Le positionnement de Jacques Fame Ndongo, Ngah Olivier et Mbah Etoundi et la représentation du Réalisme dans *Ils ont mangé mon fils* et *Aux portes de l'Occident*

Placide Bertrand ÉBANGA, *Université de Bertoua-Cameroun*

DOI : 10.66637/7j3o3ukxjm

Résumé

La présente étude démontre que les auteurs à l'étude se positionnent dans le champ littéraire africain. Ils mettent en effet à nu les préoccupations sociopolitiques culturelles et économiques de l'Afrique. *Ils ont mangé mon fils* (2007) et *Aux portes de l'Occident* (2015) utilisent des éléments exposant des réalités vécues par les Africains et soulèvent en même temps des problèmes et les tares qui minent le continent. L'écriture adoptée par les dramaturges en vient donc à présenter le nouveau visage qu'arbore le genre théâtral dont le but majeur consiste à opérer des changements en mettant l'Africain au centre de toutes préoccupations. Cette réflexion dégage alors le problème de la réadaptation et du réalisme de la dramaturgie africaine. Quels sont donc les signes théâtraux et les motifs ou sous thèmes caractérisant la filiation des dramaturges sur le choix de l'Afrique comme source d'écriture ainsi que leur focalisation sur la peinture de ses réalités ? Notre étude repose sur la thématique pour faire ressortir les tableaux, les images, les symboles et les représentations qui caricaturent le contexte et les préoccupations africaines. Le comparatisme quant à lui permet de faire ressortir les spécificités esthétiques et thématiques propres à chacun d'entre eux. Il ressort alors que ces hommes de théâtre contemporain font du vécu quotidien et des faits réels de leur continent une priorité dans leur écriture et se déploient ardument pour que leurs œuvres théâtrales poussent les Africains à s'affranchir de toute servitude.

Mots clés: vécu quotidien, peuple africain, dramaturges, créations théâtrales, champ littéraire

Abstract

This work demonstrates that the authors under study have established themselves within the African literary domain. Indeed, they expose Africa's sociopolitical, cultural, and economic issues. "*Ils ont mangé mon fils*" and "*Aux portes de l'Occident*" use elements that expose the realities under which lived the africans, while simultaneously highlighting the problems and flaws that impact the continent. The writing style adopted by the playwrights thus, presents a new face of the theatrical genre, whose primary goal is to bring changes by placing africans as the center of all concerns. This reflection then highlights the issue of adaptation and realism in african dramaturgy. So, what, are the theatrical signs and reasons or subthemes that characterize the playwrights' connection to Africa as a source of inspiration, as well as their focus on describing its realities? Our study is based on this thematic approach to highlight the scenes, images, symbols, and representations that present the african context and concerns. Meanwhile, the comparative analysis, will allow us to valorise the aesthetic and thematic specificities unique to each of them. We retain that, these contemporary playwrights prioritize the daily experiences and real-life events of their continent in their writings and work tirelessly to ensure that their plays inspire africans to free themselves from all forms of servitude.

Keywords: african people, daily life, literary domain, playwrights, theatrical creations.

Introduction

Le positionnement qu'adoptent les dramaturges africains actuels fait des préoccupations de leur continent une priorité dans leur écriture dont une place de choix est accordée à tout ce qui préoccupe particulièrement l'Africain. En privilégiant l'exposition des travers, des vices et toutes les réalités vécues dans leurs environnements respectifs, ils suscitent un élan de développement de la société. Ils ont donc délibérément choisi de représenter leur vécu quotidien. Cette réflexion dégage ainsi le problème de la réadaptation et du réalisme de la dramaturgie africaine. Quels sont donc les signes théâtraux et les motifs ou sous thèmes caractérisant la filiation des dramaturges à la peinture de l'Afrique dans leurs pièces ? Tour à tour, nous montrons que tous trois ont choisi d'exposer dans leurs pièces, les difficultés que vivent leurs confrères, ensuite nous démontrons que le théâtre africain actuel se caractérise comme une esthétique de déconstruction et de réappropriation et enfin nous dévoilons la perception qui met en évidence les sensations et les fantasmes des trois dramaturges.

1. Les dramaturges africains d'aujourd'hui : peintres de leur vécu quotidien

D'entrée de jeu, on s'attèle à démontrer que les trois dramaturges ont opté pour la mise en valeur des questions qui engagent davantage les Africains dans leurs œuvres. L'opportunité revient ainsi de retracer d'abord l'itinéraire de l'écriture telle qu'adoptée par les dramaturges africains des années précédentes. De fait, aux alentours des années 70, le théâtre a opéré plusieurs changements qui ont permis de présenter les dramaturges africains comme des auteurs qui ont tourné le dos à la thématique du retour aux sources pour s'attaquer aux dirigeants africains. Leur posture a alors vu naître une littérature de dictature. Dans cet élan, ils mettaient à nu les difficultés auxquelles faisaient face les membres de leur société et par la suite, c'est-à-dire vers les années 90, ils ont continué ce combat et ont surtout orienté leur écriture sur la thématique de l'émigration, perspective engendrant la littérature de la « migritude », laquelle a par la suite amené à constater que plusieurs d'entre eux ont pu s'expatrier pour se faire publier par des éditeurs étrangers. Cette conception de l'écriture contraindra les amateurs d'écriture théâtrale à tourner définitivement le dos à l'imitation servile des canons imposés par les théoriciens des lettres coloniales. Ceci étant, si avant, l'écriture était commandée par la reproduction stéréotypée d'une écriture taillée aux bases et exigences des colons, une nouvelle donne dévoilera la perspective de l'écriture théâtrale pratiquée au-delà des années 90, qui se consacre à produire des œuvres ayant tendance à négrifier le Français, tout en déconstruisant et en bouleversant les modèles européens d'organisation

du texte : Miano (2016) caractérise cette pratique comme étant *l'impératif transgressif.*

Les auteurs actuels s'inscrivent alors dans une dynamique présentant l'Afrique comme matériau d'écriture. Parler de positionnement des auteurs actuels dans le champ littéraire africain, revient à justifier leur adhésion à une perspective différente où la piste de la littérature monde leur confère une écriture engageante.

