

Études littéraires africaines

CHALAYE (Sylvie), *Corps marron : les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*. Paris : Passage(s), coll. Essais, 2018, 132 p. – ISBN 979-10-94898-46-8



Sonia Le Moigne-Euzenot

Number 47, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1064766ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1064766ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Le Moigne-Euzenot, S. (2019). Review of [CHALAYE (Sylvie), *Corps marron : les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*. Paris : Passage(s), coll. Essais, 2018, 132 p. – ISBN 979-10-94898-46-8]. *Études littéraires africaines*, (47), 191–192. <https://doi.org/10.7202/1064766ar>

lequel l'aristocrate déchu, devenu poète, a joué un rôle déterminant, que ce soit de son vivant ou après sa mort.

■ Bernard DE MEYER

CHALAYE (SYLVIE), *CORPS MARRON : LES POÉTIQUES DE MARRONNAGE DES DRAMATURGIES AFRO-CONTEMPORAINES*. PARIS : PASSAGE(S), COLL. ESSAIS, 2018, 132 P. – ISBN 979-10-94898-46-8.

Dans ce nouvel *opus*, Sylvie Chalaye poursuit son exploration du théâtre contemporain des diasporas africaines pour en révéler l'ébullition créatrice. Après un premier chapitre (« D'un marronnage à l'autre ») qui réaffirme qu'à l'aube des années 1990 apparaît l'idée d'un théâtre débarrassé de la nécessité de témoigner d'une quête identitaire, l'auteure cherche à théoriser ce qu'elle étudie sous le terme de « marronnage ». Elle se propose d'en interroger les enjeux esthétiques, politiques, anthropologiques et philosophiques. Les marrons étaient ces esclaves qui rusaient pour se soustraire à la toute-puissance de leurs maîtres, propriétaires de leurs corps mais pour autant incapables de les priver de leur liberté de se situer dans un ailleurs qu'ils s'inventaient.

Dans le chapitre 2, « Des écritures du corps », contre l'idée défendue par Françoise Gründ d'un théâtre africain « qui ne se situe pas dans le processus littéraire » (p. 28), S. Chalaye montre, en observant principalement les œuvres de Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Caya Makhélé et Koulsy Lamko, que le corps présent dans sa matérialité la plus triviale n'est pas seulement incarnation d'un personnage mais également élément de l'épaisseur dramaturgique des pièces, centre de la fabrique littéraire d'un théâtre qui puise dans les profondeurs du corps l'expression orale, charnelle, d'une mémoire, mais aussi le son pulsé, ce rythme tendu de l'âme qui transcende le réel. Le corps est l'incarnation de l'acte artistique et le spectateur s'y trouve engagé.

Trois chapitres étudient les formes prises par cette expression du corps. Dans le chapitre 3, « Corps, combat et *shadow-boxing* », l'énergie issue de la boxe dynamise en profondeur la dramaturgie du théâtre. Qu'il s'agisse de personnages boxeurs fictifs ou ayant existé, la référence aux combats qui ont mythifié des combattants noirs dégage une force cathartique. Elle est l'occasion de se mesurer avec son destin. Ce théâtre ne cherche pas à se libérer d'un *fatum*, il « boxe la situation » à laquelle il résiste (Dieudonné Niangouna, p. 49). Le personnage en vient à se livrer à une danse brutale avec

lui-même (Koffi Kwahulé) et les mots qu'il profère clament son refus des compromis, frappent les esprits et érigent la monstrosité en esthétique de l'illusion théâtrale. De ce refus d'une « identité d'assignation » (p. 55), les corps portent la trace : ils sont meurtris, brisés, volés. Kossi Efoui et Caya Makhélé offrent au corps social dispersé par l'Histoire la possibilité de se rassembler pour prendre la parole à travers celle des revenants. Au chapitre 4, « Corps diasporiques et voix chorales », S. Chalaye montre que, chez Gerty Dambury, Guy-Régis Junior et José Pliya, les expressions sonores des corps des acteurs les constituent en tant qu'êtres. Le « corps volatil » désigne celui de « l'esclave qui retrouve sa vraie identité » (p. 62). La choralité matérielle des voix dit le souffle créateur né des différences. Le chapitre 5, « Du corps liquide au corps musical », insiste sur un état particulier du corps humain : sa liquéfaction sous forme de larmes, sueur, urine. L'auteure émet l'hypothèse que « ce corps en métamorphose qui change d'état » (p. 67) est l'expression poétique d'un devenir marqué par sa mutabilité, celle d'un corps qui reprend vie parce qu'il se reconstitue et vibre sur le plateau du théâtre marron devenu eucharistique.

Les trois chapitres suivants éclairent la poétique de trois dramaturges : Gerty Dambury, au chapitre 6 (dans « Les marronnages »), refuse l'enclos identitaire assigné, pour le transgresser et suivre les voies de la création, garantes d'issues riches parce que poreuses (p. 76). Kossi Efoui, au chapitre 7 (dans « Masques et facéties »), organise un espace de jeu pour tromper « la peur et la mort » et invente « un entre-deux où se trouve l'homme lui-même » (p. 84). Koffi Kwahulé, au chapitre 8 (« Le sacrifice eucharistique »), fait l'expérience de la perte, du corps sacrifié pour irriguer « la construction d'un pardon » et offrir « un théâtre de réconciliation » (p. 94).

Le chapitre 9 (« Les détours du corps animal ») souligne la présence d'un bestiaire venu d'Afrique. Cette autre présence du vivant dans la diégèse dit le devoir d'« accepter l'abîme humain » (p. 108), l'idée que l'Autre n'est pas moi. Le chapitre 10 (« La levée des corps ») insiste sur la présence de la mort dans le théâtre de la diaspora, figure du deuil indispensable de la terre des origines à jamais perdue. Le motif du sacrifice est fédérateur. Le chapitre 11 (« Vers une cannibalistique théâtrale ») est conclusif. Le marronnage permet de partager et de dépasser le vide. Le masque-calao présent dans *P'tite-souillure* de Koffi Kwahulé est emblématique d'« un acte cannibale » tout autant que d'un « rituel eucharistique » (p. 130).