la représentation qui achève de lui donner sens ». Renchérissant cette pensée, P. Pavis (2012, p.302) ajoute que

Le texte dramatique est un "script" incomplet et en attente d'une scène. Il ne prend son sens que dans la représentation, puisqu'il est par nature "reparti" en plusieurs tirades et rôles, et qu'il ne se comprend qu'à être proféré par les comédiens dans le contexte d'énonciation qu'aura choisi le metteur en scène.

Dès lors, on comprend donc tout l'intérêt de la mise en scène du texte dramatique, puisqu'au-delà de la redondance du discours textuel, par le truchement des images, de la gestuelle, des postures, de la mimique, de l'intonation de la voix, etc., elle permet au spectateur de saisir, sémantiquement et émotionnellement, l'ensemble du jeu théâtral par la force d'énonciation des acteurs sur scène.

C'est sans doute pour marquer cette relation ontologique entre le spectacle théâtral et l'œuvre dramatique, que Sidiki Bakaba a décidé de mettre en scène *La malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané. La grande première du spectacle eut lieu, en présence du dramaturge, le vendredi 19 mars 2010 dans la salle Kodjo Ebouclé du Palais de la Culture de Treichville à Abidjan.

De l'avis de nombreux spectateurs et des comptes rendus de la presse ivoirienne et internationale, le spectacle fut un chef-d'œuvre. L'objet de cette communication est donc d'analyser tous les éléments, tant du point de vue de la production que de celui de la réception, ayant contribué au succès de la mise en scène. Pour ce faire, l'étude s'appuiera sur les ressorts méthodologiques de la lecture de l'esthétique théâtrale.

Ainsi, notre démarche débutera par la présentation du spectacle et des aspects théoriques de l'esthétique théâtrale. Elle s'intéressera par la suite au décryptage proprement dit de l'esthétique de la mise en scène du spectacle

étudié, avant de s'achever par le dévoilement de la signification et de la valeur de l'esthétique de la mise en scène de la pièce dramatique.

1. Présentation du spectacle et instruments de la lecture de l'esthétique théâtrale

1.1. Résumé et description du spectacle *La malice des hommes*

La malice des hommes, mis en scène par Sidiki Bakaba, est une pièce dramatique en trois tableaux, écrite par Jean-Pierre Guingané, dramaturge et universitaire burkinabè. Publiée en 2008 par Les Éditions Gambidi/Découvertes du Burkina, cette pièce a vu le jour à l'occasion d'une résidence d'écriture en France, avec l'aide du Centre National du Livre de France et de la Mairie de Joué-lès-Tours. Sa toute première représentation a été assurée en novembre 2001 par Madeleine Gaudiche de la Compagnie théâtrale Râ de Joué-lès-Tours.

La représentation spectaculaire d'une durée de près de 90 min, restée fidèle à l'ensemble du discours de la pièce dramatique, évoque l'histoire de Son Excellence, un tyran africain, ancien séminariste qui, pour se venger d'un amour inassouvi, réussit par des voies antidémocratiques et peu catholiques, à se hisser au sommet de l'État. Désormais fort de son autorité, il règne en maître absolu sur son pays. Multipliant crimes et boulimies sexuelles, il symbolise tous les abus possibles. Ulcérés de ses excès indignes, ses soutiens occidentaux le pressent de réorienter sa gestion politique du pays en l'ouvrant notamment au multipartisme.

Croyant toujours pouvoir abuser et ruser comme à l'accoutumée, Son Excellence, organise des élections qu'il perd, contre toute attente. Battu par sa propre nièce, qu'il ne peut éliminer sans se perdre lui-même, en raison d'un totem les liant, il accepte sa défaite et se donne la mort.

Pour camper les personnages et construire les figures scéniques, Sidiki Bakaba a fait appel à des comédiens ivoiriens et burkinabés. La fiche de la distribution artistique est ainsi résumée dans le tableau ci-dessous :

Rôles	Comédiens
Son Excellence	Mike Danon
Fassano	Beugré Djep
Massi	Tao Herman / Yann Pokpa
Georgette	Lauraine Koffi
Ambassadeur	Lézin Olivier
Zakar	Lago Gilles
Azar	Gbéssi Adjii
Binta	LucieYabré / Fatou Sogodogo
Un serviteur	Cissé Vadiénéka
Personnage du bar	Kanga Agathe / Antoine Missa
Créations	Intervenants
Musique	Mike Danon et Bassa Bomou
Costumes	Freddy N.
Lumière	Sam Bapès
Scénographie	Sidiki Bakaba

À cette équipe artistique a été jointe une équipe technique composée comme suit :

Fonctions	Intervenants
Régie son	Kouassi Konan Narcisse
Régie lumière	Séry Franck
Maquillage	Soda Gueye
Production	Ayala Bakaba

Ces tableaux indiquent ainsi la composition des intervenants à la mise en scène de *La malice des hommes*. Leurs contributions parfaitement mises en accord par Sidiki Bakaba sont sans conteste la clé du succès de cette

représentation dont les lignes suivantes se proposent d'exposer les éléments théoriques devant permettre d'en attester la vérité esthétique.

1.2. Procédés de lecture de l'esthétique théâtrale

Toute mise en scène est une activité artistique qui s'opère « à partir d'une originalité optionnelle et comporte la marque et la signature de l'artiste qui l'a conçue. » (K. Banhouman, 2015, p.255). Évoquer donc l'esthétique de la représentation d'une pièce théâtrale reviendrait à

rechercher dans l'œuvre spectaculaire tous les éléments qui lui confèrent sa particularité et qui permettent de l'appréhender comme une œuvre d'art. Autrement dit, l'esthétique de la mise en scène vise à dévoiler la manière dont l'artiste crée son spectacle et l'accueil que lui a réservé le public.

(K. Banhouman, 2015, Idem.)

Pour conduire cette recherche visant à cerner l'esthétique du texte spectaculaire, il existe plusieurs théories, dont celles de l'esthétique normative, de l'esthétique descriptive ou structurale, ou encore celles de l'esthétique de la production et de la réception.

L'esthétique normative fonde sa démarche à partir des lois, des règles, des valeurs ou des principes sur lesquels une société établit sa connivence avec une création qu'elle considère comme relevant de l'art. En, d'autres termes, et en rapport avec le théâtre, on peut avancer que l'esthétique normative « s'appuie sur les normes en vigueur dans une société et à une époque donnée pour forger son jugement sur le texte ou la représentation. Ainsi, selon les goûts du moment, une œuvre sera jugée bonne, belle ou mauvaise, laide. » (K. Banhouman, 2015, p.255-256).

En soutien à cette esthétique, T. Vianu (2000, p.47), affirme que

L'esthétique est pour moi une discipline normative, en ce sens qu'elle ne saurait se contenter de la seule description de l'œuvre d'art et de la manière dont se déroulent les processus de création et de contemplation. Elle ne peut non plus se borner à leur explication en mettant en lumière leur raison d'être et leurs circonstances génétiques.

Opposée à l'esthétique normative, l'esthétique descriptive ou structurale se présente comme une approche qui appréhende l'objet à analyser comme une totalité signifiante. De ce fait, sa préoccupation essentielle serait le décryptage de la structuration interne de l'objet. Autrement dit, le dessein de la démarche descriptive résiderait dans le dévoilement du processus de production de sens de l'objet à travers ses propres constituants.

Pour ce faire, elle s'intéresse à tous les objets, signes verbaux, non verbaux et paraverbaux ayant permis la transformation d'une réalité dimensionnelle à une réalité tridimensionnelle. En appui à cette approche, L. Wittgenstein (1992, p.56) affirme que « L'esthétique est descriptive. Ce qu'elle fait est d'attirer l'attention de quelqu'un sur certains traits, de placer les choses côte à côte afin de faire ressortir ces traits. ».

Concernant l'esthétique de la production et de la réception, elle fut développée par P. Pavis (2012, p.124) en réaction à l'esthétique descriptive dont il releva la quasi-impossibilité de

... formaliser le langage du texte et de la scène et de le faire reposer sur des bases solides. (Car) une intégration de l'esthétique théâtrale à une théorie générale des discours ou à une sémiotique générale n'a pas (encore ?) pu être réalisée.

S'inspirant des réflexions de Hans Robert Jauss et Iser Wolfgang (chefs de file de l'École de Constance), et se fondant sur les travaux d'Aristote qui, dans *La Poétique*, décline l'esthétique théâtrale « en une étude des mécanismes de production du texte et du spectacle (poïesis), en une étude de l'activité de réception du spectateur (aisthesis) et en une étude des échanges émotionnels d'identification ou de distance (catharsis) » (K. Banhouman, 2015, p.257). Patrice Pavis résume l'esthétique théâtrale en une démarche dialectique organisée autour des pôles de la production et de la réception.

Ainsi, l'esthétique de la production « s'intéressera aux facteurs ayant concouru à la création du spectacle, tant sur le plan de la formation du texte (contexte sociohistorique, idéologie, formes et genres) que de celui de

l'organisation de la scène (travail matériel, techniques de mise en scène et de jeu des acteurs) ». (K. Banhouman, 2015, p.257-258).

Quant à l'esthétique de la réception, elle sera

centrée sur le spectateur, dans l'optique d'examiner son opinion sur le spectacle, de déterminer les sentiments (sympathie, antipathie, apathie) et les émotions qui l'ont étreint. Elle s'intéresse aussi à ses attentes culturelles et idéologiques exprimées avant la représentation du spectacle, ainsi qu'aux facteurs ayant contribué à former lesdites attentes.

(K. Banhouman, 2015, p.258)

L'analyse de l'esthétique de la mise en scène de *La malice des hommes* par Sidiki Bakaba se fondera essentiellement sur cette approche dialectique proposée par Pavis parce qu'elle a l'avantage de rompre « la séparation entre la normativité et la description en les intégrant en un processus unifié et globalisant en vue de décrire la poétique générale du spectacle. » (K. Banhouman, 2015, p.257).

2. Décryptage esthétique de la mise en scène de *La malice des hommes*

Sur la base de la théorie de l'esthétique théâtrale développée par Patrice Pavis, l'analyse de l'esthétique de la mise en scène de *La malice des hommes* se fera à partir de la démarche artistique de Sidiki Bakaba et des conditions de réception de du spectacle.

2.1. La démarche esthétique de Sidiki Bakaba

Du point de vue de la production, l'esthétique de la mise en scène de la pièce dramatique de Jean-Pierre Guingané commence par le choix des acteurs. Le casting opéré par Sidiki Bakaba portait déjà en soi le succès du jeu des figures scéniques créées par ses élèves de l'Actor's Studio. On constate, en effet, que les performances de Mike Danon (Son Excellence), Beugré Djep (Fassano), Yann Pokpa (Massi), Lauraine Koffi (Georgette), Gbéssi Adji (Azar), etc. relèvent de la qualité de la formation reçue du maître Sidiki Bakaba, dont la compétence est internationalement retenue.

Dans une réflexion antérieure, l'on a pu montrer le sérieux que Sidiki Bakaba donne à la formation de ses comédiens, en relevant que le metteur en scène

... s'intéresse d'abord fortement aux signes permanents et non permanents de la figure scénique (et) qu'il s'emploie par la suite à retrouver chez l'acteur. Rejoignant en cela Stanislavski qui pense qu'un acteur ne peut jouer « juste et vrai » un rôle que s'il l'a préalablement ressenti sur le plan émotionnel. Aussi Sidiki Bakaba soumet-il ses acteurs à des répétitions souvent très longues jusqu'à trouver le meilleur profil en eux.

(K. Banhouman, 2015, p.281)

Le cursus et les curricula de l'Actor's Studio ne se focalisent pas seulement sur le jeu de l'acteur, mais s'étendent aussi à la maîtrise des autres arts tels que la musique et la danse. Aussi n'est-on guère surpris de constater que ce sont les anciens pensionnaires de l'école de Sidiki Bakaba qui s'occupèrent de la musique du spectacle (Mike Danon et Bassa Bomou) et de la lumière (Sam Bapès et Séry Franck).

Au-delà de la qualité du jeu des acteurs et de l'excellente intervention du son et la lumière, l'esthétique de la mise en scène de *La malice des hommes* ne peut faire l'économie des objets sur scène. Pour représenter la pièce, Sidiki Bakaba a fait le choix des objets scéniques tels que la chaise et le cadre en bois blanc auxquels s'ajoutent des accessoires comme le bâton de commandement de Son excellence, la mallette de Massi, le foulard de Georgette, le micro du journaliste, etc. À ces objets scéniques, Sidiki Bakaba joint le maquillage dont le signe visible est la peinture en blanc du visage d'Olivier Lézin (Ambassadeur) ainsi que la perruque qu'il porte.

Ces différents objets, costumes et maquillages convoqués sur la scène par Sidiki Bakaba renvoient à des postures esthétiques diverses qui enrichissent sa mise en scène, sans l'encarter dans une théorie réductrice de sa qualité esthétique. On pourrait donc en déduire que la sobriété des objets emprunterait à la théorie du *théâtre pauvre* de Jerzy Grotowski (dont Sidiki Bakaba a été un stagiaire) ; que la blancheur des costumes de Son Excellence

et de Fassano, le tissu en peau de panthère couvrant la chaise, les gestes des personnages du bar simulant la consommation de boisson, le coup de feu annonçant la mort de Georgette (Cf. Tableau 2, scène 2), renverraient à l'esthétique symbolique en tant qu'elle suppose une réalité, un fait un événement plus qu'elle ne les montre comme le ferait l'esthétique naturaliste ; qui, elle, est perceptible à travers le pistolet et le treillis que porte Son Excellence au moment où il perpète son coup d'État (Cf. Flash-back au Tableau 2, Scène 2) ou encore le micro porté par Sidibé Moussa pour figurer son rôle de journaliste (Cf. Tableau 3, Scène 1). Quant à l'esthétique de la distanciation développée par Berthold Brecht, elle est perceptible à travers le jeu des acteurs, en particulier de Son Excellence autour du cadre blanc.

La parfaite mise en accord de tous ces objets et la juste occupation de l'espace scénique par le biais d'une vectorisation bien orchestrée, auxquelles la lumière a conféré une dynamique particulière, ont permis la construction du nœud de la démarche esthétique de Sidiki Bakaba articulée autour du noir et du blanc.

En effet, à l'entame du spectacle, on découvre un décor sobre, dont la scène est progressivement éclairée au fur et à mesure qu'une voix off (celle de Sidiki Bakaba), fusant du milieu du bruitage, raconte en guise de prologue un conte bien connu des savanes africaines : la querelle des margouillats. À sa suite, le rideau se lève sur une atmosphère de pénombre pour faire place à Son Excellence, tout de blanc vêtu. Les autres figures scéniques qui vont progressivement apparaître sur la scène, sont vêtues en blanc à l'image de Massi, Ambassadeur ou Fassano, contrastant ainsi avec le noir ambiant dominant tout le spectacle.

Ce choix esthétique est confirmé par Sidiki Bakaba (2010) en ces termes :

Le choix esthétique de la mise en scène se situe dans la continuité de "C'est ça là même !" et de "C'est quoi même ?". Il y a d'une part la mise en lumière des détails et des subtilités du texte dramatique soutenu par le jeu des comédiens, et d'autre part la création d'images vivantes à partir de souvenirs et de situations décrites dans les dialogues ou suggérées simplement

par la ponctuation. La dominance du noir et du blanc dans les décors et les costumes emprunte à la technique du flash-back au cinéma.

En effet au cinéma, le flash-back, entendu comme retour en arrière, et dont l'équivalent en littérature est l'analepse, est une technique d'écriture de scénario qui, au sein de la continuité narrative, crée, au moyen de plan, de séquence ou de scène filmés généralement en noir et blanc, un événement supposé être déjà produit ou évoque un rêve, un désir....

Au théâtre, P. Pavis (2012, p.142) nous apprend que le

le flash-back est indiqué soit par un narrateur, soit par un changement d'éclairage ou une musique onirique, soit par un motif encadrant cette parenthèse dans la pièce. [...] Le flash opère selon des dichotomies simples : ici/là-bas, maintenant/autrefois, vérité/fiction. Il doit toujours paraître saisissable par le spectateur.

Dans le spectacle, la plus-value que confère cette esthétique est attestée, par exemple, au moyen de la mise en scène du rappel de la rencontre entre Son Excellence et Georgette (Cf. Tableau 2, Scène 2). En effet, Georgette, s'étant rapprochée de Son Excellence, enclenche le processus en déclarant :

Rappelle-toi quand nous nous sommes connus dans ce bar, tu venais de sortir du coup d'État et avais besoin d'oublier certaines choses. Tu étais habité d'une mélancolie chronique qui, selon toi, t'avait fait perdre ta virilité. Et un soir, plusieurs mois après, tu m'as dit que tu étais redevenu normal. Que j'avais été la seule femme à t'y avoir aidé. Pour moi qui t'aimais, ces propos étaient une déclaration d'amour. Je me suis attachée à toi. Les missions que j'ai exécutées l'ont été pour te plaire. Je voyais que tu aimais le pouvoir. Je sentais que si tu le perdais, je risquais de te perdre aussi.

Cette réplique, en même temps qu'elle se déclinait, était accompagnée par un jeu, en contrebas de l'espace scénographique, côté cour, montrant quatre figures scéniques dont deux sont supposées être Georgette et Son Excellence. Ils boivent, s'entrelacent, s'amourachent en s'attardant dans des câlineries de jeunes tourtereaux. Le tout plongé dans une semi-obscurité, qui

cache aux yeux du spectateur Georgette et Son excellence ; et qui éclaire leurs doubles dans leurs expressions corporelles.

Cette scène, considérée comme une valence du métathéâtre ou du théâtre dans le théâtre, est un pur produit de l'imaginaire sidikien, dont l'intérêt est qu'elle attribue effectivement au spectacle une dimension esthétique qui relève à la fois de l'historicisation, de la contextualisation et de l'idéologisation comme éléments préalables à toute mise en scène.

De ce qui précède, on pourrait déduire que la quête d'innovation et de perfection de Sidiki Bakaba aboutit le plus souvent à la création de spectacles de qualité fortement appréciés tel que des spectateurs aux profils et statuts différents ont pu l'attester.

2.2. De l'accueil du spectacle par les spectateurs

Pour conduire cette partie de la réflexion, l'on a recouru aux comptes rendus que la presse a pu faire de la présentation du spectacle, ainsi que les commentaires qu'il a suscités auprès des spectateurs. Pour des besoins d'organisations, les propos retenus ont été classés selon leurs énonciateurs : l'élite, les journalistes et le grand public.

2.2.1. Le plébiscite de l'élite

La grande première de *La Malice des hommes* eut lieu le vendredi 19 mars 2010 à 20h30. Ce jour-là, la salle Kodjo Ebouclé du Palais de la Culture de Treichville a reçu du beau monde parmi dont un parterre de personnalités dont le ministre ivoirien de la Culture et de la Francophonie Anzoumane Moutayé, l'ancien ministre de la Culture Bernard Zadi Zaourou, l'auteur de la pièce Jean-Pierre Guingané, des universitaires comme le Professeur Mamadou Koulibaly, des religieux comme le Bishop Guy Vincent Kodja, des artistes à l'image des comédiens Michel Gohou et Michel Bohiri, du dramaturge et metteur en scène Ablasse Ouédraogo, du directeur artistique de l'Espace Culturel Gambidi (Burkina Faso) et du chanteur Gadji Céli Saint Joseph, Président du Conseil d'Administration du Bureau Ivoirien des Droits d'Auteur (BURIDA).

À travers leur diversité, les personnalités ayant assisté à ce spectacle ont exprimé leurs satisfactions, certainement de manières différentes, mais surtout dans une approche unanime sur la qualité esthétique de la mise en scène de la pièce par Sidiki Bakaba.

Par exemple, on apprend de la plume du journaliste Christian Kocani que le Ministre Anzoumane Moutayé, s'appuyant sur la thématique abordée et les émotions suscitées, a trouvé que le spectacle « *était fantastique !* ». ⁷⁴ À sa suite, le journaliste H. Poosson (2010) avance que « ... le Ministre de la Culture M. Moutayé, le Ministre Zadi Zaourou, le Bishop Guy Vincent Kodja ont pu apprécier une histoire mélancolique emprunte d'humour et peut-être d'espoir ».

Quant au dramaturge Jean-Pierre Guingané, il a vu dans la mise en scène de Sidiki Bakaba « un travail excellent et exceptionnel » (K. Seydoo, 2010). Dans l'article d'Ella Dogbo (2010), il précise les raisons de sa satisfaction : « J'avoue être satisfait de cette représentation. Mon texte ; je l'ai bien entendu. Sidiki n'a rien ajouté ni rien enlevé. Bien au contraire, il l'a fidèlement traduit ».

À ce niveau de la réflexion, on pourrait dire que la fidélité au texte à traduire dramatiquement est une marque de l'esthétique de Sidiki Bakaba. En appoint à cette assertion, l'on pourrait évoquer le témoignage d'Ahmed Souané, comédien ivoirien ayant beaucoup travaillé avec le metteur en scène. Il se souvient :

Un jour, alors que Ignace Alomo et moi étions en pleine répétition, après avoir passé près de deux (2) semaines à retenir par cœur nos textes ; voici que vint Sidiki Bakaba. Après nous avoir écoutés, et eut constaté que nous nous sommes accordé quelques libertés avec le texte de l'auteur, il s'énerma. Aussitôt ; il nous intima l'ordre de restituer le texte dans son intégralité et de l'apprendre comme tel. Bien entendu, cela ne nous plut point.

(K. Banhouman, 2015, p.269)

⁷⁴ Christian Kocani, *Notre Heure Magazine* n°15 du 26 mars 2010.

En ce qui concerne les spécialistes des arts du spectacle présents ce jour-là, les raisons de leur satisfaction peuvent être résumées par les propos mêmes de leur collègue Hamadou Mandé, directeur artistique de l'Espace Culturel Gambidi, dont le propriétaire et promoteur n'est autre que l'auteur de la pièce. Se rapportant au choix esthétique du metteur en scène, il déclare en effet que :

« L'option d'une mise en scène dépouillée a permis de rendre la saveur de l'écriture [...]. Une musique suave et des effets sonores bien assortis, qui ne cessent de renforcer l'émotion et de plonger le spectateur dans le cœur de la fable, ont contribué à renforcer une mise en scène conduite avec maestria.

(H. Mandé, 2010)

L'élite politique, les universitaires et les acteurs de la société civile n'ont pas été les seuls à avoir apprécié la mise en scène de *La malice des hommes*. Comme eux, les journalistes, principaux animateurs des rubriques artistiques et culturelles de leurs organes, n'ont également pas tari d'éloges à l'endroit de l'esthétique de la mise en scène de Sidiki Bakaba.

2.2.2. Le satisfecit des journalistes culturels

Les commentaires livrés par les journalistes culturels, dévoilant leur bonne appréciation du spectacle, concernent aussi bien la mise en scène globale que le jeu singulier des figures scéniques, notamment le rôle de Son Excellence, interprété par Mike Danon.

Se rapportant à la mise en scène de façon holistique, C. Kocani (2010) croit savoir les clés du succès de la représentation lorsqu'il déclare :

Les superlatifs n'ont pas manqué pour qualifier ce spectacle théâtral que propose le Palais de la Culture d'Abidjan. Et pour cause, plusieurs aspects font de *La malice des hommes* une grande et belle pièce. Il y a d'abord évidemment le texte lui-même qui est bien écrit. Jean-Pierre Guingané est un universitaire et un dramatique d'expérience. Il y a aussi l'histoire assez originale que relate la pièce qui emprunt au mythe, à la fiction et à la réalité. [...] Si le texte de Jean-Pierre Guingané est appréciable, il ne prend réellement vie que grâce au génie reconnu de Sidiki Bakaba qui signe la mise en scène de la pièce. Et c'est véritablement là que tout se joue. Sans changer

d'un iota le texte, la rigueur et la précision la mise en scène de Sidiki Bakaba le métamorphose.

Lui emboîtant le pas, E. Dogbo (2010) affirme que « D'un point de vue général, les comédiens ont parfaitement campé leurs rôles et le public a su le leur rendre par des applaudissements ».

Concernant justement la performance des acteurs, les propos des journalistes sont tout aussi élogieux les uns que les autres. En témoigne l'affirmation de K. Saydoo (2010) : « Chef d'État, Son Excellence, joué majestueusement et éloquemment par le comédien Mike Danon, règne sur des valeurs chères à son existence. ». Comme lui, S. Koné (2010) porte au pinacle Mike Danon en lui décernant une mention spéciale. De lui, il dira qu'« (Il) arrive à transmettre toutes les émotions et sentiments au public. Ce jeune homme se glisse dans la peau de son personnage avec une aisance qui pourrait faire pâlir de jalousie les plus grands de ce domaine ». Ensuite, étendant son jugement à l'ensemble de la distribution, il s'extasie :

La pièce de théâtre "Son excellence" réalisée par Sidiki Bakaba a permis de mettre à jour une nouvelle race d'acteurs. Mike Danon (Son Excellence), Beugré Djep (Fassano), Tao Herman (Massi), Sidibé Moussa (le journaliste), Olivier Lézin (Ambassadeur), Lucie Yabré (Binta), Lago Gilles (Zakar), Gbéssi Adjé (Azar) et tous les autres ont montré un vrai talent lors de la représentation. (S. Koné, 2010).

Le jeu des acteurs n'a pas été salué que par des journalistes ivoiriens. La presse burkinabé en a fait des commentaires élogieux traduits par la plume de H. Mandé (2010) en ces termes :

Interprétée par les comédiens sortis de l'Actor's Studio de Sidiki Bakaba, La malice des hommes a été jouée presque à la perfection, bien que ce soit une première [...] on retiendra surtout la talentueuse prestation de Mike Danon qui a incarné majestueusement le personnage principal. Un jeu rendu avec subtilité et finesse, renforçant ainsi le caractère cynique de Son Excellence qui, malgré quelques accès de colère, ne donne pas toujours l'impression d'être la brute qu'elle est réellement.

Au-delà de leurs critiques avisées, les journalistes nous apprennent aussi que les populations sont venues, nombreuses, assister au spectacle de Sidiki Bakaba, leur conférant ainsi le statut d'instance de légitimation esthétique de cette représentation.

2.2.3. De la connivence avec le public

Au lendemain de la grande première du spectacle, la presse ivoirienne s'est fait l'écho de la forte mobilisation du public. Ils sont en effet nombreux les organes de presse qui ont commenté sur le déplacement exceptionnel effectué par le public au Palais de la Culture de Treichville. Le journaliste R. Djatchi (2010) rapporte à ce sujet que :

... Pour une première présentation, la pièce a fait salle comble. Les ivoiriens sont venus de tous les quartiers d'Abidjan pour voir cette pièce de théâtre. Déjà à 20 heures, la salle Kodjo Ebouclé du Palais de la Culture affichait comblée et fermée. Des personnes venues en retard sont retournées chez elles.

Corroborant les propos de Renaud Djatchi, S. Koné (2010), un autre journaliste, se satisfait de la forte mobilisation du public en ces termes :

La salle Kodjo Ebouclé du Palais de la Culture de Treichville a refusé du monde, le vendredi 19 mars dernier, lors de la grande première de la pièce de théâtre, "Son Excellence", mise en scène par Sidiki Bakaba. Pour une première représentation, cette production s'annonce comme un véritable succès futur.

Cette forte mobilisation du public n'a pas été déçue, tant leurs attentes ont été comblées, apprend-on de S. Koné (Idem) qui affirme : « C'est avec fascination et plaisir que le public a vu évoluer sur scène ces jeunes acteurs qui, hier encore, se perdaient dans les dédales insondables de l'anonymat. ».

Ainsi, sans qu'il ne soit composé forcément d'exégètes de l'esthétique théâtrale, le public-spectateur a certainement exprimé sa connivence avec le spectacle en se fondant sur sa thématique dont le lien avec la crise sociopolitique ivoirienne de l'époque peut être aisément établi. Cette analyse est confirmée par le journaliste I. T. Yéo (2010) qui, devant la grande première, annonça : « Sidiki Bakaba, avec cette pièce jouée par les

élèves de l'Actor's Studio, va plonger le public dans l'actualité de la conquête et la gestion du pouvoir en Afrique. ».

De ce qui précède, on relève que la mise en scène de *La malice des hommes* a été favorablement accueillie par des spectateurs aux statuts et profils pluriels. Cette bonne réception qui se justifie par un choix esthétique de qualité dégage forcément des valeurs et des significations idéologiques que la suite de la réflexion se propose d'évoquer.

2.3. Valeur esthétique et signification idéologique de la mise en scène de *La malice des hommes*

La mise en scène de *La malice des hommes* s'est globalement faite autour d'un choix chromatique dominé par le noir et le blanc et de la technique du flash-back. Justifiant ce choix, Sidiki Bakaba avance que « Ma particularité est mon choix esthétique qui est le noir, le blanc ou le gris... » (D. Tiémoko, 2010). Dans des affirmations plus précises, il éclaire davantage sur son orientation esthétique :

... l'option du noir et du blanc cristallise-t-elle dans cette mise en scène l'image d'une Afrique qui s'accroche à un passé de souffrance. Au demeurant, pourra-t-elle refuser encore longtemps d'assumer son développement et sa souveraineté, dans le respect des principes démocratiques et des droits humains.

(S. Bakaba, 2010).

Cette interrogation de Sidiki Bakaba semble être la raison pour laquelle Jean-Pierre Guingané s'est investi dans le théâtre, notamment dans l'écriture de *La malice des hommes*. Justement à ce sujet, il affirme que, face aux turpitudes de la classe politique, « Le rôle d'un artiste, c'est d'indiquer le meilleur chemin aux dirigeants. [...] Quand la machine est grippée, il faut savoir en tirer les leçons. » (I. T. Yéro, 2010)

En écho à cette vocation d'éveil des consciences des artistes évoquée par Jean-Pierre Guingané, et qui fait sourdre en lui de la colère, Sidiki Bakaba apporte sa contribution puisant son ferment dans sa démarche esthétique :

Quand l'Afrique devient indépendante, tout est en couleur. Nous voyons cette Afrique en couleur. Notre génération avait rêvé

d'une Afrique à la dimension des dragons d'Asie. Hélas, nous nous sommes empêtrés dans des coups d'État et autres qui ont empêché notre développement, par notre faute. Ce sont ces faits que j'exprime à travers l'utilisation du noir et blanc.

(T. R. Gbéi, 2010)

Cette lecture par Sidiki Bakaba de son choix chromatique pourrait être complétée dans une perspective funéraire. Chez beaucoup de peuples africains, en effet, les personnes éplorées se vêtent en noir ou en blanc. Sur cette base, ne pourrait-on pas voir aussi à travers ces coloris convoqués dans le spectacle la permanence d'un état de deuil qui frappe l'Afrique ? Surtout que du début à la fin du spectacle, la mise en espace s'est matérialisée par un objet scénique aux caractéristiques d'un cadre de bordures blanches, planté à droite de la scène, et dont la lumière a permis, entre autres, de maintenir de façon réussie le fond en noir.

À un autre degré de lecture, cette dualité entre noir et blanc pourrait, d'une part, relever de la dynamique de monstration de l'ambivalence de l'Afrique, écartelée entre un passé honteux, éculé, inutilement anthropophage et un avenir hésitant, sans certitude ni assurance, cependant béatement optimiste ; et évoquer d'autre part la sempiternelle relation du noir dominé et du blanc dominant dont les personnages de Son Excellence et l'Ambassadeur constituent les figures marquantes du spectacle.

De cette dichotomie chromatique, il pourrait se dégager aussi l'analyse de l'esthétique brechtienne de la distanciation en tant que suscitant tout à la fois de la réflexion chez le lecteur et une rupture de la linéarité de la mise en scène, à l'effet d'empêcher toute plongée inhibitoire du spectateur dans le récit de la pièce dont le cynisme le dispute à la cruauté, au sarcasme et au ridicule de la figure scénique de Son Excellence.

En outre, cet objet scénique se projette comme une fenêtre ouverte et un miroir autour desquels se construit le jeu du personnage principal, Son Excellence. En tant que fenêtre ouverte, il symbolise l'atemporalité de la dictature de Son Excellence, capable qu'il est de naviguer entre le passé, le futur et le présent. N'est-il pas Dieu, l'atemporel par excellence, qui,

paradoxalement, construit par ses œuvres morbides sa propre immortalité, telle que l'atteste cette réplique du spectacle : « Plus j'aurai été monstre, comme tu dis, plus j'aurai assuré mon immortalité ». (Cf. Tableau, Scène 2). Une immortalité pourtant mortelle, puisque Son Excellence ayant confessé qu'« On m'a vaincu » (Cf. Tableau 3, Scène 3), finit par se suicider, un acte que regrette son fidèle compagnon Fassano : « Il aurait pu être un grand homme. Merci, mon frère, d'avoir su, toi-même, tourner la page. » (Cf. Tableau 3, Scène 3)

Comme miroir, ce cadre est aussi le lieu où le dictateur se regarde, apprécie ses œuvres dont il se délecte, et probablement le lieu où germe sa conscience critique qui lui permet de percevoir la centralité de son ancrage culturel d'où il tire la force d'accepter l'altérité constructive incarnée par sa nièce Binta, en remplacement de cette altérité-adversaire qu'il s'est évertué toute sa vie à écraser. N'est-ce pas ce sur quoi se fonde Jean-Pierre Guingané pour tenter une signification idéologique de sa pièce : « N'oubliez pas un seul instant que ce héros est ancré dans sa culture. Ce qui permet de comprendre qu'il y a une limite en toute chose. Quand on arrive au bout, il faut savoir se retirer. » (I. T. Yéro, 2010).

Ce message idéologique de Jean-Pierre Guingané, dont la mise en scène de Sidiki Bakaba amplifie l'écho, se révèle aussi dans la possibilité pour chaque spectateur de cerner à travers le temps, ses propres dictateurs et les mécanismes qui les façonnent. Jean-Pierre Guingané avertit d'ailleurs à ce sujet que Son Excellence ou la figure ubuesque qu'il incarne ne se limite pas seulement au champ politique. Il peut surgir dans tous les secteurs d'activités humaines où l'homme est confronté à la problématique de l'altérité, ainsi que l'atteste ce propos :

Je suis sûr que les gens qui ont vu nos pièces peuvent avoir une manière de regarder les différents pouvoirs qu'ils trouvent. Parce qu'on n'a pas forcément besoin d'être chef d'État pour être Son Excellence. Un simple directeur d'entreprise peut être Son Excellence. Peut-être, il n'aura pas le pouvoir de tuer, mais à sa façon, il va organiser son système de torture. (Ibidem).

Vu sous cet angle, on pourrait retrouver Son Excellence dans les multinationales, imposant son diktat sur les coûts des productions agricoles des paysans du tiers-monde; dans les foyers, martyrisant femme, enfants et domestiques; dans les lieux de transmission du savoir, traumatisant les apprenants et faisant chanter leurs parents; dans les plantations et usines, torturant les ouvriers et autres contractuels ; dans les juridictions, spoliant les faibles de leurs biens et de leur dignité ; dans les commissariats de police et brigades de gendarmerie, maltraitant les pauvres sans défense ; dans les églises et mosquées, délestant les fidèles du peu qui leur reste pour survivre ; dans les rues, abusant des enfants abandonnés à leurs sorts; etc.

Aussi, dans l'espoir d'échapper à la malice et certainement à la folie de Son Excellence, il urge alors pour les populations africaines d'ouvrir désormais grandement les yeux pour débusquer tous les dictateurs de l'acabit de « Son Excellence », quelles qu'en soient les apparences ou manifestations, qui hanteraient leurs vies et leurs quiétudes, si elles veulent avoir la paix.

Conclusion

Sidiki Bakaba, fortement imprégné de ce que le théâtre n'accomplit véritablement sa vocation que sur la scène, a donné l'opportunité à *La malice des hommes* du dramaturge burkinabè Jean-Pierre Guingané de réaliser la sienne, en la mettant en scène le 19 mars 2010 au Palais de la Culture de Treichville à Abidjan. Pour y arriver, le célèbre metteur en scène ivoirien a recouru à diverses techniques empruntées à des théories esthétiques oscillant entre naturalisme, symbolisme, théâtre pauvre et théâtre épique.

Le résultat de cette mise en scène fut apprécié par des spectateurs au nombre desquels on trouve tant des spécialistes des arts de la scène que des amateurs du théâtre dont la forte mobilisation à l'occasion de la grande première du spectacle a laissé espérer à un renouveau de cet art vivant en Côte d'Ivoire.

En effet, grâce à son écriture scénique du texte dramatique, dictée par une vision nostalgique de ce que fut l'Afrique nouvellement affranchie des

affaires de la colonisation et des promesses enchantées, mais non réalisées, d'une Afrique rayonnante et prospère, Sidiki Bakaba a offert aux spectateurs, le temps d'une soirée, des moments de communion et de catharsis où, partageant rires et émotions, ils n'ont pas manqué de s'interroger sur l'avenir de leur continent et des rapports qu'ils devront désormais entretenir avec les êtres, les phénomènes et les choses.

Il ressort de cette mise en scène une sorte de « magie » dont on espère que les effets alchimiques induiront un changement de comportements à tous les niveaux de la société africaine gangrenée par les agissements multiformes des personnages à l'image de ceux de Son Excellence. Tel est d'ailleurs le vœu du metteur en scène, qui s'appuyant sur l'esthétique du dramaturge, avance :

C'est également une façon pour moi d'interpeller les politiques [...] On peut aller aux élections, les gagner ou pas. Les politiques doivent le comprendre. Jean-Pierre Guingané l'évoque en utilisant la culture africaine pour calmer les ambitions politiques de Son Excellence. Cette façon imagée de voir les choses s'adresse à nous tous...

(R. Djatchi, 2010).

Références bibliographiques

1. Corpus

Pièce dramatique

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi / Découvertes du Burkina.

Spectacle théâtral filmé

BAKABA Sidiki, 2011, *La malice des hommes*, DVD enregistré le 27 janvier avec Mike Danon, Lauraine Koffi, Beugré Djépp, Gbéssi Adji, etc.

2. Ouvrages et thèses

JAUSS Hans Robert, 1990, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Télé-Gallimard.

KAMATÉ Banhouman, 2015, *L'Animation culturelle dans les spectacles théâtraux de Sidiki Bakaba (2002-2010)*, Thèse de Doctorat unique, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan.

MAUGENEST Denis (sld), 2004, *L'idéologie et les idéologies*, Abidjan, Les Éditions du CERAP, Coll. Comprendre... n°1.
PAVIS Patrice, 1996, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan.
PAVIS Patrice, 2012, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Edition Bélin.
VIANU Tudor, 2000, *L'esthétique*, Paris, L'Harmattan.
WITTGENSTEIN Ludwig, 1992, *Les cours de Cambridge*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress.

3. Presse écrite

Déclic, n°474 du 24 au 30 mars 2010.

Fraternité Matin du vendredi 19 mars 2010.

Fraternité Matin, du 31 mars 2010.

L'Inter n°3554 du jeudi 18 mars 2010.

L'Intelligent d'Abidjan du mercredi 24 mars 2010.

L'Observateur Paalga (Burkina Faso), n° 7604 du mercredi 7 avril 2010.

Le Quotidien d'Abidjan n°139 du jeudi 25 mars 2010.

Le temps n°2064 du 12 mars 2010.

Le temps, n°2073 du mardi 23 mars 2010.

Notre Heure Magazine n°15 du vendredi 26 mars 2010.

Soir Info n°4664 du jeudi 18 mars 2010.

Soir Info n°4668 du mardi 23 mars 2010.

4. Divers

Palais de la Culture de Treichville, 2010, Dossier technique de la mise en scène de *La malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané par Sidiki Bakaba, inédit.

Le personnage de Joé l'artiste : Une création « guinganéenne » ?

Boukary TARNAGDA
Université Nazi Boni
Bobo-Dioulasso
yeelenlumiere@gmail.com

Résumé

En partant des patrimoines traditionnels burkinabè et africain, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré ont su s'inspirer du théâtre populaire et social qu'Augusto Boal formalisa dans son livre *Le théâtre de l'opprimé*. Ainsi, chez Jean-Pierre, on a le « théâtre-débats », et chez Prosper Kompaoré, le « théâtre-forum ». Quasi-similaires et adaptées aux réalités locales, ces deux pratiques placent en leur centre le personnage du Joker, véritable meneur de jeu tel que conçu par Augusto Boal. Si chez Prosper Kompaoré il garde son appellation générique de Joker, chez Jean-Pierre Guingané, il est « Joé l'artiste ».

Ainsi, on est en droit de se demander si le personnage de Joé l'artiste, au-delà du fait d'être un Joker, n'est pas une création spécifique au « théâtre-débats », qui plus est, de Jean-Pierre Guingané. Pourquoi son auteur trouve-t-il nécessaire d'adapter la conception du Joker aux réalités locales ? Comment se manifestent artistiquement les actions de Joé l'artiste ? Quels sont les apports de Jean-Pierre Guingané au théâtre d'intervention sociale avec la conceptualisation de Joé l'artiste ? Ce sont là quelques questions qui guideront notre réflexion.

La démarche méthodologique qui nous semble appropriée dans un tel contexte est celle d'une analyse des différentes caractéristiques du Joker, en général, et plus spécifiquement du personnage de Joé l'artiste dans le « théâtre-débats » de Jean-Pierre Guingané. Ensuite, nous comparerons Joé l'artiste au Korodougou (le bouffon, amuseur public) que l'on rencontre dans le « théâtre utile », l'une des variantes du théâtre d'intervention sociale pratiquée au Mali. Enfin, avec la survenue d'un théâtre africain

contemporain, nous procéderons à une ouverture en analysant la place qu'occupe aujourd'hui le théâtre d'intervention sociale.

Mots-clés : personnage, Guingané, Joé l'artiste, théâtre, création

Abstract

Starting from traditional Burkinabè and African heritages, Jean-Pierre Guingané and Prosper Kompaoré were able to draw inspiration from popular and social theater that Augusto Boal formalized in his book *The theater of the oppressed*. Thus, with Jean-Pierre, we have "debate theater", and with Prosper Kompaoré, "forum theater". Almost similar and adapted to local realities, these two practices place at their center the character of the Joker, a real playmaker as conceived by Augusto Boal. If Prosper Kompaoré keeps his generic name of Joker, for Jean-Pierre Guingané he is Joé the artist.

Thus, one is entitled to wonder if the character of Joé the artist, beyond the fact of being a Joker, is not a creation specific to "debate theater", which more is, of Jean-Pierre Guingané. Why does its author find it necessary to adapt the design of the Joker to local realities? How are the actions of Joé the artist artistically manifested? What is Jean-Pierre Guingané's contribution to theater of social intervention with the conceptualization of Joé the artist? These are some of the questions that will guide our thinking process.

The methodological approach that seems appropriate to us in such a context is that of an analysis of the different characteristics of the Joker, in general, and more specifically of the character of Joé the artist in Jean-Pierre Guingané's "debate theater". Next, we will compare Joé the artist to the Korodougou (the jester, public entertainer) found in "useful theater", one of the variants of social intervention theater practiced in Mali. Finally, with the emergence of a contemporary African theater, we will proceed to an opening by analyzing the place occupied today by theater of social intervention.

Keywords: character, Jean-Pierre Guingané, Joé the artist, theater, creation

Introduction

Longtemps demeuré parmi les pays faiblement alphabétisés au monde et avec une couverture médiatique assez faible, le Burkina Faso a eu recours à différentes méthodes afin de sensibiliser les populations éloignées des grands centres sur divers sujets. Ainsi, pour leur faire prendre conscience des problèmes qu'elles peuvent rencontrer au quotidien, mais également les alternatives qui peuvent permettre d'y venir à bout, l'accent a été mis sur le théâtre d'intervention sociale. Ce choix s'explique par le fait que cette technique théâtrale peut aisément se décliner dans les langues nationales. Visant à faire prendre conscience face à une quelconque situation qui peut s'avérer préjudiciable, le théâtre d'intervention sociale connaît une forte propension au Burkina Faso.

Dans cet écrit, notre analyse va s'orienter sur un élément spécifique de ce type de théâtre. Il s'agit du personnage du Joker tel que défini par Augusto Boal. La réflexion se focalisera essentiellement sur sa réappropriation par Jean-Pierre Guingané dans la pratique du théâtre-débats. En effet, à la différence d'autres troupes qui ont gardé l'appellation originelle de Joker dans le théâtre-forum, Jean-Pierre Guingané a voulu l'adapter à son univers d'auteur dans le théâtre-débats en le nommant Joé l'artiste. Pour ce faire, plusieurs questions guideront notre démarche : pourquoi cette appellation de Joé l'artiste au lieu du nom générique de Joker ? Cela répond-t-il à une quelconque volonté d'être plus proche des réalités des populations ? Comment se manifestent artistiquement les actions de Joé l'artiste ?

Dans un premier temps, nous définirons la notion de joker. En outre, en partant du fonctionnement du théâtre-forum et du théâtre-débats, nous le comparerons à Joé l'artiste. Dans un second temps, nous procéderons à une analyse onomastique de la conceptualisation de Joé l'artiste par Jean-Pierre Guingané.

1. À l'origine, le Joker

Un jeu de cartes désigne un jeu de société dont le matériel essentiel est constitué d'un ensemble de cartes créé spécialement pour ce jeu. Parmi toutes les cartes, le joker est une pièce importante pour le joueur qui la détient. Cette carte prend aussi, lors de certains jeux, la valeur que lui donne celui qui la détient. Au figuré, le joker est un élément inattendu qui se révèle déterminant dans le succès d'une entreprise. Au cours de nombreuses actions du quotidien, on sort son joker pour venir à bout de son vis-à-vis le plus aisément possible ou pour contourner ses assauts. Le joker survient comme un héros ou un justicier inespéré. Il peut être perçu comme une carte blanche, capable de prendre la forme (ou la couleur) que souhaite lui donner celui qui la détient. D'ores et déjà, en partant de cette appréhension du joker, l'on découvre une figure ayant le pouvoir de démêler des situations qui semblent perdues d'avance. En détenant cette capacité de changer le cours du jeu ou de créer le désordre, le joker se comporte comme un dieu qui détient tous les pouvoirs. Ainsi, le joker se rapproche plus du *Fou* des tarots (les cartes), même s'il ne joue pas le même rôle que celui-ci. Davantage, comme pour créer un parallèle avec l'art théâtral, jusqu'au XVIII^e, en France, l'image du Fou traditionnel se transforme en figure d'Arlequin, de pitre ou de pantin.

Du Joker à Joé l'artiste, la frontière n'est pas aussi tenue que cela puisse paraître. Pour mieux les cerner, nous nous arrêterons sur le déroulement du théâtre-forum et du théâtre-débats dans lesquels ils font leur apparition.

Dans leur développement, le théâtre-forum et le théâtre-débats sont des sortes de jeux qui sont aussi régis par des règles. Tirant tous leurs origines du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, ces deux techniques se confondent parfois. Leur point de convergences le plus prononcé est l'échange qui survient à l'issue de leur manifestation. Concernant le théâtre-forum, nous énumérons ici quelques-unes des règles qui font son fondement :

- le texte doit présenter sans ambiguïté tous les personnages. Chacun d'entre eux doit être identifiable avec une grande précision. Cela aide le public à les situer dans le cours de l'action. Dans leur jeu, les acteurs doivent incarner les différentes idéologies des différents

protagonistes. Tous les personnages doivent évoluer. Ils doivent poser des actes clairs,

- dans leurs jeux, les personnages doivent être facilement identifiables par leurs costumes. Ils doivent poser au moins un acte qui sera comparable à une erreur sociale ou politique. Cette erreur doit apparaître à plusieurs moments de la représentation et sera assimilable à un leitmotiv. Ainsi, elle pourra être au centre de la discussion,

- à l'opposé des pièces d'auteurs qui se terminent par des dénouements, la pièce de théâtre-forum aboutit à une non résolution du conflit c'est-à-dire à une fausse fin. C'est l'action des spectateurs, que l'on peut considérer aussi comme des acteurs, qui permettra d'aboutir à une fin réelle.

Dans le déploiement des pièces de théâtre-forum l'avis des spectateurs devient important dans le jugement des solutions proposées par le protagoniste. Généralement, comme cela va à l'encontre des normes sociétales, le public s'opposera à ces résultats. Le spectacle est alors repris, avec les mêmes éléments scéniques. Le public est invité à demander l'arrêt du spectacle à des endroits qui lui semblent porter préjudice à la société. Là, commence à se dresser le changement recherché. Ce changement prend sa source dans le fait qu'un membre du public remplace sur scène un acteur et tente de jouer ce qui lui semble « normal » socialement. Dans son jeu, il peut avoir pour obstacles les vrais acteurs de la pièce qui peuvent représenter des personnages négatifs. Le changement que ce spectateur désire tant voir se produire peut être remis en cause. Il faut alors que d'autres membres du public puissent se joindre à lui, prendre d'autres rôles « négatifs », les jouer afin d'aboutir à un *happy end* et annihiler les actions des personnages oppresseurs. Pour que toutes ces actions du théâtre-forum se déroulent dans un cadre bien réglementé, l'un des acteurs doit jouer la fonction auxiliaire de Joker c'est-à-dire le meneur de jeu. C'est à lui que revient la charge d'expliquer toutes les règles, de corriger les erreurs qui surviennent et d'encourager les spectateurs-acteurs. Il ne doit pas se proclamer détenteur de la vérité. Il doit simplement permettre que les actions arrivent à leur terme. Il doit être la carte maîtresse du jeu scénique.

S'inscrivant dans la même dynamique que le théâtre-forum, une pièce de théâtre-débats comporte toujours trois phases : le prologue, la fable et l'épilogue. La pièce débute, généralement, par une séance de musique et de danse, comme dans les spectacles de théâtre-forum élaborés par l'Atelier Théâtre Burkinabè (ATB). Le prologue se met en branle lorsque les artistes venus pour la représentation s'aperçoivent que le public est suffisamment mobilisé pour le spectacle. Ce prologue est généralement une réjouissance qui peut prendre l'allure d'un mariage, d'un baptême. Au moment où l'effervescence est à son comble, le personnage de Joé l'artiste fait son apparition. Il vient sous l'allure d'un fou, d'un fou-philosophe, d'un voyageur, etc. mais dont les velléités ne remettent pas en cause l'intégrité physique des convives présents à la fête. Cette dernière prend une autre tournure lorsqu'elle atteint un niveau où les convives sont emportés par les réjouissances : il s'agit d'un « coup de théâtre », événement imprévu. Cela peut prendre l'allure d'un mal brutal qui s'empare de l'un des invités, l'incendie d'une case, etc. Cette situation vient chambouler l'ordre établi et crée la frayeur au sein du groupe de personnes réunies. En se référant à Joe l'artiste qui est celui qui a beaucoup voyagé et qui a traversé diverses situations, les comédiens tentent de trouver une solution au problème survenu. En tant que voyageur aguerri et difficilement situable dans le temps et dans l'espace, il invite les autres protagonistes à se joindre à lui afin qu'ils trouvent, dans une convergence des énergies, la solution appropriée au problème posé. Il accepte alors de les éclairer en leur racontant l'histoire sous forme de théâtre-débat. Il situe le contexte et distribue les rôles à chacun des acteurs. Commence ainsi la seconde phase : la fable. Dans le jeu, certains protagonistes peuvent s'opposer à sa requête pendant un court instant. Mais la majorité finit par accéder à sa volonté. Alors, il termine ses propos en ces termes : « Suivez-moi dans les coulisses. Je vais vous distribuer des rôles et nous reviendrons jouer pour le public rassemblé. » Par la suite, les comédiens interprètent une situation similaire que Joe l'artiste aurait vécue ailleurs et dont il se souvient. Joé l'artiste est maître du jeu. Il est celui qui a élaboré l'histoire. L'issue est favorable et l'on aboutit à un *happy end*. En tant que concepteur de l'histoire, Joé la referme en donnant au public des éléments l'encourageant à poursuivre la discussion ultérieurement dans différents endroits, en dehors de l'espace du spectacle.

Si dans le théâtre-débats Joé l'artiste s'empare de quelques-unes des techniques scéniques du Joker du théâtre-forum, il faut lui reconnaître une certaine particularité. À l'opposé du Joker, il n'invite pas le spectateur à monter sur scène pour remplacer un comédien et tenter d'interpréter son rôle afin de montrer sa perception d'une situation donnée. Joé l'artiste suscite le débat à l'issue de l'épilogue. Cela intervient après la représentation qu'il a introduite dans le prologue. Cette dernière est précédée de ce que nous avons décidé de nommer la mise en train. Elle consiste à inviter les spectateurs sur l'espace réservé à la représentation.

En amont de cette proposition, Joé l'artiste prend le soin d'informer ses interlocuteurs que l'action scénique qu'il s'apprête à mener se fera sous la forme de théâtre-débats. Quelques minutes après, la véritable représentation a lieu. On y traite d'un problème crucial. Lorsqu'elle prend fin, Joé l'artiste entame l'épilogue. Il tire une brève conclusion. Il introduit et oriente le débat avec le public. Tous les actes des acteurs/personnages sont examinés avec précaution.

Pour cela, il doit maîtriser le sujet sur lequel porte la discussion. Lorsque cela s'avère essentiellement technique, il peut bénéficier de l'appui de l'un des commanditaires du spectacle ou de l'un des comédiens. Par moments, les acteurs peuvent être invités à reprendre des parties essentielles de la représentation. Cela permet aux spectateurs de mieux se situer dans le débat en cours. Mais ces spectateurs ne sont pas invités à monter sur scène pour jouer des parties ciblées.

Joé l'artiste présente la trame du spectacle dans le prologue. Puis l'on ne le retrouve qu'au moment des débats. Cependant, dans certaines pièces de théâtre-débats comme *Trois sœurs dans la souffrance* de Jean-Pierre Guingané, il est présent tout au long du déroulement de l'histoire. Racontant l'histoire de trois femmes ayant vécu des situations de maltraitance dans leurs foyers respectifs, cette pièce a été commandée par une ONG pour sensibiliser sur les violences faites aux femmes. Ici, la présence de Joé l'artiste est très remarquable. Au début, il expose l'histoire dans le prologue ; puis lors du déroulement de la fable, il intervient pour introduire et conclure chaque prise de paroles des trois femmes qui sont les personnages principaux de cette

pièce. Enfin, il intervient dans l'épilogue pour mener le débat avec le public présent.

Figure centrale des pièces de théâtre-débats, la conception du personnage de Joé l'artiste que l'on pourrait assimiler au conteur traditionnel ou au griot, gardien de la mémoire, répond à diverses quêtes de l'auteur lorsqu'il pose les bases de sa pratique au début des années 80 avec la première pièce de théâtre-débats qui serait, *Thérèse Baba*. Elle aurait été jouée en 1983 et portait sur la gestion collective du puits d'un village. En plus du Théâtre de l'opprimé, Jean-Pierre Guingané puise dans l'expérience du théâtre rural que des paysans avaient développé en 1975. Dans un travail de recherche mené par Marie-Soleil Frère et Etienne Minoungou (2004), il est mentionné la première véritable expérience de mise en place d'une pièce de théâtre pour le développement. Au début des années soixante-dix, des organismes de coopération étrangers ont amené l'État Voltaïque à créer des projets de développement visant à induire des changements de comportement chez les populations rurales. Le ministère de l'agriculture qui était une partie prenante centrale a mis en place le théâtre des journées agricoles. Ainsi, il a été possible pour les populations de s'exprimer en interprétant des personnages ayant adopté des attitudes positives.

2. Tentatives d'analyse onomastique de la conceptualisation du personnage de Joe l'artiste

Pour la conceptualisation de Joé l'artiste, Jean-Pierre Guingané s'est appuyé sur des principes inhérents au Joker du théâtre-forum. Cependant, d'autres éléments entrant dans la constitution de ce personnage semblent des créations propres à l'auteur. Dans les lignes qui suivent, nous tenterons d'en inventorier.

L'appellation « Joé l'artiste » pourrait être considérée comme un acte purement artistique et de quête anthroponymique sortis de l'esprit de l'auteur. Pour coller aux réalités locales et à ses propres aspirations, l'auteur aurait préféré l'appellation de Joé l'artiste à celle de Joker.

Joé est une dénomination qui traverse l'histoire et le monde des arts, de façon générale. Il serait le diminutif de Joseph. Un grand nombre de personnes se prénommant ainsi se retrouvent affublées du diminutif « Joe ».

Il est l'appellation sous laquelle est reconnu un célèbre chanteur français : Joe Dassin, à l'état civil, Joseph Ira Dassin. Par ailleurs, Joe est un héros de dessin animé japonais (manga) sur la boxe nommé *Ashita no Joe*. Dans le même registre, Joe est attribué à l'un des frères Dalton dans le dessin animé Lucky Luke créé en 1946 par Maurice de Bevere dans *L'Almanach Spirou*. Enfin, Joe Rock fut un producteur, acteur, réalisateur et scénariste américain. Cette dénomination de Joé pourrait être issue de cet univers cinématographique dans lequel l'auteur et son public auraient baigné quand on sait les éléments féériques qu'ont pu apporter les premières salles de cinéma aux populations de l'ex-Haute-Volta. Emprunter à cet univers peut permettre au public d'être plus réceptif aux différents sujets abordés par l'auteur.

Quant au terme artiste, au Moyen Age, dans le *Dictionnaire historique de la langue française* publié sous la direction d'Alain Rey, le terme indique « un étudiant des arts libéraux à l'université ». De nos jours, un artiste est un individu qui fait une œuvre, qui cultive ou maîtrise un art, un savoir, une technique, et dont on remarque entre autres la créativité, la poésie, l'originalité de sa production et de ses actes. Ses œuvres sont source d'émotion, de sentiment, de réflexion, de spiritualité ou de transcendances. Dans un sens plus péjoratif ou pour procéder à sa disqualification, un individu est qualifié d'artiste lorsqu'il est étrange, marginal, oisif, rêveur. Il perd le sens des réalités, des règles et est perçu parfois comme rebelle, sot ou fou mais qui peut aussi, à l'inverse, être apprécié comme faisant preuve de génie. Dans de nombreuses sociétés africaines, se définir comme artiste peut parfois mener à une profonde marginalisation de la part du reste de la société.

Antérieurement, nous avons évoqué le fait que Joé l'artiste soit perçu comme un fou dans le texte ou à l'intérieur du jeu scénique dans le prologue des pièces de théâtre-débats. Pourtant, par ses multiples connaissances, ce personnage doit être plus considéré comme un fou éclairé. Les haillons qu'il pourrait porter n'enlèvent rien à ses connaissances du monde. Il fait preuve d'originalité, de spiritualité et de transcendances. Il est celui par qui le débat s'ouvre et se referme. Il prend la parole, résume le spectacle (le jeu des acteurs, les sujets traités), les situations centrales et passe la parole aux spectateurs et aux acteurs qui sont parfois interpellés par le public. Joé l'artiste

ne pourrait pas mener à bien les différentes discussions s'il perd le sens des réalités et des règles. Il n'est donc pas un sot. C'est un fou qui fait preuve de génie.

Pour Jean-Pierre Guingané, choisir de nommer son personnage Joé l'artiste pourrait résulter de sa volonté d'être en harmonie avec les réalités sociales de son aire d'expression. Cela est d'autant plus plausible lorsque le personnage de Joé l'artiste apparaît dans des pièces de théâtre-débats traduites dans les langues nationales. C'est ainsi qu'il peut devenir Zanké en langue bambara ou dioula, et Goama en langue mooré. Ces deux appellations sont très connues de ces différents groupes ethniques et peuvent aussi être l'œuvre des comédiens commis à la création et à la traduction. La première, Goama, serait celle que l'on attribue à tout Ancien combattant revenu de l'une des deux guerres mondiales. Vu sous cet angle, il serait celui qui, par la force des choses, a dû se déplacer pour découvrir les réalités occidentales, au gré des guerres. Revenu du « pays des Blancs », il serait celui qui connaîtrait davantage de choses sur les mœurs des Occidentaux. Contrairement à ce que l'on constate dans un hebdomadaire burkinabé dénommé le *Journal du Jeudi* (JJ) où le personnage de Goama parle le français petit-nègre ou *forififon naspa*, le Goama du théâtre-débats est à même de se métamorphoser et a une grande maîtrise de la langue du colon.

Au vu de ce qui vient d'être précédemment énoncé, l'acte de nommer un personnage, même dans le théâtre-débats, n'est ni gratuit, ni banal. Nommer, c'est aussi fixer les limites et placer l'objet ou l'individu dans un cadre défini. Pour cela, l'on doit se fonder sur sa mémoire et son expérience. Par conséquent, l'apparente simplicité du choix des noms des personnages, même au théâtre-débats, n'en est rien. Au contraire, c'est dans ce contexte que l'on doit veiller à ne pas affecter la sensibilité des publics que l'on a en face de soi par des choix fantaisistes.

Par ailleurs, décider de muer le Joker en Joé l'artiste peut être perçu comme un acte de réappropriation de l'œuvre d'Augusto Boal. Et, selon Martin Bakero Carrasco et Éric Bidaud (2016, p.340), « être le père d'un nom, c'est devenir le père de ses mots ». Lorsqu'il choisit de nommer son personnage Joé l'artiste, Jean-Pierre Guingané chercherait à prendre son indépendance vis-à-vis du « père » (percevez par cela Augusto Boal). Il s'agit

là d'un besoin d'affirmation de soi, mais plus encore, d'un besoin d'affirmation de sa communauté. De là, Jean-Pierre Guingané peut articuler ses désirs d'auteur et les inscrire dans sa culture. Il se passe du nom du « Père » c'est-à-dire le Joker, et paradoxalement, il s'en sert, c'est-à-dire Joé l'artiste, ce dernier découlant du premier. Le paradoxe de se passer du nom du père et d'en user en même temps tient du fait que l'on a affaire à Joé l'artiste mais qui se pare de quelques éléments du Joker. En outre, on s'aperçoit qu'un usage est fait des deux premières lettres de l'appellation « Joker » pour créer « Joé ».