L'écriture de Fame Ndongo présente le dramaturge camerounais comme quelqu'un qui est soucieux du devenir des peuples africains. Il plaide pour le changement et l'épanouissement des siens. La clé de cette écriture est le travail acharné des Africains qui doivent aussi contribuer au rayonnement de leur nation. Homme politique, écrivain, chef traditionnel, cette multitude de casquettes le présente comme quelqu'un d'actif au sein de sa société. Dans sa pièce, il oriente les Africains vers le processus de développement et de modernisation.

Félix est présenté dans la pièce comme un visionnaire. Investi d'un élan revendicateur, il est obsédé par le souci de développement de sa région. Dans sa prise de parole, il s'attaque à tout ce qui cautionne la vision du monde des parents esclaves de l'héritage ancestral. Il n'hésite d'ailleurs pas à avouer à Andréas que le charlatanisme pratiqué par les Africains est à l'origine de leur retard dans tous les domaines comme en témoigne la relégation à « 2% du commerce mondial » (Fame Ndongo, 2007 : 35). Ce pourcentage économiquement insignifiant permet au dramaturge de démontrer que le continent est au bas de la pyramide de l'échelle des valeurs sociales, classification symbolisant la paresse des peuples africains qui ne veulent pas se consacrer au travail. En choisissant de déserter leur continent pour une aventure à l'extérieur, il veut démontrer que le phénomène de désertion freine plutôt l'évolution du continent. La majorité accorde aussi de l'importance à la sorcellerie, la magie, l'anthropophagie, etc., comme on peut le lire dans ce constat amer :

> *Toujours les mêmes histoires. Les charlatans*
>
> *vont bloquer l'Afrique, s'ils ne l'ont déjà fait. Nous*
>
> *devons nous approprier la science et la*
>
> *technologie. Regarde : nous utilisons toujours la*
>
> *houe, la hache, la machette, comme il y a 10000*
>
> *ans. Alors que les autres ont des tracteurs, des*
>
> *moissonneuses batteuses, des motopompes, etc. …*
>
> *Nous sommes des dindons de la farce, les bons*
>
> *derniers, à cause de notre refus de la science et*
>
> *la rationalité. (Fame Ndongo, 2007 : 35).*

La mise en relief d'une opposition manifeste entre Blancs et Noirs par Fame Ndongo est une réalité vécue au Cameroun. D'une part, les Africains symbolisés par la primitivité se caractérisent par la mentalité rétrograde et le charlatanisme. Ils font encore recours à des méthodes rudimentaires telles la houe, la hache, la machette qui les maintiennent loin en arrière, tandis que d'autre part, les Blancs, modernes fanatiques de la Science et de la Technologie jouissent de l'usage des moissonneuses-batteuses, des tracteurs et des motopompes. Cette peinture constitue la représentation réelle de ce que vivent au quotidien les populations. L'image illustrée à travers les outils rudimentaires et modernes traduit le retard accusé par les Africains qui sont encore en arrière à cause du manque de matériel performant en mesure de leur permettre de doubler d'ardeur le travail alors que les Occidentaux qui utilisent les outils de pointe obtiennent indubitablement un rendement efficient.

De plus, le fait de tenir pour responsables ses confrères de tout ce qui plombe l'Afrique est une réalité qui appelle au changement de mentalités. Que de s'abandonner à des pratiques magico-religieuses, ils doivent relever de défis leur permettant de s'arrimer aux autres peuples. Rene s'exprime :

> *Jean n'est-il pas quelque part en ville, tranquille, loin des tracasseries du métier, de la maison, de la vie ? Jean a l'habitude de dire que la vie est absurde et qu'il devrait s'évader de ce monde. Qu'appelle-t-il exactement « évasion » ? L'alcool, la drogue, la fugue, le suicide, nul ne le sait… (Fame Ndongo, 2007 : 16)*

La disparition surprenante de Jean génère de sérieuses inquiétudes. Les spéculations pour essayer de retracer son itinéraire sont vaines. L'extrait le présente comme quelqu'un de moralement déséquilibré. En déclarant qu'il envisage de s'évader de la vie, il donne l'impression de ne plus vouloir continuer à vivre. Les lamentations d'Andréas affirmant *mordicus* que les gens du village ont mangé son fils clarifient davantage cet état de choses. Il maîtrise mieux que quiconque ses frères, raison pour laquelle il est convaincu que ce dernier a été mangé mystiquement par eux. L'évocation de « mangé mon fils », dévoile les pratiques occultes et de sorcellerie qui préoccupent les Africains. Fame Ndongo s'appuie sur les histoires et les faits réellement vécus au quotidien au Cameroun comme on peut le noter à travers le fait que le village représenté est un espace exclusivement réservé aux pratiques de sorcellerie. Deux avis et des attitudes différentes triomphent donc : Andrés dépositaire des pratiques de sorcellerie est convaincu que son fils a été une victime ; et Juliette, l'épouse de Jean se démêle pour pouvoir soigner son mari. Si pour elle, il souffre d'un mal ordinaire, pour Andréas, sa maladie est mystique. La façon dont il soutient que son fils a « été mangé » peut être interprétée comme s'il a été témoin d'une assise secrète bien avant qu'il ne

contracte cette fameuse maladie avec ses frères et donc le sort semble déjà scellé comme le souligne le passage suivant :

Qu'attendez-vous pour l'amener au village ?

Hein ? Qu'attendez-vous ? Vous croyez à ces gens

aux longues robes blanches. Ils ne comprennent

rien. Savent-ils comment on « mange un homme » ?

La nuit ? Ont-ils quatre yeux ? Non… Alors…

Pourquoi croyez-vous qu'ils ont raison ? Ils ont

Mangé mon fils. (Fame Ndongo, 2007 : 34).

