

## Études littéraires africaines

# Théâtralité de l'urgence. *Les Paravents* de Jean Genet, *L'Homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine et *Season of Anomy* de Wole Soyinka

Jean-Marc Moura

---



Littératures et migrations transafricaines  
Numéro 36, 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1026339ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/1026339ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

### ISSN

0769-4563 (imprimé)  
2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Moura, J.-M. (2013). Théâtralité de l'urgence. *Les Paravents* de Jean Genet, *L'Homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine et *Season of Anomy* de Wole Soyinka. *Études littéraires africaines*, (36), 119-135.  
<https://doi.org/10.7202/1026339ar>

THÉÂTRALITÉ DE L'URGENCE.  
*LES PARAVENTS DE JEAN GENET, L'HOMME AUX  
SANDALES DE CAOUTCHOUC DE KATEB YACINE  
ET SEASON OF ANOMY DE WOLE SOYINKA*

Les images de la guerre sont si nombreuses et variées que nous ne voyons plus à quel point leurs formes sont récentes, ayant pris naissance il y a moins de deux siècles, comme le rappelle Hélène Puisseux<sup>1</sup>. Selon elle, les débuts de l'imagerie guerrière contemporaine pourraient, sans trop d'arbitraire, être datés de 1839 :

– le 6 avril 1839, lorsque paraît *La Chartreuse de Parme* qui décrit le divorce vécu par Fabrice Del Dongo entre le réel vécu et la construction d'une image interne de la guerre ;

– le 30 juillet 1839, quand Jacques Louis Mandé Daguerre fait breveter son daguerréotype, Daguerre travaillant à la fois sur la photographie (fixité et fragmentation) et le cinéma (son diorama ébauche les bases du cinématographe) :

1839 : *La Chartreuse* installe la guerre et son espace dans le mouvement, précipite l'héroïsme des constructions picturales dans l'artifice de la construction *a posteriori*, et, d'une certaine façon, ruine, sans le dire, la valeur informative dont nul n'avait encore officiellement dépouillé la peinture. La même année, la découverte nouvelle de Daguerre installe le temps dans le mouvement. Et les recherches sur le mouvement vont animer tout le siècle, pour aboutir au cinéma, par lequel la guerre, ou plutôt sa représentation, va désormais passer<sup>2</sup>.

De 1839 à 1996, H. Puisseux constate et étudie le passage « de l'héroïsation du conflit à l'héroïsation de la perte puis à la perte de l'héroïsation et à la perte de sens. Des héros caracolant, pétrifiés dans la galerie des batailles, aux cadavres kurdes, bosniaques ou rwandais de l'écran de télévision, on mesure le chemin parcouru par l'image de guerre et l'encombrement qui en résulte dans notre paysage mental »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> PUISEUX (Hélène), *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*. Paris : Gallimard, coll. Le Temps des images, 1997, 270 p. ; p. 10.

<sup>2</sup> PUISEUX (H.), *Les Figures de la guerre...*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>3</sup> PUISEUX (H.), *Les Figures de la guerre...*, *op. cit.*, p. 243.

Comment le théâtre peut-il encore intervenir dans ce champ et quelles spécificités des guerres entre Occident et Afrique ou entre Africains est-il capable d'inscrire dans l'orbe de son esthétique ? Chacun des trois auteurs ici abordés avance une réponse dans son contexte culturel et créatif propre en faisant du drame le prolongement de la guerre par d'autres moyens.

Les contextes des œuvres sont différents mais propices à un théâtre peignant les conflits de peuples qui retrouvent les antiques liens du sang qui sont aux sources mêmes de la tragédie. Le contexte français de la guerre d'Algérie et de ses suites pour Jean Genet, comme celui de l'Algérie indépendante pour Kateb Yacine permettent l'avènement d'un théâtre « politique » faisant appel à des réalités culturelles françaises et arabes et s'adressant tant à l'Occident qu'au « tiers monde ». Pour Wole Soyinka, le cadre nigérian, singulièrement le pays *yorouba*, a bénéficié de conditions favorables au théâtre entre 1945 et 1966, comme l'a souligné Alain Ricard. Sans revenir sur la théâtralité rituelle et le théâtre en pays *yorouba* (les associations d'Egungun), ni sur le théâtre moderne comme « trahison créatrice » des éléments du rituel (la pantomime d'Egungun, la religion *yorouba*), quatre éléments ont été décisifs : l'unité linguistique et culturelle du pays *yorouba*, l'urbanisation importante, l'alphabétisation assez rapide en *yorouba* – avec une place faite au théâtre dans l'enseignement – et la religion *yorouba*, qui joue le rôle d'un ciment social (même si elle est en recul devant l'islam et le christianisme). Le théâtre « moderne », avec auteurs, compagnie, spectateurs, va ainsi naître « d'une exigence nouvelle de la société africaine : le besoin de poser les problèmes moraux, de satiriser les institutions nouvelles que l'administration moderne mettait en place »<sup>4</sup> et de mettre en scène les guerres contemporaines.

Dans des cadres différents, chacun des auteurs va partir à la fois des limites du théâtre – qui ne peut « montrer » la bataille et doit seulement utiliser le récit et l'hypotypose, par le témoin, le messager qui va donner sa version du combat – pour en retrouver les vertus propres en un temps d'images multiples et contradictoires. Ces qualités dramatiques spécifiques sont si problématiques sans doute que Genet les attache au mythe :

S'ils acceptent de voir – si cela est à voir – que le théâtre ne peut pas rivaliser avec des moyens si démesurés – ceux de la TV

---

<sup>4</sup> RICARD (Alain), *Théâtre et nationalisme : Wole Soyinka et Leroi Jones*. Paris : Présence Africaine, coll. Situations et perspectives, 1972, 235 p. ; p. 62-65.

et du cinéma – les écrivains de théâtre découvriront les vertus propres au théâtre, et qui, peut-être, ne relèvent que du mythe <sup>5</sup>.

