



Poétique de la mutation esthétique dans *Comme des flèches* de Koulsy Lamko

Kan Mathieu KOUASSI

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

mathieukouassi83@gmail.com

Résumé : À partir du constat de déconstruction et d'innovation dramatique dans *Comme des flèches*, le présent article vise à exposer la façon dont la novation dramaturgique pratiquée par Koulsy Lamko instaure le renouvellement de l'écriture théâtrale. L'émergence de nouvelles formes scripturales initiées par le dramaturge tchadien, sous le prisme de la fragmentation du récit, de la mise en crise des catégories dramatiques, formalise une émancipation esthétique contre les carcans normatifs et inaugure une mutation de l'écriture dramatique.

Mots-clés : fragmentation, innovation, esthétique théâtrale, mutation

Abstract: Based on the observation of deconstruction and dramatic innovation in *Comme des flèches*, this article aims to show how Koulsy Lamko's dramatic novation in *Comme des flèches* initiates the renewal of theatrical writing. The emergence of new scriptural forms initiated by the Chadian playwright, through the prism of the fragmentation of the narrative and the crisis of dramatic categories, formalizes an aesthetic emancipation from the classic normative shackles and inaugurates a mutation of dramatic writing.

Keywords: fragmentation, innovation, theatrical aesthetics, mutation.

Introduction

De nouvelles dramaturgies négro-africaines francophones émergent autour des années 90. Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Caya Makhélé, Koulsy Lamko, ..., ces « *enfants terribles des indépendances* », Chalaye (2001, p. 19), rompent avec les habitudes d'une théâtralité normée et explorent de nouvelles « prairies » esthétiques. Ces dramaturges, la plupart d'entre eux, vivent hors du continent africain ou ont bénéficié de résidence d'écriture dans le cadre du festival des francophonies de Limoges. Leur rencontre avec d'autres cultures, d'autres conceptions de l'art dramatique entraîne une incidence sur leur création. Ces disciples de la novation dramatique ne sauraient perpétuer la tradition théâtrale qui fait des réalités africaines l'objet des créations. De nouvelles pratiques dramaturgiques caractérisées par une écriture de la désaffiliation émergent. Ces nouveaux dramaturges prônent la liberté de l'imagination créatrice et se disent appartenir au monde et non à un monde comme le pense Koulsy Lamko : « *Je me sens appartenir au monde entier, non plus seulement à ma tribu, mon pays. Et mon art, je le veux universel* » Koulsy Lamko (1995, p. 29). Ainsi, la pièce, *Comme des flèches* de Koulsy Lamko, objet

d'analyse dans cet article, est parsemée d'inventions lexicales, d'innovation et de transgression des codes dramatiques. Les traits de cette refonte esthétique constituent une sorte de rébellion contre tout carcan normatif et enfantent

un théâtre qui se veut le lieu de toutes les transgressions, à travers une cohérence et une rigueur de langage. Une mise en crise des formes dramatiques de ce qui a fait ce qu'on appelle aujourd'hui « le théâtre africain », pour un théâtre de l'individu comme sujet épique.

Caya Makhélé (2004, p. 13)

Comment Koulsy Lamko procède-t-il à la mutation de l'esthétique dramatique dans *Comme des flèches* ? Quels sont les enjeux d'un tel procédé ? Cet article vise à montrer comment l'auteur tchadien procède à la déconstruction des normes théâtrales avant d'indiquer les incidences d'une telle pratique.

1. L'insolite de la structure de l'énonciation dramatique

La pièce, *Comme des flèches*, du dramaturge tchadien n'obéit pas la construction de l'œuvre théâtrale. Sa structure est innovante et inédite.

1.1. L'inédit de la séquentialisation du texte dramatique

Koulsy Lamko fait voler en éclats le découpage habituel de la pièce dramatique. Il élabore et expérimente de nouvelles manières d'organiser la structure externe du texte. La division traditionnelle en actes, en tableaux ou en scènes cède le pas à une œuvre dont la composition hétéroclite présente différentes facettes.