À la différence des personnages du théâtre contemporain, Joé l'artiste demeure un personnage ancré dans l'ordre classique du théâtre. Dans le théâtre contemporain, le personnage est de moins en moins lié au texte. On tente d'en finir avec la trilogie texte-personnage-acteur. Difficilement identifiable, le personnage renonce parfois à son appellation d'origine pour n'apparaître que comme une figure. Le lieu d'où il s'exprime reste indéfini au point que sa présence furtive émane du seul discours de la figure. Selon Robert Abirached (1978/1994), il demeure « une somme de signifiants dont le signifié est à construire par le spectateur. » Malgré toutes ces tentatives, le personnage du théâtre d'intervention sociale reste un élément fondamental. Il demeure dans l'ordre habituel des choses. C'est sur lui que le public s'appuie pour entrer dans la fiction. Il doit être physiquement et psychologiquement bien élaboré afin de ne pas perturber la compréhension du spectateur. Le message véhiculé doit être aisé à comprendre et ne pas prêter à une double interprétation. À l'opposé du personnage du théâtre contemporain qui, selon Jean-Pierre Ryngaert (2002, p.113) doit se construire « en aval [...] à partir de ce qui est repérable dans le texte ... », celui du théâtre d'intervention sociale, comme Joé l'artiste, est à ficeler en amont.

Conclusion

Nommer n'a jamais été un acte gratuit. Choisir de désigner un être par une appellation spécifique est une opération qui renferme une volonté de se déterminer soi-même. Lorsqu'il a adopté les techniques du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, Jean-Pierre Guingané a également décidé de l'adapter à son environnement et à la société dans laquelle il évolue. Cela

revient également à y introduire les éléments de ce théâtre de l'opprimé en leur imprimant une couleur locale et sociétale. C'est ainsi qu'il fut nécessaire pour lui de rebaptiser le Joker du théâtre de l'opprimé en « Joé l'artiste ». Cela lui a permis de l'ouvrir à d'autres horizons. Cette volonté était d'amener ses compatriotes, alors en majorité non alphabétisés dans les langues occidentales, dont le français, à comprendre les messages véhiculés. Joé l'artiste est une figure démiurgique (comme son inventeur). Il a le pouvoir de nouer et de dénouer la fable. Il constitue le fondement et l'identité du théâtre-débats par son accoutrement et les moments de son apparition. Se libérant de sa tutelle d'origine, Joé l'artiste vole de ses propres ailes pour être en phase avec les réalités que l'auteur dépeint. Ainsi, il devient le fruit de la créativité de Jean-Pierre Guingané et vient l'aider à féconder l'imaginaire de ses semblables. En cela, nous pouvons affirmer que Joé l'artiste doit être perçu comme une conception purement *guinganéenne*. Avec l'ensemble du théâtre de Jean-Pierre Guingané, ce personnage a longtemps permis de véhiculer des messages « pour le développement » des populations. En l'absence des moyens modernes comme les médias dont les chaînes câblées, le théâtre d'intervention sociale a été d'un apport certain. En dépit de cette contribution importante, ces mêmes médias, dont Internet et les autres moyens technologiques, ont freiné la portée de ce type de théâtre. Malgré tout, il revient aux jeunes générations de maintenir la flamme allumée par une figure comme Jean-Pierre Guingané, même si de nos jours une forte tendance est à la création des pièces d'auteurs pour des questions financières et pour des besoins de visibilité à l'International. Ce qu'il faut retenir de Jean-Pierre Guingané lui-même et qui est fondamental est que « pendant que le théâtre d'auteur touche, le théâtre d'intervention sociale agit et cherche à obtenir des gens un comportement (Konkobo, 2011, p.126) ».

Références bibliographiques

ABIRACHED Robert, 1978/1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, B. Grasset, rééd. Gallimard.

BOAL Augusto, 1996, *Théâtre de l'opprimé*. Paris, La Découverte.

BOAL Augusto, 1997, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris, La Découverte.

FRÈRE Marie-Soleil et MINOUNGOU Etienne, 2004, « Le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso : moteur ou frein pour la création artistique ? », *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*. Coll. « Essais ». Belgique : Éditions Colophon, pp.51-66.

DUVIGNAUD Jean, 1965, *Sociologie du théâtre*. Paris, PUF.

CARRASCO Martin Bakero et BIDAUD Éric, 2016, « Nom, acte et création », *Adolescence 2016/2* (T.34 n° 2).

FIANGOR Rogo Koffi M., (2002), *Le Théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*. Paris, L'Harmattan.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1987, *Théâtre et développement culturel en Afrique : le cas du Burkina Faso*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Bordeaux III, (4 tomes).

KOMPAORÉ Prosper, 1977, *Les formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute-Volta*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Université Paris III.

KONKOBO Christophe, 2011, « Entretiens autour d'un théâtre national : le cas du Burkina Faso », *Études Francophones*, volume 26, n° 1 et 2.

LACAN Jacques, 2005 (1975-1976), *Le Séminaire, Livre XXIII. Le sinthome*. Paris, Seuil.

MÉDÉHOUEGNON Pierre, 2010, *Le Théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest, des origines à nos jours : historique et analyse de la dramaturgie en*

Côte-d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin, Paris, CAAREC Éditions.

ROY Fabienne, (2009), *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone : le cas du Burkina Faso*, Mémoire de Maîtrise, Université du Québec à Montréal.

RYNGAERT Jean-Pierre, (1993, 2000), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, Nathan Universitaire.

**ESTHÉTIQUE DE LA CRÉATION
LITTÉRAIRE**

De l'esthétique morphologique des œuvres de Jean-Pierre Guingané

Yves DAKOUO
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
Ydaves2000@yahoo.fr

Résumé

L'article tente de montrer les mutations structurales caractérisant l'art poétique de Jean-Pierre Guingané. Ainsi, d'un point de vue structural, cet auteur est passé d'un art classique entièrement fermé sur le régime mimétique à l'épicisation de son écriture dramatique. Cette nouvelle écriture, fortement imprégnée des théories de l'hybridité générique, repose sur la métathéâtralisation par une habile mise en abyme du théâtre dans le théâtre et dont l'effet visible est l'emboîtement des niveaux diégétiques et la prégnance du régime narratif. Baptisée « théâtre-débats », cette poétique théâtrale permet à l'auteur de rompre la discontinuité classique présumée entre théâtre et réalité, entre Art et Forme de vie.

Mots clés : emboîtement diégétique, esthétique, métathéâtre, morphologie, régime énonciatif, structural.

Abstract

The article attempts to show the structural changes defining Jean-Pierre Guingané's poetic art. Thus, from a structural point of view, this author went from a classical art entirely closed on the mimetic regime to the "epicization" of his dramatic writing. This new writing, strongly imbued with theories of generic hybridity, is based on metadramatization relying on a skillful mise en abyme of theater within the theater and whose visible effect is the interlocking of diegetic levels and the pervasiveness of the narrative regime. Called "théâtre-débats", this theatrical poetics allows the author to break the presumed classical discontinuity between theatre and reality, between Art and Form of life.

Keywords: diegetic interlocking, aesthetics, metatheatre, morphology, enunciative regime, structural.

Introduction

Dans tous les domaines d'écriture, il est de tradition que les auteurs établissent eux-mêmes la nature du document rédigé, c'est-à-dire de déterminer l'être ou le statut de la chose rédigée. Dans le domaine scolaire, les élèves sont tenus de spécifier sur leurs copies la nature de l'épreuve : rédaction/dissertation, commentaire, résumé, analyse, compte rendu, rapport, etc. Dans le domaine administratif aussi, les rédacteurs précisent bien s'il s'agit d'une note de service, d'une circulaire, d'un arrêté, d'un décret, etc. Il en est de même dans la presse, écrite ou audiovisuelle, avec ses différentes rubriques. Et les spécialistes sont à même d'évaluer ces objets linguistiques ou icono-linguistiques en examinant la conformité entre l'être ainsi dénommé et son objet, en remontant quelquefois jusqu'à la légitimité de leurs auteurs comme en droit⁷⁵. L'institution littéraire, évidemment, n'est pas en dehors de ces pratiques où ces mentions prennent une importance toute particulière dans l'acte poétique aussi bien qu'interprétatif.

La présente réflexion porte sur l'exploitation et la gestion de ces conventions scripturales dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané. Le principal centre d'intérêt porte sur le texte dramatique, c'est-à-dire le « texte à dire » par des personnages⁷⁶ et le paratexte avec ses différents niveaux de structuration : textes de couverture (indications iconiques et linguistiques), textes liminaires (préfaces, postfaces), titres internes, didascalies, etc. Dans ce dispositif paratextuel est privilégié le régime titrologique des œuvres. Dans *Seuils* (1987), Genette distingue trois niveaux hiérarchisés dans la structure de l'appareil titulaire des œuvres artistiques, singulièrement celui des œuvres littéraires. Dans le présent essai, nous prenons en compte deux des régimes de cette hiérarchisation titrologique : le fictionnel et le rhématique, lieu où s'établit idéalement la convention esthétique entre l'auteur et le lecteur, où se constitue une des modalités de l'horizon d'attente et donc du pacte de lecture. Ces deux aspects de l'appareil

⁷⁵ Il n'appartient pas à n'importe quel agent administratif de signer un décret ou de promulguer une loi.

⁷⁶ Ces personnages seront transformés en acteurs par la mise en scène et deviendront des êtres de chair et d'os (humains ou animaux), des objets ou tout autre élément figuratif.

titulaire seront complétés par l'analyse du régime énonciatif pour interroger le niveau de pertinence entre les instructions induites par le genre théâtre et le régime énonciatif actualisé. En somme, l'objectif est d'analyser, à partir de certains aspects du texte et du paratexte, la singularité morphologique des œuvres de Jean-Pierre Guingané, cette singularité étant le lieu d'un enjeu esthétique. La notion de morphologie recouvre, dans le domaine littéraire, « l'étude de la configuration et de la structure externe » de l'œuvre. Celle-ci peut, selon Pavis (1996, p. 342) être assimilée à la structure immanente définie comme « les différentes formes que peuvent prendre [...] la pièce dans son ensemble, l'acte, cette subdivision qu'est la scène, et enfin certains aspects privilégiés de l'écriture théâtrale ». Dans cette étude, la morphologie sera étendue au sens de Propp (1970) et à la narratologie genettienne (1972) pour intégrer certains aspects de la structure interne, notamment la logique événementielle et les voix énonciatives. L'approche morphologique permet donc de percevoir, à travers les trois régimes retenus (fictionnel, rhématique et énonciatif), les modalités de mise en scène de la littéarité des œuvres du dramaturge burkinabè, l'un des plus féconds des pionniers du théâtre dans son pays. D'entrée de jeu, il convient de dresser un tableau qui synthétise nos principales observations sur la structure morphologique des œuvres de cet auteur dramatique, la suite de l'article se présentant comme le commentaire des trois sections ci-dessus retenues.

Régime de littérarité Œuvres	Régime fictionnel	Régime rhématique			Régime structural		Régime énonciatif	
		Pièce théâtre	Théâtre débat	Conte- théâtral	Forme de découpage	Dramatis personae	Drama tique	narratif
1. Le fou	+	+	-	-	Actes/scènes	+	+	-
2. Papa, oublie-moi	+	-	+	-	Scènes	-	+	-
3. Le cri de l'espoir	+	+	-	-	Tableaux/ scènes	+	+	-
4. La savane en transe	+		+	-	Tableaux	+	+	+
5. La grosseur de Koudbi	+		+	-	Tableaux/ scènes	+	+	-
6. Les lignes de la main	+	+	-	-	Tableaux	+	+	-

7. La musaraigne	+				Tableaux/ scènes	+	+	-
8. Le baobab merveilleux	+	-	-	+	Chiffres romains	+	+	+
9. La malice des hommes	+	+	-	-	Tableaux/ scènes	+	+	-
10. La danseuse de l'eau	+	-	-	+	Chiffres romains	-	-	+
11. Zigli le terrible	+	-	-	+	Chiffres romains	-	+	+

Tableau I : morphologie générale des œuvres

1. Titres fictionnels et littérarité

Selon Genette (1987), historiquement, la structure virtuelle ou canonique du titre d'une œuvre littéraire comporte trois éléments : le titre, le sous-titre et l'indication générique. Avec l'évolution, cette structure ternaire est plus ou moins conservée selon les époques et le choix esthétique des écrivains. Comme auteur de fiction, Jean-Pierre Guingané est resté fidèle au principe d'onymat : son nom d'artiste coïncide avec son nom d'état civil. Il a adopté une philosophie de continuité identitaire dans toutes les actions et fonctions assumées. Cette transparence identitaire facilite, au niveau de la critique littéraire, d'un côté, la recension de son œuvre sous une même identité et la possibilité d'en faire une analyse stylistique, et de l'autre, la prise en compte du contexte de sa création incluant sa trajectoire biographique, socioculturelle et professionnelle. La fidélité à ce principe « onymatique » est reconduite dans le procédé d'intitulation de ses œuvres. Celui-ci obéit en effet à la logique d'une structure binaire, titre + indication générique. Seule y échappe, *La grossesse de Koudbi : Plaidoyer pour une maternité sans risques*, qui actualise la structure ternaire classique : **titre** (*La grossesse de Koudbi*), **sous-titre** (*Plaidoyer pour une maternité sans risques*) **et indication générique** (*pièce de théâtre-débats*)⁷⁷. En somme, l'appareil titulaire chez Jean-Pierre Guingané comporte deux couches hiérarchisées : le régime fictionnel à travers les titres, et le régime rhématique à travers les indications génériques.

Dans le monde occidental, remonte à Aristote, l'érection de la fiction verbale⁷⁸ comme critère fondamental et donc constitutif de la littérarité, appelée à l'époque « poésie » : « Le poète doit être plutôt artisan d'histoires que de vers, puisque c'est par la fiction qu'il est poète, et ce qu'il feint, ce sont des actions » (Genette, 2004, p. 96) ; « Le poète doit être poète

⁷⁷ Cette particularité titrologique serait due au fait que ce soit « une pièce de commande » ; mais *Papa, oublie-moi* semble également une « commande » de l'UNICEF, co-éditrice de l'œuvre.

⁷⁸ La fiction est l'équivalent moderne de la mimésis aristotélicienne : voir Paul Aron & al., *Le dictionnaire du littéraire*, 2002, articles « fiction » pp. 289-290 ; et « mimésis » pp. 484-486, et Genette, *Diction et fiction*, 2004, p. 96.

d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en fonction de la représentation qu'il est poète » (Dessons, 2002, p. 27).

Ces deux citations, quasi identiques, sont mentionnées pour souligner l'importance de la fiction comme élément consubstantiel du fait littéraire, avant même sa mise en forme. Autrement dit, « La fonction esthétique du langage, c'est la fiction » (Genette, 2004, p.103). Cette fiction, bien entendue, n'est pas gratuite : elle doit constituer un mode de communication de la connaissance du réel social, psychologique, environnemental, ou autre. Ainsi, depuis les premiers moments de la théorisation du fait littéraire, la création artistique n'est pas perçue comme une entreprise de perversion, comme expression de jouissance du créateur comme l'affirmait Barthes :

[...] la figure la plus simple et la plus élémentaire de la perversion, c'est de faire l'amour sans procréer : l'écriture est intransitive dans ce sens-là, elle ne procréé pas. Elle ne délivre pas de produits. L'écriture est effectivement une perversion, parce qu'en réalité elle se détermine du côté de la jouissance ⁷⁹.

Le caractère transitif⁸⁰ de la littérature et la préséance du contenu fictionnel sur la forme ne sont pas étrangers à un certain courant de la négritude, en tant que mouvement littéraire visant avant tout l'éveil des consciences africaines aussi bien sous la colonisation que « sous les indépendances ». Telle serait la posture esthétique de Guingané selon le préfacier du *Fou*, G. Menga (2016, p. 10) :

Qu'importe en effet la forme qu'il donne à ses idées. Pour l'instant, l'urgence pour lui est à la dénonciation de tous les vices contractés par l'Afrique après l'indépendance. Dénoncer avec véhémence et fermeté avant qu'il ne soit trop tard...⁸¹

Cependant les textes fictionnels, selon A. Rivara (2001, p. 279), ne semblent pas avoir de traits linguistiques particuliers : « Rien, au niveau de la surface, ne distingue le récit fictionnel, roman fable, nouvelle, du moins

⁷⁹ Barthes cité par Genette, *Diction et fiction*, p.235.

⁸⁰ On écrit toujours pour quelque chose, puisque le texte n'existe... que par le lecteur !!

⁸¹ Bien entendu, la critique doit éviter de tomber dans le piège de ce genre de déclarations qui révèle plutôt la modestie des auteurs africains : dire que la forme est « secondaire » ne signifie pas pour autant que les auteurs n'ont pas «une théorie de la forme» !

aucune propriété linguistique ou narratologique ». Certes, le critère thématique (contenu de l'histoire) peut permettre au lecteur d'identifier certains textes de fiction, mais le critère le plus communément exploité est celui de la « convention de fiction » signalée par les mentions génériques paratextuelles : conte, roman, théâtre, fiction, récit, etc.

La fiction, une fois son statut reconnu en tant que traitement de faits imaginaires, induit un mode particulier de communication : « Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours » (Genette, 2004, p. 99). Autrement dit, la fiction ouvre un univers dont le pacte de lecture impose une « suspension » des critères de vérité ou de fausseté du contenu discursif. L'activation de la convention de fiction aura pour conséquence, chez le lecteur, de l'orienter vers une lecture symbolique et non « littérale » du contenu fictionnel, quel que soit son degré de proximité ou de distanciation avec le monde réel. Ainsi certains indices de fictionnalité peuvent transparaître dès l'appareil titulaire, en particulier par le titre stricto sensu des œuvres (cf. plus haut la structure de l'appareil titulaire).

L'interprétation de ce premier niveau des titres fait appel, évidemment, à l'institution littéraire à travers le contexte pragmatique. Le statut avéré de Guingané d'auteur dramatique⁸² autorise à interpréter les titres de ses œuvres comme des fictions traitant donc de thèmes imaginaires. Aucun lecteur, à moins d'ignorer le contexte institutionnel, ne peut interpréter *Le fou* comme un essai de psychanalyse, ni *La grossesse de Koudbi* comme un traité de gynécologie, ni *La musaraigne* comme un exposé de zoologie. Encore moins *La savane en transe* comme l'œuvre d'un géographe ! Le motif du fou dans la littérature révèle que la folie y est rarement d'origine génétique : on ne naît pas fou, on le devient, contraint par

⁸² Sur le plan pragmatique, le nom de l'auteur est bien entendu une instruction donnée au lecteur pour guider, orienter l'interprétation des titres d'ouvrages. L'information bibliographique révèle que J.-P. Guingané n'est pas un écrivain polygraphe : toutes ses œuvres se situent dans le même genre, le théâtre.

le système sociopolitique ; le fou est donc un « héros problématique », produit de l'effritement des valeurs morales de la société. Par son sous-titre, *Plaidoyer pour une maternité sans risques*, *La grossesse de Koudbi* met en scène les risques qu'encourt une jeune fille de 13 ans, Koudbi, à cause d'un mariage précoce et d'une grossesse non suivie médicalement. La *Musaraigne*, en tant que double du roi, laisse présager que l'air du pays où règne ce monarque sera irrespirable ; le titre est une métaphore olfactive qui décrit les atrocités des gouvernants, rendant ainsi la vie insupportable pour les citoyens⁸³. *La malice des hommes* révèle qu'il ne sera pas toujours possible pour les populations d'échapper aux pièges des hommes politiques, dans lesquels tombent eux-mêmes paradoxalement ! En effet, Son Excellence est contrainte au suicide, ayant été battue aux élections par la présidente d'un vrai faux parti d'opposition qui avait été créé juste pour rendre les élections démocratiques ! *Papa, oublie-moi* développe une crise familiale dont l'issue est la séparation d'un père et de son enfant ; *Le cri de l'espoir* présuppose une situation oppressive antérieure, etc. Par contre certains titres sont plus énigmatiques et seule une lecture intégrale des œuvres peut orienter l'interprétation : c'est le cas de *Les lignes de la main*, qui fait l'autopsie des régimes politiques génocidaires ; *Le Baobab merveilleux* évoque, par son titre un univers de conte, un univers idyllique dont les pensionnaires sont les exclus de la société ; *Zigli le terrible*, a priori, fait penser à un polar, donc à un méchant personnage antipathique ; mais par antithèse, ce personnage met fin à la terreur des dirigeants par la terreur, et devient le Prométhée des temps modernes, en faisant évoluer la société d'une civilisation de violence à celle de la fraternité universelle. Enfin *La danseuse de l'eau* ! Elle est sans doute la plus énigmatique des créations de Jean-Pierre Guingané tant sur le plan thématique que rhématique⁸⁴. Elle traite de l'allégorie mystérieuse de l'Art et de l'artiste à travers une danseuse aux traits de fée et de Mami-Wata!

⁸³ La maladie mortelle et mystérieuse de la musaraigne n'est pas sans rappeler le vert des dromadaires dans *On a giflé la montagne* de Yamba Elie Ouédraogo, 1990. Dans les deux œuvres, ce sont des maladies qui déciment les populations et qui sont la conséquence du pacte satanique du tyran avec les forces occultes.

⁸⁴ Sera interrogé plus loin son statut dramaturgique !

En définitive, Jean-Pierre Guingané est un poète de fiction sociale où domine le dysphorique, se présentant comme la conscience malheureuse de la société. Mais il se considère aussi comme le médecin des mœurs sociales, car en identifiant les maux de la société, il intime celle-ci à inventer les solutions idoines. Par leurs titres, les œuvres, dans leur ensemble, ouvrent un horizon d'attente dysphorique, un univers où il ne fait pas bon vivre pour les personnages et auxquels le lecteur ne chercherait pas à s'identifier⁸⁵. Ce cadrage dystopique est nécessaire au projet pédagogique de l'auteur : amener le public-lecteur et spectateur à inverser la polarisation thymique par la création un anti-univers fondé sur l'harmonie sociale.

2. Construction rhématique et littérature

Le rhématique se limite ici à la manière dont l'auteur désigne ses propres productions à travers les indications génériques. Ces modalités métadiscursives qui inscrivent les œuvres dans un genre donné figurent généralement à la première de couverture. C'est le cas des pièces suivantes : *Papa, oublie-moi*, *La savane en transe*, *La malice des hommes*, *Le baobab merveilleux*, *La grosseur de Koudbi*, *Le cri de l'espoir*. Mais il arrive qu'elles ne figurent qu'à l'intérieur de l'ouvrage (ce qui crée un effet de suspens !) à la page de faux-titre ou à la page de titre : *Le fou* (édition 2016), *Les lignes de la main*, *La danseuse de l'eau* et *Zigli le terrible*.

⁸⁵Kodjo Noumekpo a bien raison de qualifier d'écriture de crise, celle de Jean-Pierre Guingané : *Ecriture de crise dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané*, thèse de doctorat unique, Université de Lomé, 2020.

Le tableau ci-dessous permet de synthétiser les indications génériques choisies par l'auteur⁸⁶ :

Type	Pièce de théâtre	Théâtre-débats	Conte théâtralisé
Œuvres	1.Le fou	1.Papa oublie-moi-	1.Le baobab merveilleux
	2.Le cri de l'espoir	2.La grossesse de Koudbi	2.La danseuse de l'eau
	3.Les lignes de la main	3.La savane en transe	3.Zigli le terrible
	4.La malice des hommes-		

Tableau II : Typologie rhématique des œuvres

Le dramaturge subdivise sa création en trois formes théâtrales : le théâtre conventionnel, le théâtre-débats et le conte théâtralisé. Il serait légitime, d'un point de vue structural, et peut-être pragmatique, de s'interroger sur la différence entre ces formes, rarement examinée par les critiques.

2.1. Des pièces de théâtre conventionnel : *Le fou, Le cri de l'espoir, La malice des hommes, Les lignes de la main*

Les pièces de cette catégorie ont une structure plutôt classique avec ses deux niveaux d'organisation hiérarchisés : le niveau macrostructural en actes ou tableaux, et le niveau microstructural composé des scènes. Avec la mention systématique de la dramatis personae. Certaines sont accompagnées d'un discours d'escorte autographe (*Les lignes de la main, La malice des hommes*) ou allographe signé de confrères auteurs dramatiques africains, le Congolais Guy Menga avec *Le fou* et l'Ivoirien Bernard Dadié avec *Le cri de l'espoir*⁸⁷. Le texte de *Les lignes de la main* est encadré par un dispositif encore plus classique que sont les textes liminaires du prologue et de

⁸⁶ Nous n'avons pas pu disposer de la version éditée de *La musaraigne* : cette pièce ne sera pas donc analysée dans cette partie.

⁸⁷ Aucun de ces discours d'escorte (préface ou postface) n'est signé par un de ses collègues universitaires !

l'épilogue⁸⁸. Par ailleurs, il convient de signaler la structure asymétrique des textes liminaires dans *La malice des hommes* : prologue sans épilogue, rupture formelle qui métaphorise sans doute la rupture thématique entre l'apologue du prologue et le texte central qui semblent entretenir des rapports plutôt distanciés. Mais au-delà de l'isotopie rhématique, se trouvent des divergences, au niveau de la structure diégétique, entre les trois premiers et *Les Lignes de la main*. Les trois premiers ont une construction diégétique classique : développement d'une seule intrigue, sans dédoublement de l'espace de fiction. Il n'y a donc aucune rupture diégético-actantielle, l'option esthétique structurale étant celle de la linéarité, de la continuité dramatique. Par contre, *Les lignes de la main* est en rupture morphologique avec les œuvres précédentes car elle met en scènes deux diégèses, l'une extradiégétique, l'autre intradiégétique. Au regard de cette irrégularité structurale, bien que classée théâtre conventionnel par les institutions actoriales et éditoriales, cette pièce sera recatégorisée « théâtre-débats » et analysée comme telle avec les pièces qui y figurent.

2.2. Du statut morphologique des pièces de théâtre-débats

Une clarification théorique s'impose au préalable. La notion de théâtre-débats est l'appellation générique de la forme du théâtre pour le développement inventée par Jean-Pierre Guingané depuis une quarantaine d'années dont les caractéristiques ont été dressées par de nombreux critiques, au-delà du discours de l'auteur lui-même : Benon (1990), Bissiri (2003), F.-M. Soleil et E. Minoungou (2004⁸⁹), Leroy (2009), Tiendrébéogo (2015), Noumekpo (2020). C'est donc une notion qui condense son esthétique orientée vers la finalité du théâtre : « En ce qui me concerne, mon point de vue sur le théâtre est qu'il doit amener le public à se poser des questions sur la société » (*Le fou*, p. 11). Dans sa « Note d'écriture » à *La malice des hommes* (2009, p. 10), il considère le dramaturge comme un médecin chargé

⁸⁸ Il y a manifestement une erreur dans l'édition de 1996 où le dernier texte liminaire est intitulé « prologue » au lieu d'épilogue !

⁸⁹ Frère Marie-Soleil et Etienne Minoungou, « Le théâtre d'intervention sociale au Burkina Faso: moteur ou frein pour la création artistique? », *Théâtre et développement, de l'émancipation à la résistance*, Coll. « Essais », Belgique, Éditions Colophon, 2004, p. 54, cité par Roy, *oc. cit.*, pp.71-72

de diagnostiquer les maux de la société et pour y remédier, la démarche esthétique consiste à amener les spectateurs à débattre entre eux afin d'aboutir à la proposition « d'un traitement expérimental ». Le théâtre-débats est donc une forme de théâtre interactive en deux temps majeurs : celui des acteurs (le déroulement de la fable) et celui des spectateurs (débat sur le contenu de la pièce et les solutions envisageables). Le concept de théâtre-débats ne sera donc pas pris dans son acception générale mais dans son acception restreinte, en tant que sous-type ou sous-catégorie de son œuvre dramatique. En effet, il s'agit de s'interroger sur la pertinence de la catégorisation des œuvres : si toutes les pièces de l'auteur relèvent du théâtre-débats, pourquoi réserver cette appellation à quelques titres ? Cette réflexion sur la pertinence de la sous-catégorisation des pièces de Jean-Pierre Guingané est peu abordée par les critiques.

Du point de vue de la structure externe, les pièces de théâtre-débats n'ont pas de forme homogène : *La savane en transe* est composée de 3 tableaux sans scènes, *Papa, oublie-moi* de sept scènes sans tableaux ni actes, *Les lignes de la main* en tableaux/scènes avec prologue et épilogue. Elles sont donc en rupture formelle avec la structure traditionnelle à l'exception de *La grosseesse de Koudbi* qui est d'un format plus classique : tableaux/scènes avec une structure asymétrique : un prologue sans épilogue.

Cependant sous cette disparité dans la structure de surface (niveau macrostructural) se présente une similitude au niveau profond, celui de la structure actionnelle. En effet, l'analyse de la structure interne permet de dégager un modèle récurrent dans l'organisation du récit dramatique. Les pièces répertoriées sont constituées de deux niveaux dramatiques hiérarchisés, extradiégétique et intradiégétique. Cependant au-delà de cette convergence, l'on remarque que *La savane en transe* se distingue des trois autres par l'insertion de la voix narrative et commentative dans la scène intradiégétique : cela la rapproche davantage des contes théâtralisés. Au regard de cette discontinuité morphologique, *La savane en transe*, bien que classée « théâtre-débats » par les institutions actoriales et éditoriales, sera recatégorisée « conte théâtralisé » et analysée comme telle avec les pièces qui y figurent. La structure des trois autres pièces se présente de la manière suivante :

Niveaux diégétiques	Niveau extradiégétique scène dramatique 190	Niveau intradiégétique scène dramatique 2	Niveau extradiégétique Retour à la scène dramatique 1
Œuvres			
1. La grossesse de Koudbi (1996)	Prologue : <i>Joé et les acteurs-spectateurs</i>	tableau1 – tableau 3 scène3 (avant apparition de Joé, p.105) histoire de la grossesse de Koudbi	pp.105-106 : <i>apparition de Joé et adresse aux spectateurs</i>
2. Papa, oublie-moi (1991)	Scène 1 : <i>Joé et l'assistance, début du récit</i>	Scènes 2-6 : <i>L'histoire de Ladj, le mauvais père</i>	Scène 7 <i>Joé et l'assistance : début du débat</i>
4. Les lignes de la main	Prologue : <i>Zotar balayant les ordures</i>	Récit en trois tableaux de la guerre civile entre deux tributs	Épilogue : <i>réapparition de Zotar balayant les ordures</i>

Tableau III : structure diégétique des pièces de théâtre-débats

⁹⁰ La scène dramatique est l'équivalent de récit, synonyme de « fable » : agencement des faits, suite d'événements constituant la substance du contenu. À ne pas confondre donc avec le récit en tant que « discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit hors scène » (Pavis 1996 : 294). Ne pas confondre non plus « scène dramatique » avec « scène », unité morphologique des pièces de théâtre. Tout se passe comme si les pièces de cette catégorie rhématique étaient constituées de deux fables, donc de deux grandes scènes dramatiques dont la première sert à introduire et encadrer la seconde.

Le tableau fait ressortir que l'action est organisée autour de deux scènes dramatiques (ou récits), la première enchâssant la deuxième qui constitue la fable dramatique principale. La fonction de la première scène dramatique est d'annoncer l'histoire, de mettre en condition psychologique les acteurs mais surtout le spectateur. Une figure actantielle majeure émerge de ce premier univers, celle du conteur-metteur en scène, appelée Joé dans *Papa, oublie- moi* et *La grosseur de Koudbi*, Zotar dans *Les lignes de la main*. Cet univers qui ouvre et clôt les pièces est appelé univers extradiégétique, il constitue l'instance dramatique du récit premier.

Le récit 2, constituant l'univers intradiégétique est l'histoire (ou le conte) qui n'est pas racontée mais « mise en scène » et se présente comme un théâtre dans le théâtre, donc une mise en abyme. Le passage du premier univers au second et vice-versa est toujours marqué par une série de ruptures :

- actantielle : changement d'acteurs et donc de rôles, ceux du niveau 1 disparaissent au profit de ceux du niveau 2 : c'est le passage de l'extradiégétique à l'intradiégétique ; à l'inverse, ceux de l'intradiégétique font place à ceux du premier niveau : c'est le retour au récit premier, la fin rejoignant ainsi le début de la pièce ;
- spatio-temporelle : la scène intradiégétique construit un espace-temps différent du premier.

Mais la cohérence entre les deux univers est assurée par l'isotopie thématique : passage du thème virtuel (vouloir raconter une histoire) au thème actualisé (passage à l'acte avec la mise en scène du thème). L'univers extradiégétique correspond alors à la phase de virtualisation et l'intradiégétique à l'actualisation. La phase de débat correspondrait à celle de la sanction, l'évaluation du thème par les spectateurs.

Ce parallélisme de la structure interne n'a pas de correspondance au niveau macrostructural où les composantes sont autrement disposées :

1. Dans *Papa, oublie-moi...* et *Les lignes de la main* les deux univers correspondent à des séquences dramatiques jouissant d'une autonomie structurale. Dans la première pièce, les scènes 1 et 7 forment l'univers extradiégétique (celui de Joé et des spectateurs) et les scènes centrales 2-6 l'univers intradiégétique : c'est la mise en scène du père et de l'époux irresponsable. Joé n'apparaît jamais dans les scènes centrales, il apparaît au début pour annoncer l'histoire et à la fin pour la commenter avec les spectateurs.

Dans la deuxième, le prologue et l'épilogue assument la fonction extradiégétique : Zotar le balayeur des immondices ouvre et clôt la pièce dont la fable, en situation intradiégétique, relate une scène de guerre intertribale. C'est à l'issue de ce récit enchâssé que le lecteur-spectateur comprend pourquoi la scène initiale était entachée de tant d'immondices. La scène intradiégétique fonctionne alors comme un flash-back explicatif.

2. Dans *La grossesse de Koudbi*, l'organisation des séquences est asymétrique : le prologue, formant le début de la scène extradiégétique constitue bien une séquence autonome (univers de Joé et des acteurs), mais l'univers intradiégétique et le retour au récit¹ ne constituent pas des séquences autonomes, formellement, mais sont identifiables au regard des critères ci-dessus mentionnés. L'univers intradiégétique commence dès la scène 1 du premier tableau et s'achève à la scène 3 du tableau III avec la réapparition de Joé. Sa réapparition dénote à la fois des changements actantiel, spatial et temporel : fin de l'histoire racontée et remontée vers l'univers initial extradiégétique où Joé retrouve les spectateurs qu'il va transformer en « critiques de théâtre ».

En définitive, les pièces de théâtre-débats se caractérisent moins par leur immanence structurale⁹¹ que par leur structure interne, c'est-à-dire par l'emboîtement des univers diégétiques, l'un enchâssant l'autre. Ce dispositif énonciatif est rendu possible par l'émergence des figures de conteurs-

⁹¹ Pour P. Pavis, la structure immanente est l'équivalence de la structure externe.

narrateurs, ceux-ci relatant les événements sous forme de mise en scène. On perçoit bien les relations entre les deux univers. L'intradiégétique est l'espace de la thématization, le traitement des problèmes qui minent l'humanité ; l'extradiégétique, celui du cadrage axiologique, l'orientation des valeurs qui doivent guider le comportement de l'individu et de la société. C'est ce rôle qu'assument les personnages-narrateurs du théâtre de Jean-Pierre Guingané, porteurs de l'idéologie et de la vision du monde de l'instance auctoriale. Toutefois, la structure dramatique de ces pièces indique l'impossibilité d'y inscrire dramaturgiquement le débat ; autrement dit, la phase de débat, celle de la sanction, ne peut appartenir au texte dramatique, elle constitue plutôt une phase virtuelle et programmatique actualisable lors de la mise en scène du texte dramatique. L'indication « débat » dans « théâtre-débats » fonctionne alors comme une didascalie, comme une instruction destinée au metteur en scène⁹².

2.3. Du statut des contes théâtralisés

Selon la catégorisation de l'auteur, trois œuvres actualisent cette catégorie du conte théâtralisé : *Le baobab merveilleux*, *La danse de l'eau*, *Zigli le terrible*. Mais comme justifié plus haut, il faudrait y ajouter *La savane en transe* au regard de l'isotopie de leur structure interne. À l'exception de cette dernière qui est structurée en tableaux, les autres pièces se distinguent des catégories précédentes par leur structure externe : ni actes, ni tableaux, ni scènes, ni découpage temporel ou spatial. La division des textes est signalée par des chiffres romains : I à III pour *La danseuse*, I à X pour *Zigli* et I à III pour *Le baobab* dont les subdivisions sont thématisées et précédées d'un dramatis personae et d'un prologue. D'une certaine manière, ces pièces se sont extraites des contraintes classiques de mise en forme du texte

⁹² La notion de débat ne peut s'appliquer au texte de théâtre, puisque le dialogue dramatique est par essence même une forme de débat ! L'instruction didascalique ne peut non plus concerner le lecteur, car celui-ci, par vocation ou par expérience, « met toujours en débats » le contenu des textes littéraires. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'expression serait tautologique. Par contre « ouvrir le débat » avec les spectateurs après la mise en scène constitue une innovation dans le domaine théâtral par le rapprochement de la scène de l'arbre à palabres, figure rhétorique de la démocratie dans « l'Afrique des villages ».

dramatique, même si l'on pourrait forcer » des équivalences formelles avec la division classique : dans *Le baobab*, les séquences pourraient être assimilées à des tableaux montrant les différents visages de l'espèce humaine, celles de *Zigli* à des scènes montrant et commentant la biographie du personnage épique qu'est l'actant éponyme. En tout état de cause, le refus du dramaturge de nommer actes, tableaux ou scènes les divisions de ces pièces pourrait se justifier par l'instruction pragmatique du titre rhématique, « conte théâtralisé » : ce sont des textes qui affichent leur ambivalence, étant à la fois « conte » et « théâtre », « mimétiques » et « narratifs ». Il s'agit alors de la postulation d'un nouveau genre littéraire⁹³.

D'un point de vue de la structure interne, toutes ces pièces, y compris *La savane en transe*, présentent une parenté morphologique avec les pièces du théâtre-débats : la reconnaissance de deux niveaux diégétiques, extra- et intra-diégétique. La structure de *Le baobab merveilleux* est plus explicite : le prologue et l'épilogue appartiennent au niveau extradiégétique où apparaissent le conteur et le public et entre les deux une séquence intradiégétique enchâssée qui constitue la pièce proprement dite. Cette séquence est elle-même complexe puisqu'elle enchâsse une autre. En effet, la scène intradiégétique raconte en deux parties l'histoire de deux enfants Zati et Walaï. La première partie (pp.21-34) présente l'un des enfants comme orphelin. Dans la deuxième partie de leur histoire (pp.47-54), l'orphelin présumé retrouve ses parents et les deux amis découvrent qu'ils sont des demi-frères. Mais entre les deux parties s'est insérée une séquence qui dévoile l'histoire de leurs parents (Préférée, Tarla, Zeitou). L'histoire des parents constitue donc une scène dramatique métadiégétique, c'est-à-dire un récit enchâssé dans un récit de second degré (intradiegétique).

⁹³ S'il s'était agi de la simple mise en scène d'un conte existant, on aurait parlé de dramatisation, donc de création seconde !

La structure⁹⁴ du *Baobab merveilleux* peut donc être schématisée de cette manière :

Niveau diégétique Œuvre	Niveau extradiégétique		Niveau intradiégétique		Niveau extradiégétique
	Scène dramatique ¹	Début scène intradiégétique	Niveau métadiégétique (récit 3)	Fin scène intradiégétique	
Le baobab merveilleux	Prologue <i>Le public et le conteur : annonce de l'histoire, pp.7-9</i>	<i>Début de l'histoire de deux enfants, Zati et Walai : pp.21-35+ narration et commentaire du conteur</i>	<i>Histoire des parents des enfants : pp.35-46 narration et commentaire du conteur</i>	<i>Les enfants retrouvent leurs parents : pp. 47-56 narration et commentaire du conteur</i>	Épilogue <i>Le public et le conteur : commentaire de l'histoire racontée p.57</i>

Tableau IV : Structure de la diègèse de *Le baobab merveilleux*

⁹⁴ Pour simplifier les empilements diégétiques, je ne considère pas la première séquence « Le baobab de Tanlargin » comme « une histoire », mais plutôt comme un tableau d'exposition présentant la situation des personnages paratopiques (exclus de la société) qui vont être sauvés par le personnage providentiel du Baobab, figure de la sagesse et de la solidarité. L'accueil qu'il fait des parias de la société préfigure le récit principal développé par la suite.

Niveaux diégétiques	Niveau extradiégétique scène dramatique 195	Niveau intradiégétique scène dramatique 2	Niveau extradiégétique Retour à la scène dramatique 1
Œuvres			
La savane en transe (1996)	pp.9-14 (fin didascalie) : <i>le conteur et les acteurs, résumé du conte</i>	pp.14- 87 : <i>mise en scène du conte+ narration et commentaire du conteur</i>	Fin page 87 : <i>apparition du conteur et des acteurs</i>
2.Zigli le terrible	: Séquence I : les 4 jumeaux et le public	Séquences II-IX : l’histoire de Zigli + narration et commentaire des jumeaux	Séquence X: <i>évaluation morale du conte par les jumeaux-narrateurs</i>
La danseuse de l’eau	Séquence I et II : Kira et Ngandou	Séquence III pp. 20-32 Histoire de Ngandou et de la danseuse de l’eau	Évaluation par Kira de l’histoire racontée p.33

Tableau V : structure diégétique des autres contes théâtralisés

⁹⁵ La scène dramatique est l’équivalent de récit, synonyme de « fable » : agencement des faits, suite d’événements constituant la substance du contenu. À ne pas confondre donc avec le récit en tant que « discours d’un personnage narrant un événement qui s’est produit hors scène » (Pavis 1996, p. 294). Ne pas confondre non plus « scène dramatique » avec « scène », unité morphologique des pièces de théâtre. Tout se passe comme si les pièces de cette catégorie rhématique étaient constituées de deux fables, donc de deux grandes scènes dramatiques dont la première sert à introduire et encadrer la seconde.

Zigli le terrible a aussi une structure enchâssant/enchâssée : la séquence inaugurale (I) se situe toujours au niveau extradiégétique constituée du public et du conteur ; la fonction du conteur est assumée par quatre personnages, quatre jumeaux : Poko, Raogo d'un côté et de l'autre Ousséni et Hassane, il s'agit donc d'un cas de démultiplication actantielle. Cette première scène dramatique enchâsse une deuxième constituée des séquences II à IX. La dernière séquence (X) ne reproduit pas entièrement le niveau extradiégétique, puisque le public n'y apparaît pas, mais met en exergue la fonction idéologique du narrateur : c'est une sorte de sanction énonciative où les narrateurs « tirent » la morale de l'histoire de *Zigli* qui vient d'être jouée.

Si les deux univers diégétiques de *La danseuse de l'eau* et de *Zigli le terrible* correspondent à des séquences dramatiques jouissant d'une autonomie structurale, ce n'est pas le cas de *La savane en transe* où les frontières entre structure diégétique et découpage textuel ne sont pas nettes.

En effet la situation est y est plus complexe car aucune homologation n'est possible entre unités dramatiques et unités d'actions. Toutefois, les critères retenus permettent de retrouver la tripartition du récit. L'univers extradiégétique initial prend fin en page 11 avec la métamorphose du Conteur qui d'humain devient une puissance surnaturelle incarnant l'Esprit de la Savane ; il quitte ainsi l'univers des acteurs pour celui des personnages : l'univers intradiégétique. Celui-ci s'achève en page 87 avec l'acte de parole de Watila qui met fin à l'histoire racontée. Le retour à l'univers extradiégétique est symbolisé par l'embrayage musical (« On entend de nouveau la flûte d'ouverture de rideau », p.87) et l'embrayage actantiel avec la double apparition des acteurs et du conteur (celui-ci retrouve sa nature humaine, donc redevient visible).

En somme, l'originalité morphologique des contes théâtralisés, par rapport aux pièces de théâtre-débat, se situe à deux niveaux :

- Rupture de la structure externe avec les formes classiques du découpage du texte théâtral (voir plus haut) ;
- Le niveau intradiégétique superpose structure dramatique et structure narrative, l'échange entre les personnages étant accompagné d'une voix narrative qui tantôt assume une simple fonction de narration, tantôt une fonction commentative ou tantôt encore une fonction

descriptive⁹⁶. Par rapport à la sous-catégorie « théâtre-débats », le cadrage axiologique déborde donc l'extradiégétique pour contaminer l'intradiégétique, ce qui n'est pas sans conséquence sur le régime énonciatif qui sera analysé plus loin.

3. Le régime énonciatif : vers une narrativisation du théâtre

L'analyse morphologique des pièces de théâtre indique une évolution dans la poétique dramatique de Jean-Pierre Guingané. Ces changements sont perceptibles à deux niveaux, structural et énonciatif.

⁹⁶ Pour cette dernière fonction, voir *Zigli*, p.71, avec l'intervention inaugurale de la séquence VIII par Ousséni.

2.1. Les changements de la structure externe

Découpage	Actes/ scènes	Tableaux/ scènes	Tableaux	Scènes	Chiffres romains	Mentions de la dramatis personae
Œuvres						
<i>Le fou (1986)</i>	+	-	-	-	-	+
<i>Papa, oublie-moi (1990)</i>	-	-	-	+	-	-
<i>Le cri de l'espoir (1991)</i>	-	+	-	-	-	+
<i>La grossesse de Koudbi (1996)</i>		+	-	-	-	+
<i>La savane en transe (1996)</i>	-	-	+	-	-	+
<i>La musaraigne (1996)</i>	-	+	-	-	-	+
<i>Les lignes de la main (1996)</i>	-	+	-	-	-	+
<i>Le baobab merveilleux (2007)</i>	-	-	-	-	+	+
<i>La malice des hommes (2008)</i>	-	+	-	-	+	+
<i>Zigli le terrible (2009)</i>	-	-	-	-	+	-
<i>La danseuse de l'eau (2009)</i>	-	-	-	-	+	-

VI. Tableau de la structure externe des œuvres

La première remarque qui s'impose est que la dominante structurale, au sens de jakobsonien, est constituée par le découpage classique du texte théâtral en unités macro ou microstructurales avec l'exploitation du vocabulaire propre au théâtre : segmentation macrostructurale en actes ou tableaux, segmentation microstructurale en scènes. Plus de 60% (7/11) des œuvres sont structurées selon ce modèle. Mais ce modèle est lui-même exploité avec de nombreuses nuances. Seule une pièce est conforme au format de la dramaturgie classique où l'auteur « montre » qu'il en maîtrise les normes : choix de l'acte et sa subdivision en scènes. Il s'agit de la première pièce publiée, *Le fou* qui se présente comme une démonstration de la maîtrise des règles du théâtre classique. Le schéma ternaire en trois actes extériorise les trois moments forts de l'évolution interne de la fable : situation initiale de manque, stratégie pour y remédier, dénouement tragique. Après cette mise en scène de son savoir-faire dramaturgique, signalant son entrée sur la scène littéraire africaine, Jean-Pierre Guingané prend progressivement ses distances avec l'écriture classique en exploitant des formes de découpage plus souples comme les tableaux (6/11) qui lui donnent plus de liberté dans l'organisation de la trame narrative : tableaux subdivisés en scènes, tableaux sans scènes, scènes sans actes ni tableaux. À partir de l'an 2000, il abandonne le lexique conventionnel du découpage de ses pièces pour une forme plus neutre : découpage de la fable en chiffres romains (4/11), découpage souvent exploité par les autres genres comme la nouvelle et le roman. Cette mutation au plan de la manifestation aura des incidences sur le plan du contenu, donc au niveau de la structure interne qui est analysée dans la partie suivante⁹⁷.

3.1. Les changements de la structure interne : la mise en abyme

L'analyse de la structure interne des œuvres indique deux modes de structuration de la courbe dramatique. La première forme est conforme au modèle de la dramaturgie classique : récit linéaire d'une seule histoire, « récit joué » par les personnages. *Le fou*, *Le cri de l'espoir* et *La malice des hommes* en sont des illustrations, leurs histoires étant organisées autour d'une quête

⁹⁷ A l'exception de *Le cri de l'espoir* comme expliqué plus haut.

centrale : la scolarisation d'un enfant, la réalisation d'un film, la mise en boîte des opposants politiques. Le dénouement, quoique heureux, se réalise toujours sur un fond tragique : mort du père de l'enfant à scolariser, suicide du roi malicieux, maltraitance du réalisateur du « ciel noir ».

Par contre, avec les autres pièces, au changement de la forme du signifiant sont corrélés des changements dans la forme du contenu. Celle-ci se manifeste par l'empilement des niveaux narratifs : une première scène dramatique (ou récit1) encadrant une seconde (ou récit 2). Ces pièces de théâtre se présentent donc comme l'enchâssement de deux grandes scènes dramatiques, la première constituant le niveau extradiégétique et la deuxième le niveau intradiégétique, c'est l'actualisation de la mise en abyme (cf. les analyses ci-dessus). D'une manière générale, dans la poétique de J.-P. Guingané, le changement de la forme du signifiant n'est pas gratuit, puisqu'y est corrélé un changement dans la forme du contenu. Et ces changements eux-mêmes induisent un changement de régime énonciatif.

3.2. Vers une dominante du régime narratif

Les œuvres de Jean-Pierre oscillent entre deux régimes énonciatifs : le régime dramatique et le régime narratif. Quatre pièces, *Le fou*, *Le cri de l'espoir*, *La musaraigne*, *La malice des hommes*, satisfont au principe du régime dramatique pur où « l'énonciation est réservée aux personnages » : la structure du dialogue suffit à faire avancer la trame de l'histoire et le lecteur peut en déduire le sens sans recourir à quelque actant cognitif⁹⁸. Les personnages y sont des actants impliqués dans la résolution du drame et sont susceptibles d'occuper l'un des six pôles actantiels greimassiens. Par ailleurs, la fable de ces pièces est structurée autour d'un seul récit.

Le passage de cette structure classique aux autres pièces se manifeste aussi par le changement du régime énonciatif. En effet, avec les pièces qui actualisent la mise en abyme, on assiste à l'émergence d'un actant dont la fonction est particulière : un narrateur-metteur en scène et un narrateur-conteur. Ils ne sont pas impliqués dans l'histoire, au contraire, ils la

⁹⁸ On ne se préoccupe pas pour l'instant des différentes fonctions que peuvent jouer les didascalies.

surplombent, l'organisent et la commentent sous de nombreuses formes. Ce caractère surplombant justifie sa fonction métadiscursive.

Le narrateur-metteur en scène

Cette figure actantielle apparaît pour la première fois dans deux pièces de Jean-Pierre Guingané, *Papa, oublie-moi* et *La grossesse de Koudbi*. Elle est incarnée par Joé l'artiste. Celui-ci apparaît au début et à la fin des pièces. En ouverture qui constitue le récit 1 extradiégétique, il se propose de raconter une histoire dont le contenu n'est pas rendu au moyen de la narration, mais par celui de la mise en scène, objet du récit 2 intradiégétique :

Mon médicament est d'abord une histoire... Mon histoire, je ne vais pas la raconter tout seul... C'est nous tous qui allons la raconter. Chacun va poser des actes en jouant... Tiens, Lallé, tu vas être Ladj, le chef de famille et toi Sidnoma, tu seras sa femme... (*Papa, oublie-moi*, pp. 21-23).

Aussi vais-je vous raconter mon histoire sous forme de théâtre-débat. Cela signifie que c'est vous qui allez raconter l'histoire en la jouant vous-mêmes... Tiga, c'est toi qui seras Razou, le personnage central. (*La grossesse de Koudbi*, p.18).

Il réapparaît à la fin pour évaluer le récit ainsi joué :

« Voilà la fin de mon conte... Et vous ? Que pensez-vous de mon histoire ? » (*Papa...*, p.75) ; « Voilà, mon histoire est terminée. J'espère qu'elle vous a plu » (*La grossesse...*, p.105). Selon Genette (1972, pp. 261-263), Joé l'artiste assume ainsi deux fonctions : une fonction de régie dans la situation initiale, celle d'organiser le récit, d'attribuer des rôles aux uns et aux autres, et une fonction de communication⁹⁹ en s'adressant au public-narrataire (et non plus aux personnages), fonctions qui vont au-delà de la simple narration.

Le narrateur-conteur

Par la suite, la fonction de narrateur-conteur est plus explicite, au détriment de celle de narrateur-metteur en scène en situation de

⁹⁹ Cette fonction de communication inclut les deux fonctions phatique et conative de Jakobson.

présupposition. La fonction de narrateur est incarnée par le personnage de conteur (*La savane en transe*, *Le baobab merveilleux*), de Zotar (*Les lignes de la main*) et des quatre jumeaux (*Zigli le terrible*). Si comme Joé, ils ne prennent pas part à l'action, leur fonction est cependant plus complexe. Si Joé et Zotar n'apparaissent que dans le récit 1 extradiégétique initial et final, le conteur de *La savane*, du *Baobab* et les quatre jumeaux de *Zigli*, au-delà de leur appartenance au niveau extradiégétique, interviennent aussi dans le récit intradiégétique. Ces interventions ne se réalisent pas par le régime dramatique, c'est-à-dire sous forme de dialogue, mais par le régime narratif¹⁰⁰ : le personnage-narrateur, sans s'adresser aux personnages, prend la parole pour prolonger l'action dramatique par des fragments de récits, des explications, des descriptions, etc. Ces stratégies d'intervention participent de la fonction idéologique du narrateur, celle de s'ériger en exégète, en éclairant le sens du drame qui se déroule sous les yeux du spectateur. Ils assument une fonction métadramatique, en produisant un discours sur le dialogue et l'action dramatiques.

Reste à déterminer le statut « générique » de *La danseuse de l'eau*, la moins volumineuse de toutes les pièces (25p), texte dramatique ou narratif ? En effet, son assimilation à une pièce de théâtre est des plus problématiques. En premier lieu, le texte n'obéit pas aux critères morphologiques classiques permettant de reconnaître un texte théâtral, le découpage des unités dramatiques et le dialogue dramatique. Comme le reconnaissent certains critiques (Tiendrébéogo, 2015, p. 64 ; Noumekpo, 2020, p. 313), elle n'est organisée ni en actes, ni en tableaux ni en scènes ni en dramatis personae. Le découpage du texte en trois parties en chiffres romains ne saurait non plus être un critère de composition dramatique : les nouvelles inaugurales de Jacques Prosper Bazié, « Un héritage de muraille » et « La mort du timboani » sont structurées exactement de la même manière. Par ailleurs, le dialogue dramatique, l'un des supports classiques du texte théâtral et qui, pendant des siècles en a fait un de ses critères distinctifs, est quasi absent dans *La danseuse de l'eau*, ce dialogue se réduisant à quelques fragments dialogués

¹⁰⁰Dans *Zigli le terrible*, les quatre jumeaux forment un seul actant, le narrateur : c'est donc un récit à plusieurs voix, chacun racontant, commentant un aspect de l'action.

qui ne représentent qu'une très faible proportion de la composition textuelle¹⁰¹. En somme, rien, sur le plan morphologique, n'atteste de son caractère théâtral.

Pour contourner cette difficulté, certains critiques estiment que la pièce peut relever de la catégorie du « théâtre-récit » en tant que « genre hybride, au croisement du théâtre et de l'art de la narration et se pratique de plus en plus par les comédiens, dramaturges et auteurs compositeurs européens comme africains¹⁰² ». Pour P. Pavis (1996, p. 379), le théâtre-récit « souligne le rôle de narrateur de l'acteur, en évitant toute identification à un personnage et en encourageant la multiplication des voix narratives ». Et enfin selon Celia Bussi (2015), le théâtre-récit est une hybridation des genres et « place au centre du spectacle le récit que le comédien produit et soumet au public ». Même en prenant en compte ces définitions techniques du théâtre-récit qui vont au-delà du simple « fait de porter à la scène un texte non écrit pour la scène »¹⁰³, il y a quelque difficulté à y inscrire *La danseuse de l'eau*, la narration de celle-ci étant plutôt celle d'un texte narratif canonique¹⁰⁴ :

- un narrateur anonyme extradiégétique et hétérodiégétique qui assure seul la gestion du récit ; nulle part de polyphonie énonciative ou de « multiplication des voix narratives », support éventuel de distanciation critique ; son hybridité générique éventuelle avec le recours aux ressorts de l'oralité (art et fonctions des griots, protocole oratoire du conte, mythe de Mami-Wata, relations à plaisanterie entre

¹⁰¹ Dans tous les cas, le dialogue est transgénérique, intervenant dans la composition des différents genres littéraires, y compris l'archigenre lyrique : voir « Chaka » de L. S. Senghor dans *Ethiopiennes* (1956). Dans ce texte intitulé « poème dramatique », les deux formes sont en position de dominante-dominée, la forme poétique dominant la forme dramatique (théâtrale). Sur ces notions structurales de « dominante - dominé », voir J.-M. Adam, « Types de séquences élémentaires » in *Pratiques* n°56, 1987, pp. 54-79.

¹⁰² Pierre Médéhouégnon, « Les fondements éthiques et esthétiques du théâtre-récit chez Jean-Pierre Guingané » cité par Kodjo Noumekpo, *op. cit.*, p. 313.

¹⁰³ Le fait que tout texte puisse être mis en scène n'en fait pas pour autant une pièce de théâtre, la théâtralité étant en puissance dans tout texte.

¹⁰⁴ « Il n'existe pas de conteur-narrateur dans cette pièce, ce qui justifie la nature de sa structure simple » I. Tiendrébéogo, *op. cit.*, p. 64.

petit-fils et grand-mère) n'est pas orientée vers le mode réflexif, c'est-à-dire vers une critique du discours en constitution ;

- L'insertion d'une analepse explicative sur le passé du personnage principal, cette distorsion de l'histoire ayant pour conséquence l'ouverture de deux univers diégétiques ; là encore la deuxième diègèse¹⁰⁵ assume une fonction classique : révéler l'identité princière du personnage de grand-mère et la « faute » commise dont la sanction qui s'en est suivie est l'expulsion du paradis royal (réécriture du mythe judéo-chrétien du paradis perdu ?)¹⁰⁶.

En somme, au regard des trois critères du découpage des unités textuelles, du dialogue dramatique, du théâtre-récit, il ressort que *La danseuse de l'eau* est la pièce la moins théâtrale sur le plan morphologique, celle qui exacerbe au maximum les tensions entre forme mimétique (dramatique) et forme narrative. Certes, selon Hénnaut (2013),

Les rapports entre l'écriture théâtrale, la littérature dramatique, et la ou les disciplines de la narratologie sont établis et aujourd'hui rarement contestés, tant du point de vue de l'histoire que du discours. Le récit est généralement admis comme une donnée objective de la fonction dramatique.

Mais il semble légitime de s'interroger sur les limites de ces rapports dans *La danseuse de l'eau*, l'une des dernières pièces publiées de l'auteur, son statut générique demeurant une interrogation.

Conclusion

Sur le plan structural, l'originalité esthétique de Jean-Pierre Guingané se situe au niveau de l'invention du personnage-narrateur, que ce soit le narrateur-metteur en scène ou le narrateur-conteur, leur rôle est de rompre la continuité de l'action dramatique. La discontinuité dramatique a pour effet principal d'aménager l'introduction de la fonction métadiscursive et se

¹⁰⁵ La seconde diègèse fonctionne d'ailleurs comme une digression en se focalisant sur un nouveau personnage, la danseuse, qui devient l'actant principal au détriment de grand-mère Ngandou ; à la fin du récit, Kira le petit-fils, est plus fasciné par l'histoire de la danseuse que par le passé de sa grand-mère !

¹⁰⁶ Notre objectif étant de nous limiter à une lecture structurale, on se gardera de formuler des hypothèses sur sa signification symbolique ou allégorique.

manifeste essentiellement par les ruptures diégétiques intensifiées par les interventions du narrateur intradiégétique¹⁰⁷.

La rupture diégétique consiste en l'emboîtement des niveaux diégétiques : le premier récit est interrompu pour laisser place à un second récit. Le récit extradiégétique encadre le récit intradiégétique et assume une fonction métadiscursive : un discours sur le théâtre et son fonctionnement. En effet, le spectateur ou lecteur en allant au théâtre ou en ouvrant une pièce de théâtre, sait, selon la convention de fiction, qu'il va « écouter ou lire des histoires ». Nul besoin donc que les acteurs ou les personnages le lui rappellent ! Le rappel de cette convention fictionnelle du théâtre constitue alors une stratégie pour le dramaturge d'amener le lecteur-spectateur à prendre ses distances avec « l'illusion théâtrale », à adopter une attitude critique par rapport au monde représenté. Le cadrage extradiégétique a pour fonction de rappeler constamment au lecteur-spectateur le caractère ludique et pédagogique du théâtre, un jeu qui permet de réfléchir sur la condition humaine. L'extradiégétique s'achève toujours par une invite au débat, une sorte de feedback sur le contenu du récit intradiégétique : de là, la justification du théâtre-débats. Cet appel à la conscience critique implique l'actant collectif constitué des spectateurs lors d'une mise en scène ou l'actant individué qu'est le lecteur de la pièce : l'un et l'autre sont appelés à prolonger la réflexion en transformant le monde représenté qu'est l'illusion théâtrale en monde réel. Autrement dit, les ruptures diégétiques, opérées sur l'axe dramatique, visent à réintroduire « le réel » dans le théâtre : dans la poétique de Jean-Pierre Guingané il n'y a donc pas de « coupure » entre théâtre et réalité, entre Art et Forme de vie et c'est en cela que son écriture rejoint l'esthétique du théâtre épique¹⁰⁸.

¹⁰⁷ On retrouve ces effets d'intensification de la parole métadiscursive dans le récit intradiégétique à travers la figure du conteur dans *La savane en transe*, *Le baobab merveilleux* et dans celle des jumeaux dans *Zigli le terrible*.