Ces trois explorations de la guerre visent à dégager la vérité d'un affrontement en même temps qu'elles affirment le sens du théâtre à une époque qui en a profondément modifié les conditions d'exercice. Elles sont, par là, trois méditations « à chaud » sur le théâtre à partir d'une guerre d'indépendance, d'une guerre contre un pouvoir néocolonial et d'une guerre civile.

### Trois œuvres d'exploration dramatique

Des trois œuvres abordées, *Les Paravents* est sans doute la plus fameuse et n'appelle donc pas une présentation détaillée. *L'Homme aux sandales de caoutchouc* <sup>6</sup>, en revanche, n'est ni la plus connue ni la plus aimée des pièces de Kateb. Parue en 1970, elle a été jouée simultanément à la fin de 1971 en français (montée à Lyon par Marcel Maréchal) et en traduction arabe (à Alger, traduction de Ben Guettaf). Aucune des deux mises en scène n'a plu à l'auteur : la première gommait trop l'aspect politique, la seconde ne présentait que la moitié du texte et dans une langue trop littéraire. La pièce est toutefois passée à la télévision en Algérie, ce qui correspondait à la volonté affichée par Kateb de toucher un large public. Ce souci d'un théâtre d'action, populaire, en fait une œuvre de transition entre *Le Polygone étoilé* ou *Nedjma* et le théâtre en arabe dialectal qu'il va lui-même promouvoir dès son retour en Algérie, en 1971. On sait par Jacqueline Arnaud que Kateb a mis trois ans à écrire cette « vaste fresque sur la résistance vietnamienne depuis les origines lointaines où les Han de Chine s'alliaient aux féodaux locaux pour pressurer les paysans... » <sup>7</sup>.

Le texte appartient à la constellation idéologique « tiers-mondiste », voyant dans la guerre du Vietnam le combat-phare des peuples opprimés contre l'Occident impérialiste. Kateb y évoque l'immensité du Tiers-Monde, territoire d'avenir, qu'il baptise « Anafrasié ».

<sup>5</sup> GENET (Jean), *L'Étrange Mot D'*, dans *Œuvres complètes*. IV. Paris : Gallimard, 1968, 279 p. ; p. 12.

<sup>6</sup> KATEB (Yacine), *L'Homme aux sandales de caoutchouc*. Théâtre. Paris : Éditions du Seuil, 1970, 286 p.

<sup>7</sup> ARNAUD (Jacqueline), « Le cas Kateb Yacine », dans *La Littérature maghrébine de langue française*, t. 2. Paris : Publisud, 1986, en tout 741 p. ; p. 574-575.

*Season of Anomy* est un roman publié en 1973<sup>8</sup> par un auteur qui est avant tout dramaturge et poète, comme il l'a lui-même expliqué :

Il n'y a absolument aucun doute pour moi que le prix Nobel m'a été donné pour mon œuvre théâtrale [...]. Je ne me suis jamais considéré comme un écrivain de prose. Mon développement en tant qu'écrivain a eu lieu dans le théâtre<sup>9</sup>.

Le roman est, de fait, très théâtral (ce qui en constitue les faiblesses au regard d'une poétique narrative), particulièrement par de nombreuses scènes « où le dramaturge cède à la tentation du dialogue et de la mise en scène en oubliant son projet global. C'est le cas notamment de deux scènes de ménage, l'une au chapitre V, l'autre au chapitre X, qui pourraient être drôles au théâtre, mais sont parfaitement inutiles ici »<sup>10</sup>.

Le récit évoque, de manière réaliste, un pays en temps de guerre civile. Soyinka peint en l'occurrence les massacres qui ont eu lieu en 1966 contre la population *ibo*, particulièrement dans le nord du Nigeria, et suggère simultanément une vision utopique de la société à venir. Comme l'a observé Eldred Durosimi Jones, le texte ne saurait être séparé de *The Man Died* et du recueil de poèmes *A Shuttle in the Crypt*<sup>11</sup> avec lesquels il forme

un trio de fictions qui s'éclairent réciproquement, dans lequel *The Man Died* livre la matière documentaire de base (quoique souvent dans une langue très soutenue), tandis que les deux autres donnent, l'une par la poésie l'autre par la prose, des développements imaginaires supplémentaires des expériences premières. L'origine de ces trois œuvres et leurs relations (pas seulement entre elles mais aussi à l'égard d'un épisode traumatique comme l'emprisonnement de Soyinka) rend artificielle toute tentative pour aborder leur contenu indépendamment des circonstances réelles de la vie de l'auteur, *The Man Died* constituant le point de référence factuel<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> SOYINKA (Wole), *Season of Anomy*. London : Rex Collings, 1973 ; *Une saison d'anomie*. Traduit par Étienne Galle. Paris : Belfond, coll. Littérature étrangère, 1987, 326 p.

<sup>9</sup> Interview de W. Soyinka, *International Herald Tribune*, 2 mars 1987.

<sup>10</sup> STEWART (Danièle), *Le Roman africain anglophone depuis 1945. D'Achebe à Soyinka*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1988, 231 p. ; p. 142.

<sup>11</sup> SOYINKA (W.), *The Man Died*. Londres : Rex Collings, 1972, 315 p. ; *A Shuttle in the Crypt*. London : Methuen Publishing Ltd, 1972, VIII-89 p.