Comme des flèches a un découpage de surface fait d'une numérotation continue donnant au texte les allures d'un long poème dramatique en quatorze séquences dépourvues toutefois de titres. Les séquences ne sont pas liées entre elles. Chacune présente une partie de l'intrigue, une sorte de petits récits à l'intérieur du récit général. Ainsi avons-nous :

Séquences	Évènements
Séquence 1	De retour du cimetière, après l'enterrement de Bouba, Amina (Elle) fustige le rejet et la méfiance de la communauté à l'égard du SIDA.
Séquence 2	Prise dans une sorte de vision, Elle (Amina) relate la découverte de la maladie de (Lui, Bouba).
Séquence 3	« Lui » et « Elle » se jettent la pierre concernant la responsabilité de l'un ou de l'autre au sujet de la contamination de la maladie.
Séquence 4	Énumération des séquelles immédiates de la maladie.
Séquence 5	Les deux amants (Elle et lui) se souviennent puis relatent leur première rencontre amoureuse.
Séquence 6	La griotte narre l'histoire d'une fille violée par un riche commerçant pour des piécettes d'argent.
Séquence 7	Évocation de « Lui » et « Elle » de leur première nuit amoureuse. Les deux personnages se remémorent leurs moments de joie et de bonheur.
Séquence 8	« Lui » et « Elle » parlent des débuts de la manifestation de la maladie.
Séquence 9	Évocation de l'évolution de la maladie chez « Lui ».
Séquence 10	Le griot tire la leçon de l'évolution néfaste de l'humanité. Il décrit les défauts de l'Homme.
Séquence 11	« Lui » et « Elle » se souviennent de la tentative de suicide avortée sur le pont. « Lui » raconte l'outre-tombe.
Séquence 12	Le griot, la griotte, le joueur de kora, le joueur de flûte racontent une scène de bar où l'on parle de méthodes inadaptées de prévention contre le sida.
Séquence 13	La réconciliation de « Lui » et « Elle ».
Séquence 14	Retour à la situation initiale. « Elle », après une profonde méditation, décide d'annoncer sa séropositivité à son époux.

Cette organisation structurelle de la pièce autorise une écriture du récit par rebours. On part du dénouement pour remonter à la scène d'exposition. Comme dans de nombreuses enquêtes policières, on découvre le cadavre d'abord et ensuite on reconstitue les évènements pour remonter au meurtrier.

Par ailleurs, dans ce découpage, la linéarité du récit dramatique est brisée par l'insertion de chants et de paroles poétiques du griot comme signifié par Koulsy Lamko : « *La parole poétique ou rituelle du griot [...] a pour but de décrocher du récit linéaire* », Koulsy Lamko [2003, p. 133]. Il s'agit d'une juxtaposition de scènes complexes dans un texte qui se présente comme un flash back. Chez

l'auteur, c'est le refus d'une forme décentrée, en marge des conventions. Le faisant, Lamko échappe aux injonctions de quelque esthétique consacrée. Le texte s'effrite comme un théâtre intime inféré à une sorte d'écriture de mémoire révélateur des pensées enfouies au-dedans du locuteur. Les parties du récit, prises en charge par le griot ou le joueur de kora, sont comme des lambeaux de textes flottant dans l'espace paginal comme l'indique ce passage :

(1) LE GRIOT.-Un soir dans un bistrot

Zouk, rumba, boléro

On boit, on fait des rots [...]

LA GRIOTTE.-Et on boit ! Et on boit !

LE GRIOT.- Une serveuse vient à passer

Pose à la table au pied cassé

Des bouteilles d'bière bien tapée [...]

(*Comme des flèches*, pp. 33-34)

Une telle configuration renforce la fragmentation, l'émiettement de l'intrigue et dynamise le récit de vie d'Amina et de Bouba. Koulsy Lamko expose aux lecteurs une esthétique qui restitue, comme dans un playback, les différentes péripéties du récit de vie. Chaque instant de vie est exprimé tour à tour par Amina, le griot, la griotte, le joueur de flûte. Ce procédé innovant vise à revisiter l'histoire de vie du couple à travers ce récit à rebours. Cette macro-structure confère à l'œuvre des relents de théâtre excentrique par l'intégration de plusieurs langues.

1.2. *La systématisation de la polyphonie linguistique*

La coexistence de nombreuses langues dans le texte théâtral est l'une des particularités dans *Comme des flèches*. L'œuvre est traversée par une mosaïque de langues et de parlers africains qui brisent l'homogénéité discursive du texte dramatique. L'on constate l'éclatement de la langue française au contact d'autres langues dans un processus d'hybridation. Il transparait une combinaison de langues africaines et du français dans le texte dramatique. L'usage de mots de langue africaine dépasse quelque exotisme pour marquer la fidélité à la culture d'ancrage. L'auteur tente d'enrichir la langue française, non par des néologismes encore moins des africanismes. Ici, se rencontrent des textes en langue africaine et en français.