¹⁰⁸ De nombreux autres aspects du caractère épique du théâtre n'ont pas été pris en compte, notamment l'actant collectif, le chœur.

Références bibliographiques

1. Corpus

GUINGANÉ Jean-Pierre,

1986, *Le fou*, Abidjan, CEDA.

1990, *Papa, oublie-moi...*, Ouagadougou, Éditions du Théâtre de la Fraternité.

1991, *Le cri de l'espoir*, Ouagadougou, Éditions du Théâtre de la Fraternité.

1996, *La savane en transe*, Ouagadougou, Éditions Gambidi.

1996, *La grossesse de Koudbi : Plaidoyer pour une maternité sans risques*,

Ouagadougou, Éditions Gambidi.

1997, *La musaraigne*, Ouagadougou, Éditions Gambidi.

1997, *Les lignes de la main*, Ouagadougou, Éditions Gambidi.

2007, *Le baobab merveilleux*, Ouagadougou, Éditions Gambidi / Découvertes du Burkina.

2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi / Découvertes Burkina.

2009, *La danseuse de l'eau* suivi de *Zigli le terrible*, Ouagadougou, Éditions Gambidi / Découvertes Burkina.

2. Articles et ouvrages critiques

BENON Babou, 1990, « Jean-Pierre Guingané et le théâtre de la Fraternité : la permanence de la tradition » in *Notre Librairie* n°101 : *Littérature du Burkina Faso*, pp.77-78.

BISSIRI Amadou, 2003, « Le théâtre de Jean-Pierre Guingané : le conte comme paradigme de lecture » in *Écritures du Burkina Faso*, vol. I, Paris L'Harmattan, pp.11-40.

BUSSI Célia, 2016, « Le théâtre de narration, un espace privilégié de la délibération », *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en mars 2015, publiés par Xavier Bonnier et Ariane Ferry. (c) Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)", n° 16. URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-theatre-de-narration-un-espace.html>

DESSONS Gérard, 2002, *Introduction à la poétique*, Paris, Nathan/université.

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Seuil, Paris.

GENETTE Gérard, 2004 [1979,1991], *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

HENNAUT Benoît, 2013, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24, mis en ligne le 17 septembre 2013, consulté le 04 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6669> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6669>

MANDÉ Hamadou, 2017, « Mutations dans l'écriture théâtrale au Burkina Faso », *Littérature burkinabè en transition, Présence Francophone* n° 89, pp.12-38.

NOUMEKPO Kodjo, 2020, *Écriture de crise dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané*, thèse de doctorat unique, Université de Lomé.

PAVIS Patrice, 1996, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

PROPP Vladimir, 1970, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

RIVARA René, 2000, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.

ROY, Fabienne, 2009, *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone : le cas du Burkina Faso*, mémoire de maîtrise, Université du Québec, Montréal.

TIENDRÉBÉOGO Issiaka, 2015, *Quelques traits caractéristiques de l'écriture dramatique de Jean-Pierre Guingané à travers La danseuse de l'eau et Zigli le terrible*, mémoire de DEA, département de lettres modernes, Université de Ouagadougou.

Ancrage culturel de la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané : le conte comme référent de la structure dramatique de ses œuvres

Amadou BISSIRI
Parlement panafricain
Midrand, Johannesburg, Afrique du Sud
bissiria@gmail.com

Résumé

Cet article s'attache à élucider un pan de l'esthétique dramaturgique de Jean-Pierre Guingané. À travers une analyse contextuelle qui convoque à la fois la culture traditionnelle africaine, la biographie de l'auteur et la théorie générale de l'écriture comme pratique, l'article pose le conte comme source d'inspiration du dramaturge Guingané. De manière spécifique, il examine comment la structure dramatique des œuvres de théâtre-débats de l'auteur s'inspire de celle du conte pour permettre d'atteindre l'efficacité recherchée, c'est-à-dire la communication sociale, la prise de conscience. Ainsi, l'ouverture du conte est mise en rapport avec le prologue ; sa structure narrative avec la construction de l'intrigue dramatique des pièces ; et sa clôture avec l'épilogue chez Guingané, pour en décrire le fonctionnement et la finalité. Il conclut que le projet dramaturgique de Jean-Pierre Guingané est celui de la recherche d'un langage esthétique dramaturgique endogène efficace pour réaliser le développement social.

Mots clés : Conte, dramaturgie, esthétique, théâtre, théâtre-débats, développement, culturel, écriture dramatique, épilogue, narration, structure, prologue

Abstract

This article attempts to elucidate a part of Jean-Pierre Guingané's dramaturgical aesthetic. Through a contextual analysis that draws on traditional African culture, the author's biography, and the general theory of writing as practice, the article posits the tale as a source of inspiration for Guingané. Specifically, it examines how the dramatic structure of the author's debate-theatre works is inspired by that of the tale in order to achieve the desired effectiveness, i.e., social communication, awareness raising. Thus, the opening of the tale is related to the prologue; its narrative structure to the

construction of the dramatic plot of the plays; and its closing to the epilogue in Guingané, to describe its functioning and finality. It concludes that the dramaturgical project of Jean-Pierre Guingané is that of the search for an endogenous dramaturgical aesthetic language effective in achieving social development.

Keywords: Storytelling, dramaturgy, aesthetics, drama, theatre, debate-theatre, development, cultural, playwriting, epilogue, narration, structure, prologue.

Introduction

Trois idées-forces sous-tendent mon argumentation. C'est d'abord l'affirmation de Jean Pliya (1984, p.120), écrivain béninois, selon laquelle « L'écrivain (africain) véritable est la plante nouvelle poussée sur le terreau de la tradition ». Jean-Pierre Guingané appartient à cette catégorie d'écrivains véritables qui cherchent constamment à puiser dans la tradition africaine pour créer leurs œuvres, leur donnant ainsi une forme esthétiquement africaine. Ensuite, le postulat théorique général qui sous-tend cette présentation est celui de l'analyse contextuelle, développée entre autres par Pierre Bourdieu, sociologue français, et Richard Broadhead, critique américain. L'idée fondamentale est que l'écriture ne se fait pas dans le vide, mais est fortement déterminée par le contexte de sa production. Le contexte pouvant se décliner en plusieurs aspects : biographique, culturel, historique, politique, etc. De ce postulat je retiens que l'écriture dramatique de Jean-Pierre Guingané est marquée temporellement, sociologiquement et culturellement par l'intégration des réalités socioculturelles contemporaines. La troisième idée-force a trait à la vision que Guingané a du théâtre et de ses rapports avec le conte : pour lui, le théâtre est un outil de sensibilisation, « un moyen de communication sociale privilégié » (Guingané, 1990, pp.6-7) ; et reconnaissant le conte comme source d'inspiration pour nombre de dramaturges africains (Guingané, 1997, p.15), il affirme que le théâtre est un type nouveau de conte « adapté au contexte, au goût du jour » (Guingané, 1996, p. 13).

En somme, l'œuvre de Guingané est celle d'une recherche d'écriture dramatique propre, d'une dramaturgie originale qui découle de la conception

qu'il a de son rôle d'artiste. C'est la liberté de créer tout court : liberté de poser la source des obstacles au développement et liberté d'innover artistiquement. À cette fin, il est allé à l'école de la tradition orale, de la culture africaine où il a trouvé dans le conte les techniques qui, tout en rendant son théâtre authentiquement africain, et en lui permettant d'être efficace, c'est-à-dire de pouvoir jouer son rôle d'instrument de développement, contribuent également à l'accomplissement de son rêve d'artiste.

Il s'agit pour moi ici de repérer dans quelques œuvres de Jean-Pierre Guingané¹⁰⁹ des aspects de l'ancrage culturel de son écriture, en particulier en rapport avec sa technique dramatique. Et l'idée est d'explorer la manière dont la structure du conte peut être saisie comme paradigme fondant ou déterminant son écriture, du point de vue, d'une part, de la structure dramatique de ses œuvres et, d'autre part de la portée de son œuvre en tant que théâtre de développement (surtout ses œuvres relevant du théâtre-forum).

Les trois moments forts de la structure dramatique du conte que sont l'ouverture, la narration-dramatisation et la clôture structurent mon propos. Jean-Pierre Guingané figure de manière plus ou moins explicite cette structure dans ses œuvres dramatiques à travers le prologue, la narration-dramatisation et l'épilogue.

1. Le commencement ou l'ouverture

Le conte est un art communautaire qui requiert une audience active et participante. Au début du conte, le narrateur use de diverses techniques pour impliquer l'audience. Adresses personnalisées pour interpeler un individu ou une catégorie d'individus, expressions imagées traduisant quelque chose dans la signification ou dans l'acte de narration, chants pour introduire le thème du

¹⁰⁹ Les pièces de Guingané utilisées ici sont : *Papa, Oublie-moi*, (Pièce de théâtre-débats), Ouagadougou : Unicef-Théâtre de la Fraternité, 1990 ; *Le cri de l'espoir*, Ouagadougou : Éditions du Théâtre de la Fraternité, 1991 ; *Les lignes de la main*, Ouagadougou : Éditions Gambidi, 1996 ; *La savane en transe* (Pièce de théâtre-débats), Ouagadougou : Éditions Gambidi, 1996 ; *La grossesse de Koudbi : Plaidoyer pour une maternité sans risques* (Pièce de théâtre-débats), Ouagadougou : Éditions Gambidi, 1996 ; *La musaraigne*, Ouagadougou, Éditions Gambidi, 1997 ; *Je ne paie pas* (Pièce de théâtre-débats), 1997. (Non publiée).

conte, musique pour créer une certaine ambiance, etc., tels sont quelques procédés récurrents constituant des formules du conte dans lesquels puisent le narrateur pour établir un certain type de rapport avec l'audience

Jean-Pierre Guingané a adopté le prologue comme mode d'attaque dans son œuvre dramatique du théâtre-débats et ce, à dessein. Le prologue chez Guingané est multifonctionnel et joue son rôle classique d'exposition, c'est-à-dire de définition du personnage, des lieux, etc. Mais il révèle une spécificité par l'utilisation de motifs ou de formules qui sont bien ceux du conte.

Ouvrant presque systématiquement avec de la musique (ou du bruitage) et/ou de la danse, le prologue aide à instaurer l'atmosphère requise par la suite de la représentation. Par exemple, dans *Je ne paie pas*, musique et danse festives fondent l'action du prologue, laquelle action repose elle-même sur le mariage qui sert de prétexte pour réunir du monde chez Ouédraogo. Dans *Les lignes de la main*, l'atmosphère de guerre est établie par « des coups de canon, des pétarades de mitraillettes, des cris de douleur des combattants » (xiii).

La voix des instruments ou des acteurs dans les prologues de Guingané n'est pas simplement une contribution au spectaculaire. Elle est fondamentale, car elle annonce ou mieux, elle autorise la suite de la représentation. Le prologue des pièces de débats de Guingané présente presque toujours un problème social qui nécessite un dépassement. Par exemple, dans *Je ne paie pas*, il s'agit du paiement de l'impôt, et Joe l'Artiste explique : « Il y a tellement de choses à dire sur l'impôt qu'on pourrait passer la journée à en parler. Mais je vais vous résumer tout cela en vous racontant une histoire » (p. 3). Bien plus évocatrice de la pratique du conte est la variante que l'on retrouve dans *La savane en transe* :

Conteur : Je vais vous raconter un conte.

Tous les acteurs : Ah ! Ah ! Ah !

Une voix d'acteur : C'est un mensonge.

Conteur : Je le sais ;

Tous les acteurs : Ah ! Ah ! Ah !

Une voix d'acteur : Raconte-la-nous quand même (9-10).

Plus qu'un jeu, cet échange entre le conteur et son auditoire affirme un certain rapport (de complicité, de participation, de complémentarité) entre les deux entités dramatiques. La fin de l'échange (« raconte-la-nous quand même ») indique la disponibilité de l'auditoire à entendre l'histoire, à l'image de l'auditoire à la fin de la production musicale du Bendré dans *Papa, Oublie-moi*.

Cette affirmation du rapport entre le conteur et l'auditoire (les participants) ou de la disponibilité de l'auditoire est diversement exprimée. Dans *Je ne paie pas* ou dans *Papa, oublie-moi*, après avoir décidé de raconter une histoire, Joe l'Artiste explique qu'il « ne [va] pas la raconter seul ». Ce qui veut dire que la participation de l'audience est requise. Le dramaturge exprime cette participation en dispersant les acteurs dans l'auditoire tel dans *Les lignes de la main* ou en créant un auditoire interne à l'action comme dans toutes les pièces de théâtre-débats.

D'autres fois, l'affirmation de la nécessité de la participation de l'auditoire débouche sur d'autres aspects de la fonctionnalité du prologue, par exemple la définition des lieux. À titre illustratif, dans *Papa, Oublie-moi* ou *La savane en transe*, lorsque Joé l'Artiste dit : « Mon histoire se déroule dans une famille semblable à chacune des nôtres » (*La savane en transe*, p. 23) ou lorsqu'il invite son auditoire à « écouter bien, observer bien », car « peut-être y rencontrerez-vous un voisin ou quelqu'un qui vous ressemble étrangement » (p. 12). Le but ultime est de créer une dynamique d'identification avec les personnages de l'histoire.

À la fin du prologue, que celui-ci soit distinctement indiqué ou intégré dans un tableau ou une scène, l'auditoire est en principe fortement disposé à écouter le conteur ou plus exactement à suivre l'histoire. Une part essentielle de la force et de l'originalité de la pratique théâtrale de Guingané se situe donc dans les rapports écriture/audience ou représentation/audience. L'audience telle qu'il la conçoit a un rôle actif, participatif. Mais une participation qui n'exclut pas la critique (voir infra).

2. La narration-dramatisation

Qu'elles soient de débat ou non, qu'elles contiennent un conteur-narrateur ou non, les pièces de Guingané manifestent toujours leur source

d'inspiration dans l'organisation et la structuration de l'action principale. Autrement dit, Guingané fonde toujours la dramatisation de l'action sur les modalités du conte, avec bien entendu des variations.

Presque systématiquement, ses pièces se subdivisent en trois ou quatre tableaux. Il faut y voir nécessairement une certaine intentionnalité. Et c'est la recherche d'une fonctionnalité dont le conte offre une image opératoire, même si cela ne relève pas exclusivement du conte. Également évocateurs de l'art de la peinture, les tableaux participent à une mise en miroir dont la finalité est la satire et au bout du compte, l'éducation.

En premier lieu, notons que les tableaux permettent le séquençage de l'action en unités correspondant à des moments significatifs de l'intrigue. Ainsi dans *La savane en transe*, le tableau 1 correspond au Départ, le tableau 2 aux Passions et le tableau 3 à la Guerre. Dans *Je ne paie pas* où l'intrigue repose sur l'opposition entre deux groupes de personnages, le tableau 1 concerne l'expérience de Grand-Père et Grand-Mère au temps colonial tandis que les tableaux 2 et 3 représentent celle de Raogo et de la jeune génération en général face à l'impôt aujourd'hui.

La structure dramatique du conte n'est pas fixe dans l'absolu, et c'est un trait qu'il tient de sa source orale. Elle laisse apparaître des allures qui vont du simple au complexe selon le moment, le genre et les dispositions personnelles du metteur en scène qu'est le conteur.

Simple, la structure du conte est généralement linéaire. Elle fonctionne de façon logique et chronologique du début à la fin. Guingané offre des pièces fonctionnant sur ce mode. Ainsi, dans *Papa, Oublie-moi*, pièce à scènes sans tableaux ou dans *Le cri de l'espoir*, pièce à tableaux, les actions s'enchaînent logiquement et simplement. Il faut souligner que ces pièces ne comportent pas de conteur-narrateur ; ce qui sans doute explique la nature linéaire de leur structure.

En revanche, dans les œuvres à structures plus ou moins complexes, figure toujours un conteur-narrateur qui, dans son rôle de metteur en scène, de propriétaire de l'histoire, se permet des interludes de chants, mimes, commentaires ou interruptions de divers ordres. En outre, ces œuvres révèlent

la dimension fantastique du conte qui s'exprime à travers la présence du merveilleux, de l'allégorie, de forces invisibles, de la flore et du bestiaire personnifiés, une temporalité brisée qui refuse la chronologie et procède plutôt par l'intrusion des figures du passé et de l'avenir, etc.

La savane en transe semble être la pièce qui illustre parfaitement cette catégorie de structure complexe. La présence du conteur-narrateur est remarquable. C'est lui qui, réellement, organise la narration-dramatisation, choisissant de nous montrer telle ou telle action, de commenter tel ou tel aspect du personnage, des lieux ou de l'action. Également, dans l'incipit de chaque tableau, il situe l'action dans le temps, l'espace ou la narration. Ainsi au début du Tableau III (p. 59), il raconte : « Trois jours, trois nuits... c'est le temps que devait passer Watila dans ce village. Trois jours, trois nuits, pendant lesquels il aida le nouveau chef à asseoir les bases de la nouvelle société de justice et de liberté à laquelle aspirait la population ».

Quelques fois, l'histoire/fable sur laquelle repose la pièce est unique. C'est le cas avec *La grosseur de Koudbi* ou *La musaraigne*. D'autres fois, l'histoire est « un amalgame d'histoires » — des récits dans le récit. Ceci est une caractéristique de la structure formelle du conte, nous rappelle le critique Y.-E. Dogbe (1984, p.101). *Je ne paie pas* commence par l'histoire des grands-parents qui ainsi précède et préfigure la morale qui découle de la seconde histoire, celle des jeunes. Dans *Papa, Oublie-moi*, la séance avortée de conte est un prétexte pour raconter la vraie histoire, celle de l'ignorance qui tue. Dans *Les lignes de la main*, la légende hindoue que raconte le grand-père et qui donne des cauchemars à sa petite fille précède et manifeste l'efficacité attendue de la seconde histoire qui structure le reste de l'action. Source de complexité, la pluralité est ici fonctionnelle. Elle structure et sous-tend l'esthétique de la narration. Elle s'inscrit dans la dynamique didactique d'ensemble qu'elle préfigure et renforce.

On peut se résumer sur la construction de l'intrigue dramatique chez Guingané en affirmant que le dramaturge s'inspire de l'intrigue du conte en adoptant des schèmes (formes ou ensembles de formes) et formules qui lui sont propres : sa flexibilité (simplicité et/ou complexité), sa capacité à convoquer le fantastique/surnaturel, mais également et surtout sa capacité à créer un espace

symbolique et un discours allégorique : une mise en miroir dont la finalité est la satire et au bout du compte l'éducation. Et c'est l'un des principes fondateurs de la notion de développement cher à Guingané. La conclusion de ses œuvres dramatiques nous en dit davantage.

3. La conclusion ou la clôture

À l'image du prologue, l'épilogue (conclusion) constitue un moment décisif de l'action dramatique et partant, de la représentation. Mais d'abord un mot sur le fonctionnement de la clôture du conte.

Réfléchissant sur le conte, P. N. Nkashama (1997, p.63) note que par-delà sa dimension pédagogique morale, celui-ci comporte dans sa réalisation concrète « un espace fondamental à l'intérieur duquel les conflits les plus complexes trouvent des points de jonction et des stratégies de résolutions ». La conclusion du conte donne à voir cet espace à la fois réel, symbolique, narratif et dramatique dans lequel se déploient les stratégies de résolution. Mais il s'agit de résolution et non de clôture. En ce sens qu'

Un conte ne se clôt jamais, il ne se ferme pas et il ne dit pas sa fin, autrement que par un interminable recommencement. Le dernier moment du conte n'est pas un terme, encore moins une "issue", même s'il comporte une leçon morale. Le conte ne prend pas fin, il prend congé, parce que le conflit résolu en entraîne toujours un autre, et le temps ouvert ne s'arrête sur aucun autre. La fable aura servi seulement pour frayer une route moins abrupte, dans le cycle indéfini d'un temps qui ne s'achève pas.

(Nkashama, *Ibid.* pp. 65-66)

La continuité est un principe inhérent au conte. À chaque séance, la conclusion du conte coule dans la continuité du temps ; elle ouvre sur l'espace sociopolitique qui est son référent principal et conduit à l'espace de réflexion.

Le théâtre-débats emprunte fortement à cette dimension du conte. L'épilogue constitue le début de la conclusion de la narration-dramatisation qui se termine dans le débat. Et c'est généralement un moment d'éveil, d'affirmation de la prise de conscience. *Je ne paie pas* en offre un exemple fort représentatif. Tirant leçon de ses souffrances, Raogo qui découvre le bien-fondé

de l'impôt peut dire à son ami Pousga : « Je suis venu chez toi pour te signifier que ce n'est pas seulement le commerçant qui a changé, mais toute ma personne » (p. 27). Dès lors, il se trouve disposé à mener des actions de sensibilisation auprès de ses collègues commerçants. Réagissant aux propos de Raogo, Pousga s'exclame : « Bravo ! C'est ce que nous appelons à l'université "prise de conscience". Je suis heureux que tu aies une attitude aussi dynamique vis-à-vis d'un problème aussi sérieux » (p. 27).

De manière caractéristique, l'épilogue comporte également une forme de dramatisation. Les participants redemandent et/ou participent à une reprise (répétition didactique) des séquences de l'action qui leur posent des problèmes et ce, jusqu'à ce que consensus s'ensuive (résolutions).

Et il en est ainsi parce que Guingané place l'essentiel de la responsabilité sur l'audience qui, à travers le débat, provoque l'éveil et déclenche la prise de décision finale. Car, affirme Guingané, « l'audience et l'audience seule doit prendre la décision de changer ou de ne pas changer son comportement ». Et pour aider son théâtre à réaliser cet objectif, il privilégie le débat, moment réel d'investissement de l'audience. Patrick Ilboudo qui a suivi de près cette pratique nous donne la description d'une représentation typique :

Le théâtre-débats a cette particularité d'aborder les problèmes d'une manière à la fois subtile et évidente pour toucher le public et l'inviter à la discussion. Le spectacle est d'abord joué pour les comédiens. Ensuite interviennent les débats. La troisième partie est une reprise du spectacle, en partie ou en totalité, dans le sens souhaité par le public. Nul ne peut cependant avoir la prétention, le temps d'une représentation, de trouver les meilleures solutions aux problèmes posés. Outre le débat public, on attend que la réflexion continue au sein des spectateurs après la représentation et qu'elle éclaire les uns et les autres comme le soleil.

(Guingané, 1990, pp. 8-9)

Implicite dans l'éveil du protagoniste (Raogo), la réflexion qu'implique le débat consacre l'ouverture et la continuité, car le débat sinon la réflexion se poursuit nécessairement après la représentation dans l'environnement réel des participants, c'est-à-dire dans le référent de l'action dramatique. C'est cette

dynamique qui fonde l'espoir de développement, car la réflexion précède l'action qui, ici, s'entend comme changement positif à l'image de celui dans lequel est engagé Raogo, pour ne citer que l'exemple de la pièce *Je ne paie pas*.

La structure des œuvres dramatiques manifeste ainsi donc des rapports avec le conte par leur intentionnalité. Et c'est en cela aussi que le théâtre-débats trouve son essence en tant que théâtre de développement.

Conclusion

En regardant le théâtre de Jean-Pierre Guingané à travers le paradigme du conte, je me suis focalisé sur la signification de la structure des pièces. J'ai voulu en même temps montrer que c'est un des aspects du conte par lesquels s'affirme le mieux la dimension éducative, base du sens du développement qui sous-tend le projet du dramaturge.

Dans l'objectif de création d'un théâtre de développement, la contribution du conte dans l'organisation de l'intrigue repose sur l'auditoire qui y tient un rôle particulièrement actif, ainsi que sur le principe de distanciation¹¹⁰, de l'effet de miroir. Si la structure des pièces de Guingané intègre indéniablement des motifs récurrents du conte, cela traduit la recherche d'une esthétique, au sens africain, où le beau est indissociable de l'efficacité.

L'originalité et la force du projet de Guingané résident, je pense, moins dans la thématique que dans le mode d'expression qui repose largement sur la recherche d'un langage dramatique endogène, c'est-à-dire un langage dramatique dont le dramaturge puise la sève aussi bien dans l'esthétique du

¹¹⁰ Marie-Ange Somdah, définit comme suit ce concept en rapport avec le conte : « Le phénomène de la distanciation [est une] mise en scène d'un monde corrélé dont l'art du conteur permet de saisir toute la dimension, par son propre regard sur sa société et par sa capacité d'actualisation des maux de la société représentée par l'auditoire. La mise à distance consiste à attirer l'attention, et ce, dans une perspective dynamisante sur des valeurs du groupe. [...] Par ce processus, la fonction du conte est de mieux entraîner les humains à se regarder dans ce miroir du merveilleux et ainsi à tirer un enseignement ». « Distanciation et dynamique sociale dans les contes africains » in *Africana Marburgensia* XXVII, 1+2 1994, pp. 32-33.

conte (entre autres expressions culturelles endogènes) que dans la société contemporaine qu'il veut transformer.

Références bibliographiques

DOGBÉ Yves-Emmanuel, 1984, « “Misegli” ou l'esthétique d'une création littéraire », *La tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1990, « De Ponty à Sony : Représentations théâtrales en Afrique », *Notre Librairie* n° 102, pp. 6-11.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1996, *Les lignes de la main*, Ouagadougou, Éditions Gambidi.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1990, *Papa Oublie-moi...*, Ouagadougou, Éditions Unicef-Théâtre de la Fraternité.

NKASHAMA Pius Ngandu, 1997, « Autour du conte et du récit romanesque : narrateur, narratologie et tiers-actant », *Revue culturelle africaine : Palabre, Art, Philosophie, Littérature*, Vol. 1. n° 3 & 4, Bremen.

PLIYA Jean, 1984, « La tradition orale dans la création littéraire au Bénin, particulièrement dans le théâtre et le conte », *La tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique*, Dakar, Les nouvelles éditions africaines.

SOMDAH Marie-Ange, 1994, « Distanciation et dynamique sociale dans les contes africains », *Africana Marburgensia XXVII*, 1+2.

Conte et création dramaturgique : exemple *le baobab merveilleux* de Jean-Pierre Guingané

Moumouni ZOUNGRANA
Zmoumouni44@yahoo.fr
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)

P. Issiaka TIENDRÉBÉOGO
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
pingdewinde@yahoo.fr

Résumé

La présente réflexion porte sur la question du passage du conte au théâtre. Elle souligne la dette que contracte le théâtre au conte lorsque ce genre traditionnel est utilisé comme substrat par le théâtre. L'objectif donc de cet article est de mettre en exergue les éléments du conte qui apparaissent au théâtre et apprécier les enjeux d'une telle transformation à partir d'un exemple précis, celui de *Le baobab merveilleux* de Jean-Pierre Guingané. Les réflexions relatives à la néo-oralité (U. Baumgardt, 2008), à l'épique du théâtre (B. Brecht, 1972) et à la poétique (R. Jakobson, 1963) ont permis, à partir d'une approche intertextuelle, d'aboutir à la conclusion selon laquelle il existerait des éléments similaires que partageraient en commun le théâtre et le conte, favorables à la scénarisation du conte.

Mots-clés : conte, interaction, néo-oralité, théâtre, tradition.

Abstract

This reflection relates to the question of the passage from storytelling to theater. It underlines the debt contracted by theater to storytelling when this traditional genre is used as a substrate by the theater. The objective of this article is therefore to highlight the elements of storytelling that appear in

the theater and to appreciate the stakes of such a transformation based on a specific example, that of *Le baobab merveilleux* by Jean-Pierre Guingané. The reflections relating to neo-orality (U. Baumgardt, 2008), to the epic of the theater (B. Brecht, 1972) and to poetics (R. Jakobson, 1963) made it possible, from an intertextual approach, to come to the conclusion that there would be similar elements that theater and storytelling have in common, favorable to the scripting of storytelling.

Keywords: storytelling, interaction, neo-oral, theater, tradition

Introduction

Le genre théâtral a longtemps été refusé aux sociétés à tradition orale par certains critiques des arts du spectacle au prétexte que ce genre littéraire serait propre aux cultures de l'écriture qui font la différence entre l'auteur, le metteur en scène et l'acteur. Cet avilissement de la culture africaine est ressenti comme un affront par les dramaturges africains qui ont pris l'initiative de déconstruire les normes occidentales du théâtre en proposant un genre qui prend appui sur le patrimoine culturel africain. La *griotique*¹¹¹ de Niangoran Porquet qui s'inscrit dans ce sillage, invite à la valorisation de la culture africaine en faisant du conte un véritable spectacle. Cette pratique de la scène a inspiré des dramaturges parmi lesquels Jean-Pierre Guingané avec *Le baobab merveilleux*, un conte théâtralisé, objet de l'étude. Comment le théâtre se sert-il des éléments de l'oralité comme substrat dans sa réalisation ? Quelles sont les conséquences d'une telle transformation sur le conte et quelles sont les exigences à observer afin que ce dernier conserve son identité ? Les multiples théorisations relatives à la néo-oralité (U. Baumgardt, 2008) et à l'épique au théâtre (B. Brecht, 1972), fourniront les éléments d'analyse nécessaires pour aborder toutes ces questions par une approche intertextuelle. Par ailleurs, les outils de la Poétique (R. Jakobson, 1963) permettront de mettre en évidence l'esthétique de l'œuvre. L'ossature de la réflexion se construira autour de l'analyse thématique et esthétique du

¹¹¹Pour plus de renseignement sur la *griotique* se référer à l'ouvrage de Touré Aboubakar intitulé : *LA GRIOTIQUE Mémoires et réflexions*, publié en 2014 par Harmattan Côte-D'Ivoire.

corpus. Mais avant, quels sont les enjeux d'une telle transformation du conte ?

1. Le conte au théâtre : quels enjeux ?

L'émergence des technologies de l'information et de la communication ainsi que l'apparition des nouveaux modes de divertissement en ville comme au village ont drastiquement réduit le cadre d'expression du conte. À l'image de la littérature orale dont on avait, au regard de la férocité de l'assaut de la modernité contre la tradition, prédit la disparition irréversible et très prochaine, le conte était également considéré comme condamné. Cependant, le caractère dynamique du genre et sa forte capacité d'adaptabilité, lui ont permis de démentir les prédictions de son évanescence et de rebondir en exploitant judicieusement les nouveaux canaux d'expression qui s'offrent à lui. Considéré comme « un genre impérissable » (F. Sauvage, 2011, p.1), le conte a su opérer sa mue en investissant les plateaux de télévisions et les ondes radiophoniques et, dans le cadre de la néo-oralité (U. Baumgardt, *ibidem*), en s'offrant comme matériau pour la création romanesque, poétique, chorégraphique et théâtrale. La création théâtrale à partir du conte, répandue, remonte au XVII^e (H. Laplace-Claverie, 2007) et connaît un véritable succès à partir des années 1970 avec le renouveau du conte en France et aux États-Unis sous l'éclairage des travaux de B. Bettelheim (1976) consacrés aux exploitations du conte au service de la pédagogie et de la thérapie. Par ailleurs, la volonté de décentraliser le théâtre afin qu'il quitte le confort des salles pour une rencontre directe et intime avec le public (J. Dasté, 1904-1994)¹¹² a favorisé la complicité entre le conte et la scène. La similitude entre les deux genres (présence du récit, de l'oralité, des personnages, du public, etc.) et la proximité de leurs objectifs (divertir, éduquer, promouvoir le patrimoine culturel, etc.) font du théâtre une véritable aubaine pour le conte qui devient un art complet avec les multiples possibilités artistiques offertes, à l'image de la musique, des chansons, de la

¹¹² Jean Dasté est un acteur et metteur en scène français. Directeur de théâtre, il s'est inscrit dans la logique de la politique culturelle française pendant la 4^{ème} République qui souhaitait exporter le théâtre vers les régions du pays. Il s'agit de ce qui avait été appelé la politique de la décentralisation théâtrale ou décentralisation dramatique.

danse, de la percussion, de la gestuelle, des effets spéciaux, etc. La dramatisation du conte explicite et facilite davantage la compréhension du message véhiculé avec la matérialisation des personnages et la concrétisation du récit. B. Ferrier le confirme quand elle écrit : « Le théâtre donnerait à mieux percevoir toute la richesse des contes, leurs multiples interprétations et leurs variations dans le temps selon une création en palimpsestes. (B. Ferrier, 2011, p.28). »

Dans cette nouvelle parure, le conte acquiert plus de force de persuasion et d'adhésion et permet l'actualisation des préoccupations émergentes en abordant les thématiques chères à la société. Le conte peut désormais quitter le cercle étroit du village pour intégrer la ville où un public d'horizons divers l'attend. Plus qu'un genre pour enfant, comme le veulent certains, il est apprécié et adopté par des adultes qui trouvent satisfaction en lui. Le théâtre se présente, de ce fait, comme un cadre d'expression et un nouveau souffle offert au conte. Cependant malgré cette opportunité, la réutilisation n'est pas sans enjeux esthétiques pour les deux genres qui doivent subir des mutations. En effet, le conte théâtralisé laisse peu de place au narrateur. Ce rôle, pourtant très important pour le conte, dans sa forme première, est distribué entre les personnages du récit dramatique ou laissé à une personne extérieure au spectacle, s'il n'est pas simplement indiqué par des écriteaux notamment en ce qui concerne les noms de lieux et les repères temporels. Le conte scénarisé perd, de ce fait, son conteur pour se résumer à son intrigue, minorant de facto la prééminence de la parole et réduisant ainsi la présence du narrateur. Ainsi, les parties descriptives du récit sont prises en charge par le décor ou la danse. La matérialisation du récit prive le spectateur de sa liberté d'imagination. Le metteur en scène, omnipotent, lui impose la sienne, enlevant ainsi au conte son caractère magique et sa capacité à transporter chaque auditeur aux tréfonds de ses fantasmes.

Par ailleurs, le rapport scène-salle est passif dans le théâtre du fait du quatrième mur. Si le public se réjouit du spectacle, il n'est cependant pas acteur au même titre que le public d'un conte constitué de spect'acteurs en interaction avec le conteur. Le conte dramatisé perd cette intimité et cette

complicité qui lie le narrateur à ses spectateurs. F. Sauvage le souligne en ces termes :

Un public séparé de la scène dans un rapport frontal, plongé dans le noir, regardant et écoutant religieusement l'acteur en scène, qui n'intervient pas directement auprès du spectateur, ce sont autant d'éléments qui semblent entrer en contradiction avec le côté intimiste et l'idée d'échange et d'intégration du public véhiculé par le conte.

(F. Sauvage, 2011, p.31)

Le conte, dans ces conditions, court le risque d'une fossilisation certaine au regard de la fixation du récit. Considéré comme « une œuvre ouverte », (U. Eco, 1965), c'est-à-dire une œuvre dont le processus de création est toujours en mouvement, le conte est dynamique et opère des modifications, des ajouts, des réductions en fonction de l'auditoire. La fixation d'une telle mobilité fige le processus d'évolution du conte et le prépare à une mort programmée. Certes, la performance des acteurs fait de chaque spectacle un cas unique mais le scénario restant le même, la monotonie et la lassitude finissent toujours par prendre le dessus.

Malgré ces quelques enjeux esthétiques, la théâtralisation du conte ne le détourne véritablement pas de sa mission première qui reste le divertissement, la formation et l'éducation de son auditoire. La question qu'il faut alors se poser est de savoir comment porter le conte à la scène tout en le gardant vivant et didactique. Baptisé "Théâtre du Recyclé" (A. Atavi-G, 2008), il est de plus en plus pratiqué. L'enjeu majeur dans cette dramatisation réside dans la capacité de chaque metteur en scène à réadapter le conte à son nouvel espace d'expression tout en lui permettant de conserver son identité et son objet qui reste la préservation et la perpétuation du patrimoine culturel. Cette ingéniosité devient un critère d'appréciation qui permet de juger de la créativité et du talent de chaque auteur. L'analyse du conte théâtralisé *Le Baobab merveilleux* de Jean-Pierre Guingané¹¹³ s'inscrit dans cette logique.

¹¹³Né le 11 juillet 1947 à Garango, Daogo Jean-Pierre Guingané fut un homme de théâtre, acteur, metteur en scène, dramaturge, auteur de plusieurs pièces de théâtre. Il a soutenu une

2. Résumé de l'œuvre

Le Baobab merveilleux est une œuvre de 54 pages, éditée en 2007 par Gambidi/Découvertes du Burkina à Ouagadougou. Il s'agit d'un conte théâtralisé qui relate l'histoire d'un prince destitué de son trône par la jalousie des notables de son royaume. Cette jalousie s'explique par le fait que le prince a épousé PREFERÉE la plus belle femme que convoitaient tous les hommes du village. Il se retrouve contraint de quitter le royaume avec son épouse. Prospère et riche quelques années après, il éprouve le besoin de prendre une seconde épouse, qui dès son arrivée met en œuvre un plan diabolique pour faire répudier la première. Le prince se sépare de sa dulcinée par la méchanceté humaine. Au centre de cette histoire, figure un baobab géant, sage conseiller au fait de toutes les tracasseries de ce bas monde. Il veut un monde d'amour, de paix et de justice pour les humains qu'il considère comme ses propres enfants. Aidé dans sa tâche par ses fidèles serviteurs, il porte secours au roi et lui permet de réunir, enfin sa famille et de retrouver sa bien-aimée.

3. Analyse thématique

Le Baobab merveilleux est un conte africain. Comme tout conte, il a pour mission d'éduquer, de sensibiliser et de moraliser la population. Théâtralisé par Jean-Pierre Guingané, il aborde plusieurs thèmes, principalement, la condition féminine, la question de l'amitié, de la jalousie et du pardon. L'auteur souligne le contraste qui existe entre le rôle combien

thèse de doctorat d'état sur le thème « Théâtre et développement culturel en Afrique : cas du Burkina Faso ». C'est en 1975, qu'il crée le théâtre de la fraternité à Ouagadougou. Avec sa troupe, il parcourt le pays, présentant des spectacles sur l'excision, le droit des femmes, le sida, la démocratie. Professeur titulaire en théâtre, Jean-Pierre Daogo Guingané était enseignant à l'Université de Ouagadougou où il fut chef de département de lettres modernes, puis doyen de la faculté des langues, des lettres, arts et des sciences humaines (FLASHS) de 1991 à 1994. Il fut également secrétaire d'état auprès du président de la république, chargé des arts et de la culture (30 septembre 1982 au 7 novembre 1982), vice-président de l'institut international de théâtre et directeur de l'institut supérieur de l'image et de son (ISIS) de Burkina Faso. Plusieurs fois lauréats dans la rubrique "théâtre" à la Semaine Nationale de la Culture (SNC), il est auteur de plus d'une vingtaine de pièces de théâtre.

important de la femme dans la société, notamment la procréation et l'harmonie du foyer, et le traitement ingrat qui lui est réservé. L'exemple de la « Femme répudiée » et PREFERÉE peut illustrer cette affirmation. La « Femme répudiée » fut chassée de la famille parce qu'ayant été victime de trois avortements successifs « Trois avortements successifs, ce n'est pas trois enfants successifs ? Allez, hors de chez moi, sinon je te casse la tête » (p.13) ; PREFERÉE permit à son mari, grâce à la vente de ses bijoux, d'initier son activité commerciale. « Elle ...se dépouilla de ses plus beaux bijoux qu'elle offrit à TARLA. Le fruit de leur vente, (...) pouvait servir de fonds de commerce » (p.38). La violence faite à la femme est très récurrente. Cette violence apparaît avec « La femme répudiée » où la scène présente un mari pourchassant une femme avec un gourdin à la main. Il le porte comme une menace et finit par assener des coups à sa pauvre épouse en proclamant pourtant qu'il l'aime bien. « Il s'en va puis, après quelques pas, revient lui donne un coup de son gourdin » (sic) (p.14). La seconde scène de violence est plus vive. Là, PREFERÉE est accusée à tort, torturée, violée et répudiée. « ...le garde trouva PREFERÉE à son goût et, en plus, la viola » (p. 44). PREFERÉE eut du mal à supporter sa peine. Elle devint folle et se retrouve condamnée à l'errance.

L'amitié, quant à elle, se manifeste avec les enfants WALAI et ZATI. Ces derniers font montre d'une complicité, d'un amour fraternel, de soins réciproques et d'attention. WALAI, malgré sa condition sociale misérable tente de faire plaisir à ZATI en lui trouvant les cadeaux de ses rêves. « Des bonbons ! Des fruits...Oh une poupée » (p.26). ZATI en fait autant en sollicitant un pantalon au Baobab merveilleux afin de soulager son ami qui est visiblement dans le besoin.

La jalousie est également présente dans le récit. Elle est le moteur de l'histoire et se constate dans le quotidien des personnages. Ainsi, TARLA perdit le trône de son père par la jalousie du collègue électoral. « Mes pairs, je voudrais m'abstenir dans ce vote ». (p.37) WALAI fait montre de jalousie quand ZATI parle de ses amis : « ZATI, comme si elle n'avait pas remarqué la jalousie de son compagnon » (p.29). SIETOU provoqua l'éclatement de la

famille de TARLA par la jalousie morbide qu'elle nourrissait contre sa coépouse et aînée, PREFERÉE : « Emporte-le le plus loin que tu peux, cet amour qui se nourrit de crimes ! » (p.46)

Enfin, le pardon est enseigné dans la pièce. Malgré les souffrances subies par PREFERÉE, du fait de la jalousie de SIETOU, elle trouva les ressources nécessaires pour pardonner son bourreau. SIETOU se repentit et finit par regretter le mal qu'elle a semé autour d'elle. PREFERÉE ne garda pas rancunes également contre son mari TARLA, qui l'avait accusée à tort et exposée à l'interrogatoire musclé de la police, à la torture et au viol. Enfin, TARLA pardonna les habitants de son village qui l'avaient privé injustement du trône de son père.

La thématique évoque les valeurs défendues par la société traditionnelle. En la mettant en emphase, dans le récit, Guingané restaure les fondements du vivre ensemble africain. En outre, en théâtralisant le conte, il lui donne une seconde vie par le recours à l'énonciation dramatique.

4. Analyse esthétique

L'esthétique de ce conte théâtralisé réside dans le jeu d'acteur à travers le dialogue et les didascalies, l'organisation des personnages et le style d'écriture de l'auteur.

4.1 Le jeu d'acteur à travers le dialogue

Le jeu d'acteur est entendu comme la manière dont les personnages textuels réagissent et expriment leurs états d'âme. Les didascalies expressives y donnent accès.

« FEMME, [...]. *Elle pousse des lamentations.*

O Dieu ! O ancêtres de mes ancêtres ! Que vous ai-je fait ! O Dieu !
Qu'est-ce que j'entends ? (p.14)

TARLA, *véhément.*

Mais je te parle de choses importantes ; vas-tu me répondre oui ou non ?

SECONDE EPOUSE, *calme.*

Hoo ! Je ne savais pas que tu étais au sérieux. Mais ce n'est pas une raison pour me parler ainsi. Je n'ai pas vu l'argent.

TARLA, *toujours furieux*.

Donc on me l'a volé ? » (p.43)

À travers ces répliques entre le mari qui est dans tous ses états et une épouse qui est tout le contraire de son mari, on peut percevoir le jeu d'acteur grâce aux didascalies : véhément, calme, toujours furieux.

4.2. Le jeu d'acteur à travers certaines didascalies

Comme nous l'avons souligné, le jeu d'acteur peut être directement suggéré par des didascalies qui montrent comment les protagonistes se comportent, leur manière d'agir ou d'interagir. Ces didascalies sont qualifiées de kinésiques (en lien avec le mouvement) et de proximales (en lien avec la distance des protagonistes) par S. Dompeyre (1992).

Dans *Le baobab merveilleux*, pour décrire, l'auteur se sert des indications élaborées pour faire jouer les personnages. La femme répudiée et abandonnée seule, se livre à un jeu d'acteur pour montrer l'évolution de ses sentiments.

Elle reste silencieuse comme perdue dans une pensée profonde, puis, petit à petit, on sent en elle une métamorphose. La musique et la lumière devront aider à traduire cette transformation. Au bout d'un certain temps, c'est une autre femme, meurtrie, mais décidée à se battre et qui éclate de rire. (p. 14)

Il en est de même pour le jeu d'acteur entre les personnages ZATI et WALAI.

ZATI, (comme si elle n'avait pas remarqué la jalousie de son compagnon).

Et puis, j'y ai encore un autre ami

WALAI, (comme fâché)

Peux-tu me dire comment ils s'appellent, tes amis ? Je parie qu'ils sont du quartier ? (p.29)

4.3. L'organisation des personnages

Le personnage, selon Jean-Pierre Ryngaert (1993) peut être un simple support de l'énoncé, mais bien plus, il peut être dédoublé, divisé ou nanti d'une identité floue. En parlant du personnage, il affirme :

Ses contours sont plus difficiles à repérer, son identité sociale s'est dissoute et les analyses psychologiques ne suffisent pas à rendre compte de sa fonction dramaturgique de « carrefour des sens » qui rassemble, ne serait-ce que sous un sigle, une somme de discours.

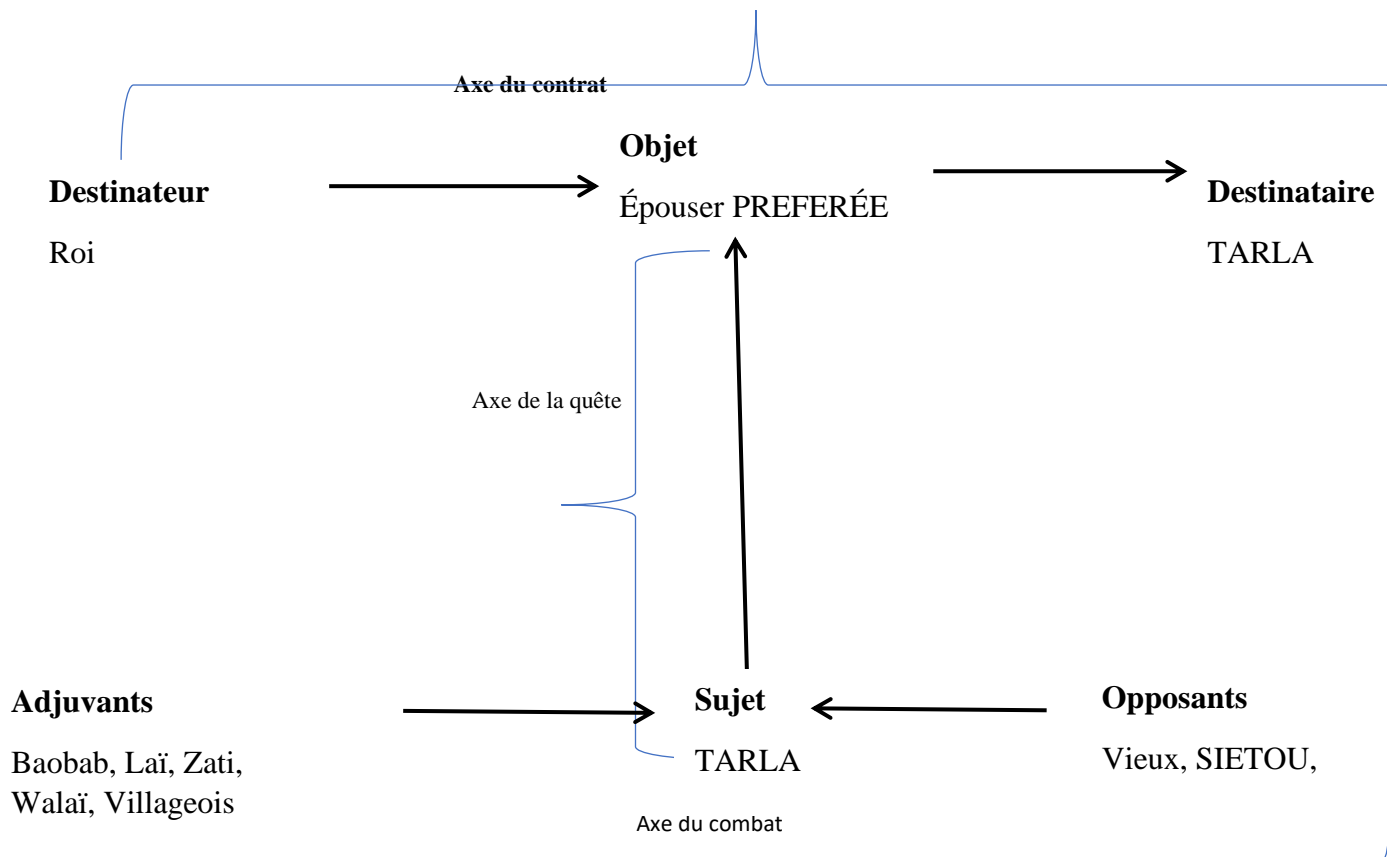
(J.-P. Ryngaert, 1993, p.177)

Dans la pièce, nous avons treize personnages dont six personnages féminins : *femme, la folle, PREFERÉE, ZATI, SIETOU* et *LAÏ*. Les personnages masculins sont au nombre de sept : *Mari, le roi, le mendiant, WALAÏ, TARLA, les envoyés, le baobab*. Les personnages masculins et féminins sont généralement mis en discussion sur des questions familiales récurrentes : stérilité, répudiation, polygamie, jalousie, pouvoir. Les personnages récurrents sont : *WALAÏ, ZATI, PREFERÉE, TARLA, SIETOU*. Les enfants, *WALAÏ* et *ZATI* entrent en scène à partir de la page 21. Ils seront présents jusqu'à la page 54. *TARLA* et *PREFERÉE* sont évoqués dans la narration aux pages 35 et 36. *TARLA* ne réapparaît qu'à la page 46. À la fin de la pièce, il est scéniquement absent. Ses deux femmes, Première Épouse et Seconde Épouse *SIETOU* et *PREFERÉE* ainsi que ses deux enfants, *WALAÏ* et *ZATI* sont pourtant tous réunis. (pp. 50-55). La comparaison entre les personnages masculins et les personnages féminins donne l'illusion que les personnages féminins sont les plus nombreux, quand on se réfère aux didascalies initiales. Ils occupent ainsi une place centrale dans la trame de l'histoire. Même si ces derniers sont victimes de violence, ils sont actifs comparativement aux personnages masculins qui restent attentistes. N'eut été l'aide de *LAÏ*, *WALAÏ* n'allait guère retrouver ses parents. L'exemple du roi est également éloquent, lui qui attendait que les choses s'arrangent d'elles-mêmes. Au lieu d'aller à la recherche de sa reine, il préféra le célibat, chose inédite, en se nourrissant d'espoir que le sort finira, un jour, par ramener *PREFERÉE* dans le royaume. Les personnages masculins sont dépendants ; ils vivent aux crochets des femmes : *TARLA* est

aidé par PREFERÉE. C'est d'ailleurs grâce à la vente des bijoux de cette dernière qu'il devint prospère. Le petit WALAÏ est hébergé par SIETOU, qui se révèle être la coépouse de sa mère. (p.51)

En considérant les six fonctions actantielles de Greimas, on peut classer ces personnages selon les rôles qu'ils remplissent dans la fable. *Le baobab merveilleux*, étant un conte en spiral, la succession des épreuves, caractéristique de ce type de conte, met en lumière la sphère actantielle de chaque personnage selon ses rapports avec le héros. Le schéma actuel permet d'explicitier le rôle et la place de chaque personnage.

Les différentes actions des personnages peuvent se représenter comme suit :



En interprétant ce schéma, on peut retenir que TARLA est au cœur du récit. Il est le sujet principal autour de qui tourne l'intrigue. Ayant entrepris d'aller à la quête de la plus belle fille de la contrée, il rencontra la jalousie des humains et dut traverser une série d'épreuves principalement le difficile choix entre le trône du père et la bien-aimée, la préservation de l'unité de sa famille, la reconquête du trône et le retour de PREFERÉE. À chaque épreuve rencontrée, des personnages ont pu voler à son secours. Ces adjuvants sont entre autres : BAOBAB, LAÏ, ZATI, WALAÏ, Les villageois, etc. C'est grâce à ces derniers que TARLA obtient son objet de quête détenu par le roi malgré l'opposition de certains personnages notamment le vieux du collège électoral et SIETOU. Comme on le constate, certains personnages du conte n'interviennent pas sur la scène mais sont simplement décrits par le conteur. Il s'agit par exemple du vieux qui incita le collège électoral à refuser le trône à TARLA. Ainsi, les personnages du conte ne coïncident pas forcément avec ceux de la pièce. Ce style particulier demeure spécifique au conte théâtralisé.

4.4. Le style d'écriture du dramaturge

Dans le but de permettre au conte théâtralisé de préserver les valeurs du conte, Jean-Pierre Guingané, conserve la forte présence du narrateur dans le récit dramatique. Ainsi, un conteur introduit l'intrigue et revient régulièrement sur scène pour relancer l'histoire et expliciter les faits en les situant dans le temps et dans l'espace (p.7; p.8 ; p.9 ; p.41; p.47, p.57). Le déroulement linéaire du spectacle est ainsi rompu par des commentaires narratifs du conteur ou des personnages qui s'adressent directement au public : « (se tournant vers le public), regardez bien cette femme, c'est une sorcière. Hier seulement, elle vient de manger son troisième enfant. » (p.13).

Par ce jeu, l'auteur implique le public dans le récit qui devient d'office des spectateurs actifs à l'image des auditeurs du conte. Guingané, de ce fait, modifie le rapport public-salle souvent moins inclusif dans le théâtre. Il emprunte ainsi le style du conteur africain qui s'adresse souvent à son public et l'interroge pour recueillir son point de vue sur certaines questions.

Guingané se sert aussi des formules préliminaires avant le début du récit comme le ferait le conteur.

CONTEUR : Je vais vous raconter une histoire !

PUBLIC : C'est un mensonge !

CONTEUR : Je le sais moi aussi. (p.7)

Il conclut également avec un épilogue à l'image du conteur, en tirant une leçon de morale.

Le monde est un labyrinthe où il faut savoir se guider. Les apparences sont souvent trompeuses. Trompeuses aussi certaines passions humaines. Mais l'Homme peut-il rester Homme sans ses passions ? p.57.

En outre, si on considère le nombre impressionnant des expressions semblables à des adages, on peut affirmer que le style est proche de l'art oratoire africain surtout avec l'usage des proverbes. D'ailleurs, l'auteur l'affirme dans son résumé à la quatrième de couverture : « *Récit, conte poème chanté et dansé, Le Baobab merveilleux est de ces spectacles dont on repart toujours avec au moins une phrase à méditer.* »

Par ailleurs, pour conserver la poétique du conte, l'auteur utilise des figures de style et la situation dramatique. Les figures usitées sont principalement la personnification « *Il interrogea les murs, les souris, les malles de sa case sans réponse.* » (p.42), la métaphore « *elle avait la beauté d'une fée* » (p.36) et l'anaphore :

« *Contre nous la dictature*

Contre nous la dictature

Contre nous la dictature » (p.16).

L'expression de l'auteur reste adaptée au public. Le langage est par moment soutenu et souvent familier :

- langage soutenu : « *...dis-le moi* » (p.24).
- langage familier : « *Viens, on va sous le baobab* » p.23
- langage familier : « *...tu sais ce qui va t'arriver ?* » p.25

Quant à la situation dramatique, l'auteur s'en sert avec finesse pour donner plus de poésie à son œuvre. Considérée comme une situation comique, absurde, exaltante, bouleversante, et malheureuse, la situation dramatique est principalement un état qui met en conflit ou en compétition deux personnages ou des groupes de personnages. Ces situations sont décrites dans des didascalies et par le conteur dans sa narration du récit.

- Apparaissent sur scène, un homme et une femme portant ses bagages dans les mains, et un homme armé de gourdin. (p.12) ;
- Il s'en va puis, après quelques pas, revient, lui donne un coup de son gourdin. (sic) (p.14) ;
- Mais voilà qu'au moment de la désignation, un vieux conseiller de la cour, dont le fils avait espéré remporter la compétition lors du mariage de PREFERÉE, se dresse et interroge le collègue des sages : « Mes pairs, je voudrais m'abstenir dans ce vote. Je ne suis pas convaincu de servir la nation en désignant à sa tête une personne dont l'épouse est d'une origine inconnue. » (p.37)
- Comme un coq qui entre dans une basse-cour, sa seconde épouse était entrée dans le foyer déterminée à en chasser celle qui l'y avait précédée. (pp. 41-42).
- Le sang de TARLA ne fit qu'un tour. Quand il rejoignit la pièce où se trouvait PREFERÉE, les questions furent posées à coup de poings. (p. 43).

Enfin, l'auteur permet au conte de conserver l'une de ses caractéristiques majeures, c'est-à-dire la forte présence de l'imagination et la capacité à enchanter. En effet, le récit laisse des points d'interrogation. L'auteur laisse ainsi libre cours à chaque spectateur d'imaginer la suite de son histoire. La fin de la pièce permet à chaque spectateur de quitter la salle avec sa propre conclusion et la suite qu'il voudrait que son histoire prenne. Cette imagination est renforcée par la présence des chansons, du décor et des costumes qui permettent aux spectateurs d'observer une distanciation avec ce qui est représenté. C'est un moment d'introspection profonde et de réflexion sur les tares de la société.

En somme, la créativité de l'auteur repose sur les principes du théâtre épique. La forte présence de la narration avec l'intervention quotidienne du conteur et la distanciation suscitée par les chansons, les décors et les costumes permettent d'affirmer que le style dramaturgique de Jean-Pierre Guingané, s'inspire de la théorie de Bertolt Brecht. L'esthétique de l'œuvre réside dans la capacité de l'auteur à scénariser le conte tout en lui permettant de conserver son identité originelle. Avec ce style dramaturgique, Jean-Pierre Guingané s'inscrit dans le sillage des dramaturges des années 70 qui se sont donné pour mission de valoriser le patrimoine culturel africain à travers le théâtre. La promotion du conte, à travers l'art dramatique, répond à cette attente. La proximité entre les deux genres, du point de vue de la structure formelle et des fonctions sociales, a fait de cette forme de créativité dramaturgique un succès en Afrique. Le constat de A. Bissiri (2003, p.15) le confirme d'ailleurs : « Les dramaturges africains puisent l'essentiel de leur inspiration dans les contes. Des quelques 20 pièces montrées dans les théâtres africains en 1996 et 1997, plus de la moitié étaient basées sur des contes ».

Conclusion

Le Baobab merveilleux est un conte théâtralisé qui soulève des thématiques chères à la société traditionnelle. Par le truchement d'une histoire d'un prince à la quête de sa dulcinée, il aborde la question de la condition de la femme, de l'amitié, de la jalousie et du pardon. L'auteur, en s'inscrivant dans la logique du théâtre épique de B. Brecht, a su mettre en exergue le patrimoine culturel africain en assurant l'union féconde entre le conte et le théâtre. Le conte trouve là un nouveau cadre d'expression tout en préservant la « pureté de son âme » avec la préservation de la narration, la forte présence de l'imagination, l'interaction avec le public et sa forte capacité à divertir et à éduquer. Cette œuvre permet d'apprécier à sa juste valeur l'étendue du potentiel d'adaptabilité et de flexibilité du conte.

Références bibliographiques

ATAVI-G Ademegnato, 2008, *Sepopo la fleur*, captation vidéo de la représentation au Burkina Faso.

- BAUMGARDT Ursula, 2008, « La littérature orale n'est pas un vase clos », *Littérature orale africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris, L'Harmattan, pp.245-270.
- BETTELHEIM Bruno, 1976, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont.
- BRECHT Berthold, 1972, *Écrits sur le théâtre*, Tome 1, Paris.
- DOMPEYRE Simone, 1992, *La didascalie ou l'autre texte*, Éditions Feijoo.
- ECO Umberto, 1965, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil Poche.
- FERRIER Béatrice, 2011, « Le conte au théâtre ; un genre remotivé », *Synergies*, n° 8, Paris, pp. 23-29.
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2007, *Le Baobab merveilleux*, éd. GAMBIDI.
- LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, 2007, *Modernes féeries. Le théâtre français du XX siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honoré Champion.
- ROMAN Jakobson, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil.
- ROUBINE Jean-Jacques, 1993, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod.
- RYNGAERT Jean-Pierre, 1993, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod.
- RYNGAERT Jean-Pierre, 2009, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.
- SAUVAGE Florine, 2011, *Les adaptations contemporaines du conte à la scène : entre nécessité dramaturgique et impératif de réception*, Sciences de l'Homme et Société. Dumas-00752660.
- TOURÉ Boubakar Cyprien, 2014, *La griotique, mémoires et réflexions*, Abidjan, Harmattan Côte-d'Ivoire.

Renouveau de l'écriture dramaturgique contemporaine chez Jean-Pierre Guingané à travers ses contes théâtralisés

Privat Roch TAPSOBA
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
privattapsoba@yahoo.fr

Résumé

Jean-Pierre Guingané est un dramaturge qui s'est révélé au monde par sa pratique théâtrale et par sa production dramatique riche et variée.

Les dernières productions de l'auteur : *La savane en transe* (1996), *Le Baobab merveilleux* (2006), *La danseuse de l'eau* et *Zigli le terrible* (2009) proposent une forme de théâtre fondée sur le recours au conte. Ce genre de texte est en rupture avec les normes dramaturgiques préétablies qui indiquent une nouvelle forme d'écriture.

Cet article permet de revenir sur la rupture et la liberté d'écrire des auteurs africains, traitées par Séwanou Dabla (*Nouvelles écritures africaines-Romanciers de la seconde génération*, 1986) et de comprendre que l'adaptation du conte à la scène relève de la notion de transposition de Gérard Genette (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, 1982).

Mots-clés : conte, théâtralisé, rupture, écriture, transposition

Abstract

Jean-Pierre Guingané is a playwright who has revealed himself to the world through his theatrical practice and his rich and varied dramatic production.

The author's latest productions: *La savane en transe* (1996), *Le Baobab merveilleux* (2006), *La danseuse de l'eau* and *Zigli le terrible* (2009) offer a form of theater based on recourse to storytelling. This kind of text

breaks with pre-established dramaturgical standards and indicates a new form of writing.