<sup>12</sup> « a trio of mutually elucidatory material, of which *The Man Died* provides the basic documentary recording (though frequently in very highly charged language), while the other

Les œuvres sont reliées à l'expérience de la prison, de la détention arbitraire et solitaire, que Soyinka a subie de 1967 à 1969. D'une certaine façon, le cas est comparable au *Carnet de prison* de Bernard Dadié qu'a étudié János Riesz. L'écriture carcérale, par les conditions dans lesquelles elle s'engendre, nourrit une certaine indétermination générique – pour Soyinka, trois textes de genres différents et indistincts – et une création dans la fièvre, comme l'explique Riesz à partir du cas de l'Ivoirien :

pas une minute de repos, un état d'alerte constant et une vie sous « haute tension », un champ expérimental de vie et d'écriture. La prison, l'enfermement se révélèrent être un catalyseur d'écriture, une école d'ouverture vers l'Autre, un apprentissage pour poser les « bonnes questions ». L'écriture tout comme la vie n'était jamais en repos<sup>13</sup>.

Toutefois, si Dadié avait des compagnons de cellule, Soyinka vit dans l'isolement cette expérience qui va se trouver mêlée aux horreurs de la guerre dont témoigne *Season of Anomy*. Mais le diagnostic qu'il pose sur ce « champ expérimental de vie et d'écriture » est au fond le même :

Je témoigne des étranges et sinistres chemins de traverse de l'esprit en régime cellulaire, des étranges monstres qu'il enfante. Il est certain que tous ceux qui emprisonnent, tous les geôliers le savent ; ils créent de telles conditions d'incarcération pour ceux dont ils redoutent l'esprit. Ensuite ils attendent l'effondrement avec confiance<sup>14</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le théâtre de la guerre est confronté au changement qu'a évoqué Ricard :

---

*two give, one in poetry and the other in prose, more imaginative realizations of the basic experiences. The provenance of these three works and their relationship (not only to each other but also to an episode as traumatic as Soyinka's imprisonment) makes it artificial to separate a discussion of their content from the real-life circumstances of the author, The Man Died being the factual point of reference* » – JONES (Eldred Durosimi), *The Writing of Wole Soyinka* [1973]. London : James Currey ; Portsmouth : Heinemann, 1988, 242 p. ; p. 223 ; nous traduisons.

<sup>13</sup> RIESZ (János), « Bernard Binlin Dadié. Écriture autobiographique, documentaire et historique », dans « Astres et Désastres ». Histoire et récits de vie africains de la Colonie à la Postcolonie. Hildesheim / Zürich / New York : Georg Olms Verlag, coll. Passagen / Passages, n°9, 2009, p. 233-250 ; p. 249.

<sup>14</sup> « *I testify to the strange sinister byways of the mind in solitary confinement, to the strange monsters it begets. It is certain that all captors and gaolers know it ; that they create such conditions especially for those whose minds they fear. Then confidently they await the rupture* » – SOYINKA (W.), *The Man Died*, op. cit., p. 12 ; *Cet homme est mort*. Traduit de l'anglais par Étienne Galle. Paris : Belfond, 1986, 281 p. ; p. 16.

Il se pourrait pourtant que de nos jours, après les grands mouvements populaires de ce siècle, il ne soit plus possible de poser le problème historique et le problème politique en termes identiques : comment admettre que tout le drame de l'histoire se déroule dans une conscience ?<sup>15</sup>

Les guerres du XX<sup>e</sup> siècle, et singulièrement, pour l'Afrique, les guerres de décolonisation et les guerres civiles, imposent donc la recherche d'un autre théâtre de la violence guerrière. Ricard distingue deux voies pour cette entreprise de rénovation du théâtre historique : celle qu'emprunte Bertolt Brecht, où le problème politique se déplace du niveau des individus vers celui des groupes ; celle de Genet, qui joue au niveau des mythes et des archétypes présents dans l'inconscient collectif et qui s'apparente à une « politique de l'imaginaire collectif »<sup>16</sup>.

Toutefois, dans les sociétés « où les conflits raciaux et culturels menacent », il n'est pas sûr que ces modèles soient adaptés, notamment parce qu'il importe de représenter « le traditionnel conflit entre le héros et son peuple »<sup>17</sup>. Kateb prônait en ce sens un théâtre renouvelé :

Ce que j'entends par théâtre politique, c'est un théâtre qui sort des sentiers battus du théâtre traditionnel, qui ne prend à ce dernier que sa forme dialoguée, les chœurs, certains moyens techniques, mais qui, volontairement, sacrifie le côté dit culturel à la politique proprement dite et plonge au cœur des événements<sup>18</sup>.

Je voudrais ici réfléchir aux « modèles » que proposent nos trois œuvres pour « plonge[r] au cœur des événements » grâce au théâtre.

### Guerre au théâtre

Il semble que les auteurs aient été particulièrement avertis du double écueil que pose la guerre à un dramaturge : le fait qu'elle est à la fois trop théâtrale et anti-théâtrale. Contrairement, en effet, à ce qu'on entend parfois, la guerre peut être trop théâtrale. Elle est en soi une représentation : on la déclare, on lui fixe un scénario précis, on distribue les rôles, on choisit les protagonistes, grands

<sup>15</sup> Ricard (A.), *Théâtre et nationalisme*, op. cit., p. 118.

<sup>16</sup> Ricard (A.), *Théâtre et nationalisme*, op. cit., p. 118.

<sup>17</sup> Ricard (A.), *Théâtre et nationalisme*, op. cit., p. 118.

<sup>18</sup> Interview dans *Algérie-Actualité*, 10-16 mai 1970.

guerriers et chefs<sup>19</sup>. Elle a en outre partie liée avec la fête : le polémologue Gaston Bouthoul<sup>20</sup> a dégagé leurs traits communs : réunion matérielle des membres du groupe, rite de dépense ou de gaspillage, transformation plus ou moins grande des règles morales, rite d'exaltation collective qui s'accompagne d'une certaine insensibilisation physique, et de rites sacrificiels réels ou simulés. Les hommes construisent dans la peine mais détruisent dans l'ivresse.