(2) Wakid al lamena maaki
 lissa ma liguita foto anaki
 maï maï jimbila.
 Avec la voix de tes yeux,
 j'écris ma première lettre d'amour.
 Ce soir, je te chante au fond de ma maison.
 Les oiseaux reprennent tous en chœur.
 Fi dunia da kalamna waït base
 maï maï jimbila
 rede waït bas... (*Comme des flèches*, pp. 19-20)

Dans cet extrait, un paragraphe en français se retrouve entre deux paragraphes en langue locale. De toute évidence, le texte en français a une fonction métalinguistique : traduire ce qui est dit en langue locale. Néanmoins, l'enserrement du texte en français véhicule l'idée d'un phénomène d'alternance codique (de l'anglais, code switching). Il s'agit d'une alternance entre plusieurs codes linguistiques au sein d'un même et unique discours ou énoncé. L'intégration des unités linguistiques en français dans des énoncés en langues locales constitue une sorte d'emprunt linguistique et participe au brassage des cultures et des langues en présence. Le melting-pot linguistique indique l'expression manifeste de l'hybridation culturelle.

En passant d'une langue à une autre, l'auteur construit une entorse à la bienséance interne recommandant une homogénéité poétique chez le personnage. L'errance linguistique figure l'appartenance à plusieurs cultures. Avec la diversité des langues, le théâtre de Lamko s'offre comme un théâtre-tout monde, un théâtre de la multiculture.

Dans cette pièce, le registre linguistique n'est pas constant, stable. L'on trouve des parlars spontanés, un registre de langue relâché. Certains personnages optent pour l'appropriation linguistique. Il s'agit d'un processus par lequel les locuteurs du français en Afrique font usage de la langue étrangère et importée pour les besoins de la communication. Ce sont : « beau gosse, (p. 18) », « petit bobo, (p. 26) », « oxygène à gogo, (p. 20) », « des bouteilles d'bière bien tapée », (p. 33) », « la nana, (p.35) ». Toutes ces expressions empruntées au registre familier ou relâché signifient respectivement « joli garçon », « difficulté mineure », « une bouffée d'oxygène », « une bière fraîche », « la jeune fille ». Cependant, l'usage du registre familier ou relâché par l'auteur n'est pas un manque de maîtrise des normes grammaticales de la langue française mais témoigne de l'appropriation du français par les personnages du théâtre. Il s'agit d'une esthétique littéraire à travers laquelle l'auteur rend compte des réalités linguistiques desdits personnages.

Chez Koulsy Lamko, le registre relâché donne à son écriture une refonte esthétique. Cette posture de reconfiguration de l'art théâtral témoigne de l'insoumission de l'auteur aux normes prescrites. L'alliage de diverses langues dans le discours dramatique est un signe de mutation esthétique. Cette volonté manifeste de novation s'observe à travers la fissuration des frontières génériques et artistiques.

1.3. La fissuration des frontières génériques et artistiques

L'une des caractéristiques innovantes les plus visibles dans *Comme des flèches* est la fissuration des frontières liée au croisement ou à l'imbrication des genres et arts dans l'écriture dramatique. L'on note, en effet, une écriture particulière faisant fi de l'ordre générique reconnu et canonisé. Il édulcore les principes poétiques du théâtre auquel il insère, de façon subtile, d'autres genres. Avec lui, les cloisons génériques s'écroulent afin que s'interpénètrent le théâtre et d'autres genres : chansons, poèmes, proverbes. Son texte est transgénérique dans la mesure où d'autres genres informent la dynamique du récit théâtral.