This article allows us to come back to the rupture and the freedom to write of African authors, treated by Séwanou Dabla (*New African writings. Novelists of the second generation* (1986) and to understand that the adaptation of the tale to the stage is a matter of Gérard Genette's notion of transposition (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, 1982).

Keywords: tale, theatricalized, rupture, writing, transposition

Introduction

Il existe aujourd'hui, dans nos sociétés, bien de distractions qui éloignent des soirées, des veillées de contes, véritables écoles de la vie. Ceux qui fréquentent les théâtres ont plus droit à des mises en scène classiques. C'est certainement ce constat qui se présente comme un défi et qui a probablement poussé le dramaturge Guingané à recourir au conte théâtralé, nouveau paradigme de la pratique du théâtre.

En effet, si depuis près de trente-quatre ans (depuis 1975, -création du Théâtre de la Fraternité- à 2009, parution de *La danseuse de l'eau* et de *Zigli le terrible*), l'œuvre de Guingané occupe une place importante dans le répertoire et dans la pratique du théâtre au Burkina Faso, cela reste associé aux efforts les plus variés du style d'écriture et des mises en scène du dramaturge. Une pluridisciplinarité (théâtre, conte, musique, danse qui sont fréquemment utilisés) et une étonnante vitalité au niveau de l'écriture.

Par ses œuvres du conte théâtralé (*La savane en transe*, *Le baobab merveilleux*, *La danseuse de l'eau* et *Zigli le terrible*), nous décelons une pratique de réécriture qui relève de l'exercice d'un style, mais qui permet surtout d'engager une réflexion d'ordre esthétique.

Alors, quelle réflexion sur le conte théâtralé, sur la technique du conte reprise par le théâtre ?

Notre démarche, pour traiter cette préoccupation, s'organisera en quatre points. Le premier indiquera les données formelles des œuvres, le deuxième traitera du conte au Burkina Faso, le troisième présentera l'écriture spécifique qui crée le conte théâtralisé et le quatrième indiquera la portée des œuvres.

1. Des données formelles des pièces du corpus

Le théâtre, comme les œuvres de fiction où l'imaginaire est important, est une réinvention du réel. L'œuvre théâtrale peut se comprendre à partir des résumés (fables dramatiques) de la composition (structure externe), du style, éléments sur lesquels nous donnerons des indications.

I.1. Des fables dramatiques des pièces.

Il s'agira de proposer des résumés synthétiques des œuvres.

- *La Savane en transe*

Dans une savane, pays irréel, lointain et n'existant que dans l'imaginaire et où hommes et animaux se mariaient, l'homme et l'âne ont engendré l'hyène qui n'était pas au goût de Watila, Prince mi-homme, mi-lion décide d'aller à l'aventure. Il erra dans la savane, livré à lui-même, traversa des villages pour voir des injustices de toutes sortes et finit par arriver en ville pour jouer au médiateur et arrêter une guerre inutile.

- *Le baobab merveilleux :*

Préférée est une très belle fille que tous les hommes du village veulent avoir comme épouse. Le roi réussit à la marier à son fils Tarla. À la mort du roi, le prince Tarla à qui revenait le trône s'est vu refuser la succession au motif que son épouse Préférée est une étrangère.

À Préférée qui accepte renoncer à son époux pour qu'il règne, celui-ci renonce au trône et ils s'exilent. Le prince épouse une seconde femme, source de discorde dans la famille.

- *La danseuse de l'eau*

Kira, enfant intelligent et curieux aime écouter sa grand-mère N’Gandou (princesse inconnue) raconter l’histoire de Kobrani, la danseuse de l’eau qui s’est déroulée dans le village de Bissakou. Kobrani, jeune inconnue à la beauté fascinante et captivante avait remporté, grâce à sa maîtrise impressionnante de la danse, le trophée de la danse du Goumbe, organisée par Ganda, père de N’Gandou.

Ainsi, naquit une amitié entre Kobrani et N’Gandou et au bout de trois ans, N’Gandou découvrit le secret de Kobrani qui se livrait à un rituel à la mer pour pouvoir si bien danser sur l’eau. À la découverte de ce secret, Kobrani se transforma en poisson géant et de façon mystérieuse, N’Gandou se retrouva dans un autre village, très éloigné du sien.

- *Zigli le terrible*

Zigli, enfant extraordinaire est né dans une famille royale qui a souffert d’infécondité durant plusieurs années et sa naissance a défié toutes les règles établies en gestation humaine : douze années dans le ventre de sa mère. Pour comprendre, le roi, inquiet, fit appel à tous les guérisseurs et sorciers qui conclurent à une « ziglithose » aiguë.

À sa naissance, Zigli parlait déjà, fit disparaître ses parents, se transforma en justicier habile, jeta des sorts à tous les individus dangereux pour la société et transformait les exciseuses et sorciers en êtres difformes.

Le texte écrit se présente selon un découpage, nommée structure externe que tout auteur doit maîtriser. Comment Guingané présente-t-il ses œuvres ?

I.2. De la composition : les structures externes des œuvres

Lorsque nous abordons l’écriture et la présentation des pièces de théâtre, il est toujours question de la structure externe ; comprise comme le découpage ou la présentation matérielle de l’œuvre.

Si *Le Fou* (1986), première œuvre éditée de Jean-Pierre Guingané présente trois (3) Actes avec en Acte I : 5 scènes (pp. 12-36), en Acte II : 4

scènes (pp. 37-56) et Acte III : 7 scènes (pp. 57-77), que retenir des structures externes des contes théâtralisés ?

Pour *La savane en transe*, la pièce est écrite en trois tableaux, ainsi présentés :

Tableau 1 : pp. 9-21 : 13 pages.

Tableau 2 : pp. 22-58 : 37 pages.

Tableau 3 : pp. 59-87 : 29 pages.

Pour *Le Baobab merveilleux*, la structure externe présente une œuvre ayant un prologue, trois points, avec des dénominations précises. Ce qui donne :

Le prologue : pp. 7-9 : 3 pages

I : Le baobab merveilleux : pp. 11-20 : 10 pages

II : Préférée et Tarla : pp. 21-40 : 20 pages

III : Tarla le polygame : pp. 41-55 : 15 pages

L'épilogue : p. 57 : 1 page

Pour *La danseuse de l'eau* la structure est la suivante, en chiffres romains :

I : pp. 9-15 : 6 pages.

II : pp. 16-19 : 4 pages.

III : pp. 20-33 : 14 pages.

Pour *Zigli le terrible*, il ressort la structure externe suivante, en chiffres romains :

I : pp. 39-42 : 4 pages.

II : pp. 43-45 : 3 pages.

III : pp. 46-51 : 6 pages.

IV : pp. 52-54 : 3 pages.

V : C 55-58 : 4 pages.

VI : pp. 49-66 : 8 pages.

VII : pp. 67-70 : 4 pages.

VIII : pp. 71-74 : 4 pages.

IX : pp. 75-77 : 3 pages.

X : p. 78 : 1 page.

De cette approche sur la structure des œuvres de Guingané, nous déterminons trois types de présentations. *La savane en transe* présente trois tableaux, sans indication aucune. *Le Baobab merveilleux* se présente comme un roman en trois parties, des titres pour chaque partie, un prologue et un épilogue, bien utilisés dans les pièces de théâtre classique. *La danseuse de l'eau* puis *Zigli le terrible* n'indiquent que des chiffres.

La Danseuse de l'eau, tout comme *Zigli le terrible* traduisent ainsi une structure que nous qualifions de structure libre, née des théories des dramaturgies innovantes.

La présentation ainsi faite par Guingané traduit bien une rupture, car l'usage traditionnel exige 5 Actes pour les tragédies, 3 Actes pour les comédies. L'usage moderne hésite entre le traditionnel et le recours à la créativité de l'auteur qui structure son texte selon son univers mental.

1.3. Le style

Le texte de théâtre est bâti autour de quatre éléments essentiels qui, de notre point de vue, déterminent le style d'un auteur. Il s'agit du texte dialogique, des didascalies, du nombre de personnages, de l'équilibre des réparties, du maniement (maîtrise) de la langue. Ce qui fait que le style devient une question d'équilibre.

Il convient de remarquer que les contes théâtralisés présentés par Guingané n'accordent pas assez d'importance aux didascalies, mais une bonne démarche dialogique et un recours impeccable à la narration (recours au conteur ou narrateur).

Tous les textes ne présentent pas de listes de personnages, mais une analyse actantielle permet au lecteur de découvrir la richesse des intrigues.

L'auteur utilise un niveau de langue soutenu, mais accessible avec un recours assez plaisant aux proverbes.

Tous ces constats font des textes de Guingané des pièces de théâtre. Les thèmes traités, la structure des œuvres, le style en font des pièces d'une originalité toute particulière. Il a rompu avec les canons traditionnels, a innové en composant des œuvres qui relèvent de sa créativité et de son talent d'auteur dramatique.

Toutes ces pièces sont des contes, comme l'auteur lui-même le revendique. Alors, que dire du conte, source d'inspiration ?

2. Le conte au Burkina Faso

2.1. Un style oral

Le conte est une forme d'expression orale qui permet de circonscrire des données idéologiques, sociologiques, philosophiques. Il est essentiellement oral, poétique et récité. C'est ce qui justifie sa place dans la vie littéraire au Burkina Faso, car le conte fait ressortir l'apport indéniable de « l'oralité », les ressources et potentialités infinies de l'expression parlée.

Au Burkina Faso, le conte constitue un genre majeur et est très répandu. Expression des cultures populaires, les contes sont les reflets d'une certaine réalité quotidienne et d'un imaginaire où des mondes humain, animalier et végétal se côtoient. Si des détails significatifs diffèrent d'un conte à l'autre au sein des sociétés, selon les horizons ethniques, il faut cependant admettre que les contes font partie de l'expression culturelle et des genres de divertissement de toutes les ethnies du Burkina Faso (environ soixante).

Chez les Moosé (ethnie majoritaire au Burkina Faso), les genres oraux sont subdivisés en Genres narratifs et en Genres non narratifs. Les genres narratifs se présentent comme des énoncés longs fondés sur des discours élaborés et très structurés et on y retrouve le conte long (*solem wooko*), la nouvelle (*kibare*) et le chant (*yiile*) tandis que les genres non narratifs

regroupent les énoncés courts comme le conte court (*solem koeega*), le proverbe ou la devinette (*yelbundi*) et la devise ou nom de guerre (*zab-yuure*). C'est ainsi que lors d'une veillée de contes, les genres s'interpénètrent pour le bonheur du public. On ne saurait organiser une veillée de conte sans la participation active des musiciens traditionnels qui jouent du *Bendre* (tambour calebasse), du *lunga* (tambour d'aisselle), du *gâgâoogo* (tambour cylindrique), du *ruuga* (vièle monocorde), du *bargo* (trompette à corne)

La soirée de conte devient ainsi un moment exceptionnel de transmission de connaissances par un genre oral, une récréation entre acteurs et public, une mise en abyme de la société.

Sissao Alain Joseph (2002, 4^e de page) nous enseigne ceci :

À côté des griots musiciens chanteurs, les conteurs perpétuent la parole ancestrale, au cours des veillées où ils inculquent au groupe les modèles de société. [...]. Les contes qui présentent l'origine des choses, la justification des interdits, la légitimation des structures et des fonctions sociales ainsi que les défauts à combattre, sont en priorité réservés aux adolescents.

C'est pourquoi -et surtout dans les sociétés africaines-, les contes sont dits généralement la nuit, après les activités quotidiennes et regroupent les jeunes, les adultes et les vieux.

Le conteur est alors spécialiste de la parole, spécialiste de la mise en scène, spécialiste du dire et du jeu. L. S. Senghor (1983, p.98) affirme :

Le conteur, quand il est en action est en train de faire une activité théâtrale. Le conteur ne serait pas un artiste s'il ne savait si bien mêler le réel et l'imaginaire ; s'il n'était doué du don de fabulation : plongeant au-delà du réel, il nous rapporte ces images rythmées qui donnent à la vie sa couleur et son sens. Il est un dramaturge, car le conte et surtout la fable se présentent comme des drames et le conteur joue ses personnages avec une sûreté de gestes et d'intonation rarement en défaut. Il prend tour à tour la voix ironique de Leuk (le lièvre) la voix nasillarde de Bouki (l'hyène), la bonne voix de Gnene (le lion). Il chante ses rythmes qui marquent le conte, il les danse parfois.

Pour la quasi-totalité des contes, les personnages sont des humains, des animaux personnifiés, des minéraux ou des végétaux qui mènent toutes sortes d'activités.

2.2. Structure des contes.

En partant des travaux de V. Propp (*Morphologie du conte*, 1973), De J. Cauvin (*Comprendre le conte*, 1980) qui part des travaux de D. Paulme à P. N'Da (*Le conte africain dans l'éducation*, 1984), nous notons que la structure narrative du conte est identique à celle mise en évidence lors des soirées de contes et est la suivante :

- 1. La séance d'ouverture ou préambule et formule introductive,
- 2. Le récit du conte,
- 3. La formule finale ou conclusion.

Ce qui fonde le conte, c'est sa structure, comme indiqué plus haut, l'atmosphère lors de la soirée de contes avec une présence obligatoire de conteurs et d'un auditoire, le jeu d'intérêt, de provocation entre le(s) conteurs (narrateurs) et le public.

Comment le conte théâtralisé de Guingané utilise-t-il tous ces procédés pour une nouvelle écriture contemporaine ? Un théâtre en quête d'un style nouveau où toutes les structures, simples comme complexes sont utilisées ; où récits et jeu offrent des modes possibles de transposition du conte au texte, à partir de techniques théâtrales et narratives.

3. Une écriture spécifique : le conte théâtralisé

B. Dort (1986, pp.160-170) nous fait comprendre que la représentation théâtralisée est un jeu dans lequel l'acteur, employant consciemment certains procédés traditionnels ou les réinventant spontanément, fait appel chez le spectateur au goût et à l'instinct du jeu.

Chez Guingané, la théâtralisation du conte permet de recréer, à partir de ses pièces, une soirée de conte, non plus strictement traditionnelle, mais de façon moderne en recourant aux techniques du son, de l'éclairage et à la dramatisation qui porte sur la structure du texte.

L'innovation et la créativité de Guingané sont, nous semble-t-il d'introduire dans sa production théâtrale, des fables populaires (comme *La danseuse de l'eau* qui rappelle Mamy Wata, comme la mise en garde contre les chefs non voulus de *La savane en transe*), mais qui sont les représentations des drames qui se déroulent sous nos yeux. Comment l'auteur met-il en œuvre la transposition ?

3.1. Procédés d'écriture et de dramatisation de : *La savane en transe* et *Le Baobab merveilleux*.

En partant des textes, il nous est possible de dégager la structure suivante :

De la Savane en transe : Un prologue (pp. 9-11) :

- Le conteur : Je vais vous raconter un conte
- Tous les acteurs : Ah ! ah ! ah !
- Une voix d'acteur : C'est un mensonge !
- Le conteur : Je le sais !
- Tous les acteurs : Ah ! ah ! ah !
- Une voix d'acteur : Raconte-le-nous quand même.

Du Baobab merveilleux : Un prologue (p.7)

- Conteur : Je vais vous raconter une histoire !
- Public : C'est un mensonge !
- Conteur : Je le sais moi aussi !
- Public : Raconte-là nous quand même !

Cette introduction est dite trois fois (pp. 7-8).

Les pages 8 et 9 concluent l'invitation en ces propos :

- Conteur : Le monde est un labyrinthe où il faut savoir se guider. Les apparences sont trompeuses. Tout phénomène a son explication à condition que l'on ait la patience d'aller chercher.

- Public : Tout cela est vrai et nous sommes là pour partager ta sagesse.
- Conteur : Le conteur n'est pas un sage ; il n'est jamais sage de dire la vérité à un groupe d'hommes, sans avoir pris le soin de vérifier leur identité, à moins qu'auparavant on se soit rassuré d'avoir le cheval plus rapide de la contrée.
- Public : Nous sommes donc venus partager ta témérité !
- Conteur : Alors, écoutez ce que je vais vous dire et apprenez à observer la nature.

Ces textes introductifs nous plongent dans l'ambiance du récit oral et le public, captivé et attentif s'ouvre à l'accueil de la narration de l'histoire. En sus, le dramaturge a recours à la musique, aux artistes, au ballet.

Cette écriture spécifique permet à l'auteur d'aborder facilement le merveilleux du conte qui plonge le spectateur (public) ou le lecteur dans un monde où tout peut devenir possible.

Ce monde merveilleux, ce monde des forces invisibles, des animaux et des choses personnifiés est le propre de *La savane en transe* où se côtoient pour tisser la trame du conte les animaux comme le lion, l'hyène, l'éléphant, le boa, le buffle ; Sitaï, le génie, et Watila, mi-homme, mi-lion.

Ce monde merveilleux est celui du Baobab qui parle, instruit les hommes. Et nous avons ses propos à la page 15 : « Soyez les bienvenus mes enfants ; je vous ai demandé de venir pour m'aider à raconter le monde au monde. À partir d'aujourd'hui, vous serez ma voix, mes jambes, mes bras ».

L'indication scénique en cette page 15 : « Un bruit se fait entendre. Les personnages recouvrent leur lucidité, se lèvent, cherchent dans les hauteurs du baobab la source du chant, puis ensemble, se mettent à exécuter un ballet autour de l'arbre en chantant ».

Le conteur, de conclure à la page 20 « le baobab, sans descendre de sa cime et sans changer de nature, pénètre la plus petite case du village parce qu'il est au courant de tout, parce qu'il semble éternel on le considère comme le représentant des ancêtres sur terre ».

La Savane en transe, tout comme *Le Baobab merveilleux* a la même résolution finale avec le jeu du conteur. Ainsi, nous notons à la page 87 de *La savane en transe* :

- Conteur : Ah ! ah ! ah ! (Les acteurs se retournent vers lui, surpris) : je vous ai raconté un mensonge
- Conteur et acteurs : Ah ! ah ! ah

À la page 57 de *Le Baobab merveilleux*, nous lisons :

- Conteur : Le monde est un labyrinthe où il faut savoir se guider [...] Je vous ai raconté une histoire.
- Public : C'était un mensonge.
- Conteur : Je le savais.
- Public : Merci tout de même de nous l'avoir racontée.

Cette résolution permet d'affirmer avec Nkashama (1997, p. 65) que

le conte ne se clôt jamais, il ne se ferme pas et il ne dit pas sa fin, autrement que par un interminable recommencement. [...]. Le conte prend congé, parce que le conflit résolu entraîne toujours un autre, et que le temps ouvert ne s'arrête sur aucun autre.

Les tableaux peuvent aussi se lire comme des moments significatifs de l'intrigue, comme des Actes. Ainsi le tableau I de *La Savane en transe* correspond au départ du héros, le tableau II dresse l'exposé des passions et le tableau III brosse les méfaits de la guerre. Nous aurons alors 3 Actes comme dans la comédie classique.

La première partie de *Le Baobab merveilleux* fait l'éloge du baobab du Village, la deuxième partie traite des merveilles de l'amour sous le baobab et la troisième partie revient sur les méfaits des rancœurs, de la haine de l'étrangère, de la méchanceté de l'homme. Ce qui nous donne trois Actes comme dans la comédie classique.

En sus de ces éléments, l'écriture de ces pièces fait ressortir une atmosphère de contes ou conteurs, auditoire se provoquent et jouent ; une

atmosphère où la musique, le bruit viennent ajouter au divertissement et où le monde humain, animal, végétal et les forces surnaturelles créent tous les mystères du merveilleux et du fantastique.

En notant tous ces procédés, nous nous rendons compte que l'écriture théâtrale peut s'enrichir des apports d'autres genres (comme le conte) et présenter un texte d'une originalité singulière.

3.2. Procédés d'écriture et de Dramatisation de : *La danseuse de l'eau et Zigli le terrible*

En nous intéressant à *La Danseuse de l'eau*, la structure en chiffres sans indication aucune peut s'interpréter comme suit :

- I (pp.9-15 : 6 pages) introduction pour la Motivation de Recherche, la quête de connaissances de Kira.
- II (pp.16-19 : 4 pages) exposé de la demande de Kira à sa grand-mère et « C'est ainsi que N'Gandou, pendant de longues heures, instruit son petit-fils de l'histoire de la danseuse de l'eau, qui était aussi son histoire personnelle » (p.19)
- III (pp. 20-33 : 14 pages) présentation du conte, avec comme narratrice N'Gandou et la satisfaction du désir comblé, car « Kira ne pouvait oublier cette histoire de la danseuse de l'eau », (p. 33).

Zigli le terrible présente une structure plus éclatée, présentant des récits allant d'une page (le X : p.78) à huit pages maximum (le VI : pp.49-66) en six pages (le III : pp.46-51), quatre pages (le I : pp. 39-42 ; le V : pp.55-58 ; le VII : pp.67-70 et le VIII : pp.71-74) et en trois pages (le II : pp.43-45 ; le IV : pp.52-54 et le IX : pp/75-77)

Ainsi, dès le I, tel l'Acte dans la dramaturgie classique, tous les acteurs sont présentés et l'objet clairement indiqué.

Ainsi à la page 39, l'indication scénique nous édifie : *Poko, Raogo, Ousséni et Hassane entrent en scène en chantant et dansant, le décor et les costumes sur la tête. Ils présentent au public.*

En p. 41 :

- Ousséni : Nous n'avons pas d'âge.
- Hassane : Nous n'avons pas de pays.
- Poko : Nous allons de pays en pays, de village en village
- Raogo : Et sans peur, nous racontons des histoires à ceux qui veulent nous écouter.

En p. 42 :

- Hassane : Voulez-vous que nous vous racontions une histoire ?
- Public : Oui !!!
- Les quatre à la fois : D'accord, mais il faut que vous nous aidiez à vous la raconter.
- Poko : En chantant avec nous ;
- Raogo : Quand vous entendez : « waka waka ! » vous dites « zoum zoum ! » (Animation sur waka waka et zoum zoum)
- Hassane : Aujourd'hui, nous allons vous raconter l'histoire de Zigli...
- Oussen, Raogo et Poko : Le terrible... !!!

Ainsi, la soirée de contes peut commencer avec les quatre récitateurs qui de la page 43 à la page 77 vont raconter, jouer, dramatiser l'histoire de Zigli le terrible et nous apprenons à la fin, en p.78 ceci :

la population fut encore présente dans la grande salle du palais et que Zigli est un justicier. Il est de tous les temps et de tous les lieux. Partout où naît l'injustice, partout où le fort sévit contre le faible, partout où le pauvre est écrasé par le méchant riche, observez bien : Zigli finit toujours par apparaître.

Cette approche nous permet d'avancer que *La danseuse de l'eau* et *Zigli le terrible* refusent de se plier à des codes rigides et affichent une liberté créatrice dans leur production. Il nous revient de relever, non seulement la particularité ou les particularismes structuraux des œuvres, mais aussi de comprendre la liberté de ton que se permet cet auteur.

Par la pratique du conte théâtralisé, nous retrouvons la liberté de création de Guingané.

Nous avons traité des structures textuelles du conte théâtralisé, des processus de créations littéraires, mais à la page 86 de *La Savane en transe*, Watila (est-ce le dramaturge ?) nous « demande de comprendre et de transmettre aux générations futures ».

4. Portée des œuvres

Ce n'est pas le hasard, mais l'expérience qui explique cette volonté de Guingané d'enraciner l'art théâtral dans la vie réelle. Le parcours intellectuel, administratif et culturel de Guingané a fait de lui un fin observateur de la société en perpétuelle mutation et en quête de repères solides pour la vie.

Le conte théâtralisé se présente comme un théâtre actuel qui se veut l'écho des inquiétudes profondes qui agitent le monde, invite à réfléchir sur les dérives qui menacent et indiquent des valeurs à conserver.

Cette expression de l'innovation est achevée avec le recours à la technique du conte où là encore, des œuvres comme *La savane en transe*, *Le baobab merveilleux*, *La danseuse de l'eau* et *Zigli le terrible* présentent une structure totalement éclatée qui retracent et récréent les soirées de conte au clair de lune de l'Afrique traditionnelle. Que retenir à la fin de chaque conte ?

L'examen de la présentation des œuvres de Guingané nous présente un auteur qui échappe à l'emprise de la culture théâtrale et qui cloue au pilori les théories ; un auteur qui refuse d'être coincé par des normes. Ce refus nous semble être celui de l'artiste à qui il revient de chercher et de privilégier dans son œuvre ce qui lui paraît le plus plaisant et le plus simple comme modèle, car il revient, selon J. J. Roubine (1990, p.77) : « À chaque créateur d'élaborer une esthétique qui convienne à son projet et à sa vision du monde ! Rien ne l'oblige à accepter les dogmes obsolètes formulés par une génération antérieure. »

C'est ainsi que par les œuvres de Guingané, nous avons un théâtre social où les intrigues sont bâties autour des thèmes dominants que sont

l'amour (*Le Baobab merveilleux*), un théâtre réaliste qui présente la réalité des situations vécues (*La Savane en transe*), où l'on recourt aux techniques musicales et un théâtre actuel (*Zigli le terrible*), le conte théâtralisé se veut une mise en question du monde, une prise de conscience devant les conditions de vie et où il est possible de relire le regard du dramaturge sur la société en des points particuliers que sont : la liberté de dénoncer, critiquer l'injustice et tous ses corollaires, car la plume de l'écrivain est souvent comparée à une arme orientée dans toutes les directions et l'écrivain s'intéresse aux plaies de la société, critique les abus, la corruption et même certains types de développement ; la liberté de jouer pour éduquer, conscientiser.

Pour la liberté de créer, d'innover artistiquement, Guingané est allé à l'école de la tradition orale de la culture africaine pour y retrouver et appliquer le conte afin d'être plus efficace, plus en phase avec tout son auditoire et tout son public, car, comme le soutient M. Kane (1968, p.8) :

Le conte constitue un genre vivant qui guide les premiers pas de l'enfant africain qui y puise les règles de morale pratique, et lui permet ainsi de faire l'apprentissage de la sagesse. Il renforce chez l'adulte l'expérience de la vie et constitue une sorte de vaste répertoire de conduite à bannir ou à adopter et à partir desquelles il lui sera loisible de guider sa vie.

Dès lors des œuvres écrites pour être forcément jouées tel *Les lignes de la main*, *La savane en transe*, *Le baobab merveilleux*, *La danseuse de l'eau*, *Zigli le terrible* nous font rentrer dans l'univers des soirées de contes au village où l'on joue pour jouer, traduisant ainsi l'aspect ludique du théâtre. En effet, ce théâtre-conte contient les éléments habituels du jeu récréatif : chants, battement de mains, danses, mimiques, rires, parodies des gestes, participation du public.

Ces pièces nous font rentrer dans l'univers des soirées de contes où l'on joue pour conscientiser, pour éduquer. Il a été toujours reconnu au conte une valeur éducative et il n'est pas exagéré de dire que pour les enfants et les jeunes qui –chaque soir autour du feu ou ailleurs dans d'autres circonstances– écoutent le conteur, apprennent des proverbes, des poèmes, des chants, des

histoires qui exercent à la fois leur mémoire, leur langage et les préparent la place et le rôle qui leur reviennent dans la perpétuation de la tradition. Il n'est pas exagéré d'affirmer que les valeurs morales et l'histoire qu'enseigne le conte contribuent à préparer les jeunes pour leurs futurs rôles socio-économiques, politico-religieux. Il n'est pas exagéré de penser que le conte éveille et soutient chez l'adulte et le responsable du moment une certaine conscience qui devrait les guider dans leurs actes et choix quotidiens.

Il n'est pas exagéré de croire que, quelle que soit la nature du conte, dans son contenu comme dans sa réalisation, il exprime les aspirations du groupe social dont il assure la cohésion autour de systèmes de valeurs, de croyances qui fortifient le groupe.

Conclusion

Jean PLIYA (1984, p.120) affirme : « L'écrivain véritable est la plante nouvelle poussée sur le terreau de la tradition ». Ceci pour dire que la littérature moderne africaine est celle qui puise dans la tradition orale ses sources d'expression ; une tradition orale qui fait la part belle aux contes. Le dramaturge Guingané s'y est senti interpellé et le théâtre, situé au carrefour du verbe, de l'action, de l'oralité et de la représentation, art complet par excellence ne pouvait mettre de côté l'une des formes les plus ostentatoirement dramatiques de la culture, le conte. En effet, les contes africains ont une dimension dramatique capable de nourrir l'imagination créative et bien de dramaturges s'y sont intéressés tel Tom Omara d'Ouganda avec *Exodus* et Efua Studerland du Ghana avec *The marriage of Anansewa*, Tiburce Koffi de la Côte d'Ivoire avec *Le paradis infernal* et Florisse Adjanohoun du Bénin avec *Atakoun*.

Les raisons et les formes d'exploitation du conte sont nombreuses. Pour notre part, l'œuvre de créativité réside autant dans l'originalité que dans l'intelligence avec lesquelles l'auteur adopte et intègre des aspects particuliers du conte dans ses textes. Guingané nous en donne un exemple digne d'intérêt à travers le mécanisme de théâtralisation du conte qu'il exploite dans ses œuvres. En effet, si nous considérons les œuvres de

Guingané, comme *Les lignes de la main*, *La savane en transe*, *Le baobab merveilleux*, *La danseuse de l'eau* et *Zigli le terrible*, le recours à l'oralisation devient une obsession d'écriture et un paradigme de lecture.

L'approche de ses œuvres fait apparaître cette liberté de ton, car si *Les lignes de la main* et *La savane en transe* sont en tableaux avec un conteur narrateur, *Le Baobab merveilleux* expose trois titres comme si nous avions des parties avec un conteur-narrateur, *La Danseuse de l'eau*, tout comme *Zigli le terrible* sont comme des épisodes présentés sans toute autre indication.

Cette liberté de ton créée à partir de ses pièces une veillée de contes en y adoptant les données techniques modernes que sont l'éclairage, le son, les bruitages qui aident à mieux instaurer une atmosphère de représentation et une attitude de réception de l'œuvre.

Le théâtre, fondé sur le recours au conte, genre ancien et bien connu de toutes les ethnies au Burkina Faso, se présente comme l'Expression populaire, le Reflet d'une certaine réalité quotidienne et l'œuvre d'un Imaginaire et les textes : *La savane en transe*, *Le Baobab merveilleux*, *La danseuse de l'eau* et *Zigli le terrible* nous interpellent.

Dès lors que le dramaturge nous propose des contes théâtralisés, il nous place dans une posture de celui qui doit Dire, Réciter, Jouer. Ainsi, l'Écriture vient (re)donner une certaine Primauté à la Parole dans le genre théâtral.

Le conte théâtralisé puise sa sève dans l'esthétique traditionnelle africaine et dans une société contemporaine burkinabè qui veut se transformer. La fraîcheur des thèmes, la puissance de la construction et du rythme constituent la poésie de textes et indiquent une nouvelle tendance d'écriture.

Références bibliographiques

- Les œuvres du corpus

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1996, *La Savane en transe*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/Découvertes du Burkina.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2007, *Le Baobab merveilleux*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/Découvertes du Burkina.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2009, *La danseuse l'eau*, suivi de *Zigli le terrible*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/Découvertes du Burkina.

- Ouvrages

CAUVIN Jean, 1980, *Comprendre le conte*, Paris, Ed. Saint-Paul.

CAUVIN Jean, 1980, *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Ed. Saint-Paul.

DABLA Séwanou, 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.

DORT Bernard, 1986, *Théâtres*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GIRARD Gilles, Ouellet Réal, Rigault Claude, 1997, *L'Univers du théâtre*, Tunis, Cérès Édition.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/Découvertes du Burkina.

N'DA Pierre, 1984, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, Ed. L'Harmattan.

PROPP Vladimir, 1973, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux et l'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Ed. Le Seuil.

ROUBINE Jean-Jacques, 1990, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Ed. Bordas.

UBERSFELD Anne, 2015, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Points.

SISSAO Alain Joseph, 2002, *Contes du pays des Moosé*, Clamecy, La Nouvelle Imprimerie Laballery.

KANE Mohamadou, 1968, *Les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Université de Dakar.

- **Articles**

KONÉ Amadou, « Contribution du théâtre au développement national », *Institut Culturel Africain*, Dakar, NEA, 1985.

NKASHAMA Pius Ngandu, 1997, « Autour du conte et du récit romanesque : narration, narratologie et tiers-actant », *Revue culturelle africaine*, Vol. 1, n° 3 et 4.

PLIYA Jean, 1984, « La tradition orale dans la création littéraire au Bénin, particulièrement dans le théâtre et le conte », *La tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique*, Dakar, NEA.

SENGHOR Sédar Léopold, 1983, « Théâtre et contact de culture », *Recherches Pédagogiques et Culture*, n° de janvier, février, mars.

La minoration burlesque de la figure du dictateur dans *la malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané

Bassidiki KAMAGATÉ
Université Alassane Ouattara
Bouaké (Côte d'Ivoire)
baskamag@gmail.com

Résumé

L'individuation du pouvoir politique constitue la trame de *La malice des hommes*. Le personnage de Son Excellence donne à observer le motif de la figure du dictateur mégalomane. Sa représentation révèle une dualité de la situation dramatique : de terreur dominatrice, il lui arrive de s'afficher en dominé, apeuré. Ce paradoxe de sa condition politique fonde l'écriture du burlesque dont les modalités poétiques, les jeux et les enjeux sont abordés dans cet article.

Mots clés : Minoration, burlesque, ironie, cruauté auctoriale, focalisation dramatique

Abstract

The individuation of political power constitutes the framework of *La malice des hommes*. The character of His Excellency gives us the opportunity to observe the motif of the megalomaniac dictator's character. His representation reveals a duality of the dramatic situation: from a dominating terror, he sometimes appears as frightened and dominated. This paradox of his political condition underlies the writing of the burlesque, the poetic modalities, games and stakes of which are approached in this article.

Keywords: Minoration, burlesque, irony, auctorial cruelty, dramatic focalization

Introduction

L'énonciation dramatique nécessite une subversion de la réalité en vue d'en extraire l'essence dramatique. Il en résulte que le théâtre est l'art de la manipulation, surtout lorsque les menaces sur la société s'y retrouvent déguisées comme pour en atténuer les périls. Le burlesque participe de ce travestissement de la réalité.

Même s'il a partie liée avec le rire, le burlesque ne vise pas à faire « disparaître le drame existentiel sous le divertissement comique. » (M. Losco-Lena, 2011) Bien au contraire, il exprime quelque scepticisme face à la réalité dépeinte. Le burlesque reconstitue le réel du clair-obscur de l'actualité sociétale par l'entremise de faits, de situations et de comportements par référence. Il tend à tourner en dérision les divers déterminismes qui menacent l'individu.

Partant, le burlesque s'inscrit dans une perspective de minoration. Rien n'est trop grand pour ne pas être dégradé. Aussi, il n'est pas étonnant qu'il constitue la dynamique dramatique de *La malice des hommes* (J.-P. Guingané, 2008). La trame de l'œuvre décline l'insolite et l'extravagance de l'être et du paraître de Son Excellence, renvoyant du dictateur une image détestable. D'où le sujet « La minoration burlesque de la figure du dictateur dans *La malice des hommes*. » Il s'agit d'analyser le burlesque comme une poétique de la catastrophe et de la consternation inhérentes aux attitudes incongrues du dictateur dont il dévalorise l'état politique. Comment s'organise la situation d'énonciation burlesque ? Quelle fonction dramatique et éthique le burlesque assure-t-il ?

1. Les focalisations dramatiques du burlesque

Plus qu'un artifice littéraire, le burlesque structure la narration dramatique de *La malice des hommes*. Il confronte les apparences à la réalité afin de déchoir sans dévoiler son parti pris. Quand le relatif se prend pour l'absolu, le burlesque se charge de contredire l'imposture. Il se fait alors dynamique dramatique de la représentation du terne éclat des simulacres de grands.

1.1. La synopsis de l'outrance

Procédé expressionniste, le burlesque institue la transparence dans la description du vécu du personnage. Loin de dissimuler les faussetés, il les accentue dans une sorte de fascination pour l'excessif. Avec le burlesque, tout s'exprime dans la nudité afin d'en dévoiler la vanité. La didascalie introductive de la scène première du premier tableau participe de ce refus de la manipulation des faits et des situations.

Grande salle vaste. Massi se tient à une distance respectable de Son Excellence. Dès les premiers moments, le public devra comprendre que les rapports entre les deux personnages sont ceux de maître à esclave. Massi prosterné, front contre sol devant Son Excellence qui ne dit mot. Au bout de quelques secondes, Son Excellence tousse. C'est le signal : Massi peut parler. (Premier tableau, scène première, p. 17)

La proxémie (« se tient à une distance respectable ») et la posture de la prostration établissent un jeu de scène qui mêle crainte et vénération. Plus qu'une déférence marquée, l'attitude de Massi relève d'une bouffonnerie outrée contenue dans l'exagération de l'hommage rendu à Son Excellence. Le respect de l'autorité se mue en divinisation de celle-ci. La surenchère dans la servilité constitue une modalité du burlesque chez Jean-Pierre Guingané.

Être courtisan exige le sacrifice de soi : se déshabiller pour habiller Son Excellence ; se déshonorer pour lui plaire. Ce sont les exubérances de cette humiliation constante et consentie qui formalisent le burlesque dans *La malice des hommes*. La grandeur du maître se nourrit de la petitesse du serviteur dont le défaut de personnalité s'incruste dans l'outrance du comportement. Partant, le burlesque déploie le vampirisme moral dont se repaît Son Excellence. Tout dans son attitude à l'égard de Massi exprime le dédain : le silence et la tousserie. La dérision de ses marqueurs de suprématie minore Massi qui se complaît dans l'asservissement sans pour autant honorer Son Excellence à qui l'on reprochera son arrogance outrageante. Le burlesque s'active ainsi à dégrader la solennité des actes d'allégeance assimilables à des mises en scène grotesques destinées à transposer le culte de la personnalité du tenant du pouvoir. Comme le comique qui ne lui est pas

étranger, « l'exagération est (burlesque) quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique : c'est alors, en effet, qu'elle apparaît comme un procédé de transposition. » (H. Bergson, 2002, p. 95)

La synopsis de l'outrance marque une double minoration. Avec elle, le burlesque incendie aussi bien le soumis que l'opresseur. Néanmoins, il ridiculise davantage les prétentions suprématistes du grand, devenu antipathique au lecteur-spectateur qui rêve de sa déchéance.

1.2. L'expression d'une ironie de situation

La toute-puissance de Son Excellence concédée par Massi est à relativiser. Sa grandeur n'intimide que ceux qui y souscrivent. Par l'implicite, la didascalie introductive de la scène 2 du premier tableau suggère que certains échappent à son influence : « Même grande salle. Son Excellence est, soit sur son trône, soit placé plus haut que l'Ambassadeur, au moins au début de l'entretien. » (p. 25). Tout porte à croire que Son Excellence va descendre de son piédestal comme pour marteler qu'il n'est pas Dieu mais homme. Le jeu scénique induit dans la didascalie suggère que non seulement l'Ambassadeur échappe à son emprise mais qu'il exerce sur lui une certaine influence. La vanité du mythe de Son Excellence en émerge tout en déployant le burlesque de l'illusion d'une grandeur qui plie l'échine devant d'autres grands.

Écrire le burlesque, dans ce cas, équivaut à un renversement de situation. Le dieu de ses serviteurs n'est qu'un fantoche, un serviteur d'autres individus qui le manipulent à leur guise.

Son Excellence. - Très bien. (*Il ouvre l'enveloppe et lit.*) Le contenu est, on ne peut plus clair. C'est un diktat !

Ambassadeur. - Avec votre autorisation, Excellence, il s'agit plutôt « d'une recommandation forte », Excellence.

Son Excellence. - Recommandation forte, comme vous dites, ou diktat, l'essentiel est là. (*Une pause.*) Mais, monsieur l'Ambassadeur, est-ce que vous vous rendez compte de ce que vous me demandez ?

Ambassadeur. - Parfaitement Excellence.

Son Excellence. - Il y a quelque temps, vous me recommandiez la méthode forte. Ce sont vos services qui aidaient le nôtre à identifier

les brebis galeuses et à les extraire du troupeau. Aujourd'hui, vous venez m'imposer de manger à la même table que mes ennemis.

Ambassadeur. - Votre Excellence est très grand connaisseur des intérêts et des enjeux qui gouvernent le monde. Elle sait également que tout l'art, en la matière, est de savoir tenir compte de la direction du vent du moment.

Son Excellence. - Seriez-vous en train de dire que je suis une girouette ?

Ambassadeur. - Pas du tout. Je ne me permettrais pas, devant son Excellence, une telle comparaison, et s'il fallait absolument en arriver là, je dirais plutôt que vous en êtes le mât. Elle tourne, pas vous. Mais vous devez la laisser tourner.

Son Excellence - Sinon ?

Ambassadeur. - Sinon, le mât casse sous la pression du vent, Excellence. Vous le saviez bien.

Son Excellence. - Évidemment, pour vous, c'est simple comme bonjour.

Ambassadeur. - Ce n'est pas un problème de simplicité, mais de nécessité, Excellence. Le danger, que votre pays et le mien redoutaient ensemble, n'existe plus. Nous devons adapter notre stratégie à la nouvelle situation. (Tableau Premier, Scène 2, pp. 26-28)

La querelle sur la sémantique des mots « diktat » et « recommandation » ainsi que les questions de Son Excellence marquent sa contrariété qui ne perturbe pas Ambassadeur. Le contraste entre son agitation et le calme presque désinvolte de son interlocuteur laisse poindre son impuissance politique. Son Excellence ne détient pas le pouvoir. Il ne dirige pas, il est dirigé. Il n'exerce le pouvoir que par procuration. La métaphore de la girouette est un rappel ironique de cette délégation de pouvoir. Quand l'arrogance de Son Excellence vient se heurter contre la puissance tutélaire d'Ambassadeur, le burlesque naît. Surtout, il revient à moins que lui de rappeler sa vassalité. Le burlesque instaure une ironie de situation grâce à l'opposition entre les scènes 1 et 2 du tableau premier par la dissociation des apparences et de la réalité : « Notre vision conventionnelle du monde demande l'identité de l'apparence et de la réalité et elle suppose que ce qui se ressemble s'assemble. Or l'ironie est précisément ce qui fait mentir cette vérité. » (P. Schoentjes, 2001, p. 58) Dans *La malice des hommes*, le burlesque

souligne que la réalité politique est parodique de la chaîne alimentaire : Son Excellence écrase ses collaborateurs et est écrasé à son tour par d'autres.

Le burlesque définissant une ironie de situation déshabille sans rhabiller. Il confronte le rêve de grandeur à la dure réalité des faits. Il ramène sur terre tout en anéantissant les envies de grandeur. Le passage du statut dramatique de commandeur à celui de commandé est burlesque, devenu écriture de la déchéance perceptible dans l'inconfort de la posture de Son Excellence lors de sa rencontre avec les trois personnages cagoulés.

Le jeu de scène, ici, est sans équivoque. Son Excellence est tombée dans l'insignifiance, voire l'indigence. De vénéré, en effet, il est devenu vulnérable suivant cette didascalie de la scène III du Deuxième Tableau : « Pendant tout le jeu, les personnages cagoulés passent leur temps à tourner autour de Son Excellence comme des fantômes. À certains moments, on doit sentir qu'il a peur d'eux. » (p. 67). Craint de Massi, l'expression du visage de Son Excellence révèle qu'il craint les hommes cagoulés. Il en résulte un renversement de situation propice à l'expression de l'ironie burlesque. Le burlesque surgit « quand on nous présente une chose (ou un individu) auparavant respecté(e), comme médiocre et vile. » (Bain, cité dans Bergson : 95) De terreur, Son Excellence est devenue erreur. Lui, le maître incontesté de Massi accepte docilement d'être le Massi des personnages cagoulés. Par l'ironie de situation, le burlesque s'emploie à ternir le présupposé éclat de l'être et du paraître de Son Excellence. Ce faisant, il souligne son aveuglement dramatique. Il se prend pour plus qu'il n'est. Il se méprend sur son rayonnement ; d'où son éviction du pouvoir.

1.3. L'inscription d'une ironie dramatique

L'ironie dramatique consacre l'impossibilité pour l'homme d'échapper à son destin. Tous les efforts pour s'y soustraire conduisent à son accomplissement ; d'où le tragique. Le théâtre de Sophocle en est la consécration :

Le rythme même du théâtre de Sophocle, avec ses contrastes si fortement marqués, symbolise donc une certaine idée de la faiblesse de l'homme et de l'ironie du sort. C'est lorsqu'on a confiance que soudain le désastre arrive. C'est lorsque l'on veut bien faire que l'on se trouve pris au piège et que l'on suscite un

désastre. L'homme ne sait rien. Et il joue en aveugle un jeu fait de surprises, presque toujours mauvaises. (J. Romilly, 1994, p. 104)

Dans *La malice des hommes*, le tragique de l'ironie dramatique se trouve infecté par le burlesque. Ce n'est pas le destin qui perd Son Excellence. Il est pris au piège de son propre jeu. Ayant suscité la candidature de sa nièce Binta, il est contraint de se plier au verdict des urnes. Autant le destin est imprévisible, autant une élection renferme des impondérables difficiles à prévoir. La fourberie finit toujours par emporter le fourbe. Son Excellence est victime et bourreau de lui-même. L'ironie dramatique est exogène quand le burlesque qui l'accompagne chez Jean-Pierre Guingané est endogène. La sagesse tardive de Son Excellence ne saurait alors revêtir la légitimité politique d'une abdication.

Le serviteur. - Monsieur l'Ambassadeur de la Grande Rive demande à vous voir

Son Excellence. - A-t-il dit pourquoi ?

Le serviteur. - Son pays l'envoie vous proposer son assistance et, si nécessaire, son secours. Monsieur l'Ambassadeur voulait aussi vous informer d'une forme particulière de terrorisme qui sévit dans son pays.

Son Excellence. - Ah ! ah ! ah ! Nous en avons aussi, du terrorisme. Et de bien plus dangereux ! (*Il se remet au sérieux et d'un ton grave.*) Dites à monsieur l'Ambassadeur qu'il arrive au lion et à la panthère d'être fatigués et de vouloir se reposer. Dans ce cas, ils n'ont ni besoin d'assistance ni de secours.

Le serviteur s'en va. (Troisième Tableau, Scène III, p. 91)

Que le prédateur repu renonce à chasser relève du bon sens. Que le lecteur-spectateur se refuse à lui reconnaître quelque noblesse induit le burlesque. En réalité, Son Excellence s'efforce de maquiller une capitulation en rédemption. On subodore dans sa décision une manœuvre dilatoire tendant à transformer un échec en triomphe politique. Le lecteur-spectateur n'est pas dupe ; d'où l'apaisement de voir le farceur être la victime de son propre mauvais tour, comme Son Excellence : « On me demande un plat que je suis obligé de servir ; je ferai, au moins, apprécier mon assaisonnement ». (Premier tableau, scène 2, p. 31). Quand le savoir-faire contredit le savoir-dire, toute tentative de rachat souffre d'insincérité. En somme, le burlesque

constitue le ressort dramatique de l'autodestruction et une poétique de l'effacement.

2. Les valeurs dramatiques du burlesque

La malice stipule l'habileté des hommes à faire le mal. Caractérisation de l'absence de noblesse chez Son Excellence, le burlesque se conçoit comme la stratégie dramatique censée produire l'effet de réel de la laideur morale, du nuisible comportement du personnage. Poétique de l'excellence dans le mal, il permet de créer « un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique. » (E. Ionesco, 1966, p. 60).

2.1. La banalisation de la cruauté

Le burlesque chez Jean-Pierre Guingané souligne une constatation : les dirigeants politiques sont veules et hypocrites. Immoral, Son Excellence n'hésite pas à récompenser la fidélité de Massi par sa mise à mort. L'absurdité du mobile trahit la déloyauté d'un acte présenté comme une nécessité politique. La méchante ingratitude convoque le burlesque, signifiant de la médiocrité.

SON EXCELLENCE. -Pauvre Massi ! Tes vœux sont déjà exaucés puisque tu mourras aujourd'hui même de la main de celle qui t'attend impatientement. Quand tu auras versé ce message dans l'oreille de Georgette, tu découvriras l'autre visage de la femme. (*Une pause.*) C'est toi-même qui déclencheras le processus de ta propre mort. (*Une pause.*) C'était un bon serviteur mais comme une éponge, il arrive un moment où c'est trop plein. Pour ma sécurité, il en sait trop maintenant. (Premier tableau, scène première, p. 24)

L'attitude méditative accentue le cynisme, la cruauté du personnage. Loin de toute hésitation, la pause qu'il marque traduit une sorte de jubilation de se savoir détenteur de la vie de son serviteur. Le burlesque s'infère dans l'écart entre le dévouement de Massi et la funeste récompense qu'il reçoit. D'ailleurs, Massi est victime d'une double trahison : il doit mourir des mains de sa femme pour service rendu à Son Excellence. Penser les autres comme soi revient alors à se trahir soi-même. Massi meurt pour avoir cru en des valeurs morales et humaines. Quand l'immoral triomphe de la morale, le

burlesque surgit pour enseigner le tragique de la servitude morale en politique. Croire aveuglement en la sincérité humaine est un suicide. Son Excellence le sait et il s'en prémunit. Surtout qu'il a plus à craindre de ses amis que de ses ennemis, s'il en existe encore.

Fassano. - Votre arrivée au pouvoir avait été appréciée par vos pairs. Vous entrez dans le club.

Son Excellence. - On m'apprit les ruses du métier et, comme je suis surdoué, je devins rapidement un maître auprès de qui de plus anciens venaient prendre conseil. Les trois cents complots et deux cent cinquante coups d'État déjoués finirent d'asseoir ma réputation de dirigeant hors pair sur qui on pouvait compter aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. (Premier tableau, scène III, p. 38)

Le chiffre irréal des complots déjoués frise l'absurde, modalité burlesque. Leur ampleur suscite davantage de scepticisme que d'admiration. Son Excellence se pense génie politique. Le lecteur-spectateur le considère comme un paranoïaque, un affabulateur. Le soupçon de faux complots, vu les chiffres, destinés à éliminer des opposants empêche le lecteur-spectateur de croire au mythe de sa résilience. Au lieu de la surcote, les chiffres participent de la décote du dictateur. Le burlesque se lit dans le divorce par perception entre Son Excellence et le lecteur-spectateur. L'un s'autocélèbre. L'autre le déteste. Le burlesque destitue l'arrogance machiavélique du tyran et déploie le pathétique de sa condition politique. La monomanie du pouvoir pousse Son Excellence au déni du mal. Le dithyrambe de sa férocité atteste que l'abject et l'odieux font frémir son égo.

Fassano. - Lion et panthère, vous dévoriez vos proies : le nombre des prisons fut réduit et celui des cimetières augmentés. Vous êtes devenu le maître incontesté de votre empire. Votre rayonnement s'étend à tout le continent où rien ne se passe sans que vous ne soyez consulté et suivi dans vos avis. Les grands de ce monde vous veulent comme ami. (Premier tableau, scène III, p. 38)

La métaphore du félin symbolise l'inhumanité d'un pouvoir qui se vante de se nourrir de chair humaine. Il n'y a de justice que celle de Son Excellence et elle est impitoyable. Le nombre croissant de cimetières

souligne la nécrophagie du personnage. La charognerie revendiquée relève du burlesque : je suis terrible, donc je suis.

Aussi, le pouvoir a une précellence sur la vie humaine ; d'où la prise de pouvoir dans le sang. La tactique de la terre brûlée véhicule le vampirisme du personnage qui fait de l'ennemi un non-être.

Fassano. - Ah ! Ah ! Les cadavres n'effraient ni le lion ni la panthère : vous achevez les survivants du camp du président déchu. (Premier tableau, scène III, p. 37)

Le mobile de la vengeance qui sous-tend l'extermination du camp adverse concède le burlesque. Son Excellence a tué dans le but de reprendre son amour Marguerite au frère du président assassiné. Il a agi par orgueil et par égoïsme. Cette violence aveugle et indiscriminée entraîne la mort de la raison de son action. Ce faisant, Son Excellence devient sujet et opposant de son action ; d'où le burlesque.

Par ailleurs, le burlesque dépeint un paradoxe chez le personnage. Autant les nombreux morts, marchepieds de son pouvoir, le laissent indifférent, autant Son Excellence est affecté par la mort de Marguerite. Agent du mal, il veut en être épargné. Le burlesque surgit quand le lecteur-spectateur se sent soulagé de voir le bourreau souffrir les mêmes douleurs que les proches de ceux qu'il exécute **sans remords**.

2.2. Un contraste révélateur

La mauvaise foi constitue l'un des traits majeurs de son Excellence. Tout, chez lui, obéit à des calculs politiques. Jamais il ne s'avoue vaincu. Son obstination à vouloir entraver la marche de l'histoire impressionne.

Son Excellence. - [...] Nos ancêtres disaient que lorsqu'on constate que la force du voleur est supérieure à la nôtre, la sagesse consiste à l'aider à transporter dehors ce qu'il est venu nous voler. On me demande un plat que je suis obligé de servir ; je ferai, au moins, apprécier mon assaisonnement. (Premier tableau, scène II, p. 31)

Le parallèle entre la gestion du pouvoir et la cuisine instaure le burlesque. En substance, il reste le maître le jeu. Certes, la démocratie lui a été imposée. Elle se déroulera selon ses règles.

En outre, le personnage n'éprouve aucune gêne à solliciter des aides improbables. En dehors des trois hommes cagoulés, il se tourne vers sa famille qu'il a longtemps ignorée, au nom de la communauté de destin, au nom du sang.

Son Excellence. - Je reconnais là les traits de la famille. Tu m'apparais comme je t'imaginai : mordante, curieuse et à la limite de l'agressivité. Je suis fier de toi. Attention cependant, tu es certes, en présence de ton oncle qui est aussi, ne l'oublie pas, le chef de l'État. Si tu te plains de ce que je vous ai négligés, tu peux avoir un peu raison. Mais, tu n'as pas les explications qu'il te faut. Figure-toi que si j'avais laissé soupçonner les sentiments que j'ai pour vous, tout ceux qui ont cherché à me nuire, sans succès d'ailleurs, se seraient rabattus sur vous, comme des vautours. Voilà pourquoi je vous ai couverts du voile protecteur de l'anonymat.

Zakar. - J'en suis convaincu et je ne vous en aime que plus !

Binta. - Merci pour les explications, mon oncle. Pouvons-nous savoir comment nous pouvons aider la famille ? (Deuxième tableau, scène I, p. 40)

Le manque de tact du personnage introduit le burlesque : il ne cherche pas à séduire, il impose. Il ne demande pas, il exige le soutien. Le drame du dictateur réside dans son incapacité à se départir de son attitude tyrannique. Le ton sarcastique de la réplique de Binta implique sa réticence, tout en niant à Son Excellence tout charisme. Elle ne feindra pas de s'opposer à lui. Elle le défiera et remportera les élections. La filleule a vaincu le parrain comme pour marteler son manque de perspicacité et son mauvais choix politique : être le mentor de son opposition. Tel est pris qui croyait prendre.

3. Le burlesque est un pouvoir

Plus qu'une simple modalité dramatique, le burlesque détermine une intention : critiquer la malhabileté politique du dictateur. Il manifeste l'échec du tyran à susciter l'empathie du lecteur-spectateur. En réalité, le burlesque est une riposte agressive contre les laideurs de la dictature.

3.1. La mise en abyme de la cruauté auctoriale

Le burlesque est un procédé d'évaluation critique de son projet. Il traduit le honnissement dont l'auteur entend couvrir l'indigne tyran.

Participant de la satire, le burlesque constitue une analyse incisive d'un comportement, d'un fait. Il souligne la conscience critique de l'auteur.

Ainsi, la dénomination Son Excellence relève d'un burlesque spirituel. Titre en apparence de gloire, la nomination déploie l'outrance de l'arrogance du personnage par la transposition de la fusion de son être et de son paraître. L'auteur dramatique élucide la mégalomanie du personnage. Le nom renvoie à une allégorie de l'omnipotence, expression de la vérité sur la vanité du paraître. La louange apparente de la nomination constitue un blâme du fait de l'écart entre la valeur méliorative du mot et la réalité antinomique du personnage qui le porte.

Le jeu burlesque se rapproche, dans *La malice des hommes*, de l'ironie verbale telle que prédiquée par Pierre Schoentjes : « L'ironie met donc nécessairement en présence deux sens contradictoires dans une aire de tension ; l'écart ironique naît du fait que l'ironie exprime toujours l'un et l'autre, le oui et le non. » (Ibid., pp. 93-94) Une telle lecture est rendue possible par l'emploi de l'adjectif possessif « son » qui sous-entend que le personnage s'est autoproclamé « excellent ». Il a été affublé de ce titre, non pas en raison de sa grandeur mais pour lui donner de la contenance.

Son Excellence est un imposteur. Il n'excelle que dans l'échec ; d'où sa déchéance dramatique. Du firmament de la gloire dans l'incipit, il se retrouve à terre au dénouement.

Son Excellence. – Rends-moi ma liberté. (*Fassano lui remet une arme.*)

Merci pour tout, mon plus que frère. Adieu.

Son Excellence et Fassano se regardent longuement en silence. Fassano, s'arrachant, se retourne et s'éloigne de quelques pas. Il est face au public quand l'arme éclate dans son dos. Son Excellence s'affale de tout son long.

Fassano. – Il aurait pu être un grand homme. (*Se tournant vers le corps.*) Merci, mon frère, d'avoir su, toi-même, tourner la page. (Troisième tableau, scène III, p. 92)

La dénomination « Son Excellence » énonce à la fois l'apogée dramatique du personnage et, par renversement, son hypogée suivant la conscience critique de l'auteur dramatique.

3.2. La visée du burlesque : la réprobation

La malice des hommes est loin d'être une comédie politique. La dynamique farcesque qui accompagne la déchéance de Son Excellence provoque moins le rire que les pleurs. Par le burlesque, l'auteur dramatique réalise une transfiguration de la réalité propice à l'analyse objective des turpitudes politiques d'un tyran prétentieux. Dès lors, le burlesque fait de la dramaturgie de Guingané une esthétique de l'engagement. Cet extrait de la pièce hommage *To be or not to be* (P. Zoungrana, 2016) l'entrevoit. Dans cette pièce, à partir de la poétique du merveilleux, Zoungrana met en scène le procès outre-tombe de Guingané (John) accusé par les personnages négatifs de ses écrits de diabolisation constitutive de leur échec et de leur avilissement. Dans cet extrait, Son Excellence (S.E) de *La malice des hommes* lui reproche sa déchéance du pouvoir.

John : En écrivant « *La malice des hommes* », je n'ai jamais voulu écrire un coup d'État. J'ai voulu écrire la démocratie. Ce soir-là, j'étais en pleine conférence quand soudain j'ai entendu des tirs comme des rafales. Mais dans la salle, personne d'autre que moi ne les entendait. Alors j'ai vite compris que cela venait de votre monde. J'ai fait une pause pour y jeter un coup d'œil. Grande fut ma surprise de découvrir le désastre dont vous étiez capable en si peu de temps. Des milliers de corps criblés de balles baignant dans leur sang, l'ancien président décapité et c'est sur les cadavres que vous vous êtes proclamé ROI. Vite j'ai pris le stylo et un bout de papier et avec amertume, j'ai écrit. Un dictateur venait de naître : vous !

S.E : Je ne suis pas un dictateur, je suis ROI, je suis le GUIDE !

John : D'accord, vous m'avez servi de figure de ceux qui piétinent leur peuple et sucent son sang, de ceux qui se veulent guides alors qu'ils sont très aveugles.

[...]

S.E : [...] Vous m'avez honni ! Publiquement ! Vous m'avez chassé en plein jour comme celui qui a fui un vendredi midi. Comment s'appelle-t-il encore ? Oui un 31 octobre ! Voilà ! Compaoré ! Mais lui, c'était son peuple qui ne voulait plus de lui... !

John : Vous aussi !

S.E : Il n'a jamais bronché mon peuple !

John : Parce que vous l'étouffiez ; il craignait le massacre collectif ; le peuple avait besoin d'alternance.

[...]

S.E : Ah, je vois, vous m'avez toujours haï.

John : Et vous, vous m'avez toujours hanté ! Cependant grâce au théâtre vous avez servi à peindre les limites de la dictature. Vous devez en être fier, car grâce aux écrits – que vous haïssez tant – et au théâtre, beaucoup de choses ont changé sur terre ! Vous êtes donc dans le bon camp ! Vous avez été mauvais dans votre monde mais utile dans le nôtre. (Round 1, pp. 21-24)

John se défend d'avoir perpétré un coup d'État électoral contre S.E dans *La malice des hommes*. La défaite et le départ du pouvoir de Son Excellence incombent à sa seule incompetence politique que Jean-Pierre Guingané s'est contenté de dévoiler à travers le burlesque. En toute conscience, Son Excellence a construit une alliance politique qui lui a échappé. Il a voulu une opposition fantoche et il s'est retrouvé fantoche de Binta. Dans l'œuvre, il a juste payé le prix de son arrogance et de sa vantardise.

Dans *La malice des hommes*, hormis le repentir de Georgette qui s'est permis d'affronter ouvertement Son Excellence, il est revenu au personnage et à son confident Fassano de dresser une sorte d'autoportrait. De lui-même, il a décliné toutes les horreurs à son actif. Le suicide au dénouement prouve la liberté de choix dont il a joui. Tout juste, l'auteur dramatique a réussi à lui délier la langue pour qu'il s'incrimine dans une liberté de parole qu'il a refusée à son peuple ; d'où sa sanction électorale. Qui parle trop se perd et se fait détester.