Cette théâtralité de la guerre est illustrée de manière notoire dans la scène de *Guerre et paix* où Pierre Besoukhov, regardant une bataille depuis une colline, éprouve d'intenses émotions esthétiques. La guerre est alors un théâtre, le « théâtre des opérations », et le défi dramaturgique consiste à récuser cette facilité.

On sait qu'au lendemain des indépendances, une tendance du théâtre africain a été de magnifier de grandes figures historiques et de cultiver un théâtre épique jouant de la théâtralité guerrière. Il s'agissait alors, en s'appuyant sur l'idéologie de la Négritude, de participer à l'entreprise de réhabilitation de la culture africaine et de ses traditions et de célébrer des héros autour desquels la nation noire pourrait se galvaniser, retrouver confiance et fierté<sup>21</sup>. Les Ivoiriens Bernard Dadié avec *Îles de tempête* et Zadi Zaourou avec *Les Sofas*, les Maliens Seydou Badian avec *La Mort de Chaka* et Massa Makan Diabaté avec *Une si belle leçon de patience*, le Guinéen Djibril Tamsir Niane avec *Sikasso ou la dernière citadelle*, le Sénégalais Cheikh N'Dao avec *L'Exil d'Albouri*, le Béninois Jean Pliya avec *Kondo le requin*<sup>22</sup> contribuent tous, peu ou prou, à la construction de cette mythologie héroïque autour de grandes figures de la résistance noire à la colonisation.

Dans nos trois œuvres, les figures du combattant du FLN chez Genet, d'Hô Chi-Minh chez Kateb et de l'idéaliste non-violent

<sup>19</sup> Le stéréotype cinématographique apparaît avec le western, où l'Indien déterre la hache de guerre, comme on frappe les trois coups.

<sup>20</sup> Cf. son *Traité de polémologie. Sociologie des guerres*. Paris : Payot, 1970, 560 p.

<sup>21</sup> Cf. CHALAYE (Sylvie), *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*. Rennes : PU de Rennes, 2001, 230 p. ; p. 33 sq.

<sup>22</sup> DADIÉ (Bernard B.), *Îles de tempête. Pièce en 7 tableaux*. Paris : Présence Africaine, 1973, 141 p. ; ZADI ZAOUROU (Bottey Bernard), *Les Sofas* [suivi de] *L'Œil*. Paris : P.J. Oswald, 1975, 122 p. ; BADIAN (Seydou), *La Mort de Chaka. Pièce en 5 tableaux*. Paris : Présence Africaine, 1961, 61 p. ; DIABATÉ (Massa Makan), *Une si belle leçon de patience*, Paris : DAEC / ORTF, 1972, 123 p. ; NIANE (Djibril Tamsir), *Sikasso ou la dernière citadelle*, suivi de *Chaka*. Paris : P.J. Oswald, 1971, 97 p. ; N'DAO (Cheik Aliou), *L'Exil d'Albouri* [suivi de] *La Décision de Cheik*. Honfleur : P.J. Oswald, 1967, 134 p. ; PLIYA (Jean), *Kondo le requin. Drame historique en trois actes*. Cotonou : Éd. du Bénin, 1966, 2<sup>e</sup> éd., 111 p.



Ofeyi auraient facilement pu se prêter à cette exaltation théâtrale. Mais les textes appartiennent à une période différente, celle où

dix ans après la décolonisation, à la fin des années soixante-dix, commence la désillusion. On découvre qu'en se retirant, la colonisation a laissé derrière elle un limon funeste où d'autres tyrannies ont germé, faisant le lit de la corruption et des malversations en tout genre. Le théâtre se met à dénoncer le népotisme et toutes les perversités des dictatures qui rongent l'Afrique. Sorti du rêve des lendemains de l'indépendance, le théâtre revient à une réalité souvent décevante où les injustices sont insupportables. La création théâtrale abandonne peu à peu le drame historique pour explorer la satire sociale et politique <sup>23</sup>.

Naturellement, l'évolution est brossée à larges traits, mais il faut considérer que le théâtre de la guerre tel qu'il est conçu par nos auteurs participe de cette désillusion empêchant toute héroïsation poussée et appelant à se défier de la trop aisée théâtralité guerrière.

À l'inverse, un second écueil réside dans l'anti-théâtralité de la guerre. Le théâtre ne peut en effet montrer les préparatifs ou les combats dans toute leur ampleur. Il ne peut concurrencer ici le cinéma (que l'on songe à *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola). Tout comme la cruauté inimaginable de la guerre civile ne convient pas à la scène, ni même, du reste, au réalisme romanesque, puisque celui de Soyinka achoppe en quelque sorte sur la violence et la cruauté des conflits. On peut écrire du théâtre de guerre ce que Jean Kaempfer a écrit du récit de guerre : il a pour dernier mot « la fidélité à l'inénarrable » <sup>24</sup> et doit par conséquent se trouver d'autres moyens que la pure représentation. Le « Commentaire du treizième tableau » des *Paravents* est éclairant :

Ni les soldats, ni le lieutenant, ni le Général n'apparaissent dans cette pièce afin de faire revivre un instant la capitulation de la France en Algérie. Soldats, Lieutenant, Général sont là – et le tableau lui-même – afin de donner aux spectateurs l'idée d'une Force s'opposant à une autre Force <sup>25</sup>.

<sup>23</sup> CHALAYE (S.), *L'Afrique noire et son théâtre...*, op. cit., p. 34. Que l'on songe par exemple à l'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi.

<sup>24</sup> KAEMPFER (Jean), *Poétique du récit de guerre*. Paris : José Corti, 1998, 296 p. ; p. 273.