Comme des flèches enregistre la danse dans la progression de l'action. À la fin de la neuvième séquence de la pièce, les griots et les musiciens exécutent des pas de danse funèbre avant d'aborder la partie suivante. La didascalie justifie la pratique de la danse : « *Les griots et les musiciens entament une danse funèbre, (p. 29)* ». La musique et le chant sont des éléments essentiels de la substance dramatique qui comblent le vide ou le silence dans la progression du récit. La danse joue, à l'image du chœur dans la tragédie grecque qui chante et danse entre les scènes, le rôle d'agent rythmique qui ouvre la scène et la clôt. Elle constitue des intermèdes entre les scènes : « *Le joueur de kora exécute un air de guilleret qui brise la mélancolie et introduit une ambiance de fête* », (p. 33). Le chant, rappelle les songs, ces chansons en vogue chez Brecht. Au théâtre, il n'est pas cette mélodie dansante des artistes musiciens. Il sert à réfléchir et à méditer devant une situation dramatique. Il fonctionne comme une sorte de poème livrant les sentiments intimes des personnages. Dans cette œuvre, le récit dramatique est parsemé de chants qui dynamisent l'action. C'est l'exemple de ce chant entonné par la griotte qui livre au lecteur-spectateur la fonction essentielle du griot dans la société africaine traditionnelle. Le chant, dans ces circonstances, constitue une occasion de méditation, révélatrice soit d'une situation d'angoisse, soit d'un dilemme devant un choix à opérer. Ce chant se présente comme suit :

(3) La griotte :

Mon chant est pointu et transperce le caïlcédrat.

J'étais absent lorsque la pluie

s'est abattue sur mon grenier

Ne riez pas de moi :

le griot n'a pas de toit sous lequel reposer sa tête

Mais nous sommes ceux qui tenons entre nos mains

la chair ferme de la parole

Mon chant n'est pas solitaire.

Reprenez-le en chœur,

Il enfantera d'indéracinables boutures de paroles

(Comme des flèches, p. 12)

La griotte évoque la pauvreté matérielle vécue qui n'altère nullement sa joie de vivre. La parole est une richesse inaliénable dont elle a la maîtrise. Sans renoncer à la nourriture matérielle, elle conçoit une certaine ascendance de la nourriture spirituelle. Nourrir le corps marque quelque égoïsme tandis que forger l'esprit a un effet collectif :

(4) « Mon chant n'est pas solitaire.

Reprenez en chœur,

Il enfantera d'indéracinables boutures de parole »

(Comme des flèches, p. 12)

Au-delà de la fonction didactique énoncée, la griotte insinue que toute mission est sacerdotale. L'individu, malgré la délicatesse de sa condition, doit servir sa communauté. La richesse du griot n'est pas matérielle mais morale. Ce chant en devient une invitation au don de soi. Le chant, intégré au texte dramatique, fissure les frontières génériques tout comme les proverbes.

Contrairement au chant, ils sont des formes fixes, des locutions figées, immuables dans le temps, d'une part, et intégrés, d'autre part, aux actes de paroles. Employées par les personnages dramatiques, les expressions proverbiales puisent, dans la sagesse populaire et imaginaire sociale, l'encodage de la parole. L'auteur les intègre dans son texte en vue de leur donner la densité de performances socio-historiques puisque le proverbe est lié au contexte socio-culturel de l'usager. Ainsi avons-nous : « *Lorsque les bêtes ont des cornes, elles ne peuvent plus se cacher dans les broussailles* », (p. 36). Le théâtre est un art ouvert, du fait de la multiplicité des arts et genres pouvant y être incorporés. Le proverbe, le chant et la danse occupent une place de choix dans le théâtre de Koulsy Lamko et lui confèrent une hétérogénéité artistique. La mise en crise des catégories dramatiques en est la conséquence.

2. La mise en crise des catégories dramatiques

Les catégories dramatiques, dans *Comme des flèches*, connaissent de profondes mutations.

2.1. *De-réalisation de l'action dramatique*

Traditionnellement, l'intrigue se construit suivant la dynamique de l'action dramatique qui s'appuie sur l'exposition, le nœud, les péripéties et le dénouement. Ce schéma classique de constitution de la dynamique de l'action est mis en crise dans *Comme des flèches*. Désormais, « *La fable est brisée en unités autonomes. Refusant la tension dramaturgique et intégration de tout acte à un projet global, le dramaturge ne profite pas de l'impulsion de chaque scène pour « lancer » l'intrigue et cimenter l'action* ». Patrice Pavis [1996, p. 218]. Déroutante et iconoclaste, l'écriture de Koulsy Lamko s'oppose à toutes les formes héritées de la dramaturgie classique. Ce qui engendre une dramaturgie du refus où les normes sont bouleversées, subverties, transgressées. Lamko ne se préoccupe guère des principes dramaturgiques qui sont au fondement de l'acte théâtral. Il aspire à « *la dislocation maximale de la charpente dramatique* », Emmanuel Jacquart [1998, p. 5].