Conclusion

Par le burlesque, la modélisation de la figure du dictateur procède de la distanciation en donnant du tyran une image d'irréalité. Il est trop cruel pour être vrai. Ses actions sont trop réalistes pour ne pas être vraies. Dans *La malice des hommes*, le burlesque a contribué à débusquer l'apologie du mal qui sous-tend le pouvoir de Son Excellence. Cette énonciation

dramatique participe du devoir de conscientisation qui motive Jean-Pierre Guingané. Il attire l'attention, aussi bien du dictateur que du lecteur-spectateur, sur les excès et les ignominies de la tyrannie. L'un est invité à promouvoir la démocratie tandis que l'autre est incité à exercer judicieusement son droit politique. Le burlesque sert à l'éveil de la conscience politique des dirigeants. Le peuple a besoin de leader et non de dirigeant. Avec le burlesque, la vérité de la vilénie du dirigisme politique minore le dictateur. Il atteste, en dernier ressort, que Jupiter rend fou celui qu'il veut perdre.

Références bibliographiques

- BERGSON Henri, 2002, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige/PUF.
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/ Découvertes du Burkina.
- IONESCO Eugène, 1996, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais ».
- LOSCO-LENA Mireille, 2011, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire ».
- ROMILLY Jacqueline (de), 1994, *La tragédie grecque*, Paris, Quadrige/PUF.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, 2001, Paris, Seuil, « Points Essais », « Lettres ».
- ZOUNGRANA Paul Pingdwindé, 2016, *To be or not to be*, Ouagadougou, Les Editions Œil.

Le féminin en question dans *la danseuse de l'eau* de Jean-Pierre Guingané

Fatou Ghislaine SANOU
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
sanoufaghi@gmail.com

Résumé

Cet article met en question l'intérêt du dramaturge Jean-Pierre Guingané pour le féminin dans le texte *La danseuse de l'eau* (2009). À partir de la technique de l'enchâssement, le lecteur découvre un conte théâtralisé et le mythe de la femme-poisson. Dès lors, le féminin se trouve exprimé dans une réflexion autour des valeurs de transmission intergénérationnelle entre imaginaire individuel et imaginaire collectif. L'analyse se fonde sur le postulat que ce conte théâtralisé fait une lecture du mythe de Mami Wata en vue de proposer un discours engagé sur ce que doit être le monde à venir avec un rôle prépondérant du féminin. La notion de transposition empruntée à Gérard Genette permet de constater les transformations formelles, thématiques ou sémantiques mises en œuvre pour lire/décrire le féminin et ses enjeux. Il en résulte une représentation de femmes fortes dans la société de texte qui devient porteuse de modèles pour la société réelle.

Mots-clés : conte, mythe, féminin, hybridité, transposition

Abstract

This article questions playwright Jean-Pierre Guingane's interest in the feminine in the text *La danseuse de l'eau* (2009). Using the technique of embedment, the reader discovers a theatricalized tale and the myth of the fish-woman. From then on, the feminine is expressed in a reflection on the values of intergenerational transmission between individual and collective imagination. The analysis is based on the postulate that this theatrical tale makes a reading of the myth of Mami Wata with a view to proposing a committed discourse on what should be the world to come with a preponderant role of the feminine. The notion of transposition borrowed from Gerard Genette allows us to observe the formal, thematic or semantic transformations implemented to read/describe the feminine and its issues.

The result is a representation of strong women in the text society that becomes a model for real society.

Keywords : tale, myth, feminine, hybridity, transposition

Introduction

S'il y a bien un mot à retenir de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané disparu en 2011, ce pourrait être la « transmission ». Étant l'un des pères fondateurs du théâtre moderne burkinabè, il a laissé à la postérité une œuvre importante qui n'a pas fini de nous séduire tant par une simplicité (seulement en apparence) et une profondeur réflexive sur le développement de la société. De sa capacité à penser le monde réel, la littérature est un lieu privilégié à la fois de création et de questionnements au moyen d'actions et de subjectivités. Ce pouvoir de la fiction semble plus évident dans le théâtre avec des sujets qui mettent en jeu la société. À ce propos, les pièces de Jean-Pierre Guingané scrutent les pratiques sociales et politiques, et s'impliquent dans un théâtre pour le développement par un discours engagé. Il est intéressant, à l'heure où les questions d'égalité occupent les débats, où les clichés de genre sont dénoncés, de chercher à comprendre les rôles et places de la femme dans la société. Il paraît alors essentiel de questionner et d'analyser les enjeux de représentations de figures féminines à travers ses personnages.

La présente réflexion s'articule autour de son conte théâtralisé intitulé *La danseuse de l'eau* (2009). Il est l'un des derniers textes édités de cet homme-orchestre du théâtre burkinabè que nous avons choisi d'analyser, car se prêtant bien à une réflexion sur l'hybridation et la transmission que nous évoquions tantôt. Dans le Bissakou, pays imaginaire où règne le roi N'Ganda, une compétition de *goumbé* est organisée annuellement pour désigner les meilleurs danseurs. Une année, c'est la belle et étrange Kobrani (son nom signifie « la danseuse de l'eau ») qui retient l'attention du jury tant par sa beauté que par ses talents. Kobrani et N'Gandou la princesse se lient d'amitié jusqu'au jour où la seconde découvre le secret de la première. Kobrani vit dans la mer qu'elle a quittée pour participer au concours. Dans le récit, ce conte est narré à son petit-fils Kira par la vieille N'Gandou. Elle fait de l'enfant le gardien de son histoire et de sa mémoire. Le texte est ainsi la

rencontre de deux générations, celle de l'enfant avide d'apprendre et celle de sa grand-mère transmettant ses connaissances. Kira, partagé entre l'école moderne et l'école de la vieille N'Gandou, tente de trouver l'équilibre afin de tirer le meilleur des deux enseignements.

Jean-Pierre Guingané donne à cet effet une lecture de la réalité sociale connue de tous : celle de la femme mère et épouse dont le rôle est l'éducation des enfants dans la cellule familiale. La pièce impose toutefois de reconnaître la transmission du savoir intergénérationnel dans lequel s'élaborent une fiction et un discours en faveur de la femme. Quel est donc l'intérêt de récit pour le monde actuel ? Dès lors notre questionnement sur la description de la femme dans le texte requiert une précision de l'identité. Il importe de prendre en compte les formes littéraire et idéologique de ce discours qui est fonction des expériences et des choix opérés. La notion de transposition empruntée à Gérard Genette permet de constater les transformations formelles, thématiques ou sémantiques mises en œuvre pour lire/décrire le féminin et ses enjeux.

1. De la féminité à l'œuvre dans le récit

Écrire le féminin dans les littératures africaines francophones révèle un parcours jalonné par un combat pour la reconnaissance. Ce parcours commence par le peu de présence des personnages féminins dans les textes écrits par les hommes d'une part et, d'autre part, par la prise de parole et la ténacité plus marquées de femmes dans ce champ littéraire au tournant des années quatre-vingt. Le développement de ces littératures des trois dernières décennies montre cependant une diversité et une complexité du champ avec des voix plus offensives mettant en évidence les écrivaines comme Calixthe Beyala, Véronique Tadjo, Leonora Miano ou Fatou Diome. Ces dernières vont insister sur les conditions de la femme dans les sociétés africaines. Il s'ensuit une remise en cause de la récurrente image de victime pour laisser place à une parole plus subversive chez certaines. Dans le cas spécifique du théâtre, nous pouvons citer certains dramaturges qui se sont fait porte-voix de la cause féminine comme Guillaume Oyono M'Bia avec sa pièce *Trois prétendants, un mari*, Bernard Dadié avec *Béatrice du Congo* évoquant la révolte et la recherche de dignité, symbole de l'espoir pour l'Afrique.

Plus proches de nous, les pièces de Guingané¹¹⁴ permettent de dire que l'écriture du féminin n'est pas l'apanage de plumes féminines seulement. Il existe également chez ces écrivains une certaine subjectivité et une complexité à exprimer les figures féminines. Nous partons donc du postulat que ce conte théâtralisé fait une lecture du mythe de Mami Wata afin de proposer un discours engagé sur ce que doit être le monde à venir avec un rôle prépondérant du féminin. À partir du mélange d'un contexte réaliste (la vie de Kira) et d'un univers allégorique (le conte et le mythe), il permet de cerner certains aspects du féminin évoqués dans ses précédentes pièces. En effet, *La danseuse de l'eau* est l'un des textes où les rôles de premier plan sont joués par des figures féminines¹¹⁵. Il questionne la diversité du monde qui nous entoure et surtout la diversité humaine qui doit être au centre de nos identités culturelles. On y voit apparaître une maîtrise de sa culture avec son organisation, ses réjouissances, son originalité.

Le conte est un court texte très riche, très complexe avec une approche de la psychologie globale de l'être humain à travers le regard d'un enfant et d'une femme. Il y a donc deux récits en présence. Le premier, celui de Kira, un élève avide de connaissances et d'histoires diverses cherchant à comprendre pourquoi il y a plus d'eau que de terre sur notre planète ; pourquoi l'accès à l'eau est difficile dans son village de savane obligeant les femmes à parcourir plusieurs kilomètres à la recherche d'une source ; et le second, un conte¹¹⁶, celui de Kobrani la danseuse de l'eau narré par la grand-mère qui intervient dans les deux récits comme narratrice et actrice.

Les rôles définis par le dramaturge pour ses personnages sont évoqués de telle sorte que chacun a une place précise dans le respect de la hiérarchie. Le système de parenté par générations induit la primauté de l'âge et le respect

¹¹⁴ Entre autres *Le fou* 1986 ; *Papa, oublie-moi...* 1990 ; *La grossesse de Koudbi* 1996 ; *Le Baobab merveilleux* 2008...

¹¹⁵ Un précédent article « De la malice à la folie Des hommes : lecture croisée chez Jean-Pierre Guingané », *Cahiers du CERLESHS*, n° 66, 2020, pp. 501-516 dans lequel nous montrons que les femmes sont en seconds rôles notamment Nabou dans *Le fou* ; Binta et Georgette dans *La malice des hommes*, mais cela ne fait pas moins d'elles des acteurs de changement dans leur société respective.

¹¹⁶ Lire à ce propos l'étude de Amadou Bissiri, « Le théâtre de Jean-Pierre Guingané : le conte comme paradigme de lecture », Somdah Marie-Ange (dir.), 2003, *Écritures du Burkina Faso*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, p. 11-27.

aux aînés que sont les parents, les ancêtres, les grands-parents de même qu'une codification des rapports hommes-femmes. En général, la femme est une présence valorisante pour l'homme ; ce qui lui confère des responsabilités aux yeux de la société. Toutefois, à la différence d'une féminité malheureuse présentée la plupart du temps dans les textes littéraires africains, le dramaturge met à l'œuvre des caractéristiques d'une féminité axée sur la force et le rôle de la femme. Tous les personnages féminins qui nous intéressent ici (la maîtresse, mais encore plus N'Gandou et Kobrani) sont dans leurs représentations littéraires des modèles d'une identité féminine positive. Le contexte établit le statut de la femme fière et importante dans la société de texte. Ce sont des figures charismatiques et fortes que l'enfant (ici un garçon) doit intégrer dans sa formation et sa culture. Grâce à elles, l'image de la femme prend une envergure importante. Même si le récit ne fournit pas explicitement les conséquences de cette puissance, il n'en demeure pas moins qu'il insinue une volonté de remise en cause de l'imaginaire traditionnel de soumission et de victimisation. Comme le souligne I. Bâ (2015, p. 31) dans son analyse sur les figures de femmes dans le théâtre négro-africain francophone, « En définitive, les hommes de théâtre africains sont conscients des grandes responsabilités de la femme et de son indispensabilité dans toute entreprise de restauration des valeurs humaines cardinales. »

L'évolution des protagonistes féminins est l'un des éléments qui structurent donc le récit. Elles se tiennent debout et « la femme devient le sujet de l'action. Elle prend des initiatives et s'impose. » analyse T. L. J. Soupé (2015, p. 61). Pour donner plus de force à cette idée de la féminité, Guingané, au-delà du conte, puise dans le patrimoine mythologique africain. Seulement comme le mentionne R. Barthes (1957, p. 230-231), « le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité. » Cela souligne très fortement le choix du dramaturge de partir d'une parole ancienne et connue du lecteur pour actualiser cet imaginaire que doit être la représentation de la femme. Il recherche un équilibre social pris entre les valeurs spirituelles et culturelles, et le savoir à acquérir. Le symbolisme du récit est donc à lire au travers des personnages, des paroles et des actions. En somme, il use d'une forme d'hybridité pour dire son message afin de projeter ses espoirs et sa vision.

2. De l'hybridité dans la féminité

Dans un huis-clos à la fois réel et fantastique, *La danseuse de l'eau* est programmatique de la question de l'hybridité par l'écriture de cette forme esthétique même qu'est le conte théâtralisé. La dynamique intergénérique donne lieu à différents types de relations et les changements identifiés sont l'hybridation, la transposition et la différenciation. Dans la pratique, *l'hybridation* met en scène une relation de fusion égalitaire entre deux genres donnant lieu à la création d'un troisième type. *La différenciation*, quant à elle, se manifeste par la présence de différents genres nettement identifiables et enfin *la transposition* indique une relation de hiérarchie entre les genres vu qu'un genre plus « important » englobe un autre identifiable et s'en trouve modifié. Le mythe très visible de Mami Wata renvoie au jeu intertextuel organisé par l'écrivain. En ce sens, le mythe peut être considéré comme un discours étranger à l'intérieur du discours littéraire du conte et il paraît intéressant d'envisager une analyse. Pour y arriver, nous empruntons la notion de transposition à Gérard Genette, elle qui joue sur les transformations formelles, thématiques ou sémantiques. En ce sens, la transposition caractérise le passage d'un domaine, d'un contexte, d'un niveau à un autre. En s'appuyant du tableau général des pratiques hypertextuelles de G. Genette (1982, p. 44), la transposition est le résultat d'une transformation (relation) entendue par opposition à l'imitation dans un régime (type) sérieux, distinct du régime ludique et du régime satirique. La transposition possède un caractère de diversification qui met à l'œuvre la créativité de l'auteur. Les lignes qui suivent nous permettront de montrer que le texte en présence procède d'une transformation d'un récit initial.

Le souci du dramaturge est de puiser dans l'imaginaire collectif (le mythe de Mami Wata) pour proposer une œuvre singulière (sa danseuse de l'eau). Il s'agit d'une sorte de restitution de la matière première mythique en un produit de son imagination à travers le conte. Dans cet exercice de « faire du neuf avec du vieux » comme dit Genette, sa réécriture du mythe fait que « cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (1982, p. 451). Ici l'écrivain propose une

transposition générique à partir du passage du mythe au conte théâtralisé et une *transposition hétérodiégétique* puisque l'action change de cadre et les personnages d'identité. L'idée d'une *transposition linguistique* viendrait des interférences entre différentes langues (surtout l'onomastique). La variation sur *La danseuse de l'eau* passe ainsi par le changement de lieu. L'histoire se passe dans le Bissakou, ce qui rapproche la diégèse du lecteur et produit une *transposition géographique* puis opère un retournement idéologique (une forme de « féminisme » sur laquelle nous reviendrons dans la troisième section de l'article).

L'hybridité en tant que mélange des genres littéraires et artistiques fait partie du théâtre de Guingané tout autant qu'elle en dépasse les frontières. Le terme « hybride » qui vient du latin *ibrida* c'est-à-dire « sang mêlé » est au départ utilisé dans la botanique et la biologie animale pour définir le croisement de deux espèces. Les littératures et les mythes à travers le monde ont cependant toujours été peuplés de créatures hybrides comme le Minotaure mi-homme mi-taureau dans la mythologie grecque, Mami Wata mi-femme mi-poisson, déesse africaine des eaux. Cette dernière est en général décrite comme une femme d'une grande beauté. C'est une femme aquatique, séduisante et envoûtante (qui attire les hommes et se joue d'eux selon les versions). Comme le précise C. Bortolotto (2009, p. 37),

Le nom de Mami Wata évoque, dans toute l'Afrique centrale et occidentale, un esprit aquatique au charme dangereux autour duquel se définit un complexe de croyances et de pratiques rituelles. Désigné par un terme *pidgin*, né du contact et de l'assimilation aux langues de l'Afrique occidentale de l'anglais « mother of water », cet esprit est souvent représenté comme une sirène ou une jeune femme à l'allure moderne et élégante, à la peau claire et aux cheveux longs et sinueux. À ce type d'esprit est attribuée la capacité de prodiguer fortune et richesse, conçue sous la forme contemporaine de profit individuel et d'argent liquide, en échange du dévouement de ses adeptes. La dévotion à Mami Wata prend souvent la forme d'une relation interpersonnelle exclusive qui implique un lien de type sexuel. Cette relation, ambivalente, est constamment soumise aux caprices de la sirène : le succès et le bonheur qu'elle accorde

peuvent être soudainement révoqués et transformés en calamités fatales pour ceux qui la trompent.

Cette hybridité est donc le canal choisi par l'écrivain pour aborder des thèmes récurrents, mais importants que sont la sagesse, l'amour, l'amitié, le climat et ses changements, l'eau, etc. Pour représenter les femmes, le dramaturge engage la symbolique du discours et des actions des personnages. L'image de la femme dans *La danseuse de l'eau* est une recherche singulière de modèles féminins capables d'actes de liberté et de pouvoir. Les deux princesses que sont N'Gandou et Kobrani renvoient au lecteur des caractéristiques très souvent attribuées aux hommes : la liberté de se mouvoir par exemple pour l'une et l'autre, la présidence du jury du concours de danse pour l'une, la puissance de son pouvoir sur la mer pour l'autre. Quant à la maîtresse, elle aussi est représentée justement dans son rôle de détentrice de connaissances qu'elle transmet à ses élèves. De ce fait, l'une des seules évocations de souffrances de la femme se rapporte au manque d'eau dans le village : « Et sa mère passe plus de la moitié de son temps à aller chercher de l'eau dans un puits situé à 5 km de là. » (p. 10).

Le texte s'inscrit par ailleurs dans le processus de l'écriture et de la construction identitaire en relation avec l'usage prédominant de notions relatives ici à l'étranger (N'Gandou) et à l'étrangeté (Kobrani). C'est justement à cette étrangeté que fait penser Kobrani. Effectivement, la narration précise que :

Elle remarqua quelques faits étranges. En principe, les danseuses pendant les pauses buvaient et faisaient verser beaucoup d'eau sur elles. L'épreuve était si éprouvante qu'il arrivait souvent que des danseurs s'écroulent sur la scène, incapables d'atteindre le moment pour s'hydrater. Kobrani acceptait qu'on lui verse de l'eau dessus, mais de l'eau préalablement salée. En outre, elle refusait d'absorber une seule goutte d'eau, prétextant qu'elle n'avait pas soif. N'Gandou notait chaque fois ces bizarreries, avant de remonter pour la poursuite de la compétition. (p. 25)

La princesse N'Gandou est une étrangère venue du Bissakou comme l'est également Kobrani en ce lieu. La question de l'enfant « *Comment es-*

tu venue jusque chez nous ? » (p. 17) affecte ainsi l'aïeule qui doit maintenant lui conter son histoire. Il se crée un espace de relais de cette voix féminine où s'établit un dialogue au-delà de la filiation déjà connue du lecteur. Le lecteur comprend dès lors que tout se joue dans un espace de confiance intergénérationnel entre les deux protagonistes. L'aïeule retrouve sa terre d'origine le temps d'un récit. Tout l'enjeu de cette prise de parole est de faire comprendre au plus jeune l'importance du lieu d'origine et l'adaptation du sujet à un nouvel espace de vie. Même si le récit vient cinquante ans après les faits, il reste intact dans la mémoire de la vieille qui n'a pas besoin d'un intermédiaire tel qu'un griot de son Bissakou natal. Le temps du récit devient le temps de reconstruction d'une mémoire féminine, un temps de connexion en particulier où le chant est entonné avec tant d'émotions de sorte que le voisinage s'en trouve spectateur.

L'évocation nostalgique du passé renvoie ainsi à un conte dont le personnage principal est Kobrani la danseuse de l'eau. Kobrani aussi est une étrangère dans le Bissakou. La population ne fait sa connaissance qu'à son inscription pour la compétition de *goumbé*. La mention itérative de l'étranger mérite qu'on y prête une attention particulière. Dans ce contexte, il s'agit de celle que l'on ne connaît pas, mais dont la beauté joue en sa faveur. Toutefois l'étiquette d'étrangère qu'on lui assigne ne l'empêche pas de remporter le concours à la surprise générale. De plus, le choix générique et le mode de mise en discours participent à créer un espace idéal de l'échange et de l'effet du récit de soi sur le destinataire privilégié, Kira. Sa présence est un élément essentiel qui conduit le récit de l'autoréflexivité vers un regard et une mémoire extérieurs. Il en résulte une transposition générique entre conte, mythe et théâtre pour une réappropriation du temps et du lieu dans une relation de partage. La narratrice paraît investir le champ de la création au détriment de l'auteur, se forgeant une identité non plus d'étrangère, mais cette fois de référent du lieu d'énonciation, de négociation culturelle. Son récit est non pas une crise de conscience face au passé, mais un lieu réel et spirituel. C'est une histoire qui rend hommage à un espace culturel, le Bissakou, à l'environnement et au climat par les questions de géographie qui perturbent le jeune enfant. En homme-orchestre du théâtre, le dramaturge propose dans ce petit récit une introspection sur ce que devra être la transmission avec un accent pour le paysage environnemental et

culturel. L'eau est décrite comme le lieu de vie, de métaphysique, de fantastique, en un mot symbole du féminin de même que la terre. La « princesse des eaux » se mue sous les yeux de la « princesse de la terre ». En effet, « À sa voix, son amie se transforma en un poisson géant dont seule la queue touchait le sol et la tête restait celle de Kobrani. » (p. 31). Dans la liste des transformations, il faut également mentionner que Guingané fait de Kobrani une héroïne non violente en substituant l'amour à la haine malgré la faute commise par N'Gandou. Kobrani se distingue de la Mami Wata vengeresse décrite par Bortolotto. Le passage suivant illustre bien cette intention de l'auteur qui en donne un effet quasi pédagogique :

- Je ne peux plus rien te cacher. N'Gandou. Tu vois, moi aussi, je suis princesse de mon royaume. J'ai pris congé de mes parents pour venir passer des vacances chez vous. Je ne devais rester que trois mois. C'est pour toi que je suis restée aussi longtemps.
- Tu peux encore rester avec moi ! murmura-t-elle.
- Non, ce n'est plus possible. Pour avoir percé mon secret, toi aussi, tu ne peux plus rester ici. Je dois te tuer, mais je crois que j'en serai incapable. Aussi, vais-je te transférer dans un pays lointain. Tu seras loin de tes parents et de moi puisque je ne puis vivre sans la mer, alors que là où tu vas, tu ne verras plus jamais la mer. Adieu ! (pp. 31-32)

Par ailleurs, la présence de cette narratrice homodiégétique inscrite dans la fiction est de nature à créer un effet de réel qui vient renforcer la vraisemblance du récit puisqu'elle se présente aux yeux de l'enfant comme un témoin oculaire digne de foi des événements qu'elle narre. L'hybridité des deux récits décontenance certainement, mais c'est pour mieux nous proposer une architecture avec peut-être une signification différente. Réécrire une histoire dont tout le monde connaît la fin, c'est se permettre de jouer avec les différents genres et formes de textes déjà existants. Ainsi le dramaturge exprime une indépendance vis-à-vis des versions précédentes. Il reprend, avec des libertés, les éléments constitutifs du récit mythique et en donne une adaptation qui joue sur les questions de climat (le manque d'eau dans le village et la référence à la déesse des eaux). On peut donc lire différentes fonctions dans sa proposition hypertextuelle :

- une fonction évocatrice lorsque les descriptions permettent de concrétiser des personnages tels que Kobrani inspirée de Mami Wata ou Kira qui peut représenter tout enfant avide de connaissances. Le titre même du texte se donne en miroir du mythe dans ce geste de transposition ;
- une fonction symbolique à travers l'évocation métaphorique d'éléments tels que l'eau (la mer), la terre, l'amour ;
- une fonction pédagogique quand l'histoire qui est racontée par la grand-mère constitue un moyen de sauvegarde du patrimoine mémoriel et culturel. Il faut y voir également la relation auteur-lecteur.

L'intertextualité mythique pose alors la question de l'intention de l'auteur. L'objet littéraire garde la vitalité de l'histoire de Mami Wata tout en s'adaptant à un nouveau contexte.

3. D'une parole à l'autre : de la féminité au féminisme ?

En plus des transformations formelles observées plus haut, il existe à l'analyse des transformations thématiques. Celles-ci concernent des éléments comme le lieu, le contexte historique et social et les personnages (âge, sexe, origine, etc.). Les observations de Genette à propos de l'hypertexte peuvent servir à rechercher ce qui a été choisi et transformé lors de l'écriture du texte. Les transpositions sont en premier lieu formelles (changement d'un genre à un autre), mais les transformations thématiques documentent davantage le point de vue de l'écrivain. Le texte dévoile ce que représente le sujet féminin et les enjeux idéologiques de sa présence dans la société de texte de même que le fonctionnement du système de régulation.

On peut analyser l'écriture du conte comme un désir de déconstruire une vision dans le but d'en proposer une autre. On pourrait même penser à la quête d'un monde autre en créant un espace imaginaire que celui du conte. Sa théâtralisation le fixe alors dans la création dans le but de le rendre plus présent à l'esprit du lecteur-spectateur. L'usage du conte permet ici d'éloigner le lecteur de la tradition des injustices et des traumatismes. Son but est sans doute d'inventer une nouvelle définition de la féminité à partir des réalités sociales afin d'aboutir à une réappropriation de l'histoire collective. S'agit-il d'une prise de parole au nom de la femme ? Pour la

femme ? Ce dont on peut être sûr, le texte met en exergue une parole empreinte de respect de l'autre, de la parole donnée et de la mémoire individuelle et collective. Pour le justifier, le canal de transmission de cette mémoire est bien entendu Kira, l'enfant qui doit perpétuer le message de son aïeule. « Elle décida de s'ouvrir à l'enfant, mais auparavant, elle y mettrait une condition. Oui, la condition serait qu'il n'en parle jamais à personne jusqu'à sa mort, à elle. » (p. 17). Leurs rapports mettent en valeur l'originalité et la singularité de la société de texte dans le sens où ils font montre d'un mode particulier d'échanges : « Il [Kira] prit l'engagement de consacrer les jeudis après-midi à la transcription des histoires de grand-mère afin de les mieux conserver. » (p. 14).

On pourrait affirmer que l'efficacité du discours de la vieille N'Gandou ne réside pas dans son énoncé, mais dans l'énonciation du fait même, qu'en tant que narratrice, la parole est d'une importance capitale. Sa complicité avec le petit garçon, nous prévient le narrateur omniscient, « ne reposait aucunement sur les traditions » (p. 11). La force de son discours réside dans le fait de s'être approprié le récit mythique enchâssé de Kobrani. Elle cherche à émouvoir et à crédibiliser son récit non seulement aux yeux de l'enfant, mais aussi à rapprocher le lecteur de cet imaginaire qui rappelle toutefois sa réalité. De ce fait, il nous apparaît une double conséquence contradictoire du récit enchâssé. D'une part, on est face à la création d'un effet de réel qui suggère la crédibilité du pacte de lecture et, d'autre part, la création d'un cadre fictionnel dans lequel s'inscrit le récit.

En outre, la vitalité du récit oriente inéluctablement vers une analyse féministe malgré la diversité des avenues de ce concept auxquelles le chercheur peut être confronté aujourd'hui. Il semble pertinent, de ce point de vue, de tenter une approche de ce conte par une lecture du contemporain. En ce sens, les figures de femmes reflètent l'intérêt du dramaturge pour les questions de développement. Elles se présentent comme des actrices du changement. De cette problématique, l'énonciation du féminin s'appuie sur la prise de parole d'un agent féminin. Comme pour dire que « la littérature actualise des mythes hérités ou engendre des mythes nouveaux, non pas pour raconter l'histoire sacrée des commencements, mais pour exprimer un changement vécu comme une rupture et instaurant une ère nouvelle. » (M. C.

Huet-Brichard, 2001, p. 143). L'avenir des personnages, à la fin du récit, montre la voie du changement. Dans une telle perspective, le récit de Kobrani peut intéresser du point de vue de l'histoire contemporaine. Le conte théâtralisé de Guingané peut alors servir de tremplin pour un possible « féminisme », concept au centre d'un certain nombre de réflexions actuelles. Le féminisme y est perçu comme une histoire collective pour les femmes, pour les hommes et pour les enfants qui en sont les héritiers.

Loin d'être anecdotiques et d'enfermer les personnages féminins dans une identité stéréotypée et close, les traces d'africanité que l'on retrouve dans le texte invitent à une forme d'universalité prônée par le dramaturge. En excluant les personnages masculins d'une certaine façon dans le choix de ne pas trop les décrire, l'auteur semble avoir misé sur le sujet féminin pour construire le monde. Mais il est clair que la conscience d'un héritage à assumer pour la mémoire des femmes que sont N'Gandou et Kobrani est mis entre les mains (ou plutôt dans l'esprit) du petit Kira¹¹⁷. L'auteur fait en sorte que l'espace de l'écriture soit en confrontation avec celui social. Le lecteur est mis dans une situation où l'histoire proposée lui est familière ; il en connaît la fin, mais en attend certainement une signification différente, surtout qu'elle est à rechercher par lui-même. De plus, la version qu'il a sous les yeux lui indique qu'il doit en faire sa propre interprétation en fonction de sa culture et de ses références. Ainsi dans une perspective militante, le dramaturge montre que la femme ne doit plus être dans les seconds rôles et que seul un combat d'idéologie peut permettre d'accéder à un nouveau statut plus reluisant dans lequel elle acquerra plus de respect.

N'Gandou est porteuse de cette régénération. Le dramaturge écrit avec beaucoup d'amour pour sa culture, mais il sait aussi que le monde à venir doit tenir compte de plusieurs facteurs de changement. On comprendra alors sa préoccupation de mettre à l'œuvre des présences féminines fortes, capables de jouir d'un désir de liberté qui se justifie amplement par le rôle à jouer dans la vie en société. Le désir d'épanouissement par exemple de Kobrani permet

¹¹⁷ Ce nom, diminutif de Kirayère, signifie en effet chez les Nuni (Gourounsi) « au nom des ancêtres ». On pourra donc résumer cela par « représentant des ancêtres ». Il a été donné au petit Kira né quelques jours après la mort de son grand-père. Voilà pourquoi il est le « petit mari » de N'Gandou.

de lire une certaine sensibilité de l'auteur. L'identité culturelle de l'écrivain lui donne la matière pour composer un récit en abyme qui puise aux sources d'histoires qu'il réemploie. Le lecteur peut y retrouver une œuvre où l'invisible devient visible, l'image se fait réalité concrète où l'essence du mythe se lit dans l'espace du récit.

Par le moyen du langage, le récit que donne N'Gandou de son passé a une valeur naturellement explicative en donnant sens aux événements du présent. Ce texte est la métaphore de la rencontre entre modernité et traditions, le tout expliqué à un enfant, représentant de la jeunesse actuelle. Au premier plan, le récit parle de l'Afrique, mais concerne *in fine* toutes les civilisations du monde. En illustrant sa vision à partir de la tradition orale (le mythe en abyme dans le conte), le dramaturge répond au besoin du merveilleux d'un jeune public, une perche pour la jeunesse africaine et à celle du monde. A. Bissiri (2003, p. 12) nous rappelle fort à ce propos que

les contes africains ont une dimension dramatique capable de nourrir l'imagination créatrice (...) Il nous semble que Jean-Pierre Guingané nous en donne un exemple digne d'intérêt à travers trois aspects essentiels de son œuvre dramatique : la structure dramatique, le personnage de l'artiste, et l'intentionnalité (le didactisme).

Le dramaturge propose donc de voir la femme dans le monde pour revenir à une valeur fondamentale dans la société : l'humanisme. Pourquoi (re)lire ce conte aujourd'hui ? Il s'agit d'une démarche vers une quête identitaire, le passé et les origines à travers le mythe et le conte surtout à l'endroit des plus jeunes¹¹⁸ d'une part et d'autre part à travers des personnages réalistes que sont Kira et sa grand-mère très proches des lecteurs-spectateurs que nous sommes. Les deux récits produisent un certain nombre de métaphores qui sont susceptibles de nous offrir les moyens de poursuivre la réflexion sur un mode imagé. Néanmoins, nous partageons cette inquiétude de C. Martinek (2006, p. 63) quand elle affirme qu'« il est perturbant que ces héroïnes restent associées à l'espace mythique et non

¹¹⁸ La pièce a été jouée par le Théâtre de la Fraternité aux Francophonies internationales de la jeunesse de Mante-la-Jolie/France et au Burkina Faso en 1998.

historique. En Afrique ou en Europe, les femmes héroïques n'auraient-elles pas d'existence que dans les contes ? ».

Conclusion

L'approche des transpositions de Genette s'est avérée très utile, car elle nous a permis de mettre en évidence quelques transformations qui interviennent au cours d'une réécriture. L'étude de la transposition en littérature demande, peut-être, un peu plus d'imagination de la part du lecteur et du critique. Le lecteur aura sans doute remarqué dans *La danseuse de l'eau* de Guingané présente une frappante analogie avec le mythe de Mami Wata. La reprise du mythe pour un jeune enfant lègue un héritage tant narratif que moral. Cette analogie à première vue peut sembler trop simpliste pour satisfaire un esprit critique. Mais comme le mythe croît partout selon l'expression de Baudelaire, il va de soi qu'il s'acclimate afin de communiquer au récepteur un imaginaire singulier et/ou un imaginaire collectif.

Dans le cas présent, la parole de l'écrivain collabore à un discours collectif dans la mesure où il fait office d'outil d'élucidation du réel même si ce discours reste indirect de la part de l'écrivain. Pour dire les choses telles qu'il les ressent, Guingané use de ce canal pour interroger la situation des femmes comme nous avons pu l'analyser. *La danseuse de l'eau*, dans sa structure et dans ses motifs, serait révélatrice d'une relation d'un sujet au monde, au temps et à l'espace, avec en fond une ode à sa culture qu'il connaît très bien.

Au-delà de la forme de didactisme que l'on peut déceler dans le récit enchâssé, il est possible d'y lire une vision partagée d'un homme engagé pour le développement. Son œuvre est celle d'une recherche d'écriture originale qui résulte de la conception qu'il a du rôle de l'artiste de son temps. On aura remarqué une fois encore combien ce texte de Guingané reste celui d'un metteur en scène. Chaque personnage trouve, naturellement chez lui, les traits correspondants pour décrire les réalités sociales qu'il souhaite montrer à ses contemporains. La coprésence signifiante du conte, du mythe et du théâtre se charge alors de sens. Et le conte théâtralisé devient pour lui le moyen de

comprendre la vie de l'être humain en insistant sur les relations à avoir les uns avec les autres. Au lecteur-spectateur d'en être/faire l'écho.

Références bibliographiques

BÂ Ibrahima, 2015, « Figures de femme dans le théâtre francophone d'Afrique noire », *Africultures*, n° 103-104, pp. 14-33. URL : <http://africultures.com/figures-de-femme-dans-le-theatre-francophone-dafrique-noire-12690/> consulté le 6 juillet 2021.

BISSIRI Amadou, 2003, « Le théâtre de Jean-Pierre Guingané : le conte comme paradigme de lecture », Somdah Marie-Ange (dir.), *Écritures du Burkina Faso*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, pp. 11-23.

BORTOLOTTI Chiara, 2009, « La sirène Mami Wata : un cas de réemploi transculturel », *L'Autre*, (Volume. 10), pp. 37-45. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-autre-2009-1-page-37.htm> consulté le 6 juillet 2021.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2009, *La danseuse de l'eau*. Ouagadougou, Éditions Gambidi-Découvertes du Burkina.

HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette Supérieur, 2001.

MARTINEK Claudia, 2006, « Le temps des héroïnes africaines entre mythe et histoire », *Notre Librairie* n° 161, *Histoire, vues littéraires*, Paris, ADPF, mars-mai, pp. 62-68.

SOUPÉ Touboué Lou Jacqueline, 2015, « La figure féminine dans le théâtre ivoirien ou la représentation de la femme combattante », *Africultures*, n° 103-104, pp. 56-65. <https://www.cairn.info/revue-africultures-2015-3-page-56.htm> consulté le 6 juillet 2021.

Stratégies narratives et idéologie dans *La malice des hommes*

Nelly S. Maria BELEMGNYGRÉ
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
bnellymaria@yahoo.fr

Résumé

À partir de la narratologie, ce travail observe la double personnalité qui caractérise le personnage principal de *La malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané. L'une est sanguinaire et fière de l'être et l'autre est présentée comme victime du destin ou plutôt de la femme. Dans cette focalisation interne, Guingané permet à « Son Excellence » de s'auto-juger, d'exposer sa vision du monde, ses ressentis, tout en lui faisant jouer le rôle de sa vie. Cette stratégie narrative exerce une influence discursive et idéologique sur la réception de l'œuvre par le lecteur. Son Excellence est dans une tentative persuasive d'une assimilation de la conscience du lecteur à la sienne visiblement chaotique.

Cette analyse qui inclut la problématique identitaire du personnage principal relie cette identité à une identité culturelle collective de la société de référence qui est celle de l'auteur.

Mots-clés : Narratologie, Guingané, dictature, classicisme, théâtre.

Abstract

From narratology, this work observes the split personality that characterizes the main character of *La malice des hommes* by Jean-Pierre Guingané. One is bloodthirsty and proud of it and the other is presented as a victim of fate or rather of women. In this internal focus, Guingané allows "His Excellency" to judge himself, to expose his vision of the world, his feelings, while making him play the role of his life. This narrative strategy exerts a discursive and ideological influence on the reader's reception of the work. His Excellency is in a persuasive attempt to assimilate the reader's consciousness to his, visibly chaotic.

This analysis, which includes the issue of the main character's identity, links this identity to a collective cultural identity of the reference society, which is that of the author.

Keywords: Narratology, Guingané, dictatorship, classicism, theater.

Introduction

Le champ du rapport des textes à l'idéologie est un champ important de la théorie de la littérature qui ouvre des perspectives d'analyse sur l'organisation des textes, telle que la narratologie, et leur effet de sens sur le lecteur.

La narratologie, conçue à l'origine pour analyser des textes narratifs, permet également l'investigation d'autres champs culturels. Le retour en arrière, l'un des outils narratifs utilisés par Jean-Pierre Guingané, dans son écriture dramatique, permet de faire évoluer l'histoire dans son aspect sémantique et en permet une lecture narratologique.

Lorsque François Jost (2017) dans sa réflexion sur la narratologie cite cette observation de R. Barthes (1966, p. 1) « Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ses substances », il permet d'envisager un texte narratif sous plusieurs aspects. C'est dans ce même prolongement que nous avons extrait les aspects narratifs qui s'insèrent dans les dialogues de la pièce de théâtre *La malice des hommes*. Ces extraits vont, alors, être soumis à l'approche critique de Jaap Lintvelt, qui établit une relation entre la forme narrative et le fond narré. Il met en relation l'étude narratologique et les analyses thématique, idéologique et identitaire. Il part sur la base de l'opposition fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur pour dégager deux formes narratives de base : la narration hétérodiégétique, si le narrateur ne joue pas un rôle d'acteur dans l'histoire et la narration homodiégétique « *lorsqu'un personnage remplit une double fonction, comme personnage-narrateur et comme personnage-acteur* » (J. Lintvelt, 2000, p. 16).

Lintvelt prend le soin de subdiviser cette forme narrative en deux centres d'orientation : celui du personnage qui évolue comme narrateur ce qui donne le type narratif « auctorial » et celui du même personnage qui évolue comme acteur dans la narration et qui va donner le type narratif « actoriel ».

La narration qui se glisse dans et entre les dialogues de *La malice des hommes* correspond à la forme narrative homodiégétique puisqu'elle provient du personnage « Son Excellence » qui est tantôt narrateur (en écho avec son homme de main Fassano), tantôt acteur.

À partir de cette focalisation interne, Guingané permet à « Son Excellence » de s'auto-juger, d'exposer sa vision du monde, ses ressentis, tout en lui faisant jouer le rôle de sa vie. Cette stratégie narrative exerce une influence discursive et idéologique sur la réception de l'œuvre par le lecteur « car il existe des relations significatives entre la forme narrative et le contenu narré sur les plans thématiques, idéologiques et identitaires » (J. Lintvelt, 2000, p. 21).

Cette analyse qui inclut la problématique identitaire du personnage principal, relie cette identité à une identité culturelle collective de la société de référence.

1. L'œuvre et ses aspects narratifs

La pièce de notre corpus est écrite en trois tableaux. Dans le premier tableau, le pouvoir de Son Excellence, tout-puissant Président de la République depuis vingt-cinq ans, est menacé. Son collaborateur Massi le lui fait savoir dès son retour du voyage diplomatique effectué du côté de la Grande Rive. La deuxième scène vient confirmer leurs craintes. L'ambassadeur de la coalition des pays de la Grande Rive vient lui imposer une décision inacceptable : mettre en place une démocratie dans son pays. Il l'accepte à contrecœur. La troisième scène du tableau, dans un retour en arrière, va présenter Son Excellence sous différentes facettes : celle du séminariste amoureux d'une femme qui se marie à un autre et qui va quitter les ordres ecclésiastiques pour la vie militaire par dépit, puis celle du militaire qui se trouve ensuite contraint à fomenter un coup d'État toujours par amour pour cette même femme qui se révèle être la belle-sœur du Président. Celle-ci meurt durant l'attaque. Accablé par le sort, il devint Président et aligna complots, mensonges et stratégies machiavéliques pour asseoir un pouvoir sanguinaire.

En plus des dialogues, des récits sont enchâssés dans la pièce théâtrale *La malice des hommes*. Ces récits sont appelés récits au second degré ou encore récits intérieurs, car ils existent à l'intérieur d'un récit au premier degré. Ce récit 1^o (au premier degré) est celui qui est assumé par le narrateur extradiegétique, extérieur au récit. (J. Lintvelt, 2000, p. 31). Dans cette pièce théâtrale, il s'agit de celui qui raconte l'histoire du règne de « Son

Excellence », tantôt de manière explicite à travers l'énoncé du prologue et des didascalies, tantôt de manière implicite à travers le rapportage des dialogues entre les personnages de l'histoire.

Ces récits 2° (au second degré) ou récits intérieurs sont, en outre, des récits rapportés du fait que le narrateur extradiégétique « confie l'acte narratif à un personnage, qui participait déjà – comme acteur 1° - à la diégèse du récit 1°. En tant que narrateur 1°, celui-ci se met ensuite à raconter le récit 2°. » (J. Lintvelt, 2000, p. 15). Ces récits sont au nombre de quatre dans la pièce du corpus.

Le premier se trouve entre la page 33 et la page 38 de l'œuvre et a pour narrateurs Son Excellence et Fassano, le second qui apparaît à la page 46 est narré par Son Excellence également, le troisième, de la page 56 à 58 est pris en charge par Georgette et le dernier, situé à la page 61, est raconté à nouveau par Son Excellence. Tous ces narrateurs participent déjà aux actions du récit 1° qui est celui du règne de Son Excellence. Ils ont donc reçu du narrateur extradiégétique, la compétence de narrer ces récits intérieurs.

Dans le Premier récit, Son Excellence demande à Fassano, son homme de main, de le replonger en lui-même. Celui-ci se prête à l'exercice, interrompu régulièrement par les compléments et les commentaires de Son Excellence. Ce récit 2° est relié au récit 1° par la thématique, la justification et l'auto exaltation. Les dirigeants de l'autre côté de la rive de l'océan lui exigent l'instauration d'une démocratie dans son pays. Cela déclenche une grande colère chez « Son Excellence ». Cette colère donne lieu, par analogie thématique, à un retour sur les événements marquants de sa vie qui ont tous été provoqués par la colère qu'il ressent à l'instant. Ces événements passés, surtout les circonstances de sa naissance, contribuent du même coup à justifier ce qu'il est, un dictateur impitoyable. Ils sont racontés également pour exalter son ego et pour l'assurer de l'immuable succès de ce qu'il envisage d'entreprendre pour contrecarrer les exigences des dirigeants de la Grande Rive. Avec l'aide de Fassano, il narre sa mystique naissance d'un lion et d'une panthère, son enlèvement par une panthère à trois mois pour n'être retrouvé qu'à trois ans et qui va conduire au décès de sa mère, sa formation religieuse qui sera interrompue par son amour pour Marguerite dont le départ et le mariage vont l'obliger à opter pour une vie militaire. De

retour de la guerre, il découvre que Marguerite est la belle-sœur du Président et se trouve contraint, par un concours de circonstances, de prendre le pouvoir en fomentant un coup d'État militaire. Lors de l'attaque, Marguerite perd la vie et la douleur de cette perte le rend insensible et impitoyable.

Les stratégies narratives de Son Excellence sont faites pour servir les thématiques de la cruauté de l'amour impossible, l'incompatibilité de l'amour et du pouvoir, la bestialité comme catalyseur de pouvoir.

2. Rejet scripturaire de la violence

Tandis que son personnage principal se bat pour assumer sa cruauté et pour la justifier à travers les idéaux qu'il développe, l'auteur imprime au langage de ce dernier un style exempt de violence : langage très châtié et utilisé dans un respect accru de la pudeur, des convenances et de la justesse des règles grammaticales. Avec lui, aucune âme sensible ne doit être indisposée. Sans se laisser entraîner dans le courant du langage cru, grossier et volontairement vulgaire utilisé de plus en plus au théâtre, il applique un classicisme qui bannit l'usage d'un tel style. Boileau précise la nécessité pour le poète (ici, le dramaturge) de ne point se précipiter pour élaborer des rimes qui s'insèrent dans des vers sans esprit. La qualité d'une œuvre poétique (pièce de théâtre incluse) est le résultat d'un long travail de l'esprit qui ne doit pas être négligé.

*O vous donc qui brûlant d'une ardeur périlleuse,
Courez du bel esprit la carrière épineuse,
N'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer,
Ni prendre pour génie un amour de rimer :
Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces,
Et consultez long -temps votre esprit et vos forces.
(N. Boileau, 1815, p.1, vers 7-12)*

La violence qui se dégage de *La malice des hommes* est à la fois atroce, au regard des stratégies narratives utilisées par le personnage principal, et atténuée lorsqu'on s'en tient au style classique de l'écriture de Jean-Pierre Guingané. Écriture d'une époque à grands bouleversements sociopolitiques et artistiques pendant laquelle la violence était déjà véhiculée à travers le langage et les images des textes de théâtre, son style n'est pourtant

pas sujet à cette violence du langage telle que celle de Sony Labou Tansi ou à la violence faite à la langue française à travers sa déformation telle que celle de Ahmadou Kourouma. Il est dans un style classique où la place est beaucoup plus accordée à un langage conventionnel. Son théâtre est dans la dénonciation thématique des choses à travers la poésie du message. C'est à son personnage qu'il confie le rôle d'étaler la virulence des choses. C'est à travers l'œil du dictateur que le lecteur doit faire son expérience de la bestialité humaine. Il se démarque ainsi de cette conception égocentrique de la gestion de la cité. C'est à juste titre qu'il est entendu « ... [qu'] un texte, énoncé et énonciatif confondus, est un produit ancré dans l'idéologique, [...] il ne se borne pas à être, mais [...] il sert à quelque chose ; [...] il produit – et est produit par – l'idéologie. » (P. Hamon, 1984, p. 6)

L'auteur dramatique use régulièrement de l'euphémisme. Lorsque « Son Excellence » dit à Massi : « ...Je compte sur son savoir-faire de femme pour te remettre de tes fatigues... » (p. 23), le personnage lui suggère discrètement une nuit intime, dans un sens premier ; quoique le message sous-entendu était une mise à mort du porteur dudit message. C'est à travers l'euphémisme qu'il évoque les sujets ayant trait à la sexualité. Son anticonformisme ne se situe pas au niveau de la nature du langage de la pièce, mais au niveau du sens véhiculé par ce langage. Est-ce par respect pour sa position sociale ? Serait-ce par conviction culturelle ? Certainement ces deux cas de figures contribuent à éloigner son écriture d'un langage vulgaire et violent, écriture dans laquelle il dénonce pourtant la bassesse et la barbarie de certains dirigeants. Les expressions dont il se sert parlent d'atrocités sans en avoir l'air.

« **Son Excellence.** - Ce sont vos services qui aidaient les nôtres à identifier les brebis galeuses et à les extraire du troupeau. » (p. 27)

Cette « extraction », exprimée de manière aussi anodine cache en réalité des cruautés innommables. Les brebis galeuses désignant les opposants à l'action de Son Excellence étaient ces personnes qui étaient soit emprisonnées, soit purement exterminées. Le terme « extraire » renferme ici toutes les exactions, les tortures, les intimidations, les menaces, toutes les formes d'exécution inimaginables que d'autres auteurs dramatiques se seraient donné du plaisir à détailler. Ici, tout est contenu dans un seul mot.

Son Excellence. – Seriez-vous en train de dire que je suis une girouette ?

Ambassadeur. – Pas du tout. Je ne me permettrais pas, devant Son Excellence, une telle comparaison, et s’il fallait en arriver là, je dirais plutôt que vous en êtes le mât. Elle tourne, pas vous. Mais vous devez la laisser tourner.

Son Excellence. – Sinon ?

Ambassadeur. – Sinon le mât casse sous la pression du vent, Excellence. Vous le savez bien. (p. 27)

Cet extrait empreint de violence voilée met en relief le souci de l’auteur de dire la violence, sans la nommer. La violence n’est pas manifeste, mais les indices sont là, disséminés à travers la pièce. Comme le précise Philippe Hamon (1984, pp. 11-12),

Tout le texte (le tout du texte) est idéologie. [...] C’est l’absence qui est (qui signale l’idéologie). Et c’est ce concept même d’absence (de « lacune », de « degré zéro », de « trou » d’« ellipse », de « non-dit », d’« implicite », de « blanc » ...), qui semble bien promu au rang de concept fondamental [...] ouvrant toutes les serrures textuelles.

Pour signifier la cruauté du règne de Son Excellence, Guingané bannit en effet la violence dans son langage. Cette absence de la violence langagière attire immédiatement l’attention sur la nécessité de la traquer sous une autre forme. Dès le début de l’extrait cité plus haut, il est évident que l’atmosphère est lourde, car la question renferme une menace. La puissance de Son Excellence ne permet pas à un simple émissaire de le comparer à un objet symbole de faiblesse de caractère. La réponse de l’ambassadeur allait donc décider de son propre sort, car Son Excellence ne pouvait tolérer une telle injure à son autorité. C’est un crime de lèse-majesté. Cependant, subtil, l’ambassadeur dévie le piège par une autre comparaison plus valorisante : Son Excellence est le mât de la girouette.

La tension qui prévaut dans ce dialogue est palpable sans qu’aucun mot ne manque de civilités. C’est d’un ton courtois et poli que le conflit est en train d’être mené. Un conflit dont les enjeux sont vitaux aussi bien pour l’un que pour l’autre des protagonistes. La suite du dialogue démontre en

effet que Son Excellence est menacé d'être écarté du fauteuil présidentiel s'il ne respecte pas les conditions des dirigeants d'outre-mer. Elle est peut-être même menacée de mort quand l'ambassadeur lui évoque l'image du mât qui pourrait se casser.

L'ambassadeur n'est pas non plus à l'abri de la colère de Son Excellence. Celui-ci fait preuve de prudence. Le jeu entre les deux hommes était dangereux et aurait pu finir de manière sanglante, cependant, il s'est joué dans une atmosphère d'apparence calme. La violence était donc insérée de manière souple dans ce dialogue. Elle imprégnait chaque mot, chaque expression sans qu'elle ne soit explicitement nommée.

Guingané évite les débordements moraux quand il fait allusion à des relations sexuelles. Effectivement, quoique Son Excellence affectionne l'idée de la violence dans les parties de la pièce dont il est le narrateur, toutes ses réflexions à la page 37 à l'égard de Marguerite, son unique amour, sont restées dans l'ordre de la pudeur. Dans un théâtre contemporain où il est fréquent de faire de la femme un objet de désir, un objet sexuel alimentant des envies qui vont dans tous les sens, il est exceptionnel qu'une aussi forte idylle soit rappelée de manière conventionnelle. Cette autocensure se confirme d'ailleurs dans toute la pièce dont les neuf scènes des trois tableaux n'évoquent l'idée de la sexualité que neuf (9) fois et toutes, de manière assez voilée. Toutes les sept (7) fois sont concentrées à la scène II du tableau II, dans le dialogue entre Georgette et Son Excellence. Quand il mentionne d'ailleurs ses relations adultères avec Georgette, il le fait sans excès dans le respect de la mise en garde de Boileau :

Régnier seul parmi nous, formé sur leurs modèles,
Dans son vieux style encore à des grâces nouvelles :
Heureux si ses discours, craints du chaste Lecteur,
Ne se sentoient des lieux où frequenloit l'Auteur ;
Et si, du son hardi de ses rimes cyniques,
Il n'alarmoit souvent les oreilles pudiques !
Le Latin, dans les mots, brave l'honnêteté ;
Mais le Lecteur François veut être respecté.
Du moindre sens impur la liberté l'outrage,
Si la pudeur des mots n'en adoucit l'image.

Je veux dans la Satyre un esprit de candeur,
Et suis un effronté qui prêche la pudeur...
(N. Boileau, 1815, p.15, vers 169-180)

Ainsi, la pudeur est capitale dans le style classique. Loin des discours que craint le chaste lecteur, loin d'une écriture cynique qui pourrait alarmer une oreille pudique, l'auteur décide de choisir les mots qui atténuent la dureté des images.

Jean-Pierre Guingané s'inscrit en porte-à-faux avec l'écriture de la violence qui a vu le jour dans les années 1990 avec les écrivains tels que Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé ou Ahmadou Kourouma. L'écriture de ce dernier est évoquée par A. J. Sissao (2007, p. 225) comme une transgression :

Mais Kourouma transgresse les langues, ce décentrement n'est pas uniquement un phénomène esthétique. Il tient d'une idéologie des rapports avec la langue de l'Autre. Il tient aussi d'une vision du monde car la désarticulation des sociétés africaines contemporaines ne saurait être restituée par un style policé. Et face à cette dérive, Kourouma procède à une écriture de renversement de tous ordres. Ce qui répond bien à la réflexion de Victor Hugo qui écrivait que la forme, c'est le fond ramené en surface...

Le style non règlementaire de son écriture est vu comme une représentation d'une Afrique tout autant chaotique. Celui-ci a allié le fond à la forme.

Par contre, Jean-Pierre Guingané, en choisissant délibérément de bannir toute violence et vulgarité verbale de son écriture dans cette pièce, fait le choix de leur apparente absence. Cependant,

ces absences sont toutes, on devrait pouvoir le supposer, des absences particulières, définies par leurs utilisateurs au sein de problématiques particulières ; absences définies sur fond d'existence, ou de présence, ou par rapport à une vérité ou à une réalité, ou par rapport à un donné, ou un construit, ou à un reconstruit, ou à un prévisible, ou à un corrélé. (P. Hamon, 1987, p. 13)

Si l'on part du fait que parler d'une dictature entraîne très souvent l'usage d'un langage brutal, l'on constate ici que c'est un prévisible qui est effacé par l'auteur.

Cet effort de l'auteur pour appliquer ces règles classiques qui priorisent un langage châtié et courtois au théâtre est, par contre, déjoué par son personnage principal.

3. Tentative de légitimation de la dictature

Son Excellence est dans une colère noire. Les dirigeants de la Grande Rive veulent qu'il instaure la démocratie. Il se sert du dédoublement pour rapporter les événements vécus par son je-narré qui est à la fois acteur du récit 2° (le jeune homme d'antan amoureux de Marguerite) et pour permettre à son je-narrateur (le vieux Président du présent) d'y apporter les éclaircissements nécessaires qui permettent de légitimer la brutalité à laquelle celui-ci est parvenu. Fassano n'est que le reflet de sa propre image qui lui renvoie son propre reflet. Faire connaître les événements justificateurs de son autoritarisme par un écho de voix vient dévoiler son besoin pressant de légitimation. Il s'acharne « à maquiller ses nombreux crimes durant son long règne à la tête de son pays, à sauver les apparences », comme le fait observer F. G. Sanou (2020, p. 506), mais ne peut s'empêcher d'expliquer les éléments déclencheurs de ses actes à travers cette mise en scène narrative dans une sorte d'auto-exaltation. En nous référant aux cinq fonctions du narrateur répertoriées par Genette (1972, p.261), il nous est possible d'affirmer que Son Excellence occupe deux fonctions : testimoniale et idéologique. Dans la première, il confirme la véracité de l'histoire de sa naissance, en certifie l'exactitude en y apportant des précisions. Dans la seconde, il donne son point de vue sur les événements et fait voir son implication.

Mandé Hamadou s'interroge sur le dédoublement des personnages chez Aristide Tarnagda en partant de l'hypothèse suivante : « le dédoublement est une forme de rejet de la réalité sociale ou l'expression d'un mal être du personnage. » (H. Mandé, 2020, p. 232). Pour lui, le dédoublement est « celle de la hantise de la personne que l'on a été dans une vie antérieure ». Plus loin, il précise que « Le dédoublement apparaît comme un moyen d'aborder l'insupportable. » (Ibid., p. 234). Paradoxalement, le

dédoublement chez Son Excellence est un regard jeté dans un miroir pour une autoadmiration. Le personnage du récit 2° a bravé tant d'obstacles parce qu'il était un félin né. Cet épisode de sa vie doit lui être conté sous forme d'épopée.

- **Fassano** : [...] Avant que vos parents ne vous conçoivent, les étoiles et les devins avaient annoncé votre naissance proche : « un grand naîtra dans ce monde et il transformera les destins », ont-ils dit. (*Se tournant vers Son Excellence.*) C'était déjà vous.
- **Son Excellence** : C'est ça !
- **Fassano** : Trois mois avant votre naissance, un lion emporta votre père sans l'avoir même égratigné. On ne le retrouvera jamais.

Son Excellence : On ne pouvait le retrouver puisque le lion et lui ne faisaient qu'un. (p.33)

Il est à la fois narré par son double Fassano pour porter l'histoire à la connaissance du narrataire et il participe à la narration pour qu'il ne puisse subsister l'ombre d'un doute sur l'objectif de cette narration. Cet être narcissique veut que le narrataire le voie tel qu'il se voit lui-même. Ce dédoublement n'est qu'un prétexte pour rendre la personne encore plus présente dans le récit. Il est tout-puissant et son histoire doit être contée par deux voix. On peut attribuer le récit à la même personne. Les récits des deux voix s'imbriquent de manière chronologique.

Dans la narration de sa vie de jeunesse, Son Excellence abolit la distance et s'approprie sa propre légende, une légende qui rappelle fortement celle de Soundjata Keita, empereur du Mali, né d'une femme buffle et dont la naissance avait été annoncée par les devins. Sans doute a-t-il besoin de s'identifier à un conquérant pour asseoir sa notoriété. Toujours est-il qu'il met un point d'honneur à établir une analogie entre lui et des félins quand il précise ses origines animales et lorsque Fassano raconte ses rugissements et ses miaulements (p. 37) à la perte de Marguerite. Tout cela accentue l'aspect bestial de ses actes. Le je-narrant glorifie le je-narré dans son passage de

l'humanisme à la bestialité. C'est un hymne à la déshumanisation que Fassano précise en ces termes : « Ah ! Ah ! Les cadavres n'effraient ni le lion ni la panthère : vous achevez les survivants du camp du Président déchu. Rapidement. » (p. 37).

Le processus de déshumanisation est né de cet amour impossible que le destin a empêché d'éclore. Le personnage de son excellence, acteur du récit 2°, est victime du destin. Si celui-ci a tout d'abord envisagé une vie religieuse, cela signifie qu'il fut animé de sentiments altruistes à l'origine.

- **Son Excellence** : A douze ans, je quitte le village et me rends chez les curés qui m'inscrivent dans leur école. Surdoué, je suis le meilleur de toutes les classes et déjà on pensait à moi pour être le premier vrai évêque du pays et sûrement le premier pape du continent, quand il y eut marguerite. (p. 34)

Ce destin qui se métamorphose en un prénom féminin est la source de sa perversion. L'amour perdu, ou plutôt, l'amour jamais obtenu d'une femme basculer la vie d'un honnête homme. Ce je-narrant de Son Excellence fait porter sans détours, toute la faute des atrocités qu'il a commises à la femme. Son je-narré qui avait la sainteté de Jésus, car comme lui « au jardin des Oliviers » (p. 35) il s'est effondré face à une femme, a été victime de l'amour éprouvé pour une femme à l'instar encore une fois de Jésus face à l'imminence de la crucifixion. Lui face à la croix de l'amour, Jésus face à la croix de la mort, même souffrance, même calvaire. Alors, la sentence du je-narrant de Son Excellence ne se fait pas attendre :

- **Son Excellence** : Je n'ai aimé qu'une femme dans ma vie. Ce n'est pas toi si ça peut te rassurer. Comme les autres, tu as été, pour moi, un objet, un moyen de conquête et d'extension de mon pouvoir. Rien que cela...