À la suite, Ngah Olivier et Mbah Étoundi se positionnent également dans le champ de la littérature africaine. Dans *Aux portes de l'Occident,* ils se mettent au service de l'Afrique en faisant la peinture de la vie telle que menée par les Africains en témoigne le passage ci-après :

Tu n'es qu'un petit menteur Kipo ! L'Afrique, c'est l'enfer sur terre ! Pas de rêve, pas d'espoir, pas d'avenir et parfois, même le présent n'y existe pas ! C'est une terre hypothétique. Tout y est noir et ténèbres noires comme les hommes qui y vivent ! je haie cette terre, je haie ce continent, je haie tout ce qui y est… (Ngah et Mbah, 2015 :16-17)

La condition de vie des Africains est mise en évidence ici. L'expression de ce personnage est remplie d'amertume parce qu'il traduit la situation pathétique qu'endurent tous les jeunes Africains précaires. Tous ceux qui ont pu fréquenter et dont la situation socioprofessionnelle renvoie au chômage se reconnaissent dans cette illustration. Dire que l'on n'a ni rêve, ni espoir en Afrique traduit la misère ambiante. De plus, il arrive qu'en réalité, les chômeurs qualifient le continent d'infernal. Cette perception est davantage renforcée dans cette autre prise de paroles :

Moi, également, j'ai une licence qui ne me sert à rien, rassure-toi ! Elle Est quelque part au fond d'une cantine dans la chambre de mon père. Continue de la garder jalousement ! Un jour, tu pourras t'en servir pour t'essuyer le train ! […] Et Ne vas pas croire que cette institution qu'ont créés les Blancs : l'école, elle y fera grand-chose. L'école c'est une belle arnaque ! Ça ne sert à rien ! Regarde partout sur le continent ! Pour qui a-t-on plus de respect, qui traite-t-on avec plus d'égard, l'analphabète qui a été vivre quelque temps en Occident ou le doctorant resté au pays parce que se disant qu'une porte s'ouvrira forcément à lui ? (Ngah et Mbah, 2015 :18).

Tous ces jeunes chômeurs africains inondant les routes désespèrent. Celui qui parle est aux abois. Il n'a aucun repère et son avenir est incertain.

Dire qu'il dispose également d'une licence qui ne lui sert à rien, signifie que l'école n'a plus de valeur. Et « sa position quelque part au fond de sa cantine », justifie qu'elle est inutile et ne peut donc plus lui permettre de gagner honnêtement sa vie. En déclarant qu'il s'en servira un jour pour s'essuyer le train, il est poussé au découragement et cela justifie la compréhension de la comparaison faite entre un analphabète qui a voyagé et un doctorant, où la balance bascule du côté du voyageur.

Si le diplôme qui doit permettre au jeune de gagner son pain l'aide plutôt à faire le ménage, le monde est à l'envers. On s'attend à ce que c'est celui qui a fait des études et a obtenu des diplômes qui s'épanouisse aisément En clair, les dramaturges exposent la situation des Africains qui n'ont pas encore pu s'insérer dans le monde du travail. Leur condition est donc largement mise en cause à l'échelle internationale. En exposant les tares et les travers accablant leur région, ils veulent que leurs confrères changent de mentalité. Cette écriture de dénonciation et de revendication place l'amélioration des conditions de vie des Africains au-dessus de tout. Ces dramaturges qui appartiennent à la même aire culturelle, ont délibérément choisi d'avoir comme action dramaturgique, l'exposition des difficultés auxquelles font face les africains subsahariens.

La nouvelle génération met l'accent sur les préoccupations socioculturelles, politiques, économiques africaines. Après avoir mis en évidence le processus de représentation de l'Afrique, il est important qu'on se consacre à l'étude de l'esthétique adoptée par les trois dramaturges.

2. Le théâtre africain actuel: une esthétique de déconstruction et de réappropriation

La perspective esthétique du théâtre africain met en exergue l'exploitation des stratégies dramaturgiques désireuses de déconstruire les stéréotypes esthétiques classiques qui établissent un ensemble de procédés de représentations dont l'objet oscille entre déconstructions, continuité, assemblage, mélanges, etc., démarche validant la conception de Patrice Pavis qui stipule ceci :

> *Le théâtre postmoderne renvoie nécessairement à un passé et qu'il est tributaire de toute une tradition théâtrale qu'il ne peut dépasser qu'en l'assimilant. Aussi bien se caractérise-t-il par un refus de rompre nettement avec un mouvement ou une avant-garde pour mieux intégrer les matériaux qu'il récupère où bon lui semble. (Pavis, 1986 : 1-22).*

Le théâtre actuel dispose des spécificités qui particularisent son écriture. On y retrouve soit des mélanges, soit des réappropriations d'autres arts, etc. C'est donc un théâtre complet à la fois perceptible dans sa composition ainsi que dans les couches sociales représentées. D'après Jean-Pierre Ri-

chard, « il est inéluctable que, par-delà les hasards de son apparition, toute œuvre importante possède un style à elle, affirme une attitude singulière, traduit une façon unique d'exister et de se dire ». (Richard, 1961 : 24). Toute œuvre littéraire doit donc se distinguer des autres par rapport à des spécificités claires. Questionnons alors de procédés tels la structure, la spatio temporalité et le style d'écriture qui démontrent que Fame Ndongo, Ngah et Mbah rompent avec les normes établies.

2.1. L'étude structurelle d'Ils ont mangé mon fils et Aux portes de l'Occident

L'école classique, soucieuse des normes, a réussi à imposer la structuration de ses pièces en 5 actes tel que le souligne Jacques Scherer :« il faut savoir que tous les poètes sont demeurés d'accord que les pièces de théâtre régulièrement ne doivent avoir ni plus ni moins que cinq actes », (Scherer, 2016). Cette règle n'est plus servilement utilisée de nos jours.

Fame Ndongo a tourné le dos aux conventions régissant le théâtre traditionnel. Sa pièce *Ils ont mangé mon fils*, utilise un style d'écriture plus libéral et détaché de toutes formes de règles. Elle est structurée en deux tableaux, chacun composé d'actes et de scènes. Le premier tableau contient cinq actes structurés ainsi qu'il suit : le premier dispose de cinq scènes, le second et le quatrième en dénombrent trois, tandis que les actes trois et cinq ont chacun deux et quatre scènes. Le deuxième tableau qui a également cinq actes est réparti de la manière suivante : l'acte un a quatre scène, alors que les deuxièmes, troisièmes et quatrièmes ont trois scènes chacun et le quatrième en compte enfin six.