Dans *Comme des flèches*, Lamko se soustrait de la logique aristotélicienne en subvertissant les scènes traditionnelles et en brisant le dénouement traditionnel. L'on assiste alors à un théâtre dans lequel les conflits ont disparu dont la linéarité est rompue. Le récit n'est plus un système, ni un processus linéaire reposant sur la logique d'un commencement, d'un milieu et d'une fin mais plutôt morcelé, disséminé, fragmenté. L'auteur procède par « *rétrospection avec son cortège de remémorations, réminiscences, reviviscences* », (Jean-Pierre Sarrazac [2012, p. 47]. Dans ce cas, le sens du drame est inversé. Les personnages scrutent leur vie antérieure, se remémorent leur passé. « *Contrairement au drame classique qui poursuit une montée vers un point culminant* » Koulsy Lamko [2003, p. 127], dans *Comme des flèches*, l'exposition indique la fin. Tout est donné dès le départ. Le reste n'est que narration des épisodes ayant conduit à la mort de Bouba et se déroule en flash-back telle une remontée de l'histoire, c'est-à-dire de la fin vers le début.

(5) C'était une belle nuit sans lune. Il y avait une panne d'électricité en ville : coupure générale !

LUI.- Nous sommes entrés à tâtons dans mon bouge. Nous avons allumé un bout de bougie qui traînait dans un recoin de la fenêtre. Puis, la bougie s'est éteinte. [...]

ELLE.- Je tremblais.

LUI.- Je tremblais, moi aussi. (*Comme des flèches*, p. 23)

La narration s'exprime avec les temps verbaux « était », « avait », « tremblais », « trainait ». Amina, ici, regarde « *sa propre vie en spectateur comme un somnambule devant un panorama* » Flore Garcin-Marou (2013, p. 171). Le récit théâtral est dédramatisé. On passe du théâtre des actants au théâtre des actés. Le théâtre n'est plus une monstration d'une action qui se déroule mais plutôt représentation d'une action qui s'est déroulée. Le drame du vivre se fait drame du vécu. Une telle mutation induit nécessairement une déconstruction du rythme organique de l'action dramatique. Par ce procédé, Lamko ne met pas en scène des forces qui font mais des situations vécues. L'on assiste à une réinvention de l'action dramatique. La narration dramatique se réécrit en narrativisation dramatique. La tension dramatique disparaît au profit de la situation dramatique. En réalité, Lamko pratique la dramaturgie du rebours fondée sur la remontée du temps qui donne accès à la conscience du personnage. Or avec le temps, la mémoire devient sélective entraînant une impossible linéarité ; d'où le fragmentaire, cette écriture des bribes, moments ou morceaux choisis. L'écriture de Lamko offre « *une pratique du fragment qui relève de l'abandon du point de vue et finalement de l'impossibilité d'accéder à toute vision ordonnée* » Jean-Pierre Ryngaert (2011, p. 95). Dans son théâtre, « *le fragment devient effet de mode* » Jean-Pierre Ryngaert (2011, p. 95). La pièce est à lire comme une biographie dramatique des personnages. Elle restitue et colle les faits, les actes ineffables de la vie des personnages. Tout ne s'oublie pas. Tout ne se retient pas. L'inversion de la dynamique dramatique médiatise le postdramatique entendu comme la modélisation du drame après coup. Le personnage vit le drame et le raconte par la suite. La pièce acquiert les relents d'une presse-book, cet ensemble d'écrits sur un fait, un évènement, un personnage.

L'auteur subvertit les notions traditionnelles d'exposition, de nœud, de péripéties et de dénouement. Chez lui, « la dramaturgie du fragment » s'impose comme un moyen d'émancipation de la forme canonique du drame au sens aristotélicien du terme dans la mesure où son écriture met en scène des personnages dont les actions sont narrées. Sans prétendre à l'exhaustivité des modalités de déconstruction de l'action dramatique, il convient de noter que la mutation esthétique s'ancre dans la dissolution du conflit. Cette caractéristique fondamentale du drame a disparu au profit de situations infradramatiques. Désormais, au lieu d'une action et une fable organiques, l'auteur se lance « *dans une vaste entreprise de déconstruction du modèle aristotélo-hégélien* ». Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 18). Une telle écriture, s'inscrivant dans une dynamique de rupture de l'élaboration de l'action dramatique, crée une forme dégagée de toute pesanteur préconçue. Ce style dramatique novateur, preuve de sa posture de dramaturge qui aspire au renouvellement de l'esthétique théâtrale, dévoile

son désir d'éclater tout déjà-là normatif. L'incertitude de l'espace dramatique en participe.