Ce discours misogynne n'augure aucunement une quelconque grâce accordée à la femme. L'humain qu'était le je-narré s'est transformé en un animal, bourreau des femmes qu'est le je-narrant. La femme-croix devient la femme crucifiée. Son Excellence, dans sa focalisation auctorielle, s'en

enorgueillit. Il n'oublie, cependant pas, de toujours justifier ses actes. C'en est une obsession. Toutes ces péripéties lui ont bien appris une chose : le pouvoir est aux antipodes de l'amour :

Son excellence : J'avais alors la force et la puissance. J'avais aussi définitivement perdu Marguerite. Il me fallut trouver une occupation. (p. 37)

C'est ainsi que les sentiments de ses collaborateurs sont exploités au profit du pouvoir. L'amour de Georgette pour lui, celui de Georgette pour Massi et pour son enfant sont des tremplins pour mieux asseoir son pouvoir. Les narrations numéro deux et numéro quatre sont des révélations qui dévoilent l'étendue de l'animosité de Son Excellence. Dans l'esprit de l'exaltation de son génie destructeur qui épargne un assassin parce qu'il lui ressemble et qui assassine un enfant parce qu'il aurait pu détourner sa mère de sa mission, il se lit un brin de folie que Son Excellence explique par son empathie morte avec Marguerite. Il est vrai que :

Dans les pièces de Guingané, il se dégage chez ses personnages une sorte de défaillance, une incompréhension absolue dans leur comportement qui s'exprime comme un déclic après une saturation due aux coups durs de la vie qu'ils subissent. (F. G. Sanou, 2020, pp. 509-510)

Son Excellence est convaincu, cependant, d'avoir la maîtrise de sa situation. Les analyses des contes et nouvelles de Guy de Maupassant faites par Lintvelt le mènent aux conclusions suivantes : « Alors que les narrateurs masculins aiment raconter devant plusieurs auditeurs, les femmes s'adressent en général à un seul narrataire, le plus souvent à une autre femme. » (J. Lintvelt, 2000, p. 39). Chez Jean-Pierre Guingané, le narrateur intradiégétique des premier et quatrième récits intérieurs s'épanche devant un seul personnage. La stratégie narrative qui se dégage du nombre de narrataires, ici, est liée à la nature secrète des récits qu'il raconte. Il est un dictateur sanguinaire dont les récits de ses actions passées confirment la cruauté. Il doit, néanmoins, jouer la carte de la prudence. Un seul narrataire à la fois permet de contrôler l'information. Dans le Second récit, il narre les

forfaits de Azar, l'un des pseudo-opposants installés par Son Excellence pour faire croire à une fausse démocratie. Cette fois, il y a trois narrataires. Ce récit, qui n'engage nullement la sécurité de Son Excellence, peut être narré devant plusieurs personnes. Ce qui vient révéler le degré de duplicité du personnage du Président.

Conclusion

Si Jean-Pierre Guingané a choisi d'écarter la violence verbale de son écriture, il l'a focalisée, néanmoins, sur les stratégies de narration de son personnage principal. Du dédoublement narcissique de sa personne à sa tentative de se constituer victime du destin et de la femme jusqu'à sa lucidité face à l'impératif besoin de camoufler sa monstrueuse personnalité, Son Excellence justifie et exalte son animalité à travers l'écho de sa légende qui lui revient à travers Fassano et confirme alors « les affrontements, les dominations, les révoltes et les acrobaties de toutes sortes par lesquels les hommes et les femmes cherchent à se fabriquer un petit carré de bonheur dans un monde d'enfer. » (p.11). Le dédoublement est en lui-même synonyme de puissance, en même temps qu'il permet de voir comment le monde, à travers le personnage principal, célèbre cette déshumanisation. « En cela (entendons ici la mise à nu de ces tares de la société), elle se veut le reflet de notre existence commune. » (p. 11), dit Jean-Pierre Guingané dans sa note d'écriture. Selon lui, il a « *toujours considéré la société comme un patient qui se présenterait à un médecin* ». Le médecin-dictateur dans *La malice des hommes* a usé de subterfuges narratifs pour faire admettre sa monstruosité. S'il est un monstre, c'est que le destin et la femme y sont pour quelque chose. Et ce n'est que justice si de victime de la femme, il en devient le bourreau, car, il l'a si bien démontré, l'amour s'oppose au pouvoir. Il est tout-puissant, mais conscient que le pouvoir peut lui échapper. Il se protège alors de la force publique en camouflant sa vraie nature aux yeux du monde. Il n'est pas dupe, le pouvoir appartient au peuple. Quoique toute cette malice finira par se retourner contre lui.

Références bibliographiques

BOILEAU Nicolas, 1815, *L'art poétique*, D'aug. Delalain, Paris.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Éditions Gambidi, Ouagadougou.

HAMON Philippe, 1984, *Texte et idéologie*, PUF, Paris.

LINTVELT Jaap, 2000, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, L'Harmattan, Paris.

MANDÉ Hamadou, 2020, « Le corps et son double dans l'écriture dramatique d'Aristide Tarnagda », *Les représentations du corps en Afrique francophone*, pp. 231-239.

SANOU Fatou Ghislaine, décembre 2020, « De la malice à la folie Des hommes : lecture croisée chez Jean-Pierre Guingané », *Cahiers du CERLESHS*, Tome XXXI, n° 66, pp. 501-516.

SISSAO Alain Joseph, 2007, « Les conflits politiques, linguistiques et culturels dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma », *Francophonia*, n° 16, pp. 215-229.

L'écart linguistique au service du théâtre-débats dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané

Boureima Alexis KOENOU
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
alexiskoenou@yahoo.fr

Ratouguessiyaoba Virginie KABORÉ
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
bkvirginie@yahoo.fr

Résumé

En dépit des prescriptions et des proscriptions qui fondent la norme, la langue française a subi et continue de subir des transgressions multiformes. L'objet du présent article est l'analyse d'écarts linguistiques. Celle-ci s'appuiera sur l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané. Dans les œuvres en étude, le dramaturge burkinabè, à travers un usage varié et une invention de mots, dessine une autre facette du français, qui frise même la subversion linguistique. De même, des phénomènes qui s'écartent de la norme dont les métaplasmes, les calques sémantiques et les néologismes concourent à l'émergence d'une nouvelle forme de sensibilité dans l'écriture de cet écrivain.

Mots-clés : norme, écart linguistique, théâtre-débats, stylistique, sociolinguistique.

Abstract

Despite the prescriptions and proscriptions which form the basis of the norm, the French language has undergone and continues to undergo multifaceted transgressions. The subject of this article is the analysis of linguistic gaps. This will be based on the theatrical work of Jean-Pierre Guingané. In this study, the Burkinabè playwright, through a varied use and invention of words, draws out another facet of French that borders on linguistic subversion. In the same way, constructions, which deviate from the norm whose metaplasms, semantic layers and neologisms contribute to the emergence of a new form of sensitivity in the writing of this playwright.

Keywords: norm, linguistic gap, theater-debates, stylistic, sociolinguistic.

Introduction

L'unité linguistique française s'est réalisée à travers plusieurs faits et actes dont la guerre de Cent Ans, qui eut pour conséquence de créer une nouvelle forme de nationalisme, affectant les guerriers, les seigneurs et le peuple tout entier, mais aussi et surtout la création, en 1634, de l'Académie française, dont la principale mission est de normaliser et de perfectionner la langue française.

Dans le domaine de la littérature, la formule « Dites X », « ne dites pas Y » a rencontré l'adhésion de la quasi-totalité des premiers écrivains africains, dont l'écriture est qualifiée de « style instituteur » par Jean Dérive (cité par L. Kesteloot, 2001, p. 315). Cependant, l'évolution de l'histoire littéraire africaine laisse voir des écrivains qui se sont affranchis du corset de la norme. Est de ceux-là Jean-Pierre Guingané, dramaturge burkinabè, qui a su adapter la langue française au niveau de connaissance de langue du public cible dans certaines de ses pièces dont *Papa, oublie-moi* (1990), *Les Lignes de la main* (1996), *Le Baobab merveilleux* (2007) et *La Danseuse de l'eau* suivi de *Zigli le terrible* (2009), que nous nous proposons d'étudier dans le présent article à travers le thème suivant : « L'écart linguistique au service du théâtre-débats dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané. » Les questions suivantes guideront la réflexion : quelles sont les manifestations de l'écart linguistique dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané ? Quelle analyse peut-on faire de ces formes de transgression des canons de la langue française par le dramaturge burkinabè ? Quelle peut être la portée littéraire d'un tel procédé d'écriture ? Consécutivement à ces questions de recherche, nous postulons que les métaplasmes, les néologismes, les désarticulations syntaxiques sont autant d'éléments qui révèlent l'usage particulier que Jean-Pierre Guingané fait de la langue française dans les pièces en étude. En rompant ainsi avec les normes du français standard, le dramaturge burkinabè chercherait à faire parler ses personnages conformément à leurs attributs ; toute chose qui lui permettrait de gagner l'adhésion de son public-cible, c'est-à-dire la masse populaire. Au plan littéraire, les écarts linguistiques produits par l'auteur traduiraient, d'une part, le réalisme et, d'autre part, le comique. La présente analyse se fonde sur

la stylistique, discipline qui analyse les particularités d'écriture d'un texte. Elle est appuyée par la sociolinguistique, qui étudie la relation entre les faits sociaux et les faits linguistiques.

1. Approche conceptuelle

L'analyse des écarts linguistiques nécessite, au préalable, l'examen de notions connexes, dont la norme et l'écart, concepts intimement liés au style. De plus, le théâtre-débats, concept développé par Jean-Pierre Guingané, et qui traverse ses œuvres théâtrales, sera examiné.

1.1. La norme

Étymologiquement, le mot norme dérive du latin *norma*, qui signifie « équerre, règle ». La norme peut donc être définie comme un principe servant de règle, de loi ; c'est ce qui est normal, le modèle à suivre. Elle est entièrement déterminée par l'idée de précepte et d'imposition, et se présente comme un ensemble d'interdits, de prescriptions. Ainsi, la norme peut être résumée à travers la formule suivante : « *ne dites pas...dites plutôt* ». Il convient cependant de noter que les canons de la langue subissent, très souvent, des transgressions. C'est ce que C. Peyrouet (2013, p. 20) affirme en ces termes : « La norme du français, malgré sa rigidité relative, offre à un auteur de multiples occasions d'expression personnelle et originale. Il est en outre possible de transgresser la norme, dans le choix et l'agencement des mots. On crée ainsi des écarts eux aussi constitutifs d'un style. »

1.2. L'écart

L'écart est une reconstruction artificielle de la norme, « *une altération ressentie du degré zéro* » (Groupe U, 1982, p. 40). C'est un domaine du style, qui vise à étudier la particularité, l'originalité des écrits d'un auteur. Par essence, l'écart constitue une faute, mais une faute intentionnelle. Cela implique que toutes les transgressions de la norme ne portent pas le sceau du style. C'est ce que G. Genette (cité par M. Cohen, 1969, p. 140) explique en ces termes : « Le style est faute mais toute faute n'est pas du style. » Dans la présente étude, ce sont uniquement les écarts stylistiques, c'est-à-dire les fautes intentionnelles, qui seront analysés.

1.3. Le théâtre-débats

Le théâtre-débats est un concept inventé par Jean-Pierre Guingané. Il vise à éveiller les consciences dans l'optique d'amener les acteurs à œuvrer à l'éradication des tares sociales. Selon E. Tiendrébéogo (2016, p. 22), « Jean-Pierre Guingané, avec la technique de théâtre-débats, a signé des satires sociales incisives et populaires à travers ses pièces en plongeant son inspiration dans le quotidien des spectateurs. » Le quotidien dont parle l'auteur de ces propos porte sur les réalités sociales et linguistiques.

Ainsi, la première partie du travail a été consacrée à l'examen des concepts qui fondent la présente étude : la norme et l'écart. Ces notions-clés trouveront une application dans la suite de la réflexion, où il sera procédé à l'analyse des différentes formes de transgression contenues dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané, le tout, en conformité avec le théâtre-débats.

2. Analyse des écarts contenus dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané

L'examen de l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané laisse voir la prise en compte du français basilectal. Ce type de français, étant l'apanage de ceux qui n'ont pas eu un parcours scolaire effectif mais qui, pour une raison ou pour une autre, sont amenés à s'exprimer en français, comporte naturellement des écarts tant sur le plan phonologique, lexical que syntaxique.

2.1. Les écarts phonologiques

Dans cette partie, nous nous attachons aux différentes transformations que subit le français dans le discours d'un non-lettré, notamment le personnage-locuteur Sarzan. Dans la pièce *Papa, oublie-moi*, les écarts phonologiques sont incarnés par les métaplasmes et la métaphonie. Notre analyse se limitera aux métaplasmes, vu que la métaphonie a fait l'objet d'étude de la part de Y. Ouédraogo (2000, pp. 383-384), dans son article intitulé « Le français basilectal dans la littérature burkinabè ». Le

métaplasme est « une opération qui altère la continuité phonique ou graphique du message, c'est-à-dire la forme de l'expression en tant qu'elle est manifestation phonique ou graphique » (Groupe U, 1982, p. 50). Ainsi, les métaplasmes sont relatifs aux modifications de la structure formelle du mot soit sur ses éléments constitutifs soit sur le mot entier lui-même. Trois types de métaplasme sont analysés dans la présente étude : les métaplasmes par adjonction, les métaplasmes par suppression et les métaplasmes par permutation.

2.1.1. Les métaplasmes par adjonction

Le métaplasme par adjonction est une opération qui consiste en l'addition à l'initiale, au milieu ou en fin de mot, de phonèmes ou de syllabes non étymologiques. Ce type de métaplasme regroupe la prosthèse, l'épenthèse et la paragoge. Les deux premiers phénomènes sont contenus dans la pièce, *Papa, oublie-moi*.

- La prosthèse

Dans la prosthèse, l'adjonction de lettres se réalise au début des mots. Sarzan, qui est un non-lettré, perçoit mal les frontières entre les mots et produit des amalgames. Ainsi, « appétit » devient *zapéti* (p. 57) ; « enfant » s'écrit *zenfant* (forme relevée 22 fois dans la pièce) ; « l'école » se transforme en *lacole* (p. 58). De même, « instituteur », « encore », « avenir », « imbécile », « arbre », « hôpital » et « expliqué » deviennent respectivement *ninstituteur* (p. 58), *zencore* (p. 59), *navenir* (p. 59), *zimbécile* (p. 60), *zarbre* (p. 61), *nopital* (p. 63) et *zexpliqué* (p. 64).

- L'épenthèse

L'épenthèse résulte de l'adjonction de lettres à l'intérieur des mots. Examinons ce phénomène à travers les extraits suivants :

- François, dyptérie *boloqué* son la gorge (p. 60)
- *Balandine*, fièvre zone y a veni, ça mort (p. 60)

« Bloqué » devient *boloqué* ; « Blandine » s'écrit *Balandine* dans les extraits ci-dessus.

Ce phénomène s'explique par le fait que « le locuteur basilectal moréphone est incapable de réaliser la suite [bl] à laquelle une voyelle est postposée pour former une syllabe. Cela le conduit à insérer une voyelle entre les deux consonnes [b] et [l], ce qui donne deux syllabes [balā] au lieu de [blā] » (Y. Ouédraogo, 2019, p. 309). La même analyse peut être faite du mot « bloqué », qui est devenu *boloqué* dans la bouche de Sarzan.

2.1.2. Les métaplasmes par suppression

Les métaplasmes par suppression s'observent lorsque l'altération du signifiant se fait par la suppression d'une lettre ou d'une syllabe. On y distingue la syncope, l'apocope et l'aphérèse. Dans le texte en étude, nous n'avons relevé que des cas d'aphérèse, phénomène qui est la suppression de lettres au début du mot.

- *Sagné ? Sagné quoi ? Si collèce dans son vilace ?* (p. 58)
- *Toi Ladji et toi Moussa, coutez-moi ben bon* (p. 59)
- *Zenfant i doit toudié pour devenir doctair* (p. 59)

Dans les extraits présentés, l'on voit que les verbes « enseigner », « écouter » et « étudier » s'écrivent *sagner*, *couter* et *toudier* ; ce qui altère leur qualité articulatoire.

2.1.3. Les métaplasmes par permutation

L'on parle de métaplasmes par permutation quand des lettres sont employées en lieu et place de celles qui sont attendues.

- ...votre *causément* que vous causer n'est pas bon *causément* (p. 58)
- Ca dit que vous *sarsé* zenfant pour vendi Marabou Moulaye. (p. 58)
- I doit toudié pour devenir *Sarzan*, colonel, général. (p. 59)
- Goustave, petit boutèl ça piqué son pied *tantonos* toué loui. (p. 60)

Dans les quatre exemples *supra*, les mots *causément*, *sarsé*, *Sarzan* et *tantonos* désignent respectivement « causerie », « chercher », « Sergent » et

« tétanos ». Certes, ces déformations ne sont pas intentionnelles eu égard au niveau de maîtrise de la langue par Sarzan, mais elles produisent des effets plaisants. Selon C. Peyrouet (2013, p. 30) : « La permutation d'éléments sonores ou scripturaux provoque la rupture sémantique, souvent comique. Le remplacement de l'un de ces éléments par un élément étranger suscite surprise, rire ou énigme. »

En résumé, Jean-Pierre Guingané *met dans la bouche* de ses personnages le français basilectal conformément à leur niveau de connaissance de la langue. Ce français a été étudié à travers les cas de suppression, d'addition ou de permutation de phonèmes, opération appelée « métaplasme ». Outre ces écarts phonologiques qui viennent d'être analysés, on note, dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané, des transgressions qui affectent le lexique.

2.2. Les écarts lexicaux

Les écarts lexicaux touchent aux mots, notamment leur forme et leur sens. Dans la présente analyse, nous examinons les calques sémantiques et les néologismes.

2.2.1. Les calques sémantiques

Le calque, encore appelé traduction littérale, est un transfert de traits d'une langue à une autre. Pour Jean Dubois et *alii* (2007, p. 73), on parle de calque linguistique « quand, pour dénommer une notion ou un objet nouveaux, une langue A traduit un mot, simple ou composé, appartenant à une langue B en un mot simple existant déjà dans la langue ou en un terme formé de mots existant aussi dans la langue ».

Examinons les passages suivants :

- Zaza, toi-même tu sais que *mon pied est malade*. Donc, il ne faut pas m'effrayer... (*Les Lignes de la main*, p. 40)
- Toi-même ! Pour qui nous prends-tu ? (Se tournant vers le public.) Regardez bien cette femme, c'est une sorcière. Hier seulement, elle vient de *manger son troisième enfant*. (*Le Baobab merveilleux*, p. 13)

L'examen des deux extraits *supra* laisse voir les calques sémantiques « mon pied est malade » et « manger son troisième enfant ». L'auteur s'est sans doute inspiré de certaines langues du terroir burkinabè pour produire ces énoncés en français. Par exemple, en dioula, on produit la phrase « nsén bi dimina » pour dire que l'on a mal au pied. En ce qui concerne le second calque « manger son troisième enfant », il pourrait dériver du mooré « n wāab a biig a tāab soab a ». « Manger son enfant » dans le sens de « le tuer » est inacceptable en français. En nous fondant sur la grammaire générative et transformationnelle, nous pouvons dire que le verbe « manger » sélectionne à droite des êtres comestibles et non des êtres humains.

Les calques sémantiques ainsi produits traduisent le souci de l'auteur de refléter la réalité linguistique de ses personnages. La capacité à forger de nouveaux mots constitue également l'un des procédés d'écriture de Guingané.

2.2.2. Les néologismes

Si l'on convient que le néologisme est « une unité lexicale (nouveau signifiant ou nouveau rapport signifiant-signifié) fonctionnant dans un modèle de communication déterminé, et qui n'était pas réalisée antérieurement » (Dubois et alii, 2007, p. 322), l'on s'aperçoit de son existence dans l'œuvre de Guingané.

Par exemple, dans la conversation infra entre le roi et les savants à propos de la maladie de la reine dans *Zigli le terrible*, l'on relève des formes particulières que l'on peut appeler néologismes :

L'examen de Sa Majesté la reine Madame votre épouse fait ressortir une légère inclinaison du ventre du côté latéro-vertico-horizontale. On note aussi la forme d'une tête de cobra, mais dont la couleur est plutôt celle que l'on trouve chez les futures mères-chimpanzés.

Par conséquent, je déclare solennellement que Madame la reine est frappée d'une ziglithose aiguë.

Le Roi : Une ziglithose ? Qu'est-ce qu'une ziglithose ?

Face à cette ziglithose, un des meilleurs savants de la localité fut convoqué et voici sa biographie :

Professeur Bakaoua, spécialiste en groventrologie, en embompontologie, et en obésologie ventrale grave ; diplômé en fessologie à l'université ventro-grossesso fessologique de Nagréogo. Je puis déjà, à première vue, vous garantir, Majesté, que Sa Majesté la reine, votre épouse est atteinte d'une super-méga-extra-ziglithose. (pp. 50-51)

Dans l'extrait présenté, le néologisme de forme « ziglithose » est un dérivé du nom propre « Zigli » auquel le suffixe « -ose » est adjoint. Tout comme dans la médecine, ce dérivé atypique désigne la maladie dont souffre la reine et concourt à la réification de Zigli. « Embompontologie » découle de « embompont », qui reçoit le suffixe grec « -logie », signifiant « science ». Aussi « obésologie » et « fessologie » sont-ils formés sur le même modèle. Outre le procédé de la dérivation, la composition permet d'obtenir des mots d'une texture particulière.

L'emploi récurrent du suffixe « -o » à la fin de nombre de mots de coloration argotique appartenant à des catégories grammaticales telles que l'adjectif qualificatif et le nom commun donne des composés suivants : « latéro-vertico-horizontale », « ventro-grossesso fessologique ». Ces composés sont respectivement obtenus par la troncation des adjectifs qualificatifs « latéral et vertical » et des substantifs « ventre et grossesse ». La dernière catégorie de composition est obtenue à travers l'accumulation du préfixe latin « super- », de celui grec « méga- » et de « extra- », également du latin. Ces préfixes ont la même signification, en l'occurrence « au-dessus, en excès ». Leur juxtaposition relève de la métabole, qui procède d'une amplification, d'une exagération de la maladie de Sa Majesté la reine : « super-méga-extra-ziglithose ».

Au regard de ce qui précède, l'on peut affirmer que Guingané exploite les potentialités du système de la langue française en forgeant des unités conformément à ses règles, mais n'ayant point d'existence dans l'usage classique. Notons, au passage, qu'un grand nombre de ces termes, à l'image de ceux de la médecine, ont été forgés pour combler un vide sémantique.

De ce fait, le style de Guingané est, par moment, un flot de néologismes insolites qu'il juxtapose pour présenter des faits et narrer avec une expressivité hors pair. Il subvertit le français dans ses créations

néologiques, par l'usage des dérivés et des composés étranges et des hyperboles biscornues. Il rejoint, de ce fait, la grammaire proprement dite du rythme, du sens et de l'expressivité. Les mots inventés correspondent à la réalité qu'il décrit. Un fœtus qui reste douze ans dans le ventre de sa mère avant de naître, il n'y a pas mieux que ces inventions linguistiques pour décrire ce phénomène extraordinaire. L'on pourrait conclure qu'à situation étrange, des mots étranges. À ce propos, l'affirmation suivante de S. Mejri (1990, p. 11) vient à point nommé : « Elle [la néologie] est étroitement liée à la vie même de la communauté linguistique puisqu'elle traduit et enregistre tous les changements connus par la communauté, conformément au principe universel selon lequel tout passe par la langue. »

Soulignons que certains néologismes se présentent sous la forme de mots-valises ou d'agglutination. Si les mots-valises « résultent de la réduction d'une suite de mots à un seul mot qui ne conserve que la partie initiale du premier mot et la partie finale du dernier » (Dubois et *alii*, 2007, p. 314), l'agglutination, quant à elle, consiste à réunir en un seul morphème ou mot des éléments phonétiques appartenant à plusieurs morphèmes.

- Professeur Bakaoua, spécialiste en groventrologie (p. 51)

- *Bandissalo* Merde alors (p. 64)

Le mot « groventrologie » est issu du croisement de l'adjectif qualificatif « gros », du substantif « ventre » et du suffixe grec « -logie ». Dans le contexte, ce mot-valise traduit l'état de grossesse atypique de Sa Majesté la reine. En rappel, la reine a contracté une grossesse qui a duré douze ans. Quant au mot « bandissalo », il est constitué du substantif « bandit » et de l'adjectif qualificatif « salaud ». Ainsi, par le phénomène de l'agglutination, l'auteur a créé une nouvelle unité lexicale.

Dans la première partie de l'analyse consacrée aux écarts linguistiques dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané, il a été question des altérations d'ordre phonique, notamment les métaplasmes. Cette étude, qui a porté sur les sons, a été suivie, dans la deuxième partie, des écarts affectant les mots en tant que composants du lexique. À la suite de l'examen des sons et des mots, il convient de s'interroger sur la manière dont ces unités linguistiques sont combinées dans les constructions phrastiques proposées par le dramaturge burkinabè.

2.3. Les écarts syntaxiques

Certaines phrases contenues dans la pièce de théâtre *Papa, oublie-moi* présentent des particularités syntaxiques.

2.3.1. Emploi conjoint de déterminants

L'ajout de déterminants donne des phrases qui s'écartent de l'usage conventionnel comme l'illustrent les extraits suivants :

- Zenfant si navenir de *son la* papa. (p. 59)
- Zenfant si demain de *son la* maman. (p. 59)
- François, dyphtérie boloqué *son la* gorge jusqu'à loui mourir. (p. 60)
- Tout *mon le* zenfant si déjà mort. (p. 60)
- Ladji, si tu vacciné pas *ton la* zenfant tous si va mort, tous. (p. 60)

L'on aura remarqué l'usage cumulatif des déterminants « son » et « la » ; « mon » et « le » ; « ton » et « la », qui ont été employés par l'auteur en lieu et place des adjectifs possessifs « son », « sa », « mes » et « tes ».

2.3.2. Expression de la négation et de l'interrogation

Sur le plan syntaxique, l'expression de la négation ne se fait pas toujours de manière appropriée dans *Papa, oublie-moi* :

- Moi mangé *pas* viande sans boiré Kiapalo (p. 57)
- Moi content *pas* ça di tout (p. 58)
- Ladji, si tu vacciné pas *ton la* zenfant tous si va mort, tous. (p. 60)

Dans la construction de ces phrases négatives, on note que l'adverbe « ne » n'est pas exprimé. Par ailleurs, dans les mêmes phrases, l'expression de la mise en emphase est inappropriée ; le sujet « je », qui devrait accompagner le pronom tonique « moi », est absent.

Pour ce qui est des phrases interrogatives, l'on note des confusions de termes interrogatifs et cela conduit à des constructions du genre :

- *Pourquoi* tu fais ici ? (p. 63)
- *Qu'est-ce que* tu es là ? (p. 63)
- Depuis où Moulaye si ninstituteur ? (p. 58)

Dans ces passages, on constate une substitution de mots interrogatifs, notamment celle entre « qu'est-ce que » et « pourquoi » ; « quand » et « où ».

2.3.3. Emploi de pronoms personnels

De fréquentes postpositions de pronoms personnels s'observent également et engendrent des emplois inappropriés.

- Mon zenfant Robert, coqueluche si *toué loui*. (p. 60)
- Six nenfant : ce n'a pas vacciné *leur*. Voici *leur* maintenant dans tombeau. Wala *moi* aujourd'hui, mitilé de guerre. (p. 60)
- Faut pas pléré *moi*. (p. 63).

Dans les trois extraits présentés, les pronoms personnels « loui (lui) », « leur » et « moi (me) » ont été postposés aux verbes « toué », « vacciné », « pléré » et à l'adverbe « wala (voici) ». En plus des pronoms postposés au verbe, des cas de substitution se laissent voir. En effet, les pronoms personnels COI, « lui » et « leur » sont employés en lieu et place de ceux COD « le » et « les ».

Un cas particulier de substitution est contenu à la page 60 : il s'agit de la conjonction « si », qui est mis tantôt pour « je », tantôt pour « tu » et tantôt pour « ils ».

Wala moi aujourd'hui, mitilé de guerre. *Si* [je] posé sans zenfant ; mon femme aussi *si* [elle] posé sans zenfant. [...] Ladjji, si ti vacciné pas ton la zenfant tous *si* [ils] va mort, tous.

2.3.4. Emploi des adverbes

Des cas de dédoublement et de substitution d'adverbes sont perceptibles dans *Papa, oublie-moi* :

- Elle si bivé *beaucoup beaucoup* kiapalo (p. 60)
- Coutez-moi *ben bon* (pour écoutez-moi *très bien*) (p. 59)

Le premier extrait est caractérisé par la répétition de l'adverbe « beaucoup » et, le second, par le remplacement de « bon » par « bien ».

L'analyse de l'écart linguistique dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané a porté sur les particularités phonologiques, lexicales et syntaxiques.

Un fait mérite cependant d'être signalé : l'instabilité graphique. En effet, certains termes dans l'usage du français basilectal apparaissent sous des graphies différentes dans *Papa, oublie-moi* ; ce sont : *touberculose*, (p. 60) / *tuberculose* (p. 62) ; *badissalo* (p. 60) / *bandissalo* (p. 64) ; *tantonos* (p. 60) / *tantanos* (p. 62) ; *fièvre zone* (p. 60) / *fièvre jaune* (p. 62). Dans son article intitulé « Le code graphique des discours basilectaux dans la littérature burkinabè », Y. Ouédraogo (2003, p. 78), à propos de cette absence d'harmonisation interne, estime qu'il est difficile d'affirmer avec certitude que la différence graphique est liée à une volonté affichée des écrivains de faire ressortir ces nuances.

Vu le contraste entre le niveau d'instruction de l'auteur (enseignant-chercheur) et le type de français qu'il *met dans la bouche* de ses personnages, l'on est en droit de se poser des questions sur les raisons d'un tel choix scriptural.

2. Portée littéraire des écarts linguistiques dans la dramaturgie de Guingané

Le théâtre étant un art de la scène, l'intégration des écarts linguistiques peut s'interpréter comme la volonté de Guingané de toucher un large public. Ces écarts épousent la conception même du théâtre-débats, dont le public cible est la masse populaire. Grâce à cette technique, il a pu « stimuler les consciences et forcer l'écoute des gouvernants et des gouvernés devant certains problèmes cruciaux qui rament à contre-courant du progrès ». (E. Tiendrébéogo, 2016, p. 33).

De plus, l'usage des écarts linguistiques peut être vu comme l'expression du réalisme de l'auteur. En rappel, le réalisme est un courant littéraire apparu au milieu du XIX^e siècle, et qui se caractérise par une quête du réel, une représentation brute de la vie quotidienne et l'exploration des thèmes sociétaux. En d'autres termes, le réalisme est la reproduction la plus fidèle possible de la réalité. À la suite donc de Balzac, Flaubert, Stendhal..., Jean-Pierre Guingané cherche à peindre la réalité de son temps, de sa société.

Pour cela, il ne se substitue pas à ses personnages pour les faire parler comme lui-même, en tant que personne cultivée, aurait voulu qu'ils s'exprimassent, mais plutôt relativement à leurs habitudes communicationnelles et à leurs compétences linguistiques. Ainsi, l'on note une conformité entre le discours des personnages-locuteurs et leurs attributs. Par exemple, il aurait été absurde qu'un personnage-locuteur non-lettré comme Sarzan s'exprimât dans un français acrolectal ou mésolectal.

Ce qu'il convient aussi d'ajouter, c'est que le théâtre étant un art vivant et destiné à être représenté, il exploite les ressources de la langue pour accrocher le public. Pour y parvenir, l'auteur a choisi d'employer un ton comique, plus précisément, le comique verbal et l'humour. Le comique verbal joue sur les mots, leurs ambiguïtés, notamment les déformations de la prononciation. C'est le cas des métaplasmes et des néologismes analysés dans la deuxième partie de l'étude. Quant à l'humour, il donne une dimension comique à un sujet sérieux en dévoilant ses aspects surprenants. Quel spectateur resterait-il de marbre face à des mots forgés comme « groventrologie », « embompontologie », « obésologie », « fessologie », « ventro-grossesso-fessologique », « super-méga-extra-ziglithose » ? De même, le français basilectal est de nature cocasse. Reproduisons, en guise d'illustration, ce passage de la pièce de théâtre *Papa, oublie-moi*, où le personnage Sarzan s'exprime :

Hé ! Hé ! Hé ! Toi Ladji et toi Moussa, coutez-moi ben bon. Quand je parti Francé, je vis pas mosquée là-bas. Même dans Paris je vis pas mosquée. Même dans Verdum, je vis pas mosquée. Mosquée de Moulaye, sé dé conneries. Zenfant, i doit fait lacole. Zenfant i doit toudié pour conduire aviation. I doit toudié pour devenir Sarzan, colonel, général. Moulaye son lacole, si pour devenir garibou, mendiant, merde alors ! Et pis quoi zencore ? Zenfant si zenfant. Zenfant si pas vagabon. Zenfant si demain. Zenfant si navenir de son la patrie. (p. 59)

L'une des finalités des écarts linguistiques serait donc la quête de l'adhésion du public à travers les procédés humoristiques comme les néologismes et le français basilectal. Jean-Pierre Guingané marche ainsi dans le sillage du poète Horace, pour qui l'art doit avoir une double fonction

divertissante et enseignante : « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci lectorum pariterque monendo » (Qui emporte tous les suffrages est celui qui mêle l'utile et l'agréable, apportant au lecteur à la fois plaisir et enseignement.), écrits cités par J.-L. Joubert (2003, p. 83). Ainsi, quand bien même les thèmes développés dans ses pièces seraient des plus sérieux, Jean-Pierre Guingané choisit de les aborder avec un ton comique. En rappel, le dramaturge y développe les thèmes comme les droits des enfants, notamment le droit à l'éducation et à la santé ; l'excision ; l'esclavage ; la gouvernance ; les guerres fratricides, etc. Tout compte fait, l'auteur burkinabè fait la satire de la société burkinabè, voire africaine en usant de procédés humoristiques ; toute chose qui lui permet de faire passer son message avec le maximum d'efficacité.

Conclusion

Au terme de notre réflexion, nous pouvons affirmer que l'écart linguistique est bel et bien un procédé d'écriture abondant et savamment exploité par Guingané dans son œuvre théâtrale. Des transgressions phonologiques aux transgressions syntaxiques en passant par les transgressions lexicales, Jean-Pierre Guingané manipule à sa guise la langue française. Fait volontaire, la quête d'un style qui lui est propre l'a conduit à créer des mots, des expressions ou même un langage. C'est ainsi qu'il s'est distingué d'autres écrivains et a défini son identité. Tout comme Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et Maurice Bandaman, l'écrivain burkinabè a refusé d'être « prisonnier(s) de la langue de l'autre (expression empruntée à J.-M. Devésa, 1996, p. 92). Il a domestiqué la langue française en la pliant à ses besoins d'expression et pour la rendre plus proche des réalités sociolinguistiques de son peuple. Guingané a ainsi contribué à africaniser le français par l'emploi de mots et de tournures qui correspondent à sa vision des choses. Œuvrant pour l'édification de sociétés pacifiques, prospères et durables, le dramaturge burkinabè a su choisir les mots dans le but d'accrocher les lecteurs, les spectateurs pour l'atteinte de ses objectifs. Plus que des écarts linguistiques, c'est une stratégie qu'il met en œuvre dans l'optique de toucher du doigt la vie de ses contemporains, le style étant la volonté de l'écrivain de révéler une culture, des impressions.

Références bibliographiques

Œuvres étudiées

GUINGANÉ Jean-Pierre,

- *Papa, oublie-moi*, 1990, Ouagadougou, Théâtre de la fraternité.
- *Les lignes de la main*, 1996, Éditions Gambidi, Ouagadougou.
- *Le Baobab merveilleux*, 2007, Éditions Gambidi / Découvertes du Burkina.
- *La Danseuse de l'eau suivi de Zigli le terrible*, 2009, Ouagadougou, Éditions Gambidi / Découvertes du Burkina.

Ouvrages

DEVESA Jean-Michel, 1996, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan.

DUBOIS Jean, GIACOMO Mathée, GUESPIN Louis, MARCELLESI Christiane, MARCELLESI Jean-Baptiste et MEVEL Jean-Pierre, 2007, *Dictionnaire de linguistique et sciences du langage*, Paris, Larousse.

GENETTE Gérard, 1969, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.

GREVISSE Maurice et GOOSSE André, 2017, *Le Bon usage*, 16^e éd. Paris, Deboeck.

Groupe U, 1982, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.

JOUBERT Jean-Louis, 2003, *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin.

KESTELOOT Lilyan, 2001, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala.

MEJRI Salah, 1990, « Néologie et variétés lexicales », in *Actualité scientifique, Visages du français. Variétés lexicales de l'espace francophone*, Paris, John Libbey, pp. 11-26.

OUÉDRAOGO Youssouf, 2003, « Le code graphique des discours basilectaux dans la littérature burkinabè » in *An insight into teaching and learning of languages in contact in West Africa*, pp. 76-89.

- OUÉDRAOGO Youssouf, 2019, « L'écart sociolinguistique dans le texte littéraire : cas de *Contre vents et marées (Enver et contre tout)* de Ibrahim DIALLO, *L'Épine de la rose* de Mathias KYELEM, et *Papa, oublie-moi* de Jean-Pierre GUINGANÉ », in *Lettres d'Ivoire* n°23, pp. 299-312.
- OUÉDRAOGO Youssouf, 2000, « Le français basilectal dans la littérature burkinabè, dans Actes de la XVIIIe de la Biennale de la langue française tenue à Ouagadougou sur le thème "L'expression du droit. Le français, langue africaine et internationale. La jurisfrancité. Le Burkina Faso et la Francophonie" », Paris.
- PEYROUTET Claude, 2013, *Style et rhétorique*, col. Repères pratiques, Paris, Nathan.
- SABLAYROLLES Jean-François, 2017, *Les néologismes. Créer des mots français aujourd'hui*, Paris, Éditions Garnier.
- TIENDRÉBÉOGO Eugène, 2016, *L'Esthétique de la satire dans la dramaturgie de Jean-Pierre GUINGANE*, thèse de doctorat unique, Ouagadougou, Université Ouaga I Pr Joseph KI-ZERBO.

**L'ENGAGEMENT DANS L'OEUVRE
DRAMATIQUE DE JEAN-PIERRE
GUINGANÉ**

L'ubuesque comme valence misanthropique dans *la malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané

Lou Jacqueline SOUPÉ
Université Félix Houphouët Boigny
Abidjan (Côte d'Ivoire)
Soupe_lou@yahoo.fr

Résumé

La malice des hommes de Jean-Pierre Guingané se donne à lire comme une représentation ubuesque de tout pouvoir totalitaire. La pièce apparaît également comme une fresque des dérives dictatoriales des pouvoirs politiques africains symbolisés par le personnage de Son excellence. La vacuité du personnage est à la mesure de l'absurdité de ses actes. Dans sa pièce, le dramaturge burkinabé interroge sans cesse la face hideuse d'un pouvoir dont la glotonnerie s'apparente à une négation de l'humanité. Pareil pouvoir liberticide et sanguinaire est un pouvoir ubuesque et fonde à dire que la dictature totale peut être perçue comme une détestation majeure de l'espèce humaine. Cette réflexion vise à montrer comment la totalité de l'exercice du pouvoir est une forme de négation de l'humanité, une forme de misanthropie.

Mots clés : ubuesque, valence, pouvoir dictatorial, théâtre, misanthropie

Abstract

La malice des hommes of Jean-Pierre Guingané can be read as a grotesque representation of any totalitarian power. The play also appears as a fresco of the dictatorial drifts of the African political powers symbolized by the character of Son Excellence. The emptiness of the character is in proportion to the absurdity of his actions. In his play, the Burkinabe dramatist constantly questions the hideous face of a power whose gluttony is a negation of humanity. Such a liberticidal and bloodthirsty power is a grotesque one and is the basis for saying that total dictatorship can be perceived as a major detestation of the human species. This reflection aims to show how the totality of the exercise of power is a form of negation of humanity, a form of misanthropy.

Keywords: grotesque, valence, dictatorial power, theater, misanthropy

Introduction

Après les luttes émancipatrices pour les indépendances, un nouveau type de dirigeant africain naît. Par un curieux processus de métamorphose, ces chefs, de combattants pour la liberté et les droits des peuples qu'ils étaient, deviennent des hommes forts, la synthèse de vices dont « la bêtise, la couardise et une cruauté fondée sur une logique de l'absurde » (N. Ettayeb, 1999, p. 14.). L'excès de pouvoir, la dictature totale de ces présidents, la rage destructrice qu'ils ont en partage peut se lire comme une forme de détestation majeure des peuples qu'ils gouvernent, une forme de haine de l'humain, une forme de misanthropie.

Le théâtre-débats de Jean-Pierre Guingané est un théâtre socio-politique au service du développement qui peut s'analyser suivant la conception lukácsienne de l'art considéré comme un « instrument de connaissance de la vie sociale ou encore [...] de l'imaginaire collectif » (G. Lukács, 1983, p.35.). En ce sens, *La malice des hommes* reconstitue un point nodal d'une époque, celle de l'Afrique soumise aux divers types de dictatures, des plus subtiles aux plus sanguinaires. Le propos de cette contribution est d'étudier le totalitarisme érigé en mode de gouvernement pour en comprendre les mobiles. Intitulé *L'ubuesque comme valence misanthropique dans La malice des hommes de Jean-Pierre Guingané*, ce sujet relève d'une critique des mœurs politiques de l'Afrique post-indépendante dont l'analyse nécessite l'approche sociocritique.

Comment l'ubuesque devient-il une valence misanthropique ? Comment la gouvernance brutale peut-elle être perçue comme une forme de détestation de l'humain ? Comment la haine de l'homme prend-t-elle forme dans le texte ? À partir de l'exploitation de l'ubuesque caractérisant le pouvoir politique représenté dans la pièce, cette réflexion vise à décrypter l'écriture dramatique ayant conduit à l'incarnation de la dictature totale comme un symbole de misanthropie. Ce sujet s'articulera autour de trois axes : pour une sémantique dynamique de la misanthropie, des déclinaisons de l'ubuesque et la construction du sens.

1. Pour une sémantique dynamique de la misanthropie

D'un point de vue diachronique, il s'agit, ici, de montrer ce qu'est la misanthropie pour ensuite dégager le sens qu'elle acquiert dans *La malice des hommes*. Le terme *misanthropie* est le fait de haïr l'humain. Le misanthrope devient l'individu qui a la haine de l'homme et qui s'en éloigne. Les réflexions philosophiques et littéraires, notamment occidentales signalent divers personnages ayant des caractéristiques du misanthrope.

Dans l'Antiquité grecque, Homère représente Bellérophon, le vainqueur de la Chimère sous les traits d'un héros « errant seul dans les déserts et évitant la rencontre des hommes » (P. Commelin, 1956, p. 338). Analysant ce personnage, Aristote le qualifie de misanthrope solitaire et mélancolique (A. Collognat-Barès, 2000, p. 223). Pour Platon, « la misanthropie résulte d'un excès de confiance donnée sans connaissance » (A. Collognat-Barès, 2000, p. 223). À partir de cette opinion, Socrate explique que la misanthropie relève de l'accumulation successive de désillusions.

Au théâtre, le thème de la misanthropie intéresse Ménandre, William Shakespeare et Molière avec respectivement les personnages de Cnémon, Timon d'Athènes et Alceste.

La comédie de l'auteur grec Ménandre, intitulée *Le Dyskolos* (A. Collognat-Barès, 2000, pp. 223-224) met en scène Cnémon, un paysan misanthrope grincheux qui refuse de marier sa fille. Dans le prologue de la pièce introduit par le dieu Pan, Cnémon apparaît comme un homme de biens dont la misanthropie prend sa source dans le caractère hargneux, dans l'humeur difficile.

Lucien de Samosate puis William Shakespeare s'inspirent, quant à eux, de l'histoire de Timon, un noble athénien ayant réellement existé pour en faire un archétype littéraire. Riche, Timon d'Athènes entretient ses relations d'amitié par sa générosité. Mais lorsque surviennent les difficultés qui l'obligent à emprunter de l'argent, aucun de ses prétendus amis ne consent à l'aider. Déçu, il quitte Athènes pour s'installer dans une caverne. Paradigme du misanthrope que cite Aristophane, la misanthropie de Timon vient de ses malheurs et de la trahison de ses amis (p.225). Dans des saynètes

intitulées *Dialogue des morts*, *Dialogue des dieux*, Lucien de Samosate¹¹⁹ recrée le personnage de Timon tout aussi critique contre les humains qu'à l'égard des dieux. S'estimant victime de l'injustice de Zeus qui tarde à châtier les hommes malicieux, Timon se sent trahi par ses amis ayant bénéficié de sa générosité et vit cloîtré dans une sorte de désert. *Timon d'Athènes*¹²⁰ de William Shakespeare est un drame composé de cinq actes, publié en 1607. Dans cette pièce, le dramaturge anglais fait également jouer l'histoire de Timon, un homme exemplaire entouré de flatteurs et de parasites dont la misanthropie naît de la désillusion. De tous ces auteurs, l'œuvre de Molière représente l'un des personnages du misanthrope ayant le plus marqué son époque et l'histoire littéraire. Comme le titre de la pièce l'indique, le protagoniste Alceste est un misanthrope. En quête de vérité et d'honnêteté, Alceste décide de se retirer dans le désert pour éviter la compagnie des hypocrites, des malhonnêtes.

Telle que présentée, la misanthropie est doublement caractérisée par le fait de haïr le monde et celui de fuir le monde. Cnémon, Timon et Alceste sont des hommes de qualité qui détestent la part hideuse de l'humain dont ils décident de se protéger en quittant la société.

Source de chaos, d'anéantissement et de néantisation, la haine est consubstantielle à la destruction. Analysant la haine du misanthrope de Molière, Jean Jacques Rousseau établit une nette différenciation entre la haine éprouvée par un homme de qualité et celle d'un malicieux :

On pourrait dire qu'il a joué dans Alceste, non la vertu, mais un véritable défaut, qui est la haine des hommes. À cela je répons qu'il n'est pas vrai qu'il ait donné cette haine à son personnage : il ne faut pas que ce nom de misanthrope en impose, comme si celui qui le porte était ennemi du genre humain. Une pareille haine ne serait pas un défaut, mais une dépravation de la nature et le plus grand de tous les vices [...] Le vrai misanthrope est un monstre. S'il pouvait exister, il ne ferait pas rire, il ferait horreur

(J. J. Rousseau, 1889, p. 151.).

¹¹⁹ Eugène Talbot (traduction), « Timon ou le Misanthrope », in *Œuvre complète de Lucien*, tome I, Paris, Hachette, 1912.

¹²⁰ Disponible sur, http://www.ebooksgratuits.com/pdf/shakespeare_timon.pdf, Consulté le, 21.04.2016.

La contradiction inhérente au personnage d'Alceste vient du fait que, malgré son aversion pour l'espèce humaine, il est éperdument amoureux d'une femme coquette, symbole de tout ce qu'il déteste et entretient des relations d'amitié avec Philinte, prototype de l'homme sociable. Le philosophe relève cette contradiction comme fondement de l'originalité du type créé par Molière mais insiste sur le fait que cet homme d'honneur, pourtant ridiculisé, ne peut être considéré comme un ennemi du genre humain.

Cette réflexion permet d'établir une jonction avec la valence misanthropique dans *La malice des hommes*. La pièce de Jean-Pierre Guingané représente Son excellence, un séminariste devenu putschiste par la force de l'amour pour une femme nommée Marguerite. Le dépit amoureux le pousse à s'engager dans l'armée et à ensuite prendre le pouvoir par la force. Mais ironie du sort, celle pour qui le coup d'État est réalisé, périt dans l'attaque, comme l'explique Fassano, le conseiller de Son Excellence :

Fassano. – Parmi les nombreux cadavres, vous reconnaissez celui de Marguerite. Vous rugissez, vous miaulez mais en silence. Depuis ce jour, on vous connaît cet air grave. (*Une pause*) Cet épisode de votre vie en a exclu les femmes : vous n'en avez plus jamais aimé.
(Premier tableau, scène III, p.37.).

La détestation de l'humain par Son Excellence a pour point d'ancrage la misogynie, « une forme spécialisée » (T. Ainseba, 2014, p. 24.) de la misanthropie. Elle a une double origine : la déception amoureuse et la disparition brutale de la femme aimée. Sauf qu'au lieu de fuir le monde, il tyrannise ses concitoyens en les soumettant aux pires brutalités. Aussi, d'abord catégorisée, sa haine prend-elle de l'ampleur pour s'étendre au genre humain dans sa totalité. En plus des femmes, ce putschiste va s'en prendre aux avortons, aux enfants, aux hommes puisqu'il prend plaisir à les assassiner, à les voir souffrir. C'est ce sentiment de haine et les assassinats dont il se rend coupable qui font de ce président, ancien séminariste, le monstre-misanthrope dont parle Rousseau. En conséquence et à la différence des autres misanthropes, ce sont ses proches comme Azar, Zakar, Massi, Georgette qui le craignent, le fuient ou le quittent.

Le misanthrope, objet de réflexion des philosophes et héros littéraire des dramaturges sus cités, est un homme vertueux qui déteste toute société tombée dans la dépravation et se met à l'écart du monde de la putréfaction. Cette détestation de l'humain à qui ce misanthrope reproche d'avoir pris le mauvais chemin le place dans une posture moraliste. Ce n'est pas tant que ce misanthrope hait l'humain, au contraire, il plaint l'humain. Sa misanthropie résulte des perversions de l'autre. C'est pour cette raison qu'il prend la décision de s'exclure en définitive de la société. Mais dans *La malice des hommes*, la misanthropie de Son excellence est la conséquence de ses propres actes, de ses propres déviations puisqu'il est à l'origine de la mort de Marguerite donc également responsable de ses propres malheurs. Il est misanthrope, certes, parce qu'il est déçu mais sa déception prend sa source dans ses propres contradictions. Ce qui signifie qu'il hait les humains pour ce qu'ils sont sans doute parce qu'il leur reproche et leur envie la vie qu'il a ôtée à Marguerite, d'où sans doute la signification de ce prologue qui met tout homme face à ses responsabilités. Dans *La malice des hommes*, il y a là, une évolution du sens, un glissement sémantique, une dérivation des manifestations de la misanthropie.

Quand on remonte aux sources, on comprend qu'on peut détester les humains pour ce qu'ils font et pour ce qu'ils sont. La misanthropie est une « pathologie des humeurs » selon l'expression reprise par Wolfgang Ietkau. Jean-Pierre Guingané qui présente son théâtre comme le lieu de la monstration de « la pathologie du jour » (J.-P. Guingané, 2008, p. 10.) structure sa fable dramatique autour de la dictature, une autre variante de la pathologie ; d'où le sens de ce rapprochement entre la dictature et la misanthropie dont l'ubuesque constitue une des expressions.

2. Des déclinaisons de l'ubuesque

Il y a une sorte de continuum entre l'ubuesque et la misanthropie dans le sens où l'un est la manifestation de l'autre. L'idée est de montrer la manière dont les caractéristiques de l'ubuesque se déploient dans le texte pour donner forme à la figure du misanthrope.

Présentant la pièce *Ubu-Roi* d'Alfred Jarry mise en scène par Lugné-Poe dans une perspective du théâtre symboliste, Alain Viala écrit :

Alfred Jarry [...] donne avec Ubu un de ces personnages dont le nom devient adjectif usuel, *ubuesque* : c'est qu'il offre une synthèse de la simplicité d'Aristophane, de la truculence de Rabelais et de la fantaisie de Shakespeare. Ubu apporte le rire et la satire : un gueux devenu roi fait régner la plus parfaite tyrannie, dans un délire mégalomane. C'est une figuration des totalitarismes.

(J. P. Vincent et al, 1977, p. 22).

Formé en référence au personnage principal du livre éponyme d'Alfred Jarry, *ubuesque* est donc un adjectif qui vient du nom Ubu et désigne un comique grotesque, démesuré et absurde. Le Père Ubu qui « massacre comme il mange »¹²¹ est un personnage monstrueux tant par son aspect physique que par sa démesure. Ubu évoque également Picrochole un autre personnage littéraire créé par Rabelais dans *Gargantua*¹²² et avec qui, il « partage la gigantesque volonté de puissance et la rage destructrice ». Comme Ubu, Son Excellence est un personnage extrêmement cruel dont la théâtralisation lève le voile sur des mœurs politiques surréalistes. C'est la dimension despotique, cynique, cruelle de ce personnage que ce point vise à explorer.

Alain Couprie distingue la « tyrannie d'exercice » de la « tyrannie d'usurpation ». L'un « englobe tous les abus de pouvoir d'un prince légitimement monté sur le trône » et l'autre, « l'accaparement du pouvoir par la force » (A. Couprie, 2001, p. 139). Son Excellence se situe dans le second cas. Il accède au pouvoir par le renversement d'un président qui n'est pas nommé dans le texte. Mais les conditions sanglantes de sa prise de pouvoir réorientent le cours de son histoire et deviennent source du tragique pour le peuple entier. Au lieu que le coup de force débouche sur un régime démocratique garantissant la liberté et le mieux-être, il engendre un pouvoir

¹²²Rabelais, www.fcsh.unl.pt/docentes/.../1532%20Gargantua_et_Pantagruell_Rabelais_français.pdf

totalitaire dont le but premier est d'humilier et d'embastiller les citoyens comme le montre la mise en scène burlesque proposée d'entrée de jeu par Jean-Pierre Guingané :

Grande salle vaste. Massi se tient à une distance respectable de Son Excellence. Dès les premiers moments ; le public devra comprendre que les rapports entre les deux personnages sont ceux de maître à esclave. Massi prosterné, front contre sol devant Son Excellence qui ne dit mot. Au bout de quelques secondes, Son Excellence tousse. C'est le signal : Massi peut parler. (Premier tableau, scène première, p. 17).

Cette didascalie plante le décor d'un pouvoir autocratique animalisant. Son Excellence est en présence de son collaborateur Massi qui revient d'une mission très importante. Massi n'est pas un employé de maison, encore moins un esclave au service du président. Le traitement qui lui est réservé est inadéquat. Il montre l'état de déliquescence de ce chef d'État indigne parce que capable de réduire un être humain, un commis de son État à un statut de quasi sous homme. Massi n'est pas un homme libre tout autant que le peuple gouverné par Son Excellence comme le prouve cette autre situation invraisemblable :

Azar. – Votre Excellence, tout à l'heure je vous ai demandé pardon ; j'étais sincère. Je préfère, si c'est ce que vous voulez, être tué dès maintenant. Il ne sera pas dit qu'Azar a trahi Son Excellence, dans le pays où il a trouvé la postérité. *Walai*, je ne peux pas.

Zakar, est déjà à quatre pattes. Il rampe vers les pieds de Son Excellence, s'y accroche et, en pleurant. – Je ne peux pas être opposant à mon oncle bien aimé. Je t'en supplie, trouve quelqu'un d'autre. Que dirais-je à ma mère ? (Deuxième tableau, scène première, p.47)

La dramatisation bouffonne de cette scène ne fait pas du tout rire. Elle est grotesque au sens où l'entend Peter Szondi. (J. P. Sarrazac, 2005, p. 104). Azar et Zakar ne sont pas là par hasard. Ils répondent à une convocation expresse de Son Excellence pour être des acteurs d'une parodie de

démocratie. Mais l'idée est si didigaesque¹²³ qu'ils se croient pris au piège d'une machination tragique. Ce jeu de scène plutôt pitoyable infantilise et ridiculise l'entourage soumis, humilié. Ce qui confère tout son sens à la figuration d'un personnage machiavélique dont la brutalité nie l'humain par son caractère cynique, haineux et cruel.

Jean-Pierre Guingané assimile Son Excellence à un monstre satanique, symbole de dirigeants dont l'unique programme de gouvernement est le meurtre d'opposants et de gens innocents. Georgette dont la mission ultime est d'exécuter Massi, collaborateur du président et accessoirement son époux, vient expliquer son refus d'obéir aux injonctions et apprend l'assassinat de son fils caché qu'elle croyait mort de rougeole. À son tour, et malgré les services rendus à Son Excellence, elle est tuée :

Son Excellence, *contrarié, mais faisant l'effort de ne pas le laisser paraître.*- Quoi ? Massi n'est pas encore mort ? (Deuxième tableau, scène II, p.53.) [...]

Georgette.- Je ne sais pas. Si j'avais tué Massi, il aurait été le troisième mari que j'envoyais chez ses ancêtres. Ajoute ceux que tu m'as fait séduire juste le temps de les tuer et ceux qui sont morts pour avoir commencé à se poser des questions sur nos méthodes et tu verras que tu dois être un de tes meilleurs bourreaux. (Deuxième tableau, scène II, p.54.) [...]

Son Excellence. - Ce jour-là, j'ai fait organiser, au palais ici, la cérémonie de remise de la légion d'honneur à Massi. J'ai voulu vous priver du plaisir de voir cet avorton que j'ai fait tuer. Personne, dans ce pays, ne peut échapper à ma sentence. (Deuxième tableau, scène II, p.64.).

Son Excellence. - Amen. Si d'espérer cela peut rendre ta mort plus supportable, pourquoi pas ? Merci tout de même, Georgette, pour ta contribution à mon œuvre. Je penserai à toi lors des prochaines décorations. Tu peux t'en aller. *Georgette s'en va et, après quelques pas, il la rappelle.*) Georgette, un dernier cadeau : je ferai annoncer partout que Massi et toi, êtes morts dans la même voiture. Tu vois que je suis gentil. Maintenant tu peux partir. (*Elle disparaît derrière*

¹²³ Terme signifiant invraisemblable, extraordinaire, impensable, dérivé du didiga, un art oratoire ivoirien dont s'est inspiré Bernard Zadi Zaourou pour créer une esthétique théâtrale originale.

les rideaux, on entend un coup de feu. Son Excellence, d'une voix forte).
Adieu, Georgette ! (Deuxième tableau, scène II, p.65.).

Son Excellence est un dirigeant sans conscience dont la misanthropie apparaît de façon graduelle au lecteur-spectateur pour se manifester plus brutalement dans ce dialogue avec Georgette. Il méprise les convenances et la morale et éprouve une profonde répulsion pour l'espèce humaine dont Massi et Georgette sont la métonymie. En effet, malgré la cruauté de l'homme, la loyauté de Massi obéit au sens du devoir accompli. De même, le dévouement de Georgette a pour origine l'amour. Ces deux personnages portent des valeurs qui ne font pas partie du fonctionnement de Son Excellence. Ce qui explique la détestation dont ils sont l'objet. En ce sens, la mort de ses collaborateurs peut se lire comme une victoire sur la malice des hommes. En particulier, Georgette symbolise la figure maternelle que Son Excellence n'a pas connue, mais également et surtout la femme qu'il n'a pas réussi ni à conquérir (Marguerite), ni à dompter. Or sans doute s'en est-il rendu compte Massi qui ne devrait être qu'un vulgaire cocu, finit par conquérir le cœur de Georgette. Leur existence contrarie Son Excellence et dévoile sa part hideuse.

Du prologue au dénouement, tout le texte de Jean-Pierre Guingané pue l'odeur du sang versé et des corps en putréfaction lisible à travers le champ lexical de la mort : « périt », « brulée », « cadavre », « enterrement », « guillotine », « exécutante », « cimetières », « corps », « caresse mortelles » etc. Tout en mettant à nu l'absurdité de son discours et de ses actes, le dramaturge explique comment, Son Excellence s'emploie à exterminer l'humain. *La malice des hommes* représente un personnage monstrueux dont les tribulations posent la question de l'être humain aux prises avec ses propres démons. Le dramaturge burkinabé procède à la dissection de l'homme de pouvoir symbolisé par Son Excellence afin de comprendre les motivations d'un individu dont le rôle est de veiller au bien-être et à la protection des populations et qui fait exactement le contraire de ce qu'il devrait faire. Pour y parvenir, il présente Son Excellence dans son intimité face à Georgette à la scène II du deuxième tableau et offre au lecteur-spectateur, sans doute l'une des scènes les plus poignantes qui étale non seulement la dimension cruelle de l'individu mais également celle de l'homme politique. Les répliques de

Georgette permettent de compiler les termes entrant dans la composition du champ lexical du diable. Elle le présente comme un être « satanique », « démoniaque », « monstre monstrueux », « incarnation de Lucifer ». L'allégorie du monstre résumée par Georgette rend compte de la rage destructrice d'un homme et d'un pouvoir incarnant les forces du mal, symbolisées par les trois hommes cagoulés dont la présence rappelle le pacte diabolique faustien représenté par Goethe (1963).

Avec la dramatisation de ces tueries Jean-Pierre Guingané révèle la négation de l'être humain à travers la misogynie, l'infanticide, l'homicide, éléments constitutifs de l'expression ubuesque de Son Excellence. La haine du chef de l'État envers les hommes nous apparaît comme déterminée à la fois par un processus de dérèglement et par sa constitution. Son Excellence était destinée à la prêtrise mais, il dévie pour être militaire et, en fin de compte, un dictateur sanguinaire. Rien ne le prédestinait à son inhumanité. Sa gloutonnerie du pouvoir est une gloutonnerie « humanonégativisante », c'est-à-dire qu'elle nie l'humain puisque tout dans le dire, le faire du président a pour but de tuer l'humain, qui qu'il soit. Pareil pouvoir liberticide et sanguinaire est un pouvoir ubuesque qui ne peut être possible que si l'on déteste l'Homme, si l'on a une aversion particulière pour l'espèce humaine. Dans cette Afrique post coloniale, le personnage de Son Excellence n'est pas atypique ; c'est même un prototype dont le destin tragique se confond souvent avec celui des peuples.

3. La construction du sens

À partir de la corrélation entre l'ubuesque et la misanthropie, l'objectif de cette partie est de montrer comment il y a une rémanence sociologique du texte. La sociocritique se veut une méthode ou une perspective d'analyse qui relie la création littéraire à la société. Elle interroge la société dans laquelle l'auteur vit pour comprendre son œuvre. Dans la mesure où le texte dit ses référents et ses conditions de production, le chef de file de l'école de Vincennes, Claude Duchet considère que dans chaque œuvre, il y a du social, c'est-à-dire que le texte lui-même est une émanation de la vie sociale :

Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. Dedans de l'œuvre et dedans du langage : la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte, à introduire dans une problématique de l'imaginaire. »

(C. Duchet, 1979, p. 4.).