<sup>25</sup> GENET (J.), *Les Paravents*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin... Paris : Gallimard [1979], coll. Folio-théâtre, n°69, 2000, XLIV-354 p. ; p. 193.

Genet souligne le traitement distancié de la matière historique (observable aussi au niveau des indications de costume et de maquillage) qui est le sien, destiné à saisir l'inénarrable du combat, à ce qu'il y a de pur et de moins contingent en lui, « une Force s'opposant à une autre Force ». Pour reprendre une formule de l'auteur, le dramaturge doit « aller en oblique » afin de suggérer la façon dont la violence et l'humanité peuvent coexister dans un seul homme à un moment donné, comment cette violence vient s'incarner dans un lieu et un temps qui lui assignent des significations seulement provisoires et comment elle répond à un jeu de Forces à la fois contingentes et centrales dans l'histoire des hommes.

D'où l'accès à un niveau de représentation symbolique ou allégorique dans lequel la question de l'héroïsme va devenir centrale. Le héros, en effet, est celui qui sacrifie son présent à l'avenir, l'existence à l'essence que dévoilera le futur. À la fois sacrificateur et victime éventuelle, il est reconnu en tant que tel par une communauté qui décide de son statut. Souvent, cette question de la valeur héroïque tend à devenir manichéenne et stéréotypée, comme nous en avertit Cioran :

Chaque génération élève des monuments aux bourreaux de celle qui la précède. Il n'en est pas moins vrai que les victimes acceptent de bonne grâce d'être immolées du moment qu'elles crurent à la gloire, à ce triomphe d'un seul, à cette défaite de tous...<sup>26</sup>.

Au fond, l'humanité n'a adoré que ceux qui la firent périr et la guerre est au centre de ce dispositif d'illusion collective. On ne saurait nier, au moins dans un premier temps, que les guerriers exaltent des sentiments nobles, des vertus émouvantes : courage, générosité, fidélité à la patrie, dévouement à une cause et aux camarades. Genet n'a pas tort d'écrire dans *Le Miracle de la Rose* : « Le danger est l'élément dans lequel se développent les sentiments nobles ». Le héros est un trop bon personnage au théâtre.

Dans *A Dance of the Forests*<sup>27</sup> (1960), Soyinka a bien perçu, et résolu, le problème. Pour lui, il s'agissait d'écrire une pièce célébrant le rassemblement des tribus à l'occasion des fêtes de l'indépendance du Nigéria. Le texte, dans sa richesse tant linguistique que

---

<sup>26</sup> CIORAN (Emil), *Précis de décomposition*. Paris : Gallimard, 1949, 255 p. ; p. 146-147.

<sup>27</sup> SOYINKA (W.), *A Dance of the Forests* [1960]. London / Ibadan : Oxford University Press, 1963, 89 p.

symbolique, a été analysé par Ricard<sup>28</sup>. Soyinka refuse de jouer le jeu de l'héroïsation et de la pompe du passé. Il nous transporte certes dans les fastes de l'Afrique médiévale, mais moins pour les célébrer que pour montrer combien ce haut degré de culture est menacé par l'éternelle stupidité humaine. Le roi, héros traditionnel des pièces mettant en scène le passé, incarnation des destinées de son peuple, apparaît ici en pantin affligé de mégalomanie guerrière, véritable Picrochole, et un personnage de soldat, plus lucide que les autres, l'affirme : « Les générations futures feront comme nous : elles se dévoreront les unes les autres »<sup>29</sup>.

La satire de l'histoire détruit le héros tragique, du type du *Chaka* de Léopold Sédar Senghor ou du *Christophe* d'Aimé Césaire. Chez Soyinka, le héros n'est pas celui qui incarne le mouvement de l'histoire, mais celui qui se dresse contre le pouvoir au nom d'exigences morales, celui qui s'oppose aux puissants qui font l'histoire comme au peuple qui les suit. La guerre apparaît, dans *A Dance of the Forests*, comme un fléau lié à la corruption de la nature humaine, et c'est pourquoi Soyinka refuse l'héroïsation, explorant la voie d'un théâtre nouveau susceptible de choquer ses contemporains. Comme le souligne Ricard :

En une époque de réjouissance nationale, une de ces époques où le passé semble avoir été vaincu et où l'avenir se présente chargé d'espoir, il y a plus que le goût de la provocation à afficher un scepticisme aussi radical. C'est là toute une conception du rôle de l'artiste dans la nouvelle nation africaine...<sup>30</sup>.

Aucune des trois œuvres ne développe donc une théâtralisation « bien-pensante », non plus qu'elles n'en restent – comme cela aurait pu être le cas pour *Season of Anomy* – à une réaction médusée par l'horreur du conflit. Elles tentent en fait de dégager les significations de l'actualité d'un combat, significations qui ne soient ni la glorification d'un camp ou d'une idéologie, ni un pacifisme idéalisant. L'opération passe par la figure du traître pour Genet, par le théâtre politique pour Kateb et par un roman dramatique s'attachant à l'utopie capable de survivre au fléau de la guerre pour Soyinka. Ce théâtre de la guerre prend des formes typiques : une structure assez lâche, un traitement non réaliste de l'espace et un ton mêlé.

---

<sup>28</sup> RICARD (A.), *Théâtre et nationalisme*, op. cit., p. 118-122.

<sup>29</sup> Cité par RICARD (A.), *Théâtre et nationalisme*, op. cit., p. 120.

<sup>30</sup> RICARD (A.), *Théâtre et nationalisme*, op. cit., p. 121.