2.2. *L'instabilité de l'espace*

L'espace, dans *Comme des flèches*, est instable, démultiplié. L'auteur transgresse la notion de l'espace. Dans ce récit, deux types d'espaces sont concernés : l'espace réel et l'espace de la fiction. Ici, l'espace réel est le lieu de rêve. C'est l'atelier de Bouba où s'arrête Amina et revit sa relation passée avec Bouba, son amant. Ce lieu qui connaît l'ambiance inhabituelle « des bruits lointains de motos », envahi par « un tas de vieux pneus de voitures et motocyclettes, une vieille caisse à outils vide, des pots d'eau noire de cambouis », (p. 9). Pendant toute la remémoration, Amina se tient dans le même endroit alors que l'espace de la fiction est démultiplié : « le cimetière », « l'atelier de Bouba », « le lieu de répétition du groupe musical », « l'hôpital », « le marché », « le bistrot », « sur le pont », « l'outre-tombe (Kosso) ». Le récit convoque une diversité d'espaces comme le souligne Koulsy Lamko : « *l'on voyage donc d'un espace à un autre en suivant le regard d'Amina qui installe les personnages dont elle fait partie et les met en jeu* » (Koulsy Lamko : 2003, p. 130).

Lamko, en démultipliant l'espace, entend afficher son identité esthétique et revendique sa liberté vis-à-vis de l'esthétique dramatique normée.

2.3. *Les avatars du héros chez Koulsy Lamko*

L'analyse du personnage dramatique consiste à ausculter les indices, les repères permettant de révéler au lecteur-spectateur les mécanismes de détermination du héros dans le texte théâtral. Le héros désigne le personnage principal d'une œuvre. Il est aussi celui qui porte, défend ou remet en cause les valeurs dominantes de la société (héros des contes et légendes, héros épique, héros tragique, héros romantique). Dans la dramaturgie contemporaine négro-africaine, des auteurs comme Koulsy Lamko, mus par la volonté d'innovation, procèdent à la déconstruction habituelle du héros dramatique. Il est difficile, dans la pièce à l'étude, de déterminer le héros. Déterminer la construction du héros suppose donc une analyse portant sur l'action, la présence discursive, le titre, la médiation auctoriale (didascalies) par référence, par allusion, etc. Désormais, le récit n'est plus celui du conflit qui « *naît de la confrontation entre les lois dites universelles (religieuses ou sociales) et portées par des forces supérieures à l'homme et le héros* », Koulsy Lamko (2003, p. 128) mais celui du tragique de l'amour entre Amina et Bouba. Ici, le récit est porté par Amina. Elle pourrait être l'héroïne de la pièce si l'on se met dans l'espace-temps réel. Si l'on considère la pièce dans la perspective du personnage racontant, Amina est l'héroïne. C'est elle qui livre au lecteur-spectateur les différents moments de la vie du couple, accompagnée du joueur de flûte, du joueur de kora et du griot

qui, de temps à autre, assurent le relais de la narration. Cependant, si l'on considère la détermination du héros par occurrence discursive, c'est Bouba qui est le héros de l'œuvre. Le héros, en effet, peut être déterminé à partir du volume de texte dit. Sur un total de 148 présences discursives, Bouba totalise 54, soit 36,48% et Amina 52, soit 35,3%. En plus de ces statistiques, l'on note dans le discours d'Amina les allusions à Bouba telles « Toi, Bouba, tu m'as parlé, comme on le fait pour les choses les plus normales », (p. 9), « Toi, tu as gardé ton sourire imperturbable », « J'entends ta voix qui me dit : Amina, soit forte, je te précède, je t'attends », (p. 9), « Pauvre Bouba », (p. 10). En considérant le volume de texte dit par Bouba et les allusions qui lui sont faites, l'on peut avouer que c'est bien Bouba, le héros de la pièce. *Comme des flèches* peut se lire comme une pièce dans laquelle le héros est déterminé selon l'angle de lecture que fait le lecteur. Si le lecteur tient compte de la posture d'Amina, le sujet racontant, c'est Amina, l'héroïne mais si l'on considère le récit de mémoire, c'est Bouba, le héros. Le héros de Koulsy Lamko est difficile à déterminer. L'écriture du héros dramatique, dans cette pièce, participe de la mutation esthétique.