Dans *Aux portes de l'Occident*, Ngah et Mbah ont tourné le dos à l'école traditionnelle en refusant d'adopter le nombre d'actes et scènes en vigueur. Les deux dramaturges assignent une structure particulière à leur pièce en reconfigurant le nombre d'actes et de scènes. Même s'ils l'ont structurée en cinq actes, la délimitation de ceux-ci en scènes ne répond pas à l'idéal esthétique traditionnel. Les 22 scènes sont donc en deçà des 25 à 40 scènes exigées. Ainsi, l'acte 1 dispose de 3 scènes, l'acte 2, 6 scènes, l'acte 3, 5 scènes, les actes 4 et 5 comptent au final 4 scènes chacun.

En substance, les structures adoptées par les dramaturges à l'étude obéissent à une norme participant du positionnement des dramaturges africains qui se démarquent du respect scrupuleux des normes traditionnelles. La suite de notre analyse va s'appesantir sur l'étude spatiotemporelle des deux pièces à l'étude.

2.2. L'étude spatiotemporelle des pièces à l'étude

Dans *L'analyse du spectacle,* Patrice Pavis déclare que : « L'espace, l'action et le temps sont des éléments tangibles du spectacle. Or, la difficulté consiste à les décrire séparément,

mais à observer leur interaction. L'un n'existe pas sans les deux autres ». (Pavis, 2016 : 158). De ces propos, il y a interaction entre l'action, l'espace et le temps. À ce sujet, Bachelard réitère ceci : « l'espace tient du temps comprimé » (Bachelard, 1957 : 27), comme pour justifier l'indissociabilité de ces trois composantes théâtrales. L'étude de l'espace-temps ne peut alors se faire séparément, et détacher de celle de l'action dans une pièce. L'écriture des deux pièces à l'étude représente non pas une seule action, mais des séquences du vécu quotidien des Camerounais tel qu'enduré dans l'espace camerounais. Nous ne pouvons donc parler ni d'une action unique, encore moins d'une spatiotemporalité adhérant à l'idéal du principe des trois unités, mais des trois.

En se référant à la règle des trois unités qui prescrivait qu'en un seul lieu, une action se déroule dans un temps qui ne peut excéder 24 heures, les dramaturges des deux pièces de cette réflexion, étendent non seulement les limites de la durée et de l'espace et font tout le nécessaire pour que les séquences du vécu quotidien qu'ils dépeignent soient représentées au-delà de 24 heures : on parle d'une spatio temporalité pluridimensionnelle. Les structures théâtrales qu'ils proposent obéissent à une dynamique plurielle, c'est-à-dire que l'action unique est remplacée par différentes séquences de la vie des peuples, tandis que l'espace-temps dépeint est éclaté.

Dans cette logique, le souci de représenter le vécu quotidien par Fame Ndongo affiche le recours à une spatialité disposant de différentes facettes. *Ils ont mangé mon fils* n'adhère plus à la logique de l'unicité. Non seulement on retrouve une diversité de sites remplaçant l'espace unique, mais également les différentes séquences du vécu des peuples s'étendent au-delà d'une journée comme le témoigne la didascalie ci-après : « (l'intérieur d'une modeste villa appartenant à un couple de fonctionnaires. Elégance et goût, mais sans opulence insolente) ». (Fame Ndongo, 2007 : 10).

Non seulement l'espace où sont représentées ses différentes facettes qui symbolisent l'éclatement d'action n'est pas un cadre royal, mais plutôt ordinaire, mais on décompte aussi plusieurs autres cadres qui ne sont ni confortables, sans opulence, mais plutôt modeste, etc. Une autre illustration partage cette démarche relative à la diversité spatiale : « Il sort précipitamment avec la dame évanouie et la met dans un taxi » (Fame Ndongo, 2007 : 22). Le mot « taxi », espace mobile justifie la continuité des différentes actions représentées par le dramaturge et confirme de rechef que plusieurs actions et divers espaces caractérisent la représentation de Fame Ndongo. Cette disposition démontre qu'il adapte les espaces représentés dans sa pièce au contexte social africain. Le décor spatial de son théâtre rend compte des réalités que vivent les peuples. Voici une indication scénique : « Dans un lieu secret en pleine forêt. Réunion

des vieux. Décor traditionnel ». (Fame Ndongo, 2007 : 43). Les expressions : « lieu secret, pleine forêt et décor traditionnel » attestent que le théâtre du Camerounais est effectivement encré sur le modèle de rupture d'avec le principe des trois unités parce qu'il rend compte des réalités quotidiennes de son environnement originel. Ainsi, l'intérieur d'une modeste villa, la poubelle, le taxi, le lieu secret dans la forêt, trahissent l'ambiance traditionnelle et culturelle africaines.

En ce qui concerne la temporalité, la même recette est servie par le dramaturge. En s'inscrivant dans une perspective déconstructiviste, il dépeint des réalités socioculturelles camerounaises dans une diversité de temps. Les 24 heures sont éclatées en plusieurs séquences temporelles. Dans l'optique de retrouver son mari porté disparu, Juliette déclare : « Il ne passe jamais deux jours dehors. Au maximum une nuit » (Fame Ndongo, 2007 : 11). Ces indicateurs temporels traduisent la continuité de l'action au-delà d'un jour et justifient une fois de plus que la représentation théâtrale actuelle s'arrime plutôt à la représentation de l'éclatement spatiotemporel. Le fait que Jean a passé plus de deux nuits hors de son domicile est la manifestation du prolongement des 24 heures, temps idéal pour mettre en scène les différentes séquences que représente Fame Ndongo en guise d'actions dramaturgiques s'étendent au-delà de vingt-quatre heures. L'épouse en détresse s'explique : « Je viens du Lycée, Il devrait dispenser un cours ce matin. Hier aussi, les élèves ont attendu en vain » (Fame Ndongo, 2007 :15). Le dramaturge adapte son espace-temps au contexte africain et confirme par cet acte que sa pièce représente plusieurs actions au même moment. Son théâtre est donc une mise en scène de différentes séquences de la vie des peuples camerounais.