## Formes théâtrales de la guerre

Conformément à l'usage épique, les structures de l'œuvre importent moins que le mouvement général, la dynamique soutenant l'ensemble des épisodes. Tel est le cas des *Paravents*. La quatrième page de couverture de *L'Homme aux sandales de caoutchouc* précise que l'acteur peut lui-même choisir, dans ce qui est conçu comme un « répertoire vietnamien », les séquences et les enchaînements qu'impose la nécessité politique. L'œuvre comprend huit épisodes allant de l'alliance des féodaux vietnamiens avec la Chine et de la révolte qui s'ensuit (40 après J.-C.) jusqu'à l'offensive des Vietcongs en 1966 et vise à montrer l'impressionnante permanence de la résistance vietnamienne à tous les envahisseurs. Les diverses scènes – entre Vietnam, États-Unis et mythes (dialogues entre Staline, Engels et « Lunine ») – ne sont pas reliées par le déroulement d'une intrigue. Même dans *Season of Anomy*, le lecteur est confronté à un répertoire de scènes ou d'épisodes plus qu'à une suite linéaire rendant compte du développement précis d'un conflit. La guerre est ainsi éloignée du traitement anecdotique.

Il ne s'agit pas pour les auteurs d'être « réalistes » ni même engagés. Genet disait ainsi ne pas se soucier d'aider les Noirs après avoir donné sa pièce *Les Nègres*, mais de soutenir le combat de l'Être contre l'apparence, de travailler au dévoilement de l'Être. Les espaces – Algérie et France chez Genet, Vietnam et États-Unis principalement chez Kateb, présentés d'une manière ni nettement figurative ni franchement symbolique – ne sont pas traités de manière réaliste. Ce qui intéresse les auteurs, y compris Soyinka dont le roman – forme narrative oblige – se rapproche davantage du réalisme, c'est le pouvoir d'incarnation et d'abstraction du genre théâtral (ou narratif). Ainsi, le dernier tableau des *Paravents* se caractérise par une scène vide, manière pour le dramaturge de régler son compte au théâtre traditionnel qu'il méprise pour son réalisme, sa « psychologie » ou son historicisme. L'espace s'ordonne bien davantage selon les éléments d'une guerre interrogée dans ses modalités traditionnelles.

La patrie est un élément cardinal dans la mesure où la guerre met en jeu le rapport des personnages à la terre natale : la France pour les soldats des *Paravents*, le Vietnam, les États-Unis ou le Nigeria, mais la patrie, l'image qu'on se fait de sa terre, est d'emblée en danger d'idéalisation. On sait à quel point cette patrie est mise à mal dans la scène des pets des *Paravents*. Le dernier mot du lieutenant agonisant : « La patrie est loin... » (p. 218) conclut ce tableau burlesque fondé sur le détournement de deux clichés : l'amour

patriote et le code d'honneur militaire. Dans la pièce, c'est aux Arabes qu'il appartient de trouver un nouveau sens au mot patrie, mais l'autorité faiblissante d'Ommou laisse augurer de leur échec. Dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, les combattants vietnamiens deviennent les symboles de la résistance à l'invasion de la patrie. Leur lutte est placée en parallèle avec d'autres combats (celui des Noirs américains ou des guérilleros sud-américains) de telle sorte que le Vietnam cesse en fait d'être un pays pour devenir une force de résistance universelle : « Écoutez le réveil cosmique. / Il dit : Viet-nam ! Viet-nam ! »<sup>31</sup> (p. 269)

Tout comme la région de Crossriver – nom du Nord du Nigeria dans *Season of Anomy* – devient le symbole du pays en état d'anomie, littéralement d'absence de toute loi.

L'ennemi qui peuple cet espace est bien l'autre, mais au sens de celui qui est plus proche de soi qu'on ne veut l'admettre. Celui à qui on ne veut pas parler, contre qui l'on se bat car si l'on parlait, on risquerait de s'entendre. En ce sens la fin de la guerre est la reprise du dialogue, donc le début d'un autre théâtre où la parole peut assumer de nouvelles fonctions. C'est pourquoi *Les Paravents* finissent avec une scène vide et *L'Homme aux sandales de caoutchouc* par l'évocation d'Hô Chi-Minh marchant dans « nos rêves ». L'absence de dialogue marque paradoxalement le théâtre de la guerre.

La tonalité de ce théâtre est aussi indécise que ses structures. Le pathétique facile de la guerre est refusé. Chez Genet, dès la première scène, les deux personnages les plus misérables de la pièce s'appêtent à aller à une noce aussi misérable qu'eux. Mais le moment est traité dans une scène plutôt farcesque et d'un rythme endiablé. Les personnages des *Paravents* s'apparentent trop à des symboles, emblématiques de forces, pour prêter au pathos. L'unique personnage qui soit une figuration du pathétique est Leïla. Mais l'esthétique de Genet fait se frôler tragique et comique et thématise le rire des personnages de façon particulière, en un rire inquiétant, subversif au sens où il fait découvrir l'inanité de la guerre, comme celui de la Mère au treizième tableau : « Je suis le Rire. Salut ! mais pas n'importe lequel : celui qui apparaît quand tout va mal »<sup>32</sup>.

Ce rire qui se dissocie du comique constitue la force des personnages révoltés en même temps qu'une distanciation salutaire, une fois parvenu au pays des morts.

Les œuvres de Kateb et de Soyinka invitent par moments à l'effroi aristotélicien devant l'horreur d'une situation intolérable.

<sup>31</sup> KATEB (Yacine), *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, op. cit., p. 269.

<sup>32</sup> GENET (J.), *Les Paravents*, op. cit., p. 173.

Certaines scènes semblent destinées à saisir le spectateur / lecteur, à le sidérer, mais elles ne durent pas et incitent moins à participer à la guerre et à sa tristesse qu'à lui donner un sens, à la placer dans une perspective à venir qui va en résorber l'excès de pathétique. On pourrait évoquer la notion de tragique au sens où l'entend Genet dans le « Commentaire » du sixième tableau : « Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci : un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rite originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort »<sup>33</sup>.