3. Enjeux de la novation dramatique

La novation esthétique initiée dans *Comme des flèches* est inhérente au refus de l'auteur de s'enfermer dans des carcans normatifs. Elle révèle la quête de l'identité esthétique et le génie créateur de l'auteur.

3.1. Les modalités dramatiques innovantes : une quête d'identité esthétique

Les modalités de renouvellement de l'esthétique théâtrale qui constitue la trame de fond dans *Comme des flèches* du dramaturge tchadien consacre l'acte anticonformiste face aux normes définitoires de l'art théâtral. Déconcertantes, les méthodes inventives mises en œuvre dans ce récit répondent à la quête de l'identité créatrice de l'auteur. Par cet acte, il entend se démarquer de ses prédécesseurs (Bernard Dadié, Amon D'Abi et autres). Son style instaure un « régime infradramatique » vu comme une pièce de théâtre dans laquelle il n'y a « plus de héros, mais des personnages très ordinaires [...]. Plus de mythe, mais le tout-venant de la vie [...]. Plus de nouement et de dénouement. Plus de grande catastrophe mais une série de (toutes) petites catastrophes » Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 79). Cette dynamique créatrice s'inscrit dans la logique de Koulsy Lamko qui entend « donc promouvoir un théâtre dégagé à la fois des pesanteurs occidentales et de l'héritage du folklore qui a largement contribué » à caractériser la pratique théâtrale africaine. (Jacques Chevrier : 2001, p. 11). Lamko enserme les lecteurs-spectateurs dans un moule de fabrication de « tissus dramatiques » mosaïques ayant des relents de constitution d'un nouveau paradigme : le théâtre postdramatique.

3.2. *La constitution d'un théâtre postdramatique*

Le théâtre postdramatique a fait l'objet d'étude par Hans-Thies Lehmann. Selon lui,

l'épithète « postdramatique » s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque « après » la validité du paradigme du drame au théâtre. Cela ne signifie pas : négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition du drame. « Après » le drame signifie qu'il subsiste comme structure du théâtre « normal » en une structure, affaiblie et en perte de crédit. [...]. Le théâtre postdramatique englobe donc l'actualité/la reprise/la continuité d'esthétiques anciennes, par exemple de celles qui, autrefois déjà, s'étaient distancées de l'idée dramatique au niveau du texte ou du théâtre.

Hans-Thies Lehmann (2002, pp. 35-36)

De tels propos valent tout autant pour le théâtre de Lamko qui refuse aussi bien les préjugés canoniques que cognitifs. Évidemment, d'un genre à l'autre, des spécificités apparaissent. La constitution du théâtre postdramatique chez Koulsy Lamko stipule que, dans sa composition, son théâtre s'écarte des normes préétablies du genre ; c'est la forme qui se réinvente pour incarner l'identité esthétique de l'auteur. En un sens, la dynamique dramaturgique de Lamko repose sur le louvoiement avec les horizons d'attente du théâtre négro-africain. Le postdramatique ne constitue point l'absence de forme. C'est tout simplement une révision du déjà-là en vue de le voir évoluer. Koulsy Lamko s'éloigne des méthodes et procédés dramatiques anciens et exploite une esthétique théâtrale contemporaine « *en produisant un effet de puzzle ou de chaos dont l'éventuelle reconstitution est laissée en partie à l'initiative du lecteur* », (Jean-Pierre Ryngaert : 2011, p. 93). Dans cette pièce, il met fin au principe aristotélien qui exige qu'une fable ait une catastrophe déclenchant les péripéties et de dénouement. C'est un théâtre qui procède à « *l'ablation tant de la fin que du début. Plus d'exposition ni de résolution du conflit.* », Jean-Pierre Sarrazac : 2012, p. 33). Les modalités dramatiques mises en œuvre ici instaurent ce que nous pouvons appeler le drame-de-la-vie. Le drame-de-la-vie est, selon Sarrazac,

la représentation de l'aspect terrible de la vie [...], la souffrance indicible, la détresse de l'humanité, le triomphe du mal, le règne plein de dérision du hasard et la chute irrémédiable des justes et des innocents ». Pour lui, « plutôt que de construire des drames fondés sur un grand conflit, une grande collision dramatique entre les personnages typiques, dans la lignée aristotélo-hégélienne, les dramaturges [...] se contentent de dresser dans leurs œuvres le constat de « l'inanité de la vie. ».