Dans *Aux portes de l'Occident*, la gestion de l'espace-temps est différente de celle de Fame Ndongo. Ici, l'espace et le temps sont véritablement indissociables au premier degré. Ils représentent en même temps, espace et temps et cette mixture justifie la mixité et l'indissociabilité de ces structures. Une pluralité de macro et microespaces peuplent alors la pièce de Ngah et Mbah Etoundi qui dépeignent également diverses séquences remplaçant l'action unique. Voici une indication : « Diarra, Souley, Kipo et Bandolo, dans la nuit noire, quelque part en pleine mer. Les vents battent violemment contre l'embarcation qui tangue en voguant dangereusement à la dérive » (Ngah et Mbah, 2015 : 109). Les indicateurs spatiotemporels tels que « pleine mer, nuit noire, vents battent violemment, etc. », mettent en évidence l'évolution de l'action théâtrale et trahit de surcroît l'idéal préoccupant les dramaturges soucieux de dépeindre un espace-temps qui dévoile l'atmosphère socioculturel ainsi que les préoccupations des jeunes chômeurs africains.

En effet, ils glissent subtilement le phénomène migratoire au travers de leurs propos et développent à quel

point les jeunes Africains qui n'ont pas de travail courent des risques énormes pour améliorer leur standing de vie. L'évocation de la mer dévoile le risque encouru et expose ceux qui ne sont pas en mesure de voyager dans des conditions légales. Une clarification le mentionne : « les images concernant le naufrage survenu aux larges de Lampedusa défilent en boucle sur une chaine en continu sur le câble » (Ngah et Mbah, 2015 : 135). Lampedusa traduit un lieu où se déroulent les déplacements clandestins des personnages en quête de l'amélioration des conditions de vie. Parler de naufrage confirme cet avis.

Une autre didascalie illustre l'espace-temps représenté par les dramaturges en ces termes : « Trois jours plus tard, quelque part dans un hôpital italien, Kipo, Dr Stephano et l'inspecteur Angelo » (Ngah et Mbah, 2015 : 117). Les expressions telles : « quelque part dans un hôpital » et « trois jours plus tard » rendent fidèlement compte du type de spatiotemporalité exploré dans cette pièce théâtrale. Les jeunes en perpétuelle mutation sont à la recherche du travail et de l'épanouissement. Lorsque le décor planté indique qu'un Camerounais s'est retrouvé dans un hôpital italien, c'est pour montrer que les risques pris par ce dernier ont failli l'emporter, d'où le secours par un hôpital étranger.

L'espace aérien n'est pas en reste dans cette pièce. Zoba a la parole : « Je connais mon fils ! Kipo n'acceptera jamais de revenir dans ce quartier, encore moins cette maison ! Le mois passé, en prenant l'avion pour Paris, mon fils a organisé une petite fête d'aurevoir où il a juré à tout le monde qu'il ne reviendra jamais dans cette galère » (Ngah et Mbah, 2015 : 18). Les expressions « ce quartier, cette maison, l'avion, Paris, cette galère » trahissent non seulement la multiplicité spatio-temporelle, mais également la situation socioprofessionnelle qui prévaut dans les différents environnements dépeints par Ngah et Mbah.

En réalité, l'itinéraire principal de ceux qui partent de l'Afrique est l'Europe. Ces deux macro-espaces mettent en évidence le processus d'immigration clandestine. Ne disposant pas de travail, les jeunes tentent sans cesse l'aventure ailleurs. L'avion, espace mobile permet au même titre que tous les autres sites, de lire aisément la représentation d'actions. Dans cet espace mobile et aérien, les actions représentées suivent normalement leur cours. Ce mélange de sites repérés dans la pièce confirme à suffisance l'éclatement de l'espace-temps. Le théâtre africain qui rend compte des réalités socioculturelles de son terroir ne peut donc plus être contenu en un lieu unique, encore moins en un seul petit jour.

2.3. Le style d'écriture adopté par Fame Ndongo , Ngah et Mbah

Focaliser son attention sur l'examen de l'esthétique des deux pièces revient à évaluer le style d'écriture

pratiquée par les dramaturges. Dans *Ils ont mangé mon fils,* Fame Ndongo ne rompt pas totalement avec les canons traditionnels parce qu'il propose à nouveau la versification. Toutefois, le style versifié qu'il adopte éclipse la rigueur traditionnelle contenue autour du rythme, de la mesure, des assonances trahissant le caractère musical de celui qui écrit. Il s'agit donc d'une versification libre et de surcroît de forme irrégulière. Un tel choix légitime l'adhésion à une logique déconstructiviste qui ne propose pas le vers dans toute sa splendeur. Découvrons cette ruse du dramaturge :

> *Mais tu es fou ? Vous les intellectuels,*
>
> *c'est vous qui devez changer ces choses-là.*
>
> *Vous vous détournez de nos connaissances.*
>
> *Les Blancs ont inventé des bateaux, des trains, des avions. Où sont les vôtres ? Serez-vous des éternels copieurs ? (Fama Ndongo, 2007:35-36).*

En lisant les vers ci-dessus, l'aspect physique ne reflète nullement celui traditionnel. C'est un vers d'apparence, mais qui fonctionne pratiquement comme la prose. Il est différent de par le manque de rythme et de musicalité caractéristique de celui traditionnel. Ce choix est pour Fame Ndongo, un moyen de détournement du traditionnel afin de rendre aisément compte de la prépondérance non seulement de l'oralité, mais également du vécu des Africains. L'écriture s'adosse alors sur les vers irréguliers et libres. Quoique la structure strophique est présente, il ne fait l'ombre d'aucun doute que le style d'écriture, avec le type de ponctuation et les questions rhétoriques qu'on y retrouve rendent compte d'une écriture de révolte et de revendication. L'écriture devient plutôt pour lui un moyen de défoulement et de fantasmes parce qu'il exprime ses malheurs, ses émotions, son désarroi, etc.

Aux portes de l'Occident intègre une organisation des techniques d'écriture particulière. La prose est l'écriture de référence sur laquelle Ngah et Mbah ficellent leur pièce. Monsieur Jourdain, l'un des personnages de Molière définissait souvent de façon hilarante la prose en déclarant que tout ce qui n'est pas prose est vers et tout ce qui n'est point vers est prose. Dans sa typologie, la prose s'inscrit dans une dynamique autre que le vers et se perçoit comme une « forme de discours non assujettie aux règles de la poésie » (Quintelien cité par Marie Claire, 2006 : 480). Leur recours à la prose démontre qu'ils adoptent une expression langagière brute ou immédiate, servile, non opaque. Cette attitude expose ainsi la pratique d'un discours libre, sans vers et ordinaire qui ne subissent pas de transformations contrairement à la poésie qui soumet le langage à un raffinement avéré.

En somme, dans les deux dramaturgies exploitées, que ce soit le

vers libre, tout comme la prose, tous justifient leur volonté à militer pour un théâtre plus libéral et épuré de toutes servitudes. Le vers libre, de forme irrégulière fonctionne pratiquement comme la prose. Le recours à une ponctuation particulière et aux usages et questions inhabituelles du style traditionnel donne au dramaturge de mieux exposer les vices et les tares de sa société sans être effrayé de la puissance du pouvoir tout puissant des contraintes. S'agissant de la prose, elle est épargnée de toute forme de contraintes métrique et exprime mieux la pensée que la poésie. Elle permet au sujet scripteur d'éviter le protocole des contraintes de la bienséance qui masque et muselle la liberté d'expression de celui-ci. Adopter de tels modes d'écriture trahit l'adhésion au rejet des normes s'érigeant en gendarmes du théâtre.

En substance, le théâtre du XXI e siècle a déconstruit les canons conventionnels et utilise désormais une écriture qui s'adapte aux conditions de l'environnement social purement africain. La spatio temporalité, telle qu'explorée a été éclatée par ces derniers. Tous trois utilisent plusieurs sites, lieux, cela leur permet de faire revivre le mode de pluralité spatiale qu'ils ont choisi. Il n'est donc ni question d'une action unique, encore moins d'un seul espace, ni non plus d'un temps précis et le style d'écriture adopté dans les deux pièces souscrit entièrement à cette dynamique qui fait confiance au vers libre et à la prose pour démontrer que le dramaturge africain n'est pas exclave du style, du rythme et de la musicalité, mais présente son vécu dans une écriture plus libérale. Cette reconfiguration fait ressortir la différence entre le théâtre traditionnel et le théâtre africain.

3. De la perception à la sensibilité des dramaturges

Tout au long de cette étude, il a été démontré que les deux pièces participent de la réadaptation au contexte purement africain et de la déconstruction des normes traditionnelles, cette articulation démontre que les deux pièces qui sous-tendent cette réflexion mettent en exergue des tableaux, des images, des symboles, etc., qui traduisent la sensation des dramaturges. Notre tâche consiste alors à dévoiler leur perception. À ce sujet, l'approche thématique, selon Jean-Pierre Richard, étudie les thèmes, les motifs ou sous-thèmes comme il le précise dans le passage ci-après :

Le repérage des thèmes effectue le plus ordinairement d'après le critère de référence : les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent donc pouvoir vous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle, la répétition, ici comme ailleurs, signale l'observation. Nous voici donc menés à la recherche des mots-clés, des images favorites et des objets fétiches, bref engagés dans des études de fréquence statistiques. (Richard, 1961 : 24-25).

Dans cette perspective, la clef, les mots-clés, des images favorites sont autant d'éléments qui présentent la notion d'imaginaire, comme la mise en évidence d'une production littéraire. En tant que fruit de l'imagination, cette organisation permet au chercheur de déboucher sur la vision du monde de celui qui écrit.

L'acte d'écriture n'est donc pas représenté de manière anodine, car en tant que témoin et acteur d'une société, les écrits d'un dramaturge doivent reflèter son degré d'implication dans la dénonciation. Le vocabulaire ainsi que les lexiques adoptés doivent alors être en mesure d'exposer les travers sociaux, tout en proposant des solutions susceptibles de les résoudre. Son écriture cache en filigrane un message qui renseigne sur sa manière d'appréhender sa société. Son langage qui trahit ses sensations utilise des mots ou expressions exprimant tout ce qui lui permet de se défouler pendant qu'il écrit. L'écrivain se sert dans ce contexte d'un style particulier fait de mots et d'expressions trahissant son intériorité, d'où l'étude des représentations susceptibles de dévoiler sa vision du monde.

3.1. Le paysage intérieur des trois dramaturges

Dans le paysage intérieur d'un écrivain, on fait d'abord référence aux structures sensibles et symboliques qui composent l'imaginaire de l'auteur. Les dramaturges pratiquent un style d'écriture constitué d'éléments caractérisant les clés dont ils usent. Dans le discours de Fame Ndongo, la justice et l'égalité traduisent des sous-thèmes mettant en évidence les clivages entre les races et les groupes sociaux. Ici, une nette domination oppose les nantis aux prolétaires. Lorsqu'il convoque l'opposition Blancs/ Noirs, c'est pour mieux caractériser les injustices qui trahissent la domination d'un groupe racial par rapport à un autre. La somme des injustices dénoncées par le dramaturge prépare la venue de la justice, un autre des facteurs mettant en évidence la liberté et la paix de certains peuples. Au travers de son discours, le jargon et l'usage de certains thèmes boostent la société africaine à contribuer à l'amélioration des conditions de vie de ces peuples.

Les mots tels « houe, hache, machette, dindons de la farce et bons derniers » s'opposent à « tracteurs, moissonneuse batteuses, la science et la rationalité ». (Fame Ndongo, 2007 : 35). Le premier groupe présente les techniques rudimentaires qu'emploient encore les Africains à l'air de la modernité, d'où le classement de bons derniers à l'échelle mondiale. Les deux images dépeintes mettent en valeur la souffrance des Africains encore frappés par le sous-développement alors que les Blancs sont déjà passés à autre chose.