Mais ce tragique est dénué de transcendance et le passage du royaume des vivants à celui des morts se fait sans aucun mystère, sans aucune exaltation, sans aucune peur.

Plus que le tragique, ce qui confère leur unité intrinsèque à ces œuvres est une *esthétique politique*, attachée donc au pouvoir et à la violence paroxystique qu'il déclenche. Nous avons affaire à des œuvres politiques non parce qu'elles délivreraient un message ou prendraient parti pour ou contre la guerre, pour ou contre un camp, mais parce qu'elles traitent de la passion qui est au cœur du politique, celle du pouvoir. L'exhibition de tyrans, de monarques, de patrons, de militaires et de révolutionnaires à laquelle elles nous convient souligne les excès de la volonté de puissance en un moment où l'Histoire bascule et où la révolte devient révolution armée.

Kateb donnait essentiellement quatre traits au théâtre politique qu'il appelait de ses vœux : expulsion du lyrisme personnel par la disparition du héros individuel et du drame personnel, figure polymorphe du peuple autorisant un drame purement collectif, pièce appartenant au présent et conçue comme une arme de pédagogie politique<sup>34</sup>. Les éléments s'appliquent à *L'Homme aux sandales de caoutchouc* : le spectateur ne s'attache pas à des individus mais constate l'appartenance de tel personnage à tel camp. Le Vietnam n'apparaît pas uniquement comme le combat-phare d'une idéologie alors dominante à gauche, le tiers-mondisme, mais en tant que symbole d'une liberté se cherchant contre l'ordre impérialiste. La violence guerrière est placée dans la perspective d'une exaltation de l'Anafrairie.

Pour Soyinka, il s'agit de montrer le conflit à travers des actes, individuels ou collectifs, aux raffinements de cruauté inouïs. Le lecteur devient, à la suite d'Ofeyi, le spectateur d'actions croissant en atrocité (mutilation sexuelle, éviscération d'une femme enceinte,

<sup>33</sup> GENET (J.), *Les Paravents*, op. cit., p. 71.

<sup>34</sup> Cf. interview dans *La République d'Oran*, 7 novembre 1972, cité dans : ARNAUD (J.), « Le cas Kateb Yacine », art. cit.

groupes brûlés vifs...) qui diffèrent radicalement d'une guerre « classique », plus méthodique et organisée quant aux groupes qui la font et aux manières dont ils la mènent. Plus de loi ici sinon un mouvement de cruauté ascendant. La région où sont perpétrés ces massacres s'appelle Crossriver. De religion majoritairement musulmane, elle a pour dirigeant le terrible émir Zaki Amuri. Le pays *ibo* est appelé Aiyéro. Il est présenté comme une communauté démocratique dont un certain nombre d'experts, notamment des ingénieurs des mines et des constructeurs de barrages hydroélectriques, sont disséminés dans le pays.

Les responsables des massacres sont les chefs régionaux, les « quadruplés sinistres du Cartel »<sup>35</sup>, prêts à sacrifier des « boucs émissaires pour éloigner par une fausse piste de sang de l'autel du dieu démoniaque Mammon »<sup>36</sup>. Deux types de luttes sont engagés contre le Cartel, incarnés par deux personnages : le Dentiste (Isola Demakin), qui répond à la violence du Cartel par le terrorisme, opposant l'inhumain à l'inhumain ; Ofeyi, guidé par la non-violence, que son respect de l'humain empêche de tomber dans les excès du Dentiste. En concentrant l'attention sur Ofeyi, le récit engage une réflexion sur ce qui peut subsister d'espoir traversant l'anomie pour réintroduire la dimension du futur. La contrée d'Aiyéro, idéalisation du pays *ibo*, est présentée comme une « utopie de poche »<sup>37</sup> où une vie communautaire harmonieuse se développe. Ce pourrait être l'une des voies d'espérance, mais Ofeyi, qui l'admire, y sent « la stagnation » et souhaite développer un projet plus dynamique, moins prisonnier de la tradition.

Ce projet est certes peu explicité dans le roman et semble pour l'heure devoir laisser place à l'action violente du Dentiste. Mais il paraît plus particulièrement attaché à deux personnages féminins, Iriyise et Taïila. La première, symbole plus que personnage romanesque, est plus proche de certains des personnages de Genet. Danseuse, cover-girl, reine de beauté, elle est appelée à jouer un grand rôle dans un pays libéré du Cartel, comme l'explique le Dentiste :

nous devons admettre ce fait – des maquereaux, des putains, des voleurs et un millier d'autres malfaiteurs sont l'avant-garde familière de l'armée du changement. Lorsque le moment est venu, une femme comme Iriyise devient à leurs yeux une

<sup>35</sup> STEWART (D.), *Le Roman africain anglophone depuis 1945*, op. cit., p. 144.

<sup>36</sup> STEWART (D.), *Le Roman africain anglophone depuis 1945*, op. cit., p. 145.

<sup>37</sup> STEWART (D.), *Le Roman africain anglophone depuis 1945*, op. cit., p. 149.

Chantal, une Deborah, porteuse de la torche et de la loi, la grande prêtresse de l'insurrection universelle <sup>38</sup>.

Ce statut symbolique de libératrice donne d'ailleurs toute sa force à la recherche d'Iriyise par Ofeyi dans la première partie du roman, puisqu'il y devient un nouvel Orphée descendant aux Enfers pour y reprendre Eurydice, le développement mythologique ayant pour effet de renforcer l'aspect dramatique du roman.