(Jean-Pierre Sarrazac : 2012, p. 65)

Dans le drame-de-la-vie, terme que nous empruntons à Jean-Pierre Sarrazac, l'on assiste à la dilution et à l'émiettement du conflit. Il ne s'agit pas de mettre en relief un épisode capital ou exceptionnel de l'existence humaine,

mais ce drame concerne toute la vie. Au niveau de ce drame, l'intrigue, habituellement bien construite, est désormais fragmentée, éclatée, émietlée. Le récit unique et linéaire est remplacé par un récit fragmenté, morcelé en micro-récits pour dévoiler les impondérables de la vie sociale.

3.3. *L'esthétique de la quête de liberté sociale*

La mutation esthétique effectuée dans *Comme des flèches* est révélatrice d'une dénonciation sociale : le procès de la condition sociale des malades du Sida. Contrairement au théâtre classique qui inaugure la catharsis, cette fonction de purification, cette pièce, apparaît, dans sa forme, comme un rituel où morts et vivants communiquent. Une conversation qui est en quelque sorte une mission confiée aux vivants auprès de la société pour dire non à la marginalisation, au confinement d'une frange partie de la population dans l'isolement, le rejet parce que malade du Sida. Amina décide d'accomplir cette mission en disant : « Je le ferai !... Je le ferai », (p. 11). Le thème du Sida dans cette œuvre est éclairant pour mieux saisir les humiliations infligées aux malades. L'interprétation qui pourrait se dégager d'une telle démarche peut se lire comme « *une écriture scatologique qui fait écho au désenchantement politique et social des écrivains vis-à-vis de l'Afrique.* » Sylvie Ndome Ngilla [2014, p. 100].

Conclusion

Koulsy Lamko se construit une nouvelle identité en se démarquant des règles et conventions théâtrales. Ce nouveau souffle théâtral, fait de métissage générique, participe d'une esthétique nouvelle vue comme moteur de la créativité. Ces procédés novateurs « *apparaissent comme autant de coups assésés au ventre de l'écrit* ». Laurence Barbolosi [2008, pp. 33-40]. L'écriture de transgression des catégories dramatiques confirme la rupture initiée depuis les années 90 et présente une sorte de puzzle à reconstituer puis à ordonner pour faciliter sa compréhension. Cela n'entame pas l'originalité de la pièce mais participe à l'esthétique théâtrale. La pureté du texte théâtral, contestée par l'intégration de divers genres au sein du texte théâtral, entraîne la fissure du récit monobloc jadis en vogue chez les premiers dramaturges négro-africains.

Références Bibliographiques

- BARBOLOSI Laurence. 2008. « Le théâtre de Kossi Efoui : polyphonie épique ou épopée lyrique », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, N° 3.
- CHALAYE Sylvie. 2001. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- CHEVRIER Jacques. 2001 (Préface), Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

- GARCIN-MARROU Flore. 2013 « Le drame émancipé », in *Études théâtrales* (N°56-57), disponible en ligne sur <https://www.carn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page171.htm>, consulté le 25/07/2019.
- JACQUART Emmanuel. 1998. *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris.
- LAMKO Koulsy. 1995. « *Théâtres d'Afrique noire*, Alternatives théâtrales n° 48.
- LAMKO Koulsy. 1996. *Comme des flèches*, Lansman, Carnières.
- LAMKO Koulsy. 2003. *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone* », [sous la direction du Pr. Michel Beniomino], thèse unique, Langue et littérature Françaises, Université de Limoges, Faculté de lettres et Sciences humaines, EAEHIC.
- LEHMANN Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*, L'arche Éditeur, Paris.
- MAKHÉLÉ Caya. 2004. (Préface) de Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- PAVIS Patrice. 1996. *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris.
- RYNGAERT Jean-Pierre. 2011. *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, Paris.
- SARRAZAC Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne*, Éditions du Seuil, Paris.