Dans la même veine, Félix s'appuie sur la science et la rationalité pour amener les siens à prendre conscience de ce qui permettra au continent de sortir du sous-développement. Le po-

liticien, écrivain et homme multidimensionnel en fait usage pour amener les siens à abandonner de vieilles coutumes, de vieux rites et d'anciennes habitudes qui ont régulièrement favorisé le retard de l'Afrique sur tous les domaines. Le développement des idées prédispose l'homme à un esprit plus rationnel et donc éclairé. Science et rationalité apparaissent alors comme des gages du développement africain parce qu'elles amènent l'homme à rompre avec le mysticisme, la sorcellerie et la magie. Le dramaturge fait recours aux mots, au vocabulaire appropriés susceptibles d'inciter ses confrères à oublier une culture embarrassante et nuisible que leur ont léguée leurs ancêtres.

Le Psychiatre s'inscrit également dans la même logique tel que le souligne l'extrait ci-après : « J'ai le droit absolu et universel. Le droit de la SCIENCE ». (Fame Ndongo, 2007 : 83). L'usage de la majuscule sur le « P » de psychiatre et le mot « science » par le dramaturge voudrait accorder une importance capitale au rôle joué par le psychiatre qui est différent du charlatan. C'est quelqu'un qui a fait ses études et maîtrise alors son savoir-faire. Il ne s'appuie pas sur les approximations pour exercer. La science en majuscule souligne son extrême importance dont devraient s'abreuver les peuples africains afin de libérer le continent du sous-développement. L'inscription en majuscule est une subtilité qui appelle tous les peuples africains subsahariens à se consacrer à la science pour se développer.

Dans *Aux portes de l'Occident*, les dramaturges motivent leurs confrères à s'impliquer dans le combat du changement. Ils sensibilisent aussi bien les Africains à prendre conscience de leur développement. Mettre en scène la cause propre aux Africains constitue déjà une action dramaturgique dans la mesure où les dramaturges africains partent d'un décor purement africain disposant d'éléments propres à la culture africaine ainsi que des causes défendant la valorisation du développement du continent africain pour représenter le vécu africain. Dans leur intrigue, ils représentent l'exil volontaire, une des pratiques qui amène certains personnages à quitter délibérément l'Afrique pour rallier l'Europe. En effet, pour changer leurs conditions de vie, le départ s'avère une solution efficace comme en témoigne le comportement de la mère de Kipo et son enfant.

Une fois que les membres de cette famille ont su que ce garçon devait voyager, tous se sont mobilisés pour lui dire au revoir et ont donné l'impression qu'il échappait à la descente aux enfers. Le texte présente les arguments ci-après : « Le mois passé, en prenant l'avion pour Paris, mon fils a organisé une petite fête d'au revoir où il a juré à tout le monde qu'il ne reviendra jamais dans cette galère. […] je suis fatiguée, j'en ai plus qu'assez de cette existence de chien, de cette vie de misère sans cesse croissante ! (Ngah Olivier et Mbah Étoundi, 2015 : 26)

À bien suivre s'exprimer ce personnage, le degré de misère qui accable les jeunes en Afrique est inacceptable, d'où l'expression de sa lassitude. Le voyage programmé, on a l'impression qu'il s'est libéré de cette terre tant hostile à son épanouissement. À défaut de ne pas pouvoir se prendre en charge, certains ont délibérément choisi de fuir l'Afrique, qu'ils considèrent d'ailleurs comme une terre maudite, la qualifiant d'« enfer ». Dans leur écriture, les dramaturges font ressortir toutes les frustrations endurées dans leur continent. Lorsqu'elle dit que l'Afrique est misérable, c'est parce qu'elle exhorte ses confrères à s'efforcer pour développer le continent péjorativement qualifié de « galère ».

Bien plus, elle dit être exténuée parce qu'en vivant en Afrique, elle semble mener une vie pas très différente de celle des animaux, désignée par « cette existence de chien ». Elle misère et n'a désormais tous les espoirs reposés que sur son fils qui est allé en aventure en Europe. En mettant en scène de telles illustrations, les dramaturges se distinguent par leur prétention à se soucier du changement de conditions de vie de leurs frères africains exposés à toutes sortes de vices. Ils adaptent leur écriture au contexte sociopolitique et économique de l'Afrique. Ce caractère réaliste s'illustre à travers l'orientation de l'écriture sur la dénonciation des préoccupations et obstacles susceptibles de freiner le développement de l'Afrique. Après avoir fait ressortir les éléments caractéristiques des défoulements et des fantasmes des dramaturges, il est opportun d'exposer le message véhiculé par les dramaturges.

3.2. Du théâtre contemporain vers une écriture idéologique

Marquée par la crise des grands récits et des idéologies depuis la chute du mur de Berlin et l'accès à l'indépendance des pays sous-développés, la notion d'engagement, dans le monde contemporain qui chez Jean-Paul Sartre fait reposer l'écriture sur une idéologie précise, est devenue caduque, raison pour laquelle on assiste ç une prolifération d'écritures allusives et non plus seulement assertives. Le monde contemporain se trouve alors dans un contexte de défiance à l'égard du concept sartrien de l'engagement, lequel, ayant partie liée avec l'idée que l'écrivain est au service d'un clan politique, octroie au langage une fonction transitive. De fait, comme l'indique (Liesbeth Korthals Altes,2010 : 68) en référence aux travaux d'(Alexandre Gefen,2005) et de (Dominique Viart,2006), l'engagement actuel se caractérise par le rejet d'une filiation idéologique précise.

Les dramaturges prennent position à travers leur style qui se met véritablement au service de leurs confrères. En se préoccupant particulièrement de l'homme africain, ils exposent les problèmes et les difficultés des Africains. C'est donc autour d'une dynamique sociale que gravite leur écriture, d'où le qualificatif d'acteurs sociaux. Leurs combats sont multidimensionnels et

l'itinéraire reste la promotion de l'espoir et du changement. Ils sensibilisent et conscientisent leur société et font de la quête de la liberté, une préoccupation majeure dans leur écriture.