La mystérieuse Orientale Taiila, quant à elle, est associée à la recherche du sens, ramenant Ofeyi vers la méditation, liée à la guérison et à la lumière. Elle représente, comme l'explique Stewart, non « une alternative à l'activisme, mais l'affirmation de l'existence de valeurs morales et spirituelles en dépit de l'horreur des massacres, de la vie en dépit de la mort, de la beauté face à la difformité » <sup>39</sup>. Ainsi, cette fiction de l'urgence, aux personnages-symboles surgis dirait-on du théâtre, se voue à l'évocation de la survie de l'espoir dans un monde où tout paraît le nier.

La beauté n'est pas à naître : elle existe déjà, mais il faut la protéger, ne pas la livrer aux porteurs de destruction, aux Anubis à tête de chacal qui prolifèrent alentour. Un repli stratégique dans la forêt ancestrale représente le sauvetage de grandes idées apparues peut-être trop tôt : l'élimination totale du tribalisme, la création d'une classe ouvrière dynamique, et à une plus grande échelle le panafricanisme dont Nkrumah s'était fait le chantre <sup>40</sup>.

Le théâtre de la guerre a toutes les apparences de ce que Susan Rubin Suleiman a nommé, à propos du roman à thèse <sup>41</sup>, une structure antagonique : un affrontement entre deux adversaires qui ne sont nullement des égaux du point de vue éthique et moral. Dans ce type de conflit, une force est identifiée au bien et l'autre au mal, avec les traits forcés, parfois caricaturaux, inhérents au manichéisme <sup>42</sup>. Le héros d'une histoire ainsi structurée n'apprend rien,

---

<sup>38</sup> « *we must acknowledge the fact – pimps, whores, thieves, and a thousand other felons are the familiar vanguard of the army of change. When the moment arrives a woman like Iriyise becomes for them a Chantal, a Deborah, torch and standard-bearer, super-mistress of universal insurgency* » – SOYINKA (W.), *Season of Anomy*, op. cit., p. 219 ; nous traduisons.

<sup>39</sup> STEWART (D.), *Le Roman africain anglophone depuis 1945*, op. cit., p. 153-154.

<sup>40</sup> STEWART (D.), *Le Roman africain anglophone depuis 1945*, op. cit., p. 153-154.

<sup>41</sup> SULEIMAN (Susan Rubin), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : PUF, 1983, 314 p.

<sup>42</sup> Patronymes grotesques : le général Napalm dans *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, dialogues outranciers (« Général Q : Le Vietcong, les Arabes, / C'est la même vermine, / La dernière race après les crapauds » – *L'Homme aux sandales*



étant seulement confirmé dans le système des valeurs qui sous-tend la narration. Selon cette interprétation, dans *Les Paravents* serait peinte une décolonisation qui vient de s'achever et de réussir ; chez Kateb, le Vietnam demeure un peuple martyr en qui s'incarne l'espoir du tiers-monde ; et, chez Soyinka, le Cartel est dénoncé comme le responsable des massacres intertribaux et de l'état catastrophique du pays. Ofeyi et le Dentiste s'y opposent, selon des visées différentes mais du côté de la justice. Une telle interprétation a pour effet de réduire les œuvres à l'engagement ; or, si elles sont engagées – celles de Kateb et de Soyinka sans doute davantage que celle de Genet –, elles mettent cet engagement même en perspective.

Les œuvres jouent de la capacité propre du théâtre / récit à amener le spectateur sur un terrain où il ne veut pas aller, sans doute parce que ce terrain – la guerre – fait envie et peur à la fois. Elles consistent en la traversée d'un affrontement pour aller vers « autre chose ». Vers la catharsis, peut-être, mais terreur et pitié ne sont pas leur dernier mot. Il s'agit plutôt de montrer ce qui n'est pas montrable tout en refusant d'en rester médusé : la violence américaine au Vietnam, la violence subie dans l'histoire vietnamienne et la résistance têtue qu'elle engendre, ou montrer les fantômes de l'espoir au cœur même de l'horreur de l'extermination d'une population. On peut lire en ce sens la fameuse scène des pets des *Paravents*, cette belle et sinistre scène d'agonie qui installe la dérision au cœur du mourir. Elle a fait scandale parce qu'on l'a interprétée en un sens politique, comme un outrage à l'armée française. Il s'agit en réalité de l'exhibition d'un moment unique, où rien ne peut avoir lieu si ce n'est la mort pour le soldat qui est tombé, un instant qui ne peut être montré sinon dans le spectacle grotesque que donnent les survivants, ceux qui sont incapables de partager l'agonie de leur camarade et ne savent que faire. Le dramaturge choisit de montrer une vérité de cet instant pathétique : notre impuissance à réellement accompagner les mourants et le caractère pitoyable des procédés auxquels nous recourons alors comme pour exorciser la limite première et dernière. La scène correspond parfaitement à ce que dit Genet de la tragédie dans le « Commentaire », déjà évoqué, du sixième tableau : « Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci : un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rite originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort »<sup>43</sup>.

---

de caoutchouc, *op. cit.*, p. 220), scènes burlesques (la scène des pets dans *Les Paravents*).

<sup>43</sup> GENET (J.), *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 71.

Soyinka tente, par son récit, de traverser l'horreur de cet affrontement par une réflexion que cette barbarie nie *a priori*. On peut donc parler d'un théâtre de l'urgence, qui se réapproprie celle-ci par l'interrogation de la langue et de l'écriture, par l'exploration d'une forme nouvelle aux confins de l'épique, du dramatique et du narratif. Hélène Puisseux évoquait le chemin parcouru par l'image de guerre – des héros caracolant aux cadavres de l'écran de télévision – et l'encombrement qui en résulte dans notre paysage mental. Ce théâtre de l'urgence constitue une interrogation puissante et profondément dramatique sur le choc de la guerre et la confusion des images guerrières qui caractérisent l'époque contemporaine.

■ Jean-Marc MOURA <sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Université de Paris Ouest / Institut Universitaire de France.