Si le matériau premier de l'analyse sociocritique est le texte lui-même, Claude Duchet laisse sous-entendre que sa compréhension exige la maîtrise de son contexte de production. Son analyse a pour objectif de montrer la socialité du texte, de décrypter le rapport entre l'espace fictionnel et les structures sociales. Son approche a, en définitive, pour but de démontrer que le texte n'est nullement un espace neutre. La société offre des événements à l'artiste qui se les approprie pour élaborer son œuvre. En ce sens, la sociocritique traduit la mimésis du social dans le texte littéraire. Bien que certaines scènes rappellent des événements et des personnages historiques, l'œuvre littéraire n'est pas une reconstitution historique mais un élément de réflexion rendu possible par la littéralité du texte. C'est le sens qu'il faut donner à l'affirmation de B. Kotchy (1984, p. 86) et selon laquelle, l'analyse sociocritique « ne se contente pas de révéler la structure sociale telle qu'elle se présente dans les textes ; elle étudie aussi le fonctionnement des effets littéraires en rapport avec le contexte social ». Les indices sociétaux ne servent par conséquent que de toile de fond au discours créé par l'écrivain. Jean-Pierre Guingané reconnaît l'influence de la société sur son texte dramatique :

Cette pièce met aussi à nu les affrontements, les dominations, les révoltes et les acrobaties de toutes sortes par lesquels des hommes et des femmes cherchent à se fabriquer un petit carré de bonheur dans un monde d'enfer. En cela, elle se veut le reflet de notre existence commune (J.-P. Guingané, 2008).

D'un point de vue général, accédant au pouvoir par un coup de force ou pas, les présidents sont tous décrits comme des surdoués autour de qui, se

dégage une autorité naturelle et dont la naissance ou les actions politiques d'éclat se révèlent mythiques ou mystiques. Hommes de confiance ou amis personnels des présidents successifs des pays colonisateurs, la durée de leur règne oscille entre vingt et trente ans. Présidents-fondateurs ou cofondateurs de partis-États, hommes de défis et de courage, ils ont des emblèmes ou des totems chargés d'idéologies comme le bélier, le lion, le léopard. Déjouant de vrais faux coups d'État, ils se jouent de leurs adversaires politiques et ne comprennent pas que le peuple réclame sa part de richesse du pays. Autour d'eux gravitent des courtisans hommes ou femmes, affectés à des tâches de toutes sortes sur qui, en réalité, ils ont un pouvoir de vie ou de mort. La relation qu'ils entretiennent avec cette cour est à l'image des liens de soumission qu'ils ont avec le peuple. Tous les appareils de l'État, les richesses du pays sont regroupées entre les mains d'un noyau d'individus, proches parents, alliés ou amis qu'ils font et défont.

La malice des hommes est le reflet de ce microcosme socio-politique, d'où la tentation de rapprocher la société et son histoire du sociotexte de Jean-Pierre Guingané. Le président renversé n'est pas identifié, de même que son successeur que le dramaturge nomme Son Excellence, un nom commun qualifiant un personnage de premier plan. Le palais présidentiel, théâtre de toutes les décisions tragiques, n'a pas de situation géographique spécifique. Ce choix esthétique du camouflage autorise toutes les interprétations possibles de la pièce de Jean-Pierre Guingané à travers une analyse du contenu sémantique du discours des personnages et du décryptage des didascalies.

Si l'on tient compte des conditions de sa naissance, Son Excellence est un chef qui entretient un rapport mythique et mystique avec le pouvoir comme tous les pères des nations africaines. Relatif à sa propre histoire, voici un dialogue entre Son Excellence et son conseiller Fassano qui renvoie au hors texte de certains palais présidentiels :

Son Excellence.- De ma naissance à ma prise de pouvoir, mais en résumé.

Fassano.- Soit, (*Une pause.*) Avant que vos parents ne vous conçoivent, les étoiles et les devins avaient annoncé votre naissance proche : « Un grand naîtra dans ce monde et il transformera les

destins », ont-ils dit. (*Se tournant vers Son Excellence.*) C'était déjà vous.

Son Excellence.- C'est ça !

Fassano.- Trois mois avant votre naissance, un lion emporta votre père sans l'avoir même égratigné. On ne le trouvera jamais.

Son Excellence.- On ne pouvait le retrouver puisque le lion et lui ne faisaient qu'un.

Fassano.- Trois mois après votre naissance, une panthère pénétra dans votre case maternelle et vous emporta. Votre mère en mourut de chagrin. (Premier tableau, scène III, pp. 33-34.).

Depuis Soundiata Kéïta¹²⁴ en passant par Samory Touré¹²⁵, on leur tient tous ce discours prédictif structurant leurs actions politiques. Sous la forme de conte dit par le conteur principal, Fassano et son accompagnateur ou agent rythmique, Son Excellence, les références spatio-temporelles, l'évocation des parents et du totem familial contribuent au renforcement du pouvoir par la mythification du personnage mystique. À travers le totem Léopard dont il fait mention, c'est Son Excellence et Mobutu Sésé Séko qui se trouvent assimilés. Le mode de transmission de l'histoire de Son Excellence est assez habile par son intention caricaturale mais également par sa visée esthétique intergénérique. Houphouët Boigny dont la vie est entourée d'histoires similaires, racontait lui-même à la télévision nationale, lors de grandes rencontres, sa propre histoire. La construction du mythe est souvent combinée à une forme de déification de l'homme politique et pose les jalons d'une catégorisation de la société.

L'analyse sémiologique du texte dramatique tend à reconsidérer la notion de personnage. Tandis qu'Anne Ubersfeld (1996, pp. 89-112.) remet le personnage en question, François Rastier¹²⁶ considère qu'on peut s'en passer. Mais la pratique théâtrale fondée sur la représentation scénique avec l'expression des acteurs compromet selon Robert Abirached¹²⁷ la crise du

¹²⁴ Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1960.

¹²⁵ Yves Person, *Samori Touré, La renaissance de l'empire mandingue*, Dakar, Abidjan, Lomé, NEA, 1983.

¹²⁶ François Rastier, *Essais de sémiotique discursive*, Paris, Mame, 1974.

¹²⁷ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

personnage. Bien qu'ayant perdu des caractéristiques physiques, des repères sociaux dans le théâtre contemporain, le personnage demeure le « vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la mimesis » (J. P. Sarrazac (dirigé par), 2005, p. 150) dans certains théâtres dont celui de Jean-Pierre Guingané. « Être de papier » (A. Ubersfeld, 1996, p. 65) par définition c'est-à-dire être imaginaire, le personnage de théâtre est cependant créé à partir de l'observation des êtres humains en société. Ce qui explique que Jean-Pierre Guingané opère une sorte d'identification entre personnage fictif et personnage historique ou social. À partir d'une mise en perspective historique, le personnage de Son Excellence peut apparaître au lecteur-spectateur comme « le double fictionnel¹²⁸ » de divers chefs d'États africains de la postindépendance.

Centrées sur le personnage, les catégories sociales découlent du clivage entre divers groupes sociaux sur des bases politiques, sociologiques, etc. Médiatisées dans notre corpus, elles s'expriment dans la figuration du président et du peuple (intégrant les collaborateurs et les opposants au régime). Il se dégage donc de ce texte deux catégories sociales antagonistes : les dominants et les dominés qui s'apparentent dans les faits à une opposition entre l'État et le peuple ou encore entre Dieu et les hommes :

Son Excellence.- Vous n'ignorez pas que la Nation, c'est moi.

Massi.- C'est criminel de ne pas savoir que tout est vôtre sur cette terre !

Son Excellence, *Manifestement satisfait de cette réponse*.- Oui bien sûr.

Massi.- Vos ennemis n'ont eu que ce qu'ils ont mérité. On dit bien « l'armée de son Excellence », « le stade de son Excellence », « le mardi de Son Excellence » ?

Son Excellence.- Ce sont les mêmes qui parlaient de démocratie, de démocratie vraie et que sais-je encore. Ils avaient même l'outrecuidance de réclamer la création de partis politiques

¹²⁸ Diandué Bi Kacou Parfait, *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Amadou Kourouma*, Disponible sur, <https://books.google.ci/books?isbn=2924312221>, 2013, p. 166, Consulté le, 16.11.2017.

d'opposition dans ce pays où je suis Dieu. (Premier Tableau, scène première p. 19.).

Ces deux catégories se situent dans une double dimension opposée. L'une est transcendante, l'autre est à l'échelle de l'humain. Son Excellence se confond avec la nation et avec Dieu. En face, les répliques de Massi le confortent dans la haute idée qu'il se fait de lui-même. Ce qui confère au président son statut de Dieu, de maître du temps ayant le pouvoir de vie ou de mort sur ses concitoyens. Mobutu Sessé Séko que la télévision officielle, avant chaque édition du journal télévisé, montrait en train de sortir des nuages, donnait effectivement l'illusion d'un être transcendantal. Dans l'imaginaire collectif, ce président se confondait avec Dieu. Ce qui lui donnait tous les droits. Cette image captée par Jean-Pierre Guingané matérialise la figure déifiée du dictateur invincible et tout puissant contrôlant les événements de son temps.

Les faits sociaux qualifient les événements et phénomènes marquant la société du texte. C'est la mimesis de la société telle qu'elle transparait dans l'imaginaire de l'auteur qui s'inspire des itinéraires, des événements.

L'un des événements les plus marquants de la décennie 90, est le discours fondateur de la démocratie africaine moderne, tenu lors de la rencontre de La Baule entre le président de la république française et les présidents de plusieurs pays africains. En substance, François Mitterrand a livré un message exhortant les chefs d'États à s'engager résolument dans le processus inévitable de la démocratisation, moteur du développement durable. Si la Grand Rive peut être rapprochée de l'Occident colonialiste en raison de la présence de l'Ambassadeur, elle peut également l'être sur la base d'indices historiques et géographiques. La conférence, l'aide au développement, trouvent en effet un répondant dans la réalité politique des relations internationales. Jean-Pierre Guingané convoque ce tournant décisif de l'histoire de la France-Afrique qui ouvre à proprement parler la fable dramatique :

Massi.-La conférence à laquelle j'ai eu l'honneur de vous représenter avait pour objet le financement des micro-projets dans les pays de notre sous-région. À ma grande surprise, les débats ont

rapidement glissé sur les conditions de financement et nos partenaires ont exigé, que dis-je, ont imposé la démocratie multipartite comme condition de toute intervention. (Premier tableau, scène première p.20.).

Le lecteur-spectateur pourrait, sans grand mal, assimiler la conférence à laquelle Massi a assisté à la rencontre de La Baule. Le texte de Jean-Pierre Guingané fait référence à cet épisode déterminant, favorisé par la crise économique et celle des régimes de partis uniques africains. Il pose le problème de la démocratie et le refus des injonctions de la puissance tutélaire de la région francophone. Son Excellence s'illustre donc parfaitement dans la mise en place des échappatoires dont la création d'institutions et de partis politiques fictifs tels que théâtralisés à la scène première du deuxième tableau.

Dans les années 90, ce contexte de crises contraint la Côte d'Ivoire à mener une politique de rigueur budgétaire et fait appel à Alassane Ouattara pour porter le programme de stabilisation et de relance économique. Son arrivée sur la scène politique entraîne une crise institutionnelle due à la mauvaise humeur des héritiers potentiels au trône qui voient leur liste s'allonger. Les querelles et les intrigues politiques sont tricotées pour atteindre un point de non-retour avec le décès du président Houphouët Boigny. Le PDCI RDA se scinde en deux par la création du Rassemblement des Républicains qui aura plus tard Alassane Ouattara comme leader. La Côte d'Ivoire, havre de paix, entre dans une période d'hystérie collective *ivoiritaire* dont elle peine à sortir encore aujourd'hui. Jean-Pierre Guingané fait un clin d'œil ironique à cette période de la vie publique ivoirienne avec cette réplique de Son Excellence dans la séquence relative à la fabrication des partis politiques :

Son Excellence.- Azar, grand homme d'affaires, connu de tous les continents, à qui notre pays vient d'offrir, à la minute même, sa nationalité, sera le leader du Rassemblement de l'opulence républicaine.

Jean-Pierre Guingané croque la politique africaine et en particulier ivoirienne, si l'on se réfère à la dénomination du parti politique de Azar. On le voit, le refus de la démocratie accentue les clivages et exacerbe les conflits

dont la résolution devient le cheval de bataille de certains chefs d'État. Après Houphouët Boigny et son rôle de médiateur, Blaise Compaoré va s'illustrer en « dirigeant hors pair sur qui on pouvait compter aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur » (p. 38). Cette phrase concernant le personnage sorti de l'imagination de Jean-Pierre Guingané, pourrait très bien l'être pour l'ancien président Blaise Compaoré.

Cette stratégie d'écriture a également servi à présenter l'immigration et le terrorisme comme des moyens de pression sur l'Occident donneur de leçons. Dans l'imaginaire collectif, Mouammar Kadhafi est présenté comme la figure emblématique du terrorisme international à cause des attentats contre une discothèque Berlinoise en 1986, un avion au-dessus du village de Lockerbie en 1988 et le DC10 d'UTA au-dessus du Niger en 1989. Pour manifester son mécontentement par rapport à la démocratie qu'on lui impose, Son Excellence charge les hommes cagoulés d'une action « terroriste mais non violente » (p.70), juste pour effrayer les autorités de la Grande Rive. Parallèlement, Kadhafi a su contenir de nombreux migrants sub-sahariens tentés par la traversée pour rejoindre l'Europe. Jean-Pierre Guingané fait allusion à ces faits en dévoilant la manipulation qu'en fait Son Excellence. En effet, si le président se présente comme le rempart incontournable contre l'immigration de la « horde des miséreux » (p.30.) et l'invincible chef dont la capacité de nuisance est avérée, son refus de la démocratie sera toléré par « la coalition de la Grande Rive » p.25). Ce qui lui laisse les mains libres pour « dévorer (ses) proies » (p.38), « réquisitionner » (p.42) et « stériliser » (p.62), « écouler » « les armes » (p. 68) et les « carats » (p.69) et faire passer des assassinats pour des accidents de « voiture » (p. 64).

Par ce même procédé de correspondance entre fait social et fable dramatique, le dramaturge réécrit l'histoire des liens ambigus qu'entretiennent des épouses de collaborateurs et des présidents. Georgette est l'épouse de Massi mais également la maîtresse et le bras armé de Son Excellence. Ce type de situation peut rappeler la relation que Mobutu Sesé

Séko entretenait avec les femmes de ses collaborateurs dont celle de son ministre de l'information, Dominique Sakombi Inongo¹²⁹ :

Massi.- Vous êtes trop bon pour ma femme et moi, Excellence. Vous servir est un honneur pour nous. Notre seul vœu est de vous servir jusqu'à la fin de nos jours.

Son Excellence.- Montre que tu m'es fidèle en transmettant mot pour mot à Georgette ce que je viens de te dire. Je compte sur son savoir-faire de femme pour te remettre de tes fatigues. À bientôt, cher ami.

Ces paroles cyniques cachent mal le lien d'infidélité qui lie Georgette à Son Excellence. C'est en même temps un message codé destiné à la transmission et à la concrétisation du projet d'assassinat de Massi. La fiction recrée l'Histoire en jouant de la similitude des faits en la relevant d'une tension dramatique liée justement à l'exécution ou non du meurtre. Son Excellence procède par la même occasion, à la théorisation de la toute-puissance du chef avec la manipulation de la femme en quête d'amour. Il fait sienne la théorie de la femme objet, de la femme instrument :

Son Excellence.- Je n'ai aimé qu'une femme dans ma vie. Ce n'est pas toi, si cela peut te rassurer. Comme les autres, tu as été, pour moi, un objet, un moyen de conquête et d'extension de mon pouvoir. Rien que cela. J'ai voulu, dans ce pays, faire de l'utilisation des femmes, un art d'Opprimées elles-mêmes, elles aident à soumettre les autres. Bien gérées, elles élèvent leur progéniture dans le goût de la soumission et de la peur. Bien domptée, la femme est la meilleure surveillante de la liberté des autres. (Deuxième tableau, scène II, p.63.).

La complexité des rapports qu'entretiennent les femmes avec les présidents se trouvent résumée dans cette réplique. À partir d'associations féminines ou de ministères de la femme, tous les chefs d'État ont eu leur groupe de combattantes prêtes pour le sacrifice suprême. En théorisant la manipulation de la femme en ces termes crus, Son Excellence montre les vraies intentions des chefs d'État dans leur rapport avec celles-ci.

¹²⁹ Mobutu-3.wmv Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=EatRT9mOVes> Consulté le, 21.04.2016.

Jean-Pierre Guingané caricature la réalité de l’Afrique pour l’inscrire dans une fresque représentant des faits et des figures emblématiques des dictatures. Chaque dire, chaque faire de Son Excellence, métaphore de ces chefs, a pour seul but de trouver les moyens d’accroître sa domination et sa puissance destructrices. Ce qui relève de l’ubuesque et à la fois de la misanthropie car la « misanthropie est ce qui excède ou inverse les codes sociaux. » (A. Tayeb, 1999, p.39).

Conclusion

En définitive, cette analyse, centrée sur le personnage de Son Excellence dépeint par Jean-Pierre Guingané dans *La malice des hommes*, a montré comment le dramaturge opère une transformation fictionnelle de l’Histoire pour créer et animer la société fictive dans *La malice des hommes*. La figuration du personnage de Son Excellence dans sa dimension totalitaire, monarque, nourrit l’imaginaire du lecteur-spectateur africain habitué au contexte socio-politique dictatorial. À partir du microsisme burkinabé, il croque la société et les mœurs politiques de l’Afrique indépendante pour révéler que tous les banditismes d’État sont en réalité une forme de détestation de l’humain. La variation de sens de la misanthropie permet d’affirmer que Jean-Pierre Guingané distille un discours du dictateur dont le décryptage donne sans doute lieu à une lecture plurielle.

Références bibliographiques

ABIRACHED Robert, 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard.

AINSEBA Tayeb, 2014, *L’Homme est-il un animal politique ? Physique de la misanthropie, entre littérature et philosophie*, Paris, L’Harmattan.

COLLOGNAT-BARES Annie, 2000, *Molière Le Misanthrope*, Paris, Pocket.

COMMELIN Pierre, 2001, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1956.

COUPRIE Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Nathan/VUEF.

- DIANDUE Bi Kacou Parfait, 2013, *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Amadou Kourouma*, Disponible sur, <https://books.google.ci/books?isbn=2924312221>.
- DIEL Paul, 1966, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot.
- DUCHET Claude, 1979, « Positions et perspectives », *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan.
- ETTAYEB Nadia (présenté par), 1999, *Jarry, Ubu Roi*, Paris, Flammarion.
- GOETHE, 1963, *Faust*, Paris, Hatier.
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi / Découvertes du Burkina.
- JARRY Alfred, 1962, *Tout Ubu*, Paris, Librairie Générale Française.
- KOTCHY Barthélemy, 1984, « Méthodologie et Idéologie » in *Littérature et Méthodologie*, Abidjan, CEDA.
- LUKACS Georges, 1983, in *Magazine littéraire*, n°192.
- MÉDÉHOUEGNON Pierre, 2010, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours*, Jéricho-Cotonou, CAAREC Éditions.
- PERSON Yves, 1983, *Samori Touré, La renaissance de l'empire mandingue*, Dakar, Abidjan, Lomé, NEA.
- RASTIER François, 1974, *Essais de sémiotique discursive*, Paris, Mame.
- ROUSSEAU Jean Jacques, 1889, *Lettres à d'Alembert sur les spectacles*, Paris, Garnier Frères, Libraires Éditeurs.
- SARRAZAC Jean-Pierre (sous la direction de), 2005, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Dijon, Les Éditions Circé.
- SIDIBÉ Valy, 1999, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, Flah Sy Nani.
- TALBOT Eugène (traduction), 1912, « Timon ou le Misanthrope », *Œuvre complète de Lucien*, tome I, Paris, Hachette.
- TAMSIR NIANE Djibril, 1960, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Éditions Présence Africaine.

VIALA Alain (sous la direction de), 1997, *Le théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France.

VINCENT Jean-Pierre, SZONDI Peter et al, 1977, *Alceste et l'absolutisme Essais de dramaturgie sur le Misanthropie*, Paris, Éditions Galilée.

UBERSFELD Anne, 1996, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil.

UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions BELIN.

ZADI ZAOUROU Bottey, 200, *La guerre des femmes suivie de La Termitière*, Abidjan, NEI.

Mobutu-3.wmv

YouTube,

<https://www.youtube.com/watch?v=EatRT9mOVes> Consulté le, 16.11.2017.

www.fcsh.unl.pt/docentes/.../1532%20Gargantua_et_Pantagruel1_Rabela_is_francês.pdf, Consulté le, 21.04.2016.

http://www.ebooksgratuits.com/pdf/shakespeare_timon.pdf, Consulté le, 21.04.2016.

Le théâtre militant de Jean-Pierre Guingané, cas de *La malice des hommes* et de *Le cri de l'espoir*

Germain OUALLY
Université Norbert Zongo
Koudougou (Burkina Faso)
ouallyg@yahoo.fr

Dieudonné Y. LOUARI
Université Nazi Boni
Bobo-Dioulasso (Burkina Faso)
louaridieudonne@gmail.com

Résumé

Comme une prédication, les œuvres de Jean-Pierre Guingané produites depuis des décennies se trouvent aujourd'hui correspondre aux réalités sociales partout en Afrique et plus spécifiquement dans son pays le Burkina Faso. Cet homme de théâtre et des amphithéâtres, à travers ses œuvres, a joué sa partition pour une Afrique démocratique, en quête de gouvernance vertueuse, d'une bonne gouvernance. Cette étude fait une lecture du militantisme de l'homme aux multiples dimensions à travers deux de ses œuvres. Elle aborde en outre la contribution de l'action de ses œuvres à l'amélioration de la gouvernance politique africaine. L'esthétique du texte de ce dramaturge se définit dans un ton artistique sombre qui marque son engagement pour sa communauté. Ces œuvres participent à l'amélioration de la gouvernance politique, économique.

Mots-clés : Théâtre militant, gouvernance, engagement

Abstract

Like a preaching, the works of Jean-Pierre Guingané produced for decades now correspond to social realities everywhere in Africa and more specifically in his country Burkina Faso. This man of theater and amphitheaters, through his works, has played his part for a democratic Africa, in search of virtuous governance, of good governance. This study reads the multi-dimensional human activism through two of his works. It also discusses the contribution of the action of his works to improving African political governance. The aesthetic of this playwright's text is defined in a

dark artistic tone that marks his commitment to his community. These works help improve political and economic governance.

Keywords : Militant theater, governance, engagement

Introduction

De la période post indépendance en Afrique subsaharienne, on retient de la gouvernance politique qui va durer jusqu'aux années 1990, une gestion non vertueuse du pouvoir, empreinte de pratiques peu sociales par les hommes d'État d'alors. Par la suite soufflera un grand vent de démocratie imposé aux acteurs politiques, une démocratie « à la sauce africaine », sommes-nous tentés de dire, qui résiste contre vents et marées, au temps et à l'espace.

Des actions tendant à améliorer cette gouvernance en vue d'impulser le développement impose à ces pays, une nécessité de réflexion qui justifie la formation citoyenne comme principe directeur du processus de développement. C'est justement dans le cadre de cette formation qui se doit d'être intégrale que se situe la contribution de l'homme de culture, Maître des Arts dramatiques, qui se donne pour mission de dénoncer tout ce qui ne va pas afin de contribuer à l'amélioration de la vie de nos concitoyens, de dénoncer les erreurs où qu'elles soient. Il s'inscrit dans une démarche du « théâtre militant », concept qui comprend à la fois l'idée de combat, de foi qui inspire et nourrit ce combat. En ce sens, le théâtre militant est selon Olivier Neveux, celui qui prend parti et agit pour une cause (...). (Neveux, 2003).

Dans la perspective de mieux faire percevoir cette action de l'homme de théâtre, notre travail porte sur deux de ses œuvres à savoir *La malice des hommes* qui dépeint la situation d'une gestion calamiteuse du pouvoir d'un dictateur au manteau de démocrate et *Le cri de l'espoir* qui, au-delà du titre, est une marque d'espoir.

Dans une approche socio-sémiotique, il sera question pour nous dans un premier temps d'analyser le ton artistique et l'atmosphère que l'auteur utilise dans ces deux œuvres théâtrales, éditées respectivement en 2008 et en 1991. Aussi, comme le dit le sociologue Bourdieu : « L'artiste engagé est

censé être près du peuple en mêlant l'avant-garde esthétique à l'avant-garde de la militance politique... » (Bourdieu, 1991, p.32). Dans un second temps, nous aborderons la possible action de ces deux œuvres de Jean-Pierre Guingané l'artiste, sur l'amélioration de la gouvernance politique dans les États africains, d'une part, et sa contribution pour un développement endogène des pays africains, d'autre part. Il sied avant tout propos de revisiter le parcours de l'homme et le contenu de ses œuvres.

1. Jean-Pierre Guingané, l'homme et son œuvre

Homme aux multiples dimensions, Daogo Jean-Pierre Guingané est né à Garango, le 11 juillet 1947. Que l'on voit en lui l'intellectuel, l'éducateur, l'homme de culture ou le militant, il force l'admiration à tout point de vue. Titulaire d'un baccalauréat série A4, il opte pour une poursuite de ses études en Lettres modernes à l'Université de Ouagadougou, actuelle Université Joseph Ki-Zerbo, puis à Bordeaux III en France. Titulaire d'un doctorat de 3^e cycle en théâtreologie en 1977, il soutient une thèse de Doctorat d'État ès Sciences de l'Information et de la Communication, en Option Arts du Spectacle, dans la même Université dix ans plus tard, soit en 1987. Depuis 1974, l'enseignant émérite fit de l'éducation des jeunes, une profession voire une passion, lorsqu'on fait référence à son parcours professionnel. Trente-sept ans durant, il fit de l'éducation, une arme de lutte contre l'ignorance et le sous-développement tant en Afrique qu'en Europe.

1.1. L'engagement artistique de Jean-Pierre Guingané

L'éducateur Daogo Jean-Pierre Guingané opte pour la plume et la scène comme moyen d'expression et d'interaction avec son milieu. Si cette plume de dramaturge lui sert de canal de communication, elle lui fait assumer une fonction de dénonciation, d'éveil de conscience et de promotion de comportements positifs. Il utilise ainsi l'art pour éclairer, conseiller, guider, accompagner. Artiste engagé pour les uns, artiste du peuple pour les autres, l'artiste a marqué son temps. D'une part, les trois trophées obtenus au grand prix national des arts et des Lettres (GPNAL) lui ont valu le nom d'artiste du peuple et d'autre part, artiste engagé du fait du ton et des thématiques abordées dans ses œuvres. Au-delà de l'écriture, l'artiste Jean-Pierre

Guingané a été metteur en scène sur des plateaux théâtraux du Burkina Faso et du monde.

C'est à travers cet art que l'homme exprime son militantisme. Très engagé pour des causes politico-sociétales, Jean-Pierre Guingané se fait un soutien très actif à une cause, celle en particulier de l'instauration d'une bonne gouvernance politique et sociale, facteur de développement. C'est ce que lui reconnaîtra d'ailleurs Eugène Tiendrébéogo, dans sa thèse de doctorat unique soutenue à l'université Joseph Ki-Zerbo lorsqu'il écrit (2016, p. 66) :

« Indépendamment de ses diplômes, du fait de sa position sociale, il dispose d'une certaine autorité sur les autres et s'engage à la mettre à profit pour persuader, proposer, débattre, permettre à l'esprit critique de s'émanciper de certaines représentations sociales jugées erronées. C'est une autorité morale qui prend conscience de la responsabilité qui est la sienne pour sauver la société d'une mauvaise situation ».

1. 2. L'œuvre théâtrale comme arme de changement

Les œuvres de l'homme sont aussi éloquentes que ses actions. Nous en prenons juste pour exemple *Le fou*, et *La danseuse de l'eau* suivi de *Zigli l'enfant terrible*. *Le fou* est sa première œuvre écrite et se fait la voix des sans-voix. Il y dépeint deux couches sociales, l'une lettrée et l'autre, la plus importante, illettrée. Quant à la dernière œuvre éditée, elle comporte deux contes théâtralisés à travers lesquels l'auteur s'adonne à son exercice préféré, celui de mettre à nu les maux de la société, de sa société. *La danseuse de l'eau* se veut une invite à la pratique de la justice, tandis que *Zigli, l'enfant terrible*, a pour apothéose, la libération du peuple de la tyrannie du roi.

L'auteur compte à son actif une dizaine d'œuvres éditées et un nombre considérable de textes joués seulement sur scènes. Selon Eugène Tiendrébéogo, ces pièces ont été représentées par différentes troupes dont le Théâtre de la Fraternité, avec une mise scène de l'auteur et d'autres auteurs du Burkina Faso et d'ailleurs.

2. Le ton artistique et l'atmosphère des textes de Jean-Pierre Guingané

Des auteurs comme Joseph Ki-Zerbo, Sony Labou Tansi, Mongo Beti, pour ne citer que ceux-là, ont œuvré à dénoncer l'héritage colonial et la corruption des nouveaux dirigeants africains, chacun allant de sa vision. La désillusion de la lutte des indépendances est d'autant plus grande que la quête de la démocratie en Afrique, s'est faite le plus souvent en « lettres de sang » dans la majeure partie des États africains. Daogo Jean-Pierre Guingané pour sa part opte pour une écriture dramatique et l'animation des scènes théâtrales comme canal de communication et d'éducation.

2. 1. Le ton des œuvres

Jean-Pierre Guingané a donné à ses œuvres des qualités à la fois esthétiques et politiques. Cette qualité est marquée par un ton artistique dont il semble être seul à en détenir le secret. Nous définissons le ton comme l'attitude que l'auteur a vis-à-vis des personnages, des événements ou du sujet qu'il traite dans son récit. Il s'agit de la manière dont l'auteur s'exprime dans ses textes pour produire un effet sur le lecteur dans l'optique de traduire un message précis. Ses discours politiques, présentés avec cette technique d'écriture, font de lui un artiste militant engagé pour la cause de son milieu. Landowski définit le discours politique comme un discours qui, au-delà des "valeurs véhiculées", vise à "agir" et à "faire agir" en "modelant et, le plus souvent, en modifiant les relations entre les agents qu'il implique à titre de partenaires linguistiques". (Landowski, 1989, p.14)

L'auteur dans ses œuvres, utilise un ton solennel, c'est-à-dire emphatique, ou mélancolique. En effet, dans l'une comme dans l'autre des deux œuvres, le personnage principal porte le titre « Excellence ». Un titre honorifique qui ne laisse entrevoir aucunement la possibilité d'appeler l'homme par son nom à l'état civil, et lui permet d'incarner une ascendance sur le groupe. L'approche synonymique du terme nous donne en outre le titre de rusé, d'habile, de subtil. La ruse se définit comme le moyen que l'on emploie pour tromper, et l'auteur veut par l'utilisation excessive du titre

« Excellence » marquer son rejet de la gouvernance de Monsieur le président, une gouvernance faite de tromperies.

L'auteur utilise également des expressions très caractéristiques de la boulimie du pouvoir lorsqu'il écrit dans *La malice des hommes* : « Rien n'est grave tant que, moi, je suis dans ce fauteuil. Combien de fois devrais-je vous le répéter ? ». Une expression identique se retrouve dans *Le cri de l'espoir* : « On peut tout se permettre dans notre beau pays. Une seule exception : ne jamais se comparer au Guide ! Autant se suicider... ». Il revient incessamment sur des expressions comme « vous n'ignorez pas que la Nation, c'est moi » ; « L'armée de son Excellence » ; « Le stade de Son Excellence » ; « Le mardi de Son Excellence » pour marquer l'emprise du personnage sur le pouvoir et les hommes.

Il le confirme en présence de Azar, Zakar et Binta lorsqu'il s'adresse à Binta pour lui rappeler : « Je n'aime pas qu'on me tienne tête. Ce pays m'appartient, ne l'oublie jamais ». La voracité du pouvoir est dénoncée dans *Le cri de l'espoir* par les mêmes expressions. En effet, dans la scène 2 du premier tableau, le ministre fait scander à la foule : « Parti unique, Président de la république, Président du conseil des ministres, Ministre de la défense et de la sécurité intérieure, Ministre des finances ». L'auteur par ces passages, dénonce une patrimonialisation du pouvoir d'État dans les pays africains et manifeste son entrain pour la démocratie en refusant les multiples tentatives d'offre de reconquête du pouvoir par ses prétendus alliés. Il va au-delà du refus et marque son adhésion au nouveau mouvement victorieux des élections comme pour joindre l'acte à la parole : « Dites à Monsieur l'Ambassadeur qu'il arrive au lion et à la panthère d'être fatigués et de vouloir se reposer. Dans ce cas, ils n'ont besoin ni d'assistance ni de secours » (Guingané, 2008, p. 91).

Comme cela a été confirmé par l'auteur lui-même dans la note d'écriture : « *La malice des hommes* cherche à éclairer le fonctionnement d'un de ces champignons qui, après avoir causé beaucoup de tort à ses concitoyens, découvre qu'il n'est qu'un maillon insignifiant d'un réseau dont l'ambition est de contrôler le monde et qui peut, à tout moment, le sacrifier à

ses intérêts. Drame personnel dont on pourrait s’amuser si notre sort n’en était pas l’enjeu ». (Guingané, 2008, p.11).

2.2. L’atmosphère des textes

Le choix du théâtre comme moyen d’expression peut aller au-delà de la passion qu’a l’homme pour cet art et se définir par la nature des messages mais aussi et surtout la nature du public cible. Ce public, son public, est constitué d’une population en grande partie analphabète. À travers la description, la chronologie des événements et le choix des mots et expressions, l’auteur crée un climat favorable permettant de mieux percevoir la mauvaise gestion du pouvoir d’État. C’est dans cette même dynamique que s’inscrit son option pour le Théâtre-débat, un théâtre d’intervention sociale qui dans sa représentation met en bonne place la rétroaction au bénéfice des populations urbaines et rurales.

Les deux œuvres *La malice des hommes* et *Le cri de l’espoir* présentent les questions de mal gouvernance dans la société à laquelle appartient l’auteur, que ce soit de façon spécifique au Burkina Faso ou élargie à l’Afrique. Par les fonctions critique, morale et pédagogique, elles dénoncent des travers humains, mais toutefois, aboutissent à un dénouement moral satisfaisant et heureux, malgré les situations tristes qui marquent la fin de leur histoire.

Et le prologue de *La malice des hommes* nous plonge dans la partition que veut jouer l’artiste. En effet, si le bœuf et le cheval refusent de se rabaisser jusqu’à se mêler des querelles de reptiles, ils finissent par assister à la joie indescriptible d’une bande d’enfants, à qui, leur mort serait objet de fête. Il marque ainsi la volonté de l’homme de participer à l’instauration d’une société de paix. Le devoir de regard sur les pans négatifs de la société s’impose à lui, même si de prime abord, on pourrait dire : « la politique aux politiciens ». Aussi, l’écrivain, poète et dramaturge Bernard B. Dadié, dans la préface de *Le cri de l’espoir* affirme sans conteste que « l’espoir, c’est avoir réussi à expulser la graine qui portera fruit aujourd’hui ou demain ». (Guingané, 1990, p. 6).

Il convient de comprendre que cette œuvre répond parfaitement au titre qui lui est attribué. Un cri qui transforme et transformera l'homme dans sa boulimie du pouvoir, son germe de vecteur d'injustice et d'abus de toute sorte. « La littérature vous jette dans la bataille ; écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé ». (Sartre,1948, p. 82).

La gestion autocratique du pouvoir, l'exécution d'opposants politiques, la mainmise de l'Occident dans toutes les actions des dirigeants, l'instauration d'une démocratie de façade sont autant de problèmes que pose l'auteur Jean-Pierre Guingané. Il le fait en effet avec un ton artistique qui nous met dans l'univers du pouvoir démagogue, le tout peint de « solennité ». Le ton artistique peut se définir comme l'attitude que l'auteur d'une œuvre littéraire a vis-à-vis des personnages, des événements ou du sujet qu'il traite dans son récit.

Nous n'allons pas dans notre analyse séparer les tons artistiques de l'atmosphère du texte. Simplement par le fait que les deux notions sont souvent liées et de distinction difficile. Ils constituent pour nous les instants où s'édictent les valeurs que l'auteur veut promouvoir à travers l'annonce des contre-valeurs. L'atmosphère correspond à un climat et à la façon dont les lieux sont décrits, elle naît grâce à la réaction du lecteur face au ton de l'œuvre. L'atmosphère et le ton ont pour point commun de dépeindre la capacité de l'auteur à susciter une émotion chez le lecteur. L'auteur utilise ces deux éléments de son texte à la fois comme objets pouvant faire sens et produire des changements. C'est d'ailleurs ce que confirme A. Semprini (1995, p.23) lorsqu'il affirme que :

La capacité de l'objet est à la fois de produire de la signification et d'opérer des transformations dans les rapports entre les acteurs sociaux et entre les acteurs et le « contexte ». L'objet peut être conceptualisé comme une manifestation textuelle, ouvrant le champ à des interrogations cruciales.

L'élément qui dépeint l'atmosphère dans l'œuvre *La malice des hommes* reste bien entendu, le luxe et l'étendue d'une salle qui laisse entrevoir l'aisance du personnage principal, son Excellence, qui contraste avec la simplicité de la vie au village, faite de respect mutuel et de joie de vivre qu'évoque le tableau II de l'œuvre *Le cri de l'espoir*. En effet, dès la première scène du premier tableau de *La malice des hommes*, se présente une grande salle où visiblement se tiennent deux personnages dont les rapports sont ceux de maître à esclave. Son Excellence se tient face à Massi, son collaborateur, prosterné, front contre sol. Une atmosphère qui laisse apparaître une relation conflictuelle d'un dirigeant qui impose son diktat.

La même situation se constate à la première scène du deuxième tableau, toujours dans la même grande salle : une autre posture qui nous reconforte dans cette idée. Zakar, chef de parti politique, est à quatre pattes. « Il rampe vers les pieds de Son Excellence, s'y accroche et, en pleurant, s'adresse à lui ». Le climat dévoile une atmosphère de soumission absolue à un chef qui manifestement incarne une crainte générale.

D'une vie citadine au palais faite de méchanceté, d'hypocrisie, de mépris de l'être humain, s'oppose une vie au village, elle, faite d'amour, de respect mutuel et de la personne âgée. Abordant l'atmosphère de la vie au village, l'auteur ne peut cacher son amour pour les bonnes relations humaines. Il crée un amour filial entre le gendre et la belle-mère, une complicité entre le mari et la femme et la plaisanterie entre l'oncle et la mère.

La dernière scène du dernier tableau de *La malice des hommes* se passe dans une salle dont la seule caractéristique énoncée reste la semi-obscurité. Son Excellence, assis à côté de son conseiller Fassano, côte-à-côte, sur un divan. D'une part, la posture de supériorité se mue en allure d'égalité ou de complicité. Son Excellence partageant le même divan que son conseiller, avec qui, il écoute les résultats des élections qu'il sait perdues d'avance. D'autre part, la scène se déroule dans un espace peu éclairé, aux allures de déchéance, de défaite. L'auteur décrit une salle non pas semi-éclairée mais plutôt semi-obscur. La dégradation du décor majestueux et la

présentation d'un pouvoir en perte d'aura s'annonce. La métamorphose de l'homme s'en opère au même titre.

La scène s'achève après un coup de feu tiré d'une arme des mains de Son Excellence, arme reçue de son conseiller. « Son Excellence s'affale de tout son long ». L'auteur Jean-Pierre Guingané utilise cette scène pour présenter une atmosphère de fin malheureuse du dictateur qui n'a pas su opérer le choix pour une alternance au pouvoir, mais aussi le refus d'une défaite qui pourtant n'est que le revers de la réussite et dont elle est fortement liée.

3. Contribution des œuvres à l'amélioration de la gouvernance politique africaine

Le théâtre depuis Eschyle, Sophocle, Euripide reste un outil de réflexion du citoyen sur la politique avec une fonction pédagogique. Hannah Arendt ne disait-elle pas à juste titre que le théâtre incarnait « l'art politique par excellence » ? L'engagement littéraire et artistique de Jean-Pierre Guingané se veut également une contribution à l'amélioration de la gouvernance politique dans les États africains d'une part et une contribution pour un développement endogène des pays africains d'autre part.

3.1. Théâtre de Jean-Pierre Guingané et amélioration de la gouvernance politique

La bonne gouvernance dans les pays en développement désigne la capacité des gouvernements à mettre en œuvre une gestion efficace, efficiente et ouverte des entreprises publiques afin de soutenir le développement durable. Notre corpus aborde le sujet sous deux aspects : la dénonciation de la gabegie et la pseudo démocratie.

Dans son rôle de dénonciateur, l'auteur de *Le cri de l'espoir* au niveau du troisième tableau réunit des objets qui renvoient à la mauvaise gestion de la cité. En effet, un entretien sur un scénario de film tourne en un procès sur le militantisme, le parti unique et les mouvements clandestins. Dans *La malice des hommes*, il dépeint une dictature qui empoisonne la vie d'une nation entière.

Pour ce qui concerne la pseudo démocratie, l'auteur dans *La malice des hommes* en fait un entretien familial au palais présidentiel de son Excellence qui commence ainsi : « Le moment est venu d'associer la famille à la gestion du pays. J'ai décidé de vous réquisitionner, tous les deux parce que les intérêts de la famille et du pays l'exigent ». Il présente ainsi la confusion entre les intérêts individuels et ceux de la nation comme une gangrène de la gouvernance politique de nos États. Son interpellation se lit à travers les valeurs prônées dans l'œuvre. Entre autres, la femme comme artisanne de la cohésion et de la paix, les ancêtres comme intermédiaires. Et l'auteur termine ainsi avec les paroles de son Excellence : « Un conseil : gare à celui d'entre vous qui voudra penser par lui-même ! Soyez sages et raisonnables et nous serons un modèle de démocratisation. »

Comme une sorte d'épilogue aux maux qui minent la gestion du pouvoir d'État en Afrique, Jean-Pierre Guingané présente la fin douloureuse des personnages principaux des deux œuvres comme une forme de suggestion quant à la démarche à éviter dans la gestion du pouvoir d'État. Son Excellence se suicide parce qu'il réalise que l'impérialisme colonial l'utilise comme un valet local pour dominer et exploiter son peuple.

3.2. Contribution du théâtre au développement endogène

Rappelons que le théâtre d'intervention sociale de Jean-Pierre Guingané vise à modifier les actions de l'individu, mais aussi les contextes dans lesquels celui-ci évolue. Ainsi, dans les œuvres étudiées, l'auteur présente la mission de l'artiste comme une contribution au développement. Dans *Le cri de l'espoir*, il l'énonce en ces termes : « L'artiste engagé doit avoir toujours présent à l'esprit, l'intérêt du plus grand nombre. Dans notre situation, la mission que je me donne, c'est d'amener tous les citoyens à réfléchir au problème du développement de notre pays ». Il défend le développement avec des éléments qui renvoient à des valeurs à cultiver : la faim, la soif, les hôpitaux et les dispensaires sans médicaments, les problèmes de logement, d'instruction des enfants. Dans *La malice des hommes*, la dernière scène se déroule dans une semi-obscurité synonyme d'échec de la dictature et de la fin des aventures de Son Excellence.

Jean-Pierre Guingané bâtit son œuvre théâtrale sur la fonction sociale de cet art. En effet, il présente ses œuvres comme permettant à l'homme de se regarder et de faire son bilan. Dans les œuvres que nous étudions, l'auteur utilise l'écriture théâtrale comme source de transformation sociale et politique. Il développe la technique du théâtre de l'opprimé ; une pratique qui s'intéresse à l'oppression des individus dans une perspective de changement social.

Ainsi, dans les premiers tableaux desdites œuvres, il use de la dénonciation comme moyen de lutte contre l'oppression et la misère du peuple. En effet, les premiers tableaux s'ouvrent chacun avec de « grandes salles » et une haute personnalité. Son Excellence qui règne dans la salle d'audience et le directeur du protocole d'État qui prépare l'auditoire à la conférence de monsieur le Ministre. Il joue sur la satire du luxe et les rapports de domination dans ces deux cas pour dénoncer les droits à la dignité humaine qui sont ici bafoués. Il présente ainsi la solidarité comme valeur sur laquelle reposent ces droits. Des expressions telles « Vous n'ignorez pas que la Nation, c'est moi » ou encore « Ah ! mon cher Doglo ! On peut tout se permettre dans notre beau pays. Une seule exception : ne jamais se comparer au Guide ! Autant se suicider... ».

Pour la dénonciation de la misère, Guingané fait appel à la distanciation ou le phénomène de la poétique qui lui permet de déléguer les pouvoirs du spectateur/lecteur au personnage tout en continuant à penser à son propre compte. Ainsi, il redonne la liberté intellectuelle au lecteur en éveillant son esprit critique et en lui permettant de voir la réalité comme la résultante d'une construction sociale. Dans cette dynamique, il oppose dans les mêmes tableaux le trône de son Excellence à la case d'une femme d'âge mur avec les deuxièmes scènes. Dans *La malice des hommes*, l'auteur présente la méthode forte de Son Excellence ou l'oppression du peuple comme ayant pour but de « contenir la horde des miséreux » avant de s'interroger : mes concitoyens se seraient-ils enrichis à mon insu ? Dans *Le cri de l'espoir*, il semble apporter une réponse avec les objets et les valeurs de la deuxième scène. Elle s'ouvre ainsi : « Nous sommes au village. Devant une case, une femme d'âge mûr travaille à tresser un van. » Là, la misère

s'exprime en termes de valeurs et d'objets qui présentent dans toute sa nudité la réalité quotidienne du peuple. De la case en passant par le tabouret comme unique siège, les enfants comme valeurs sociales et la sècheresse avec ses corollaires de souffrances et de morts, Jean-Pierre Guingané interpelle pour un changement social qui redonne place à la famille, à l'expression de la liberté, gage d'un développement harmonieux.

Conclusion

Jean-Pierre Guingané utilise le ton artistique et l'atmosphère des textes pour apporter sa contribution au changement. Dans les deux œuvres étudiées, le ton est solennel par le décor et les personnages et son message se veut le même. Il interpelle l'intellectuel à occuper sa place réelle dans le processus de développement endogène et encense la mission de l'artiste qui consiste à amener les citoyens à réfléchir aux questions de développement.

Sa contribution à la bonne gouvernance apparaît sous forme de dénonciation de la gabegie, de la misère, de la boulimie du pouvoir et il voit en l'intellectuel et l'artiste des perspectives de changement positifs. Sa vie dans les amphithéâtres et sur les scènes en est une bonne illustration et la preuve de sa grande foi en une Afrique prospère et en phase avec ses réalités.

Références bibliographiques

BARTHES Roland, 1972, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, « Points Littératures ».

BOUJU Emmanuel, 2005, *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. "interférences".

BOURDIEU Pierre, 1971, *Le champ littéraire. Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi/Découvertes du Burkina.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1991, *Le cri de l'espoir*, Éditions du Théâtre de la Fraternité.

GREIMAS Algirdas Julien, 1973, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », *Langages*, Volume 8 Numéro 3, pp. 13-35.

LANDOWSKI Éric, 1989, *La société réfléchie-Essais de socio sémiotique*, Paris, Seuil.

LANDOWSKI Éric, 2010, « Une sémiotique à refaire ? » Communication, colloque Sémiotique : *le sens, le sensible, le réel*, Abbaye de Royaumont, 11-13 juin.

SARTRE Jean-Paul, 1948, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard.

SEMPRINI Andréa, 1995, *De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris Éditions L'Harmattan.

La figure de l'étranger dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané

Eugène TIENDRÉBÉOGO
Université Joseph Ki-Zerbo
Ouagadougou (Burkina Faso)
eugtiend@yahoo.fr

Résumé

Avec les problèmes économiques de toutes sortes, certains gouvernants ne savent plus quoi proposer devant la grogne sociale. Comme par une sorte de repli, on perçoit l'étranger comme celui par qui tous les problèmes sont arrivés. La Figure de l'étranger dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané s'attache à montrer une autre image de l'étranger à travers ses pièces *Les Lignes de la main*, *La Savane en transe*, *La Danseuse de l'eau* et *Étranges étrangers*. Qu'est-ce que la xénophobie ? Comment certains personnages des pièces se comportent-ils face à l'étranger ? Quel est le nouveau regard que propose Guingané ?

Mots-clés : théâtre, étranger, altérité, découverte, richesse culturelle

Abstract

With economic problems of all kind, some governments don't know what to propose to face social revolts. As in a kind of withdrawal; the foreigner is seen as the one by whom all problems occurred. *La Figure de l'étranger dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané* shows another image of the foreigner in his plays such as *Les Lignes de la main* ; *La Savane en transe* ; *La Danseuse de l'eau* and *Étranges étrangers*. What is xenophobia? How do some characters in the plays behave in front of a foreigner? What new look does Guingané propose?

Keywords: Theater- foreigner-otherness- discovery- riches- culture

Introduction

Des problèmes de tous ordres assaillent les gouvernants en ce vingt-et-unième siècle. La crise de l'emploi, les problèmes économiques multiples, la question foncière assombrissent l'horizon et troublent la vue. Les stratégies, les programmes ou les politiques proposés ne soutiennent pas les espoirs escomptés. Dans beaucoup de pays, comme par une sorte de repli, on perçoit l'étranger comme celui par qui tous les problèmes sont arrivés. En France, l'ancien président français Nicolas Sarkozy avait prôné le concept d'« émigration choisie » en lieu et place de « l'émigration subie ». La raison en est simple : « on ne peut pas accueillir toute la misère du monde. » Dans *Les Soleils des indépendances* de Ahmadou Kourouma, devant la réussite des étrangers à la Côte des Ébènes, comme excédé, le personnage Sery, finit par lâcher : « l'Afrique connaîtrait la paix quand chaque nègre resterait chez lui » (Kourouma, 1968, p. 88). L'ex-président américain Donald Trump promet la construction d'un mur à la frontière américano-mexicaine. D'ailleurs, une semaine après son investiture, il a signé un premier décret controversé pour « protéger la nation contre l'entrée de terroristes étrangers aux États-Unis ». C'est un texte qui prévoit la suspension, pendant quatre mois, du programme américain d'admission des réfugiés et le gel, pendant trois mois, de l'entrée de ressortissants en provenance de sept pays musulmans que sont l'Irak, l'Iran, la Libye, la Somalie, le Soudan, la Syrie et le Yémen. Comme nous pouvons le remarquer, l'étranger fait peur et cela est loin d'être le propre de l'Afrique.

Ainsi, l'objet du présent article est de montrer que certaines œuvres du dramaturge burkinabè Jean-Pierre Guingané présentent une autre figure de l'étranger. L'espace fictionnel et métaphorique des pièces théâtrales proposent un autre regard à son égard. C'est ce que nous tenterons de découvrir à travers ce thème : La Figure de l'étranger dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané. Pour mieux le percevoir, nous proposons le corpus suivant :

- *La Savane en transe*
- *La Danseuse de l'eau*
- *Étranges étrangers*

- *Les Lignes de la main*

Dans cette étude, il s'agira de traduire concrètement la problématique de la découverte de l'autre chez Jean-Pierre Guingané. Aussi, avons-nous choisi de nous adosser à la sociocritique qui se propose, selon Pierre Barbéris, « d'expliquer la littérature et le fait littéraire par les sociétés qui les produisent, et qui les reçoivent et consomment. » (Barbéris, 1999, p.121) Après la définition de la xénophobie, nous verrons comment l'image de l'étranger apparaît dans ce corpus et quel est le regard que propose Guingané.

1. Quelle est la figure de l'étranger dans les œuvres de Jean-Pierre Guingané ?

1.1. Définition de la xénophobie

Sur le plan étymologique, le mot xénophobie est issu de deux racines grecques à savoir « xeno » qui signifie « étranger » et « phobos » qui veut dire « peur ». Ainsi la xénophobie se définit-elle comme la peur, l'hostilité à tout ce qui est étranger. Elle est essentiellement la haine à leur égard soutenue par la répulsion, le repli sur sa propre culture, sa propre religion, sa propre identité. Dans *La trahison des clercs*, Julien Benda ironise : « un autre trait du caractère que prend le patriotisme chez le clerc moderne : la xénophobie. La haine de l'homme pour l'“homme du dehors” (...), sa proscription, son mépris pour ce qui n'est pas de chez lui » (Benda, 1946, p. 169).

Cela se traduit dans les discours et les actes individuels ou collectifs. L'étranger devient une menace, un risque, un problème sinon le problème. C'est une discrimination fondée sur des préjugés ethniques, historiques, culturels et religieux. De plus en plus, le préjugé économique est en passe de devenir un ressort important de l'expression xénophobique. En effet, les étrangers deviennent des concurrents pour des emplois de plus en plus rares.

On peut être étranger dans sa propre famille si celle-ci vous rejette ou vice-versa. C'est le cas du Renégat dans le poème de David Diop tiré de *Coups de pilon*. Tout lui est étranger et le poète fait remarquer :

Le soleil de ton pays n'est plus qu'une ombre
Sur ton front serein de civilisé
Et la case de ta grand-mère

Fait rougir un visage blanchi par les années d'humiliation et de Mea Culpa. (Diop, 1956, p. 25).

Avec la déculturation, on perd l'identité culturelle et, rejeté par les siens, on devient un étranger à leurs yeux. La société rejette ceux qui foulent aux pieds ce que l'on considère comme des valeurs. C'est cette situation qui est arrivée à Meursault, le personnage principal de *L'Étranger* d'Albert Camus. À la mort de sa mère, il n'a éprouvé aucune tristesse. Il s'est mis en marge des règles qui veulent que l'on pleure au moins la mort d'une personne, en l'occurrence sa mère. Le lendemain de l'enterrement, il est allé à la plage. De plus, on lui demande d'avouer son crime quand il a tiré une balle sur un arabe qui le menace avec un couteau. Sur le corps sans vie, Meursault tire quatre coups de revolver. Au tribunal, il avoue n'éprouver aucun regret devant ce crime. C'est un comportement étrange que la société est loin de comprendre.

De nos jours, le terme étranger est apparu comme une étiquette que l'on colle à un groupe d'individus au même titre que Juif, Nègre ou Arabe que l'on marginalise et qui subit toutes formes de violences. Perçu comme une tare sociale, ce repli identitaire a préoccupé Guingané et il l'a traduit dans sa dramaturgie en dénonçant les ressorts xénophobes de l'homme qui a souvent mis toute la savane africaine en transe en traçant et en épaississant les frontières, en déchirant les familles. Sa pièce théâtrale intitulée *Étranges étrangers* est un plaidoyer. Ce monde fictionnel est la métaphore d'une Afrique qui rejette et catégorise ses enfants. Le personnage Sassou ironise :

Il y a tellement de sortes d'étrangers que même les agents chargés de les classer ont du mal à le faire. Il y a, bien sûr, les grandes catégories : ceux dont la couleur de peau diffère de celle des gens d'ici, ceux dont la texture des cheveux est différente, ceux dont le parler n'a pas réussi à prendre l'accent local, ceux qui sont trop petits ou trop grands par rapport à la taille considérée comme normale, ceux dont le nez est jugé trop long ou les narines pas assez ouvertes, ceux dont la largeur ou la longueur du menton n'est pas conforme, ceux dont les pieds sont trop grands ou trop petits, ceux dont... il y en a tellement ! (p. 9)

1.2. L'étranger dans *Les Lignes de la main*

Le cri strident de ce dramaturge contre le rejet de l'autre retentit dans *Les Lignes de la main* avec la tragédie des Totobis et des Tatabis. Il est vrai que cette pièce parle plus de la guerre fratricide entre ces deux peuples frères que de la xénophobie proprement dite. Il s'agit de deux peuples frères que le colon a finis par diviser par le jeu des intérêts. Mais c'est sans doute parce que ces peuples, les Totos et les Tatas, sont devenus des étrangers les uns par rapport aux autres que cette méfiance et ce rejet sont nés. Il a fallu que la méconnaissance s'installât pour que la poupée gonflable et les bonbons du colon puissent frayer un passage entre les cœurs. Les passerelles qui existaient entre ces deux tribus liées par « le pacte sacré, de paix, de solidarité, d'amitié, de fraternité qui, depuis la nuit des temps » (p. 66) se sont obstrués. Le ciment qui faisait que la culture de l'un était une source d'enrichissement pour l'autre a été brisé.

1.3. L'étranger dans *La Savane en transe*

L'écho de la voix de Jean-Pierre Guingané est fortement répercuté dans *La Savane en transe* avec la peinture de l'homme vicieux et peu sociable. Dans son voyage à la recherche de l'Homme, Watila découvre la xénophobie. C'était la première fois qu'il voyait ce comportement de l'homme. Le conteur nous apprend :

À peine Watila avait-il eu le temps de s'abriter derrière un gros arbre qu'il vit deux personnes malmenant une troisième. La première personne interroge :

On le pend ou on l'amène au chef ?

La Seconde : Notre chef avait dit de tuer tout étranger qu'on prendrait sur notre territoire. [...]

Le Supplicié : Qu'ai-je fait donc ?

La Première : Être un étranger est un crime chez nous. (p. 25)

Watila a soif de l'ouverture. Il veut entrer en relation avec le personnage mythique qu'est l'homme et aller au-delà des préjugés pour

toucher du doigt sa vraie nature. Il vient de voir, dans tous ses états, celui qui repousse tous ceux qui ne sont pas comme lui. Dans ce pays, le simple fait d'être étranger suffit pour attirer la haine du chef et des habitants. C'est chez l'homme qu'un tel comportement a été observé. Dans l'œuvre, le lion, la panthère, le boa se montrent suffisamment solidaires.

La situation d'étranger a des contraintes et rares sont ceux qui les affrontent avec gaieté de cœur. C'est toujours une contingence qui laisse peu de choix. Comme le soutient le philosophe pacifiste Simone Weil, « Aimer un étranger, comme soi-même, implique comme contrepartie : s'aimer soi-même comme un étranger », (Weil, 1988, p. 74). Il y a un autre comportement qui rend la xénophobie plus dramatique. Comme des scarifications, on ne perd jamais le statut d'étranger. On l'est à vie et pire, on le transmet de génération en génération comme un ADN. Quel que soit le nombre d'années que l'on passe dans un pays, la moindre situation conflictuelle suffit pour vous rappeler que vous n'êtes pas chez vous. Ces hommes venus d'ailleurs n'ont aucun droit. Leur vie, leur bonheur dépendent de la seule volonté des autochtones. C'est toujours avec condescendance que l'on regarde l'étranger. Comme on ne veut pas perdre son identité face à ces hommes et femmes qui ne sont pas comme nous, c'est à eux de perdre la leur et de se laisser assimiler au risque de se voir expulser et leurs biens brûlés ou retirés. Il arrive que les liens matrimoniaux tissés entre "autochtones" et "étrangers" s'effacent devant la haine contre ceux venus d'ailleurs. Dans *Les Identités meurtrières*, Amin Maalouf fait remarquer que « l'humanité entière n'est faite que de cas particuliers, la vie est créatrice de différences, et s'il y a « reproduction », ce n'est jamais à l'identique », (Maalouf, 1998, p. 30).

4. L'étranger et la marginalité

Être marginalisé, c'est le fait d'être écarté des normes en vigueur dans une société. La marginalisation peut provenir du choix d'un individu pour manifester son refus, pour protester contre certaines pratiques de cette société. Il refuse de se conformer à ce qui ne constitue pas une valeur à ses yeux. En revanche, la marginalisation peut être subie comme la conséquence de stigmatisation ou d'exclusion. L'individu est victime d'un repli communautaire, d'une mise à l'écart par rapport à des modes de vie admis

dans un groupe social. L'anthropologue, américain Robert Ezra PARK, dans un article intitulé *Human Migration and the Marginal Man* paru en 1928, montre que l'étranger est au cœur de la problématique de l'homme marginal. En effet, il conçoit l'homme marginal comme celui qui se retrouve « dans deux mondes dans lesquels il est plus ou moins en danger ». Il tire la conclusion suivante : « L'homme marginal est identifié à un étranger ». Au-delà de l'acculturation et des allégeances auxquelles certains étrangers sont confrontés, ils doivent développer des codes qui leur sont propres, non seulement pour se comprendre, mais aussi pour échapper au rejet des autres. C'est ce que fait ressortir Alain Mabanckou dans *Bleu-Blanc-Rouge*. Dans l'interview qu'il a accordée à Pierrette Herzberger-Fofana de *Mots pluriels* n° 12 du 12 décembre 1999 à Paris, l'écrivain congolais affirme : « Le monde des immigrants dans le roman est comparable à une société secrète avec son code, ses règles. » Le narrateur de l'œuvre et ceux qui sont du même milieu que lui vivent constamment dans la peur : « Il est fort probable qu'un car de la police vienne nous embarquer comme des marchandises avariées qu'on emmagasine pour les déverser dans une décharge publique, loin de la vie quotidienne. » (Mabanckou, 1998, p. 24). Devant cette inquiétude, il prend toutes les précautions : « J'entendis quelqu'un frapper à la porte. Quelqu'un de notre milieu car il avait respecté le code secret » (Mabanckou, 1998, p. 168). Comme si cela ne suffit pas, le narrateur est allé jusqu'à « porter un autre nom. Oublier le sien pour les besoins de la cause. S'éloigner du monde ordinaire, du monde de tous les jours. Être à la marge de tout » Mabanckou (1998, p. 126). Il a abandonné Massala-Massala pour devenir Marcel Bonaventure ou Éric Jocelyn-George au gré des circonstances.