Lorsque Fame Ndongo dénonce les pratiques mystiques, la magie, la sorcellerie et tout ce qui empêche l'Africain de se développer, c'est parce qu'il vise l'amélioration de ses conditions de vie. Son écriture fait un retour vers les sources anciennes ou de l'antiquité gréco-romaine qui prônent des valeurs tels le travail, le bien-être, le développement, etc. Le fait que l'écriture recourt aux champs lexicaux, sémantiques et à un vocabulaire particulier, dévoile l'Humanisme réaliste. En dénonçant les insuffisances, les tribulations et les travers qui freinent le décollage économique du continent africain, il veut que ses peuples puissent s'épanouir. Du point de vue politique, il place l'Africain au centre de toutes les préoccupations parce qu'il a foi en lui, raison pour laquelle il propose tout ce qui traduit le bien, le vrai, le meilleur, etc. Enfin, prôner le développement est aussi une politique d'écriture et en tant qu'homme d'État, cette démarche lui permet de militer en faveur de l'émancipation de l'Africain, laquelle émancipation intègre systématiquement tout ce qui peut améliorer ses conditions de vie. Il invite ainsi l'Africain à rompre avec certaines traditions nuisibles et prédatrices.

Ngah Olivier et Mbah Étoundi pour leur part, utilisent l'écriture théâtrale comme moteur pour conscientiser également l'Africain jusque-là retardé. Ils manifestent aussi la foi en la toute-puissance de l'Africain ainsi que de son continent et c'est pour cela que toutes les initiatives prises au travers de leur écriture mettent ce dernier au centre de toutes les préoccupations. En s'appuyant sur la présentation de l'Europe comme un espace propice à l'accueil d'Africains misérables et chômeurs, ils veulent leur signifier que l'Afrique dispose d'normes ressources qu'ils peuvent valablement exploiter sans avoir besoin de partir voir ailleurs. L'usage d'un vocabulaire, d'un lexique et de bien d'autres procédés dans leur écriture dévoile un Humanisme panafricaniste. Ils détournent ainsi les dignes fils africains des prétentions d'ailleurs afin de les amener à se consacrer exclusivement à leur continent. Leurs différentes écritures affichent alors une allure réaliste à travers la sensibilisation sur le travail, le développement ainsi que tout ce qui tend à leur épanouissement. Ils invitent donc leurs confrères africains à croire à leur continent afin de le développer.

Conclusion

Au terme de cette étude, on retient que Fame Ndongo, Ngah Olivier et Mbah Etoundi se positionnent comme des dramaturges qui mettent en évidence la peinture du vécu quotidien des Africains. Tous trois s'appuient sur des réalités sociopolitiques, culturelles, économiques pour faire ressortir le côté sombre qu'endurent les peuples d'Afrique subsaharienne.

Ce type d'écriture, dite allusive souscrit totalement à la donne contemporaine qui place résolument l'écrivain au service d'un clan politique, octroyant au langage une fonction transitive. Leurs deux pièces mettent en évidence des éléments, signes, symboles et représentations exposant la condition de sous-développement qui accable les Africains. Leur démarche est donc une orientation qui amène les leurs à sortir leur continent du sous-développement. Ils incarnent par conséquent le rôle d'acteurs sociaux parce qu'ils s'impliquent activement dans des combats multidimensionnels. Les initiatives et leurs procédés d'écriture construisent un imaginaire de libération et de fructification du développement du continent africain. La portée moralisatrice de leur écriture laisse transparaître que l'acte d'écriture leur permet de sensibiliser les Africains afin qu'ils se mettent au diapason du changement. Il s'agit donc à travers le caractère dénonciateur et revendicateur dont ils jouissent, d'amener les Africains à changer de mentalité et à contribuer au développement de leur continent,

Références bibliographiques

Artaud, Antonin, (1938), 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

Bénac, Henri, 1988, *Guide des idées littéraires*, revue et augmentée par Brigitte Réauté et Michèle Laskar, Paris, Hachette Éducation.

Béniamino, Michel, 1999, *La francophonie littéraire, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan.

Bourdieu, Pierre, 1980, « Quelques propriétés générales des champs », in *Questions de sociologie,* Paris, Minuit, cité par Pascal Durand, (2001) « Introduction à une sociologie des champs symboliques », dans Romuald Fonkua et al., (dir.), *Les champs littéraires africains,* Paris Karthala.

Brunnel, Pierre, Pichois, Claude et Rousseau, André- Michel, 1983, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand colin.

Fame Ndongo, Jacques, 2007, *Ils ont mangé mon fils*, Presses Universitaires de Yaoundé.

Kowzan, Tadeusz, 1975, *Littérature et spectacle*, Paris, La Haye, Mouton.

Miano, (2016) *l'impératif transgressif.* Paris, L'Arche.

Mohamadou Kane, 1985, « Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal », in *Notre Librairie,* No 81.

Ngah, Olivier et Mbah Étoundi, M, 2015, *Aux portes de l'Occident*, Coll. Semences, Lupeppo, Yaoundé.

Richard, Jean-Pierre, 1961, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.

Scherer, Jacques, 1986, *La dramaturgie classique en France*, Paris Nizet

Suberville, J., 1969, *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Paris, Éditions de l'école.

Théveau, P. et Lecomte, J., 1980, *Théorie de l'explication littéraire par l'exemple*, Paris. Roudil,

Ubersfeld, A., 1996, *Lire le théâtre III* (le dialogue de théâtre), Paris, Belin.

Alexandre Gefen, 2005, *L'engagement littéraire, Responsabilité de la forme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Dominique Viart, Bruno Vercier, 2005, *La littérature française au présent, héritage, modernité, mutation,* Paris, Bordas.

Antoine Marie Claire, 2006, *Fiction et rhétorique dans les prosopopées de l'histoire romaine : les marges de liberté de l'historien*, Bordeau, Ausonius

Pavis, 2016, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin.

Bachelard, Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, *Théâtre, mime, cinéma*, Paris, PUF.

Pavis, Patrice, 1986, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Sorbonne.