2. La découverte de l'autre et de soi

2.1. L'art exclut l'exclusion

Toujours en ordre de bataille contre tout ce qui entrave le développement, des écrivains africains « ont battu les pavés de la littérature » pour dénoncer, critiquer le sort réservé aux étrangers et montrer la voie de l'intégration africaine. Cela paraît logique si l'on considère l'essence même de la littérature. Elle est rencontre de cultures d'horizons divers et synthèse des différents apports. Elle est un cours d'eau où affluent de multiples

ruisseaux. Ainsi le fait social est-il devenu un fait littéraire. Non seulement les œuvres servent de tribune pour poser le problème au grand jour mais aussi un moyen de rencontre de l'autre. On ne saurait poser le problème de l'étranger sans soulever la problématique de l'altérité. C'est dans cette dynamique de découverte de l'autre que s'est inscrit le dramaturge Jean-Pierre Guingané pour faire du théâtre, « l'expression la plus importante des conflits, des contradictions mais également des mouvements d'enthousiasme, tout comme celle des complexités sociales fondamentales » (P. N. Nkashama, 1993, p.11).

La littérature et le théâtre doivent révéler aux Africains leur vraie nature sans farder la réalité. Guingané se présente, lui-même, comme un panafricaniste et ses œuvres apparaissent comme sa voix qui résonne par-delà les « hautes touffes du rejet de l'autre » pour effacer les frontières entre les peuples et entre les hommes. Dans sa communication lors de la commémoration du premier anniversaire du décès de ce dramaturge, Hamadou Mandé affirme : « Africaniste convaincu, Jean-Pierre Guingané était de ces intellectuels africains qui, comme Kwame N'Nkrumah, Julius Nyerere, Joseph Ki-Zerbo, et bien d'autres, rêvaient d'un grand destin pour le continent africain ». Cela a, de toute évidence, été dicté par le comportement observable du dramaturge qui professait lui-même cet amour pour l'Afrique sans frontière :

Enfin, je voudrais vous dire que l'Afrique a toujours été au cœur de toute mon action. Les frontières politiques et administratives qui font que nous avons une multitude de pays en Afrique doivent disparaître de la pensée des artistes et particulièrement de ceux du théâtre. Seule la solidarité entre les Africains peut nous donner une chance d'être entendu dans le monde. Cela est vrai pour les acteurs de tous les domaines. Il l'est encore plus pour nous du théâtre.¹³⁰

Pour rendre cette union plus concrète, le théâtre de verdure créé par le dramaturge burkinabè au sein de l'Espace Culturel Gambidi a été baptisé

¹³⁰ Citation de Jean-Pierre Guingané reprise par le Docteur Hamadou Mandé lors de la commémoration du premier anniversaire de son décès.

Théâtre Sony Labou Tansi. Guingané justifie ce choix : « Outre l'amitié qui me liait à Sony, cet homme de culture, j'ai voulu dire qu'il n'existait aucune frontière entre le Burkina Faso de Jean-Pierre Guingané et le Congo de Sony¹³¹ ».

Guingané refuse que les hommes et les peuples s'enferment dans une sorte de coquille identitaire. Il tourne le dos à une culture autarcique. La culture, l'art, la littérature, l'écriture sont essentiellement ouverture vers l'autre et l'acceptation de sa culture qui, loin de léser, enrichit. Il prône une dramaturgie de l'ouverture et de la contestation de toutes les formes de replis pour placer l'homme devant ses responsabilités, devant l'histoire et vis-à-vis des autres. Dans son principe, l'art exclue l'exclusion. L'art est un puissant outil de communication d'homme à homme, d'âme à âme. Tous ceux qui ont un penchant pour la beauté communient et communiquent par lui. Cette citation de l'écrivain français André Malraux et relayée par le journaliste satiriste Georges Wolinski¹³² en est la preuve, « l'art est le plus court chemin de l'homme à l'homme ». J.-P. Guingané y croit. C'est pour assumer son rôle d'éducateur, d'éclaireur, de créateur qu'il propose des voies à ses contemporains. C'est une cure qu'il veut appliquer. Il s'agit d'un pèlerinage dans son espace théâtral qui nous amènera hors de nous-mêmes pour nous conduire vers les autres surtout que certains souvenirs douloureux restent vivaces : le Kosovo, La Bosnie, le Rwanda... Par le jeu des personnages de ses pièces, Guingané ne voit aucun mérite à naître Noir ou Jaune, Africain ou Américain, Burkinabè ou Rwandais, Moaga ou Malinké. Dans *Étranges étrangers*, devant l'entêtement de Klimi de condamner les étrangers, Florin demanda : « Dis-moi, Klimi, quel mérite, toi et ta famille avez, d'être nés sur cette partie de la terre qui constitue, aujourd'hui, notre pays ? » (p. 17)

Au-delà des étrangers fictifs des œuvres théâtrales de Jean-Pierre Guingané, ce sont des étrangers de chair des différents espaces de l'Afrique

¹³¹ Idem

¹³² Il a été assassiné le 7 janvier 2015 dans l'attentat terroriste mené contre le journal Charlie Hebdo à Paris

et du monde qui souffrent. Il affiche sa volonté d'effacer les clivages qui existent entre les hommes.

2.2. L'étranger, un dieu dans *Étranges étrangers*

À l'instar de ce qui se passe dans certains pays, dans cette œuvre, Florin est convaincu d'une chose et il veut la partager :

Derrière chaque étranger, se cache un dieu. Ce dieu, sous ce couvert anonyme, pénètre le pays, la ville, les concessions, à la recherche de l'hospitalité. En vérité, le dieu de l'étranger est un observateur mais aussi un inspecteur qui vient porter un jugement sur le comportement des humains. (p. 18)

Considéré comme tel, l'étranger a droit à tous les égards dans certaines sociétés. Le personnage précise que « dans ces sociétés, ceux qui accueillent les étrangers le font le mieux qu'ils peuvent. Ils lui offrent ce à quoi ils croient tenir le plus : leur meilleur repas, leur meilleur lit et parfois même...leur épouse. » (p. 18) Par une telle déclaration, Florin veut signifier la promptitude à offrir ce que l'on a de plus cher à un étranger.

Au-delà des dispositions internationales pour reconnaître et protéger les droits des étrangers, les religions, dans leur grande majorité, parlent le même langage. Sous l'habit de l'étranger, Dieu visite. Au XV^e siècle avant J.-C., pour les Hindous, l'étranger n'est pas seulement le messager de Dieu. Il est « semblable à Dieu. » C'est un devoir de lui accorder l'hospitalité. Les Juifs, dans le Lévitique, le troisième livre de la Torah, recommandent : « L'étranger qui séjourne parmi vous, vous sera comme celui qui est né parmi vous, et tu l'aimeras comme toi-même ; car vous avez été étrangers dans le pays d'Égypte¹³³. » Dans la religion chrétienne, l'exhortation suivante est adressée : « J'ai eu faim et vous m'avez donné à manger, j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire, j'étais étranger et vous m'avez accueilli...¹³⁴ ». Dans le Nouveau Testament, se référant à leur histoire, le conseil suivant est donné aux Hébreux : « N'oubliez pas l'hospitalité ; quelques-uns en la pratiquant

¹³³ Lv 19, 33-34

¹³⁴ Mt 25, 35

ont, à leur insu, logé des anges¹³⁵. » Le Coran en appelle à la conscience et à la disponibilité des fidèles pour accorder la protection à quiconque demande l'asile : « [...] ceux qui [...] ont donné refuge et porté secours, ceux-là sont les vrais croyants : à eux, le pardon et une récompense généreuse¹³⁶».

Ainsi, comme nous le percevons, dans l'hymne pour l'étranger, en chœur, toutes les religions entonnent le même refrain : la charité bien ordonnée commence par l'accueil de l'étranger. On ne pourrait pas se prévaloir d'une certaine conviction religieuse pour justifier tel ou tel acte contre les étrangers. C'est à ce niveau que cette remarque de Amin Maalouf vient à propos : « Si nous nous montrons incapables d'assurer la survie de ces communautés millénaires, c'est que notre gestion de la diversité humaine est manifestement déficiente, et inadéquate. » (Maalouf, 2009, p. 79). On a souvent évoqué la préservation de la culture ou de l'identité pour justifier certains replis. De nos jours, nos barrières ont du mal à résister aux échanges culturels. Malgré nos frontières, l'interculturalité est plus qu'une réalité. Tout homme, tout peuple est à cheval entre plusieurs cultures. Toute identité est identité plurielle. Ce n'est pas une assimilation ou une aliénation. C'est un enrichissement mutuel.

Dans *Étranges étrangers*, Florin reconnaît qu'« il n'y a rien de plus dégradant, pour une personne intelligente, que de condamner, par ignorance. Je suis sûr que notre attitude vis-à-vis de nos étrangers changerait si nous prenions le temps de mieux les connaître. » (p.13). Et poursuit-il « c'est dans le questionnement du regard de l'étranger qu'on apprend à mieux apprécier les choses de chez soi. » (p.15). Ainsi, l'autre nous révèle. Lorsque l'étranger participe au rayonnement du pays d'accueil, on oublie qu'il est un étranger. C'est le cas de beaucoup de sportifs ou de certains opérateurs économiques. Et Florin de le rappeler à Klimi qui reconnaît l'étranger à vue d'œil :

Ouvre donc les yeux et regarde ! Ce sont les étrangers qui ont donné leur rayonnement mondial à notre pays sur le plan sportif. Ce sont

¹³⁵ He 13, 1-2

¹³⁶ Cor 8, 74

encore eux qui ont donné à notre pays la position économique forte qui est la sienne aujourd'hui (p.18).

Le choc des cultures doit s'enflammer et s'illuminer et non s'embraser.

2.3. L'étranger, « Dieu lui-même incarné » dans *La Danseuse de l'eau*

Dans cette pièce, la situation est tout autre. Face à cette situation qui veut que l'étranger soit la cause de tous les problèmes du pays d'accueil, le narrateur émet un vœu, celui de voir désormais en l'étranger « un ange envoyé par Dieu pour observer les hommes. » C'est ce qui a guidé l'accueil et l'acceptation de la danseuse Kobrani, car « une aussi belle étrangère ne pouvait être que Dieu lui-même, incarné. » (p.32) Cela nous fait penser à cette parole évangélique « [...] J'étais étranger et vous m'avez accueilli.¹³⁷ » Il est vrai que cette danseuse était d'une grande beauté. Et le narrateur de s'exclamer :

Ah oui, elle était vraiment belle, cette étrangère ! Même les mégères les plus acariâtres reconnurent n'avoir jamais vu une telle beauté. Elle avait seize ans, une peau claire, un nez fin et droit, une poitrine comme moulée dans la cire et déposée soigneusement au-dessus d'un bas ventre. La démarche de panthère de Kobrani mettait en mouvement un ensemble harmonieux composé du bassin, des fesses et des jambes fines et souples. (p. 23)

Mais ce n'est pas cette beauté physique qui a convaincu le jury. Malgré la présence des cinq candidates triées sur le volet pour ce grand concours du goubé, l'étrangère « imprima, en même temps à son bassin et à sa poitrine un rythme à la fois ondulatoire et spasmodique que voulut imiter sa concurrente qui se débloqua les reins. Elle s'écroula et l'on appela à son chevet les guérisseurs. » (p.25). La beauté physique et l'excellence dans la danse ont été unanimement reconnues par tous. Dans cette pièce, Kobrani a

¹³⁷ Matthieu chapitre 26, verset 35

pris part à toutes les compétitions de danse et les a toutes remportées sans qu'on ne tienne compte de sa situation d'étrangère. Seules ses performances ont intéressé les membres du jury et tous les spectateurs n'avaient d'yeux que sur ses performances et ses qualités qui peuvent être aussi celles de beaucoup d'étrangers pour peu que l'on y prête une attention particulière. Loin de rougir et de la jalouser, ils se sont rendus à l'évidence qu'ils doivent se mettre à l'école de cette étrangère pour rendre leurs danseuses aussi performantes. Il s'agit d'une beauté et d'une richesse culturelle que cette étrangère veut partager. Kobrani n'a eu besoin que d'un accueil, que d'une occasion propice pour faire éclore ses talents aux yeux de tous. Cette occasion lui a été accordée. La situation de la danseuse Kobrani est, en elle-même, un enseignement. L'étranger n'a pas seulement que des défauts. Face à certaines qualités évidentes, les préjugés et autres stéréotypes doivent se taire.

2.4. La métaphore dans *Les Lignes de la main*

Les lignes de nos mains, les cœurs des hommes ne doivent pas faire le lit de la haine. Des rapports plus humains doivent les lier désormais. Que l'on soit Blanc, Noir ou Jaune, loin de cultiver la haine, les hommes doivent vivre en parfaite harmonie, différents mais non opposés. Les lignes de la main doivent se croiser. Cela n'est possible que si les hommes oublient leurs différences pour laisser apparaître leurs richesses. Malheureusement les lignes de la main des Hutus et des Tutsis sont restées parallèles sans se croiser. Jean-Pierre Guingané part de la guerre ethnique opposant Hutus et Tutsis au Rwanda, pour jouer sa partition dans cet hymne contre l'intolérance. Si l'Africain est un étranger en Afrique, que sera-t-il en Europe et dans le reste du monde ? Peut-on exiger des autres ce que l'on rejette soi-même ou ce que l'on n'est pas chez soi ? Nous pouvons même affirmer que la peur et le refus de ce qui n'est pas comme nous sont à l'origine de certaines guerres fratricides. Quand des Hutus et des Tutsis deviennent des étrangers les uns par rapport aux autres, le Rwanda et l'Afrique toute entière ne peuvent qu'être en transe. C'est ce que souligne Guingané dans *Les Lignes de la main*. Dans cet espace fictionnel, il théâtralise ce drame rwandais à travers la guerre entre les Totos et les Tatas. Le génocide planifié a eu effectivement lieu avec son cortège de morts de part et d'autre, avec « 500 000 personnes au prix de

mille et une difficultés tentant d'échapper au nettoyage ethnique » (p.76) avec l'horreur, l'absurdité, « la tuerie surtout des enfants, des mères et des femmes enceintes. » (p.78). Après les combats et les décomptes macabres, le personnage Zaza conseille :

L'autre jour, Grand-père m'a raconté une histoire dans laquelle il était dit que la femme est la mère de l'humanité. Si cela est vrai, je voudrais qu'à partir d'aujourd'hui ma descendance ait dans ses paumes ces traces à jamais gravées dans les miennes. Qu'elles rappellent à chacun son humanité chaque fois qu'il entendra, en lui, la voix de la bêtise humaine et que plus jamais, plus jamais ça. (p.74)

La reconnaissance de l'autre dans sa différence implique compréhension. C'est de l'altérité qui est accueil et richesse interculturelle faite de métissage des cultures.

Un proverbe burkinabè conseille aux infortunés de « ne pas se battre après que la pluie les a battus. » L'Afrique illustre bien ce proverbe. Les portes de l'Europe et du reste du monde se ferment sous les yeux de ses fils et filles. Toute tentative de fuite échoue dès le Maroc et la Libye. Loin de se serrer les coudes, des barbelés s'érigent, des sillons se creusent entre les cœurs, des barrières se dressent. Les Nigériens sont des étrangers pourchassés et tués en Afrique du Sud. Des marches contre eux s'organisent. En Côte d'Ivoire, on rappelle, à tout moment, aux Burkinabè, aux Sénégalais et aux Maliens qu'ils ne sont pas chez eux. Cette situation est loin d'être spécifique à ces deux pays. Dans tous les pays africains, il y a des ressorts xénophobes que des circonstances favorisent l'explosion.

Il est vrai que la vie entre les hommes crée des frottements qui peuvent donner lieu à des étincelles. Toute cohabitation est source de problèmes. Dans toutes les cultures africaines, on a toujours illustré cela avec les dents et la langue. Il n'y a aucun doute que les différences de cultures donnent lieu à des malentendus et à des incompréhensions. L'étranger n'a pas toujours été un bon ange. Le premier devoir de toute personne qui demande l'asile reste le respect des dispositions législatives des pays d'accueil. Mais certaines haines ne viennent pas du fait que ceux qu'on appelle les étrangers ne respectent pas telle ou telle loi du pays. On brandit

les gourdins et les haches à cause du manque de travail. L'échec de nos gouvernants dans la création des emplois n'a jamais été pointé du doigt. Leur incapacité à anticiper certains problèmes, à juguler la pauvreté, les inégalités et les frustrations n'est jamais mise en exergue. Du reste, le silence de certains gouvernants face aux violences contre les étrangers frise la complicité ou l'impuissance au grand dam des dispositions internationales sur les mouvements de populations et le multiculturalisme. En 2010, en Afrique du Sud, face aux sentiments xénophobes contre les Mozambicains, les malawites, les zimbabwéens et les Somaliens, le roi zoulou Goodwill Zwelithini KaBhekuzulu leur demande de « faire leurs bagages et de retourner dans leurs pays¹³⁸». Au temps de l'apartheid, un tel message est resté inaudible. Face à cette attitude de certains dirigeants, Amin Maalouf conseille d'aller au-delà des projets économique et financier. Pour lui,

il faut une vision enfin adulte de ce que nous sommes, de ce que sont les autres, et du sort de la planète qui nous est commune. En un mot, il nous faut « inventer » une conception du monde qui ne soit pas seulement la traduction moderne de nos préjugés ancestraux ; et qui nous permette de conjurer la régression qui s'annonce. (Maalouf, 2009, p. 32)

Du reste, tout étranger peut poser des actes répréhensibles. Mais, ce n'est pas en tant qu'étranger qu'il les a posés mais en tant qu'homme abritant « l'hommerie ».

Que de stéréotypes face aux étrangers. Il arrive qu'on les stigmatise en leur attribuant des comportements ou des actes collectifs. S'ils ne sont pas alcooliques de naissance, ils sont menteurs ou enclin à la prostitution. Certains sont mauvais de nature et inspirent la méfiance.

Face aux multiples problèmes qui nous assaillent, pour Amin Maalouf dans *Le dérèglement du monde*, il n'y a qu'une seule alternative :

Soit nous saurons bâtir en ce siècle une civilisation commune à laquelle chacun puisse s'identifier, soudée par les mêmes valeurs universelles, guidé par une foi puissante en l'aventure humaine ;

¹³⁸ Caroline Dumay, « Nouvelle poussée de xénophobie en Afrique du Sud » [archive], Le Figaro, samedi 18 / dimanche 19 avril 2015, page 7.

soit nous sombrerons ensemble dans une commune barbarie.
(Maalouf, 2009, p.314)

L'une des raisons que l'on brandit pour justifier la peur et le rejet de l'étranger est la préservation d'une certaine identité. Dans *Identité et violence*, Amartya Sen prévient : « Nous n'atteindrons jamais l'harmonie en nous transformant en codétenus, incarcérés dans une myriade de cellules ». (Sen, 1998, p. 24). Revendiquer son identité n'est pas mauvais en soi. Les littératures africaines ont des caractéristiques qui font qu'elles diffèrent les unes des autres et des autres littératures du monde. La richesse du langage humain vient du fait qu'il s'enrichit en s'adaptant et en adoptant. Au-delà de la littérature et du langage, à l'heure du grand village planétaire, l'homme est essentiellement synthèse. Chaque peuple a son identité mais comme le fait remarquer Amartya Sen, « cette même notion peut cependant tuer. Tuer avec rage. Un sentiment fort et exclusif d'appartenance à un groupe porte en lui, dans bien des cas, une certaine distance vis-à-vis des autres. » (Sen, 1998, p. 24). C'est au nom de cette rage et de cette haine que Hitler considérait les juifs comme une race étrangère qu'il comparait à la « tuberculose » et la religion juive à une maladie vénérienne, la syphilis. La littérature ne serait pas ce qu'elle est si elle n'était pas apport et synthèse d'autres genres. C'est cela qui fait sa beauté et sa richesse. Les hommes devraient s'en inspirer et savoir que la culture et l'identité de l'autre peuvent être une ressource. C'est le seul moyen pour échapper à un éventuel « enfermement civilisationnel » (Sen, 2006, p. 69).

Conclusion

À l'heure actuelle, tous les pays du monde vivent presque les mêmes maux. La pauvreté, la crise de l'emploi qui accentuent le malaise social. L'étranger est le bouc émissaire vite trouvé et sacrifié. La littérature nous donne les moyens d'amorcer ce mouvement vers l'autre. Le défi pour notre siècle n'est pas seulement les découvertes scientifiques ou techniques mais celle de l'homme. Il ne faut pas fantasmer sur l'étranger au point de le sublimer. Tout homme a des qualités et des défauts. L'étranger aussi. Mais il nous arrive de nous accrocher plus à certains aspects de sa vie auxquels nous

ne sommes pas familiers que nous assimilons vite à des défauts. Jean-Pierre Guingané nous rappelle que ce sont des stéréotypes qui nous voilent les yeux et nous empêchent de découvrir les éventuelles richesses culturelles et les qualités humaines de l'inconnu. Peut-être est-il ce que nous ne sommes pas ou qu'il a ce que nous n'avons pas. Pour cela, un voyage s'impose, celui qui permettra à tout Africain de briser les cuirasses de ces stéréotypes. Ce sera le miracle africain de ce siècle caractérisé par des replis identitaires multiformes. Il faut envisager la découverte de l'autre sous l'angle de la rencontre et des échanges. Si l'Afrique était une reine, elle porterait une robe étincelant de mille couleurs dont chacune représentera les richesses culturelles de chaque peuple.

Références bibliographiques

CAMUS Albert, 1942, *L'Étranger*, Paris, Gallimard.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1996, *La Savane en transe*, Éditions Gambidi, Ouagadougou.

GUINGANÉ Jean-Pierre, 2009, *La Danseuse de l'eau* suivi de *Zigli le terrible*, Éditions Découvertes du Burkina / Gambidi, Ouagadougou.

GUINGANÉ Jean-Pierre, *Étranges étrangers*. (Cette pièce n'a pas été éditée mais mise en scène par Charles Cornette et jouée par la troupe Théâtre national belge (Werld Culturen Centrum) en 2011).

MAALOUF Amin, 1998, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset.

MAALOUF Amin, 2009, *Le Dérèglement du monde*, Paris, Grasset.

MABANCKOU Alain, 1998, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence africaine (2e édition).

SEN Amartya, 2006, *Identité et violence*, Paris, Éditions Odile Jacob.

La problématique de la création artistique dans *Le cri de l'espoir* de Jean-Pierre Guingané¹³⁹

Rose Ablavi AKAKPO
INMAAC/Université d'Abomey-Calavi
Abomey-Calavi (Bénin)
rosoaka@yahoo.fr

Résumé

Comment produire une œuvre artistique dans un contexte de dictature où les libertés sont restreintes ? Telle est la problématique essentielle qui se dégage de la pièce théâtrale *Le Cri de l'Espoir* de Jean-Pierre Guingané, publiée en 1991 aux Éditions du Théâtre de la Fraternité. Cette œuvre dramatique, dont l'action principale est la production d'un film intitulé *Ciel noir*, exprime l'engagement politique du dramaturge et apparaît comme une invitation aux créateurs d'œuvres de l'esprit à dépasser les barrières imposées par les pouvoirs politiques pour exposer leur vision et se poser en éveilleurs des consciences. L'art porte en lui-même les germes de la liberté, c'est le message porté par Jean-Pierre Guingané. Notre sujet de communication intitulé « La problématique de la création artistique dans *Le Cri de l'Espoir* de Jean-Pierre Guingané » vise, d'une part à analyser comment, au travers du dialogue théâtral et grâce à certains procédés esthétiques, l'écrivain parvient à exprimer sa vision de la création artistique et, d'autre part, à étudier les aspects de l'engagement politique de l'auteur. L'analyse dramaturgique et la sociocritique nous serviront d'outils d'analyse.

Mots-clés : Problématique, création artistique, engagement politique, dialogue théâtral, sociocritique, analyse dramaturgique.

Abstract

How to produce an artistic work in a context where freedoms are restricted? This is the major problem that emerges from the play, *Le Cri de*

¹³⁹ Article publié dans la revue Liens de l'Université Cheick Anta Diop de Dakar (N°27, vol.2, juillet 2019)

l'espoir of Jean-Pierre Guingané published in 1991, at the Théâtre de la Fraternité. This dramatic work, the main action of which is the production of a movie entitled *Dark Sky (Ciel Noir)*, expresses the political commitment of the playwright and appears as a call to the creators of the work of mind to go beyond the barriers imposed by political powers in order to expose their vision and to raise awareness. Art carries in itself the seeds of freedom, which is the message carried by Jean-Pierre Guingané. Our communication topic entitled “The problem of artistic creation in *Le Cri de l'espoir* by Jean-Pierre Guingané” aims in one hand to analyze how, through theatrical dialogue, and through some aesthetic methods, the writer manages to express his vision of artistic creation and, on the other hand, to study aspects of the author’s political commitment. Dramaturgical analysis and socio-criticism will serve as analytical tools.

Key-words: Problem, artistic creation, political commitment, theatrical dialogue, socio-criticism, dramaturgical analysis.

Introduction

Dans l'histoire littéraire occidentale, la question de la création artistique avait, par le passé, préoccupé nombre de théoriciens de l'art théâtral, mais aussi certains créateurs d'œuvres de l'esprit qui se sont interrogés non seulement sur l'art en général, mais aussi et surtout sur l'esthétique théâtrale et sur les pratiques scéniques de leur époque. Dans son livre intitulé *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached (1994) a rendu compte des réflexions sur cette question ayant inspiré nombre de dramaturges européens à l'instar de Luigi Pirandello (1977) et d'Eugène Ionesco (1954) qui ont fait du débat esthétique le sujet de certaines de leurs pièces théâtrales. Le champ de la création artistique et littéraire africain n'a pas échappé à ce débat. Des dramaturges négro-africains, notamment le Togolais Sénouvo Agbota Zinsou (1972) et le Franco-béninois José Pliya (1997), ont ainsi placé au cœur de leurs pièces respectives *On joue la comédie* et *Konda le Roquet*, la réflexion sur l'art. S'inscrivant dans cette tendance de métathéâtre, Jean-Pierre Guingané (1991) aborde le même objet dans sa pièce intitulée *Le Cri de l'Espoir*, en examinant la question de la création cinématographique dans un contexte liberticide. La fable de l'œuvre est construite en effet autour la réalisation d'un film intitulé *Ciel noir* par un jeune cinéaste, le personnage de Zida, qui se heurte à une forme de censure politique diffuse. Dans cette pièce où il adopte la posture d'un écrivain engagé et projette sa vision de l'œuvre d'art, Guingané analyse les contraintes liées à la pratique artistique dans un contexte sociopolitique délétère, en replongeant le lecteur/spectateur dans l'atmosphère des pays africains dirigés par des régimes dictatoriaux au lendemain des indépendances. À travers l'intitulé suivant : « La problématique de la création artistique dans *Le Cri de l'Espoir* de Jean-Pierre Guingané », notre étude ambitionne de montrer comment, à travers certaines catégories dramatiques et le discours théâtral, le dramaturge parvient à mettre en lumière les entraves à la liberté créatrice et exprime sa conception de la création artistique. Elle vise en outre à examiner les aspects de l'engagement politique de l'auteur perceptible dans la pièce. Les interrogations qui découlent du sujet peuvent être énoncées de la façon suivante : comment la

construction de l'espace-temps participe-t-elle à la réflexion sur la création artistique ? Comment, au travers du discours théâtral et grâce à certains procédés d'écriture, l'écrivain parvient-il à exposer sa vision de l'acte créateur ? Quels sont les aspects de l'engagement politique de l'auteur qui transparaissent en filigrane dans l'œuvre ? Ces questions seront étudiées à l'aune de l'analyse dramaturgique et de la sociocritique.

1. L'espace-temps comme entrave à la liberté créatrice

Dans toute œuvre de fiction narrative ou dramatique, l'espace entretient un rapport étroit avec le temps. A. Ubersfeld (1996a, p.49) précise en effet que l'espace au théâtre est aussi un « espace-temps : défini dans son extension, il l'est aussi dans sa temporalité », rejoignant ainsi la conception philosophique de Mikhaïl Bakhtine (1987) qui emploie plutôt le concept de chronotope pour désigner la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, la fusion des indices de l'espace et du temps en un tout indivisible et concret.

D'une façon générale, les signes spatio-temporels se trouvent inscrits dans le texte dramatique, dans les didascalies et/ou à l'intérieur des échanges verbaux des personnages. Et, il existe souvent, entre l'espace-temps et les autres catégories esthétiques que sont les personnages et l'action principale, un rapport interactif qui induit une fonctionnalité exploitée à diverses fins par les dramaturges. Dans *Le Cri de l'Espoir* de Jean-Pierre Guingané, l'espace-temps fonctionne de manière dysphorique comme l'obstacle majeur à la réalisation de l'action principale. Les éléments de spatialité apparaissent dès les premières scènes d'exposition, notamment à travers la didascalie locative qui plante le décor de la pièce. La scène d'ouverture se déroule ainsi, un matin, dans une

Grande salle de conférence. Une foule déjà installée. Doglo, Directeur du Protocole d'État, prépare le public à accueillir M. le Ministre. On voit dans la salle, au milieu de la foule, des personnes en uniformes. Un garde visiblement bien armé surveille l'entrée. À côté de lui, M. Kouassi, membre du Protocole. (Tableau I, Scène 1, p. 7.)

Si l'espace dramatique de la salle de conférence en lui-même, comme décrit dans cette didascalie semble, au premier degré, ne porter aucune signification particulière, les types de personnages ainsi que les faits et gestes évoqués : la présence de la foule, les hommes en uniforme, le garde en arme qui surveille l'entrée, l'arrivée prochaine de M. le Ministre... renseignent sur l'imminence d'un événement capital. Cet événement se trouve être le lancement, par le pouvoir en place, de « l'Année Internationale à Application Nationale du Cinéma en Terre paisible de la République Démocratique, Populaire et Libérale de Ganguila. » (J.-P. Guingané, 1991, p. 25). Cette annonce fonctionne comme le ressort qui enclenche les mécanismes de l'action dramatique, construite autour de la production d'un film intitulé *Ciel noir*. Elle informe aussi sur le lieu de déroulement de l'action, en l'occurrence la « Terre paisible de la République Démocratique, Populaire et Libérale de Ganguila ». Cet espace-temps dans lequel s'inscrit l'action principale va remplir la fonction actantielle d'opposant à sa réalisation.

Dans la pièce de Guingané, le personnage principal Zida entretient une relation conflictuelle avec l'espace dont la construction participe du blocage de l'action dramatique. En réalité, la salle de conférence close, présentée dans la scène d'ouverture, constitue une figuration en miniature de la République du Ganguila, le cadre fictif de déroulement de l'action. La dénomination ironique et antiphrastique de cet espace, peint comme une « Terre paisible », une « République démocratique, populaire et libérale », contraste fortement avec les actions violentes qui s'y déroulent.

Ainsi, les types de personnages assumant des fonctions politiques, les hommes en armes à leur service, les faits de violences verbales et policières ainsi que les arrestations arbitraires qui s'y déroulent impunément, constituent des indices d'un espace dictatorial et liberticide. Les échanges verbaux suivants entre le personnage de Zozo, un invité introduit contre son gré dans la salle de conférence et le personnage de Doglo, le directeur du protocole d'État, sont assez illustratifs de cette atmosphère sociopolitique délétère.

Zozo : Pardon Monsieur, je voulais...

Doglo : Qui est cet imbécile ? Comment t'appelles-tu ?

Zozo : Zozo, Monsieur !

Doglo : Et bien mon cher Zozo, au sortir d'ici, tu iras en prison pour trois mois. Juste ce qu'il faut pour que tu perdes ton emploi. Ainsi, tu apprendras que je ne suis pas Monsieur tout court, mais Monsieur le Directeur du Protocole d'État.

[...] Gardes ! (*Trois personnes en uniforme se dressent dans la salle*).
Veillez à l'exécution de mes instructions, car je vois qu'il cherche à m'attendrir. Dès qu'il aura fini de gueuler avec les autres, vous l'embarquez.

Les Gardes : Bien, M. le Directeur du Protocole d'État. À vos ordres !

(*Le Cri de l'Espoir*, Tableau I, Scène 1, pp. 8-14.)

Ces échanges verbaux montrent clairement, d'une part, l'atmosphère de menace et peur qui règne dans la salle de conférence. D'autre part, à travers le jeu des pronoms (Vous vs Tu) entre Zozo et Doglo, se lit le rapport de force qui s'établit entre ces deux personnages de classes sociales différentes. En outre, les propos injurieux de Doglo, directeur du protocole d'État, et son ordre d'incarcération de Zozo, dénotent l'arbitraire, l'injustice et l'absence de liberté d'expression qui caractérisent l'espace du Ganguila. Même si les éléments de temporalité sont difficilement repérables dans le texte, ces faits indiquent que le temps dont il s'agit ici est celui de la terreur.

Le chronotope dans la pièce renvoie, à l'analyse, implicitement aux heures chaudes de la dictature dans les pays africains après les indépendances jusqu'aux années 1990. C'est dans ce contexte dysphorique que s'inscrit le projet de réalisation du film du jeune cinéaste Zida et dont le titre, *Ciel noir*, n'est qu'une métaphore de la République du Ganguila, qui se présente elle-même comme la stylisation d'espaces référentiels autocratiques. L'emploi métonymique du vocable « Ciel » et la connotation péjorative qui découle de l'adjectif de couleur « noir » renvoyant « *aux ténèbres primordiales* », au « deuil, à la chute vers le Néant ». J. Chevalier et A. Gheerbrant (1982, p. 671) confirment cette idée. De même, le scénario du film, centré sur « *les conditions de vie de plus en plus pénibles des masses paysannes dans notre pays...* » (J.-P. Guingané, 1991, p.55), constitue une mise en abyme des réalités sociopolitiques vécues à l'échelle de la pièce par les personnages

dans l'espace du Ganguila. La figuration du village de Zida (Tableau II, Scène 1) décrit comme un espace de misère, de famine et de tragédie humaine, notamment le suicide rapporté du personnage absent de Dabouri conforte le caractère dysphorique de l'espace.

Le scénario du film est jugé subversif, « *macabre, anti-gouvernemental et sans intérêt* » et son auteur, accusé d'être « *agent espion des puissances étrangères, un ennemi du Guide Éclairé de la Nation* » (p.121), se voit refuser les subventions de l'État. Ce verdict sans appel engage le personnage principal dans la quête d'un producteur pour son film. Cette quête agit sur l'espace dramatique qui s'éclate alors en plusieurs lieux où il tente de trouver un producteur. L'histoire, commencée ainsi dans une salle de conférence anonyme, va investir alors d'autres espaces tels que le village du couple Zida/Fatou, lieu de cristallisation de la misère du peuple, la scène de répétition et de tournage d'un film, apparue un moment comme une lueur d'espoir avant de se muer très vite en espace d'échec du projet de Zida, et enfin la maison du couple Zida/Fatou, espace euphorique devenu espace de douleur pour le personnage principal au moment de son arrestation.

L'espace du Ganguila est ainsi vécu par le personnage de Zida, non seulement comme un espace d'échec, mais aussi comme un espace d'oppression, de crainte, de douleur et de souffrance. Les sentiments de crainte et d'oppression s'illustrent au travers des propos suivants du personnage de Fatou : « Mais tu sais que nous risquons nos vies et celles de nos parents et amis ? Mes amies m'ont raconté des choses inimaginables qui sont arrivées à des personnes qui n'ont pas voulu se conformer aux désirs de ces ogres » (p.110). Cet énoncé exprime implicitement l'absence de liberté et les menaces de mort qui planent sur les opposants au régime en place considéré comme « un ogre », un monstre qui dévore ses propres enfants. Quant aux douleurs et souffrances physiques et morales dont est porteur l'espace, elles trouvent leur justification dans le harcèlement dont Fatou, l'épouse de Zida, est victime, mais aussi dans l'arrestation arbitraire et musclée de Zida, commanditée par le personnage de Zouari :

[...] Pendant toute cette scène, deux tableaux se déroulent sous les yeux du public. En fond de scène, Monsieur le Directeur

de Cabinet au téléphone. On amplifiera, si besoin est, sa voix. En avant-scène, des acteurs miment, en silence, l'arrestation de Zida, qui se fera dans la plus grande brutalité possible. Des flics battent sauvagement Zida et Fatou crie à s'arracher les cheveux. (Tableau IV, Scène 4, p. 120).

Le corps du personnage se mue en un espace de sévices et de douleur. Et, c'est dans la corporalité, « l'espace égocentrique ¹⁴⁰ », suivant la terminologie d'Hélène Laliberté, que l'oppression s'éprouve. La dictature ne s'exerce plus seulement à travers le rejet du scénario du film, à travers la privation de liberté de création, mais également dans les atteintes aux fondements mêmes de l'être du personnage devenu un corps meurtri, supplicié, martyrisé, puisqu'au dénouement de la pièce, il se retrouve entre la vie et la mort avec « les deux bras cassés et une côte brisée » J.-P. Guingané, 1991, p.124). La violation de l'espace corporel du personnage de Zida affecte l'espace intérieur de son épouse Fatou qui ressent une douleur physique à la vue de la scène d'arrestation et de la violence exercée sur son conjoint.

Tant que le personnage principal reste dans cet espace privatif des libertés, il évolue d'échec en échec avant de rencontrer une association politique opposée au régime en place et qui accepte son scénario, remplissant ainsi la fonction d'adjuvant. Vers la fin de la fable, il se retrouve dans un ailleurs non représenté, un pays voisin qui sert de cadre de tournage au film. Par opposition à la République du Ganguila, cette terre étrangère, espace virtuel, fonctionne comme un lieu euphorique plus propice à l'expression de la liberté créatrice et dans lequel le désir de l'actant sujet se réalise : la production effective du film.

Les paroles et les actions sont ainsi en étroite corrélation avec les conditions ou les situations d'énonciation, avec l'espace-temps dans lequel

¹⁴⁰ S'inspirant de Goffman, Hélène Laliberté souligne que l'espace égocentrique, réfère au corps du personnage, aux « territoires du moi », « la portion d'espace qui entoure l'individu et où toute pénétration est ressentie par lui comme une violation, un empiètement », in « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », in *L'Annuaire théâtral*, n°23, 1998, p. 138.

elles sont proférées et/ou réalisées. Les obstacles auxquels se heurte Zida, la censure diffuse qui frappe son film, prennent leur pleine signification dans cet espace-temps délétaire et participent ainsi à la construction du sens dans la pièce de Guingané, tout comme le dialogue théâtral au travers duquel l'auteur exprime sa vision de la création artistique.

2. Le dialogue théâtral comme moyen de réflexion autour de la création artistique

Mime d'une parole dans le monde, le discours théâtral est défini par Anne Ubersfeld (1996a, p.185) comme « l'ensemble des signes linguistiques produits par une œuvre théâtrale ». Ce discours se présente soit sous la forme d'un dialogue entre les personnages, soit sous la forme d'un monologue. Dans une œuvre théâtrale, l'auteur ne s'exprime pas directement, mais derrière la voix des personnages, se profile celle du dramaturge. Celui-ci peut, au travers de ses personnages, laisser transparaître sa vision du monde et prendre position sur tel ou tel sujet.

Le dialogue théâtral, comme construit dans la pièce *Le Cri de l'Espoir*, véhicule implicitement la vision du dramaturge Jean-Pierre Guingané sur la création artistique, entendue comme une œuvre née de l'imaginaire d'un créateur, animé d'un souci de beauté et de plaisir, grâce à une technique, à une stylisation, à un savoir-faire.

Dans la pièce, l'auteur réfléchit sur l'acte de création cinématographique en se servant de l'art théâtral. Il utilise à cet effet le procédé du « cinéma dans le théâtre », à travers non seulement la scène du tournage d'un film, mais également à travers le film *Ciel noir*. On peut alors arguer que son œuvre se présente comme un « métadiscours » au moyen duquel il convoque la figure de l'artiste en mettant en abyme l'instance créatrice, notamment le personnage du cinéaste qui agit comme son propre reflet, un délégué qui lui permet d'exprimer sa conception de l'œuvre d'art. À travers le parcours de son personnage, il met en question le rôle social de l'art et induit une réflexion globale sur la création artistique à travers le questionnement suivant : quelles sont les exigences de la création

cinématographique ? Quelle est la finalité de l'œuvre d'art dans la société ? Quel devrait être le rôle d'un créateur d'œuvre de l'esprit ?

Pour le dramaturge Jean-Pierre Guingané, une œuvre artistique devrait toucher le public, quel qu'il soit en tenant compte de son goût. Cette position se lit dans l'interrogation suivante du personnage de Zida :

Zida : Et alors ? Faut-il passer par Polytechnique pour comprendre le langage de l'image ? La force du cinéma est de pouvoir toucher autant l'analphabète, comme vous dites, que l'intellectuel. C'est pourquoi justement, les scénarii doivent être concis et éviter de s'encombrer d'images gratuites (J.-P. Guingané, 1991, p. 107).

Cette réflexion sur le contenu et le format des films ainsi que sur leur réception par le public, analogue au commentaire du personnage du Spectateur sur la fonction et l'efficacité du théâtre au dénouement de la pièce *On joue la comédie*, met en lumière l'une des exigences de l'œuvre artistique, celle de rencontrer l'horizon d'attente du public en traduisant ses réalités et ses aspirations profondes :

[...] Je pense que le cinéma doit aider à éveiller les consciences. Je suis sûr que Ciel noir tel qu'il est sera aimé de tous nos paysans parce qu'ils s'y retrouveront. Ils y verront leurs problèmes, leurs préoccupations. Pour ça, il n'y a pas d'autre langage que l'image. (Tableau IV, Scène 1, p.108).

À travers cet énoncé, le personnage de Zida revendique clairement sa position d'artiste progressiste qui veut contribuer au changement positif dans sa société.

La vision de l'art cinématographique ainsi projetée intègre aussi bien l'art théâtral que toutes les autres expressions artistiques. Une œuvre de l'esprit, selon la conception de Jean-Pierre Guingané, doit traduire sur le plan de l'imaginaire les réalités sociales, politiques et économiques, en s'inspirant du vécu quotidien des populations. L'acte créateur est ainsi appelé à transformer le monde. Sa finalité devrait consister à inviter à une réflexion globale sur la société et son devenir, du fait de son « caractère visionnaire qui

lui permet d'être à l'avant-garde de la prise de conscience collective » (J.-P. Guingané, 1990, p.7).

Quant à l'artiste, à l'image du personnage de Zida pour lequel l'auteur semble établir un code de conduite, il doit réunir en lui-même certaines qualités telles que le professionnalisme, la pugnacité, l'intégrité morale et la persévérance pour s'attaquer aux systèmes politiques oppresseurs. En effet, par son refus de tout compromis et de toute compromission, même au prix de sa vie, le jeune cinéaste porte l'idéal artistique de l'auteur pour qui un artiste doit être témoin de son temps. Il doit se battre contre vents et marées pour donner vie à son œuvre et à ses convictions, en dépit des obstacles, de la censure ou des contraintes politiques. C'est seulement à ce prix que le créateur peut conquérir la liberté créatrice et atteindre son but.

Le film *Ciel noir*, qui « se veut un grand cri d'espoir » (J.-P. Guingané, 1991, p.96), est ainsi produit en dépit de la censure politique et offre à son auteur la récompense du « Premier prix du Festival de Cinéma de Venise » (p.125), de même que la pièce *Le Cri de l'Espoir* de Jean-Pierre Guingané reçoit le Grand Prix 1990 de la Semaine Nationale de la Culture du Burkina Faso. Cette gloire artistique compense-t-elle les sévices corporels subis par le personnage de Zida ? Toujours est-il que la reconnaissance ainsi obtenue par le film fonctionne comme un retournement de situation, un coup de théâtre qui bouleverse les plans du Directeur de Cabinet Zouari, commanditaire des violences physiques subies par le personnage principal, et donne lieu à une récupération politique.

Sous-jacente à cette projection du parcours de l'artiste créateur, c'est la posture d'artiste politiquement engagé adoptée par le dramaturge J.-P. Guingané qui se lit en filigrane dans la pièce.

3. Les aspects de l'engagement politique du dramaturge

La notion de littérature engagée réfère à une forme d'exercice de responsabilité de la part de l'écrivain sur les plans moral, idéologique ou politique, à l'égard de la société. L'engagement confère à la littérature la faculté de prendre part au débat collectif et d'influer positivement sur le cours

des événements, sur la vie des individus et des sociétés. Il fait de la figure de l'écrivain, le défenseur des valeurs sociales, morales et universelles.

La littérature négro-africaine francophone s'est engagée depuis ses débuts. On se souvient de la poésie de la Négritude, du roman engagé des années 50 caractérisé par la dénonciation des abus du système colonial, ou de celui des deux premières décennies des indépendances africaines marquées par l'expression de la désillusion et la critique des nouveaux politiques. Si pendant la période coloniale, le théâtre est resté en marge de cet engagement, la liberté retrouvée après les indépendances va permettre aux dramaturges d'inscrire leurs productions dans ce mouvement de dénonciation et de revendication politique et sociale, étant entendu que

plus que toute autre création artistique, le théâtre apparaît comme la tribune par excellence de l'expression des expériences sociales, de la culture, de la diffusion des idées et de la vision des peuples, avec un pouvoir subversif assez significatif sur les consciences. (R. A. Akakpo, 2015, p.361)

Dans *Le Cri de l'Espoir*, Jean-Pierre Guingané adopte la posture d'un écrivain engagé en construisant sa fable autour du sujet central de la critique des nouveaux pouvoirs politiques aux commandes des pays africains au lendemain des indépendances jusqu'au début des années 1990. Le contexte sociopolitique dictatorial et liberticide dans lequel s'insère l'action principale permet au dramaturge de l'inscrire dans la tendance du théâtre du désenchantement et d'exprimer son engagement politique qui se manifeste dans la pièce sous deux formes essentielles : la satire sociale et la critique politique.

Le premier aspect de l'engagement de l'auteur, la satire sociale, trouve son fondement dans la peinture faite des conditions de vie miséreuses des populations du Ganguila. Le dramaturge présente l'image d'une société décadente où règnent la misère, la violence, la corruption, l'arbitraire, où l'homme est soumis aux forces politiques aliénantes. Les dispensaires manquent cruellement de médicaments et les populations ont un

accès difficile aux soins de santé. La plupart vivent dans la pauvreté et la misère :

Koalin : Dabouri avait deux femmes et six enfants. Or avec la sécheresse, il n'a rien récolté comme nous tous d'ailleurs. Dabouri n'avait personne pour lui venir en aide...

Séoni : Et, puis, il était trop fier pour accepter d'aller mendier chez les autres.

Koalin : Il a dû vendre tous les animaux qu'il possédait, mais cela n'a pas suffi. Il y a dix jours, il a été trouvé le Commandant pour lui expliquer sa situation. Celui-ci lui aurait répondu que tout le monde était dans la même situation, que les sacs de mil qu'il voyait empilés dans le magasin étaient réservés à l'alimentation des troupes militaires pendant les manœuvres de fin d'année. Quand Dabouri est revenu chez lui, il a attendu la nuit pour se pendre dans sa case.

(Le Cri de l'Espoir, Tableau II, Scène 1, p.43.)

Ce récit du suicide de Dabouri, personnage absent de la pièce, mais figure archétypique de la misère et du désespoir dépeint assez bien le tableau social marqué par des drames multiformes. En outre, le dramaturge dénonce la corruption morale et l'effritement des valeurs prégnantes dans la société du Ganguila, à travers le personnage de Zouari qui réclame à Zida, comme monnaie d'échange à la production de son film, sa femme qu'il désire ardemment. Ce même personnage n'hésite pas à offrir des pots-de-vin au Directeur de la Sûreté Nationale pour le récompenser de l'arrestation de Zida et des sévices corporels qui lui sont infligés. Cette peinture sombre de la société imaginaire du Ganguila autorise une analogie avec les réalités sociales vécues par les Africains au lendemain des indépendances.

Le second aspect est lié à la critique politique. La République du Ganguila est dirigée par un Guide Éclairé qui cumule plusieurs fonctions et plusieurs titres ronflants aux contenus vides, notamment ceux de :

Chef de l'État, Père de la Nation, Président Fondateur et Secrétaire Général du Parti Démocratique pour le Progrès dans la Paix, Président de la République, Président du Conseil des Ministres, Ministre de la Défense et de la Sécurité Intérieure, Ministre des Finances » (p.25).

Cette accumulation de titres qui rappelle étrangement ceux de certains dictateurs africains apparaît comme un procédé comique dont se sert le dramaturge pour dénoncer le messianisme politique et les régimes de parti unique dans les pays africains au cours des deux premières décennies des indépendances. C'est à juste titre que les personnages de Zida et de Fatou forment leur inquiétude au sujet de la radio devenue un instrument de propagande politique, « de lavage de cerveau, un moyen d'agression ou d'abrutissement » (pp. 48-49) du peuple. La situation est si délétère qu'elle fait affleurer à la mémoire du vieil Adou, père de Fatou et ancien combattant, les souvenirs atroces de la guerre et des exactions commises dans les camps de concentration nazis. Elle suscite chez les personnages un sentiment de crainte, de révolte et un pessimisme profond.

Le contexte sociopolitique qui prévaut dans le pays est ainsi assimilé à celui d'avant la Seconde Guerre Mondiale, précisément à l'année 1938. L'évocation de ce référent historique et l'allusion à la tragédie de l'Histoire que constitue l'holocauste juif, dénotent de la volonté du dramaturge de dénoncer la violence politique et de montrer par-là son engagement en faveur de la démocratie et de la liberté créatrice. Le dénouement de la pièce, qui change la situation en faveur de Zida, est assez illustratif de cet engagement.

Conclusion

Dans sa pièce, *Le Cri de l'Espoir*, Jean-Pierre Guingané s'interroge sur la création artistique et donne sa vision de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste. Pour lui, le créateur d'une œuvre de l'esprit doit être au service de son peuple, son œuvre doit exprimer les réalités sociales et répondre aux aspirations des masses populaires. Il doit remplir la fonction de porte-parole et d'éveilleur des consciences. Ce faisant, J.-P. Guingané se sert de l'art théâtral comme vecteur d'un discours autoréférentiel centré sur l'art et se

pose lui-même comme un artiste engagé aux côtés de son peuple. En définitive, à travers *Le Cri de l'Espoir*, le dramaturge exprime sa perception optimiste du devenir de la création artistique. L'art porte en lui-même les germes de l'espoir et de la liberté créatrice. Tel est le message du dramaturge.

Références bibliographiques

1- Pièces théâtrales

GUINGANÉ Jean-Pierre, 1991, *Le Cri de l'Espoir*, Ouagadougou, Éditions du Théâtre de la Fraternité.

IONESCO Eugène, 1954 et 1958, *Les chaises* suivi de *L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*, Paris, Gallimard.

PIRANDELLO Luigi, 1977, « Six personnages en quête d'auteur », *Théâtre complet I* (Sous la direction de Paul Renucci), Paris, Éditions Gallimard, pp. 993-1081.

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

ZINSOU Agbota Sénouvo, 1972, *On joue la comédie*, Paris, RFI, (Grand Prix du Concours théâtral interafricain).

2- Ouvrages et articles théoriques

ABIRACHED Robert, 1994, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard.

BAKHTINE Mikhaïl, 1987, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard « Collection Tel ».

BIET Christian & TRIAU Christophe, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Éditions Gallimard.

GUINGANÉ Jean-Pierre, juillet-août 1990, « De Ponty à Sony : représentations théâtrales en Afrique », *Notre Librairie Théâtre/Théâtres*, n° 102, pp. 6-11.

LALIBERTÉ Hélène, 1998, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », *L'Annuaire théâtral* n° 23, pp. 133-145. DOI : 10.7202/041350ar, consulté le 16 décembre 2017.

PRUNER Michel, 2009, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Éditions Armand Colin.

RYNGAERT Jean-Pierre, 1993, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, DUNOD.

SERVOISE-VICHERAT Sylvie, 2009, « Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement « présentiste » », *Marges* [En ligne], URL : <http://marges.revues.org/545> ; DOI : 10.4000/marges.545, consulté le 03 novembre 2017.

UBERSFELD Anne, 1996a, *Lire le Théâtre I*, Paris, Éditions BELIN.

UBERSFELD Anne, 1996b, *Lire le Théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions BELIN.

UBERSFELD Anne, 1996c, *Lire le Théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions BELIN.

ZINSOU Sénouvo Agbota, 2015, « Le corps comme espace théâtral », Susanne GEHRMANN & Dotsé YIGBE (sous la direction de), *Créativité intermédiaire au Togo et dans la diaspora togolaise*, (Littératures et cultures francophones hors d'Europe 9), Berlin, Lit Verlag, pp.199-224.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ce volume préfacé par le Pr Salaka Sanou totalise vingt-deux contributions de vingt-cinq auteurs qui ont analysé les multiples facettes de l'œuvre de Jean-Pierre Guingané dont le cœur reste le théâtre. Jean-Pierre Guingané demeure indiscutablement un auteur majeur du théâtre au Burkina Faso et en Afrique. Son théâtre, nourri de l'esthétique africaine reflète également son parcours d'homme ouvert aux vents du monde. L'œuvre de Jean-Pierre Guingané est une synthèse harmonieuse d'une action plurielle et intégratrice. Elle se fait l'écho des aspirations de populations confrontées à des défis existentiels multiformes et qui aspirent à un monde de paix.

Cette publication hommage est une invite à faire un voyage dans les profondeurs de l'œuvre titanesque de Jean-Pierre Guingané. Elle se fait l'écho de ceux qui l'ont connu, ceux qui ont vécu avec lui, ceux qui ont travaillé avec lui, ceux qu'il a enseignés, ceux qui ont entendu parler de lui, ceux qui l'ont aimé ou non et de ceux qui l'ont admiré.

C'est un parcours initiatique pour l'élève, l'étudiant, l'artiste, le chercheur en quête d'un modèle de référence. L'œuvre et la personnalité de Jean-Pierre Guingané sont au cœur des propos de la soixantaine d'hommes et de femmes, de jeunes et de moins jeunes issus de différents pays et de différents continents.

Nous avons voulu que cette œuvre soit à la dimension de l'homme, immense et dense. Nous espérons que la voie est désormais ouverte pour des réflexions futures qui viendraient compléter et magnifier davantage l'homme et son œuvre pour le rayonnement de la culture africaine en Afrique et hors du continent, et pour célébrer l'entente et la compréhension entre les peuples.

CONTRIBUTEURS AU VOLUME 1 DE L'OUVRAGE COLLECTIF

N°	Auteurs	Institutions	Titres des articles
1	Mahamadé Savadogo	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	Jean-Pierre Guingané : l'intellectuel et le créateur
2	Hamadou Mandé	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	L'œuvre de Jean-Pierre Guingané : Une construction Arachnéenne
3	Camille Adèba Amouro	Dramaturge Cotonou (Bénin)	Transmission sociale et éducation : l'exception de Jean-Pierre Guingané et de sa descendance
4	Jacob Boeyidwendé Sanwidi	École Normale Supérieure Koudougou (Burkina Faso)	L'éducation dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané : une pluralité de vues
5	Romain D. Hounzandji	Université d'Abomey Calavi, Cotonou (Bénin)	L'œuvre de Guingané : un état d'esprit de marche africain
6	Dramane Konaté	Ministère des Arts, de la Culture et du Tourisme, Ouagadougou (Burkina Faso)	Linéaments anthropologiques et référents dramaturgiques chez Jean-Pierre Guingané

N°	Auteurs	Institutions	Titres des articles
7	Aurore Desgranges	Université Lyon 2, Lyon (France)	Du didactisme dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané : une posture éthique à la croisée des genres
8	Valy Sidibé	Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)	Jean-Pierre Guingané : du théâtre d'intervention sociale à la révolution dramaturgique dans les arts du spectacle africains
9	André B. Kamaté	Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)	<i>La malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané : une lecture esthétique de sa mise en scène par Sidiki Bakaba (2010)
10	Boukary Tarnagda	Université Nazi Boni, Bobo-Dioulasso (Burkina Faso)	Le personnage de Joe l'artiste : une création « guinganéenne » ?
11	Yves Dakouo	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	De l'esthétique morphologique des œuvres de Jean-Pierre Guingané
12	Amadou Bissiri	Parlement panafricain, Midrand, Johannesburg, (Afrique du Sud)	Ancrage culturel de la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané : le conte comme référent de la structure dramatique de ses œuvres

N°	Auteurs	Institutions	Titres des articles
13	Moumouni Zoungrana	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	Conte et création dramaturgique : exemple <i>le baobab merveilleux</i> de Jean- Pierre Guingané
	Issiaka P.Tiendrébéogo	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	
14	Privat Roch Tapsoba	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	Renouvellement de l'écriture dramaturgique contemporaine chez Jean- Pierre Guingané à travers ses contes théâtralisés
15	Bassidiki Kamagaté	Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)	La minoration burlesque de la figure du dictateur dans <i>la malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané
16	Fatou Ghislaine Sanou	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	Le féminin en question dans <i>la danseuse de l'eau</i> de Jean-Pierre Guingané
17	Nelly S. M. Belemnygré	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	Stratégies narratives et idéologie dans <i>la malice des hommes</i>
18	B. Alexis Koénou	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	

N°	Auteurs	Institutions	Titres des articles
	R. Virginie Kaboré	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	L'écart linguistique au service du théâtre-débats dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané
19	Lou Jacqueline Soupé	Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)	L'ubuesque comme valence misanthropique dans <i>la malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané
20	Dieudonné Y. Louari	Université Nazi Boni, Bobo-Dioulasso (Burkina Faso)	Le théâtre militant de Jean-Pierre Guingané, cas de « <i>la malice des hommes</i> » et de « <i>le cri de l'espoir</i> »
	Germain Oually	Université Norbert Zongo, Koudougou (Burkina Faso)	
21	Eugène Tiendrébéogo	Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)	La figure de l'étranger dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané
22	Rose Akakpo Ablavi	Université d'Abomey Calavi, Cotonou (Bénin)	La problématique de la création artistique dans le cri de l'espoir de Jean-Pierre Guingané

TABLE DES MATIÈRES

À LA MÉMOIRE DU PROFESSEUR JEAN-PIERRE GUINGANÉ	7
REMERCIEMENTS.....	9
COMITÉ SCIENTIFIQUE	11
COMITÉ DE RÉDACTION	13
COMITÉ DE LECTURE	14
AVANT-PROPOS par Salaka Sanou	15
INTRODUCTION GÉNÉRALE par Hamadou Mandé	27
JEAN-PIERRE GUINGANÉ, LE CULTUREL, LE POLITIQUE ET L'ÉDUCATEUR	31
Jean-Pierre Guingané : L'intellectuel et le créateur par Mahamadé Savadogo	33
L'œuvre de Jean-Pierre Guingané : Une construction arachnéenne par Hamadou Mandé.....	43
Transmission sociale et Éducation : L'exception de Jean-Pierre Guingané et de sa descendance par Camille Adèba Amouro.....	61
L'éducation dans l'œuvre dramatique de Jean-Pierre Guingané : Une pluralité de vues par Jacob Boeyidwendé Sanwidi	87
L'œuvre de Guingané : Un état d'esprit de marché africain par Romain D. Hounzandji	103
Linéaments anthropologiques et référents dramaturgiques chez Jean-Pierre Guingané par Dramane Konaté	123
Du didactisme dans l'œuvre de Jean-Pierre Guingané : Une posture éthique à la croisée des genres par Aurore Desgranges	139
ESTHÉTIQUE DE LA CRÉATION SCÉNIQUE	161
Jean-Pierre Guingané : Du théâtre d'intervention sociale à la révolution dramaturgique dans les arts du spectacle africains par Valy Sidibé	163
<i>La malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané : Une lecture esthétique de sa mise en scène par sidiki Bakaba (2010) par André Banhouman Kamaté.....	177
Le personnage de Joé l'artiste : Une création « guinganéenne » ? par Boukary Tarnagda	199
ESTHÉTIQUE DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE	213

De l'esthétique morphologique des œuvres de Jean-Pierre Guingané par Yves Dakouo	215
Ancrage culturel de la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané : le conte comme référent de la structure dramatique de ses œuvres par Amadou Bissiri.....	249
Conte et création dramaturgique : exemple <i>le baobab merveilleux</i> de Jean-Pierre Guingané par Moumouni Zoungrana et P. Issiaka Tiendrébéogo	261
Renouveau de l'écriture dramaturgique contemporaine chez Jean-Pierre Guingané à travers ses contes théâtralisés par Privat Roch Tapsoba	279
La minoration burlesque de la figure du dictateur dans <i>la malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané par Bassidiki Kamagaté	299
Le féminin en question dans <i>la danseuse de l'eau</i> de Jean-Pierre Guingané par Fatou Ghislaine Sanou.....	315
Stratégies narratives et idéologie dans <i>La malice des hommes</i> par Nelly S. M. Belemngnygré	331
L'écart linguistique au service du théâtre-débats dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané par B. Alexis Koéno et R. Virginie Kaboré.....	347
L'ENGAGEMENT DANS L'OEUVRE DRAMATIQUE DE JEAN-PIERRE GUINGANÉ	365
L'ubuesque comme valence misanthropique dans <i>la malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané par Lou Jacqueline Soupé	367
Le théâtre militant de Jean-Pierre Guingané, cas de <i>La malice des hommes</i> et de <i>Le cri de l'espoir</i> par Germain Oually et Dieudonné Y. Louari	389
La figure de l'étranger dans la dramaturgie de Jean-Pierre Guingané par Eugène Tiendrébéogo.....	403
La problématique de la création artistique dans <i>Le cri de l'espoir</i> de Jean-Pierre Guingané par Rose Akakpo Ablavi	421
CONCLUSION GÉNÉRALE	437
CONTRIBUTEURS AU VOLUME 1 DE L'OUVRAGE COLLECTIF	438
TABLE DES MATIÈRES	443

Achévé d'imprimer, octobre 2021
Les Presses Africaines
Tél. : 25 30 71 75 – Email : presaf2003@yahoo.fr
Ouagadougou - Burkina Faso
Dépôt légal N° DL : 21-475 du 13/10/2021
Bibliothèque nationale du Burkina Faso
ISBN : 978-2-38174-128-4
EAN : 9782